

Abrazo a destiempo

Desde los años setenta setenta, cuando yo empezaba, era muy frecuente escuchar: Yo no soy un artista, soy un fotógrafo.

Y ello, durante mucho tiempo, y con todas sus variantes (No sé si soy un artista, sí sé que quiero ser un fotógrafo, me da igual ser un artista o no, lo que quiero ser es un fotógrafo, etc.) Como San Pedro, los fotógrafos hemos renegado muchas veces de nuestra supuesta condición de artistas.

Ahora, casi cuarenta años después, suelo escuchar, diría también que con demasiada frecuencia: yo no soy fotógrafo (soy artista), también aquí con toda suerte de variantes (uso la fotografía, pero no soy fotógrafo, me sirvo de la fotografía, pero no aspiro a ser fotógrafo, etc.)

¿Qué ha ocurrido en el espacio de cuarenta años para que el argumento se haya vuelto, como un calcetín, del revés?

Lo primero que me viene a la cabeza es la clase de hipócritas que todos podemos llegar ser (yo el primero, para evitar malentendidos).

Antes, lo que en realidad estábamos queriendo decir era: No se nos reconoce como tales, pero somos artistas. Lo que se estaba afirmando era: "Esta sociedad debería replantearse muchas cuestiones, y admitir de una vez por todas que los fotógrafos somos artistas, esta sociedad no lo hace, y entonces yo, fotógrafo, como la zorra, digo que las uvas del arte no están maduras, y que no me interesan: no soy un artista"

Al revés, cuando hoy alguien nos dice que hace fotografías, pero no es un fotógrafo, ¿qué nos quiere decir? ¿Quizás que no es un fotógrafo profesional? (Seguro que no) ¿Tal vez quiere decirnos que usa la fotografía pero no tiene ni idea de cómo funciona el artilugio, (y que por lo tanto lo usa sin demasiados escrúpulos), que sus conocimientos técnicos son muy precarios? ¿Que "pasa" del concepto de "calidad" fotográfica?

...

Al negarnos mutuamente, lo que estamos haciendo, como sin querer, es propinarle una patada en los dientes al "otro", sea fotógrafo o artista, artista o fotógrafo.

Los fotógrafos que niegan el arte, que niegan su condición de artistas, lo que nos están insinuando es que les resulta incomprendible ese mundo del arte, que no pueden con él, que no lo entienden (quizás que no quieren entenderlo), que, como les rechazan, rechazan ellos primero, y de paso también nos están sugiriendo que la fotografía tiene su propia nobleza, al margen del arte, tanta que ese mismo arte puede ser "innecesario".

Y, con sólo cambiar los sustantivos:

Los artistas que hoy niegan su condición de fotógrafos, lo que nos están queriendo decir es que les resulta incomprendible ese mundo, que no pueden con él, que no lo entienden (quizás que no quieren entenderlo), y de paso también, nos están sugiriendo que el arte tiene su propia nobleza, con fotografía dentro o sin ella, tanta que esa condición de fotógrafo es puramente coyuntural, "innecesaria".

Podríamos formularnos innumerables preguntas en ambas direcciones, antes de caer en la pura retórica. Pero la cuestión no es trivial (tiene muchos flecos), ni nueva. Quizás, creo yo, merece la pena recordar algunos episodios de lo ocurrido en este tiempo, ya largo, que media entre unas negaciones y otras.

Pero convengamos primero una cosa:

Si la fotografía es un arte, si forma parte del mundo del arte, los fotógrafos, **TODOS LOS FOTÓGRAFOS, son artistas** (mejores o peores, esa es otra cuestión, todos son artistas).

Si hay artistas que usan la fotografía, un medio, entre otros, a su alcance, entonces, **todos esos artistas, por hacerlo, SON FOTÓGRAFOS**, se convierten en fotógrafos. Y punto.

Cuestión de sentido común.

...

Como no podía ser de otro modo, la situación actual tiene sus raíces mucho más lejos de lo que puede parecer a primera vista. Me resulta clarificador tomarme a mi mismo como ejemplo, y recordar que, en el año 72, cuando yo empezaba, las redes para la cosecha actual ya estaban echadas:

- En esos años (los de los Encuentros de Pamplona, pura casualidad), **Gina Pane** llevaba a cabo su *Acción Sentimental*.
- El **Land-art** ya existía desde el 68.<
- Los **Accionistas Vieneses** también se habían dejado sentir con controvertidas "acciones".
- El bautismo del término conceptual es de 1961, y sus primeras manifestaciones notables son de 1966.
- Las apropiaciones de **Victor Burgin** son también de los primeros setenta, como su discurso sobre la saturación de imágenes y la necesidad de utilizarlas de otro modo para buscarles nuevos significados.
- Trabajos como los de **Edward Ruscha** (*26 estaciones de gasolina, Algunos apartamentos de Los Ángeles*) se remontan a los años 1963 y 1965.

Sin embargo, en términos generales, la fotografía vivía al margen de esas experiencias innovadoras, lo que no impide afirmar que, como se ha dicho, todas las paradojas de la entrada de la fotografía en el arte se dirimen a finales de los años sesenta. Todo estaba ya ahí, latente, en el arte conceptual, en el arte de actitud, en el land-art, body-art, etc.

Como es sabido, en la mayor parte de esos acontecimientos, la fotografía estuvo presente, al principio como un mero útil de registro, después como disciplina con entidad y derecho propios.

Lo curioso es que esta entrada de la fotografía en el arte se produjo en un momento en el que estaba dominada por modelos que gravitaban en torno a lo documental y fotoperiodístico: bien americanos (**Frank, Friedlander, Winogrand**), bien europeos, sobre todo franceses (**Boubat, Doisneau**, etc.)

Es decir, el enfrentamiento entre los artistas que utilizaban la fotografía y los fotógrafos "puros" ya estaba en el aire. Los primeros querían inscribir su nombre en el reino de las artes plásticas, los segundos se consideraban herederos de una historia específica.

¿Qué es lo que se estaba dirimiendo, ya entonces?: No otra cosa que el final de la autonomía del territorio fotográfico.

Lo que se empezaba a plantear en el mundo del arte era la posibilidad, que luego se desarrollaría del modo que hemos conocido, hasta el infinito casi, de la hibridación, de la mezcla más o menos postmodernista, de la apropiación, del mestizaje y de la contaminación de medios, todo lo cual constituye una de las principales características del arte contemporáneo.

Y estamos hablando, recuerdo otra vez, de los comienzos de los años setenta.

Lo que estaba en juego era el enfrentamiento entre dos modelos estéticos que, en el caso de la fotografía, podría resumirse diciendo que era el enfrentamiento entre:

-**el modelo de Clement Greenberg** (y la ley de la pureza de los medios, aquello de que cada medio lo que debe hacer es cultivar su propia especificidad, vigente durante buena parte de la mitad del siglo XX), y
-**modelos posteriores** (conceptual/postmodernista, incluso neo-pictorialista), para los cuales esa pureza carecía de sentido, para los que había que pensar la obra como un mestizaje de prácticas y de materias.

¿Cómo era el modelo modernista de la fotografía?

Podríamos decir que era un banco con dos patas: La primera se asentaba en las pautas de lo que se suelen llamar "clásicos americanos". A partir de **Weston, Adams**, los miembros del **Grupo F64** y sus continuadores (**White, Caponigro**, hasta **Saxton** y otros fotógrafos actuales), se ahormaron y consolidaron una especie de normas que consiguieron imponerse en el panorama fotográfico, y que significaron el establecimiento de un patrón de calidad universalmente aceptado.

¿En qué consisten?

Si yo tuviese que resumir en qué consisten esas normas de las que, como toda mi generación, me considero deudor, diría que hay una frase, que quizás suene un poco ampulosa, pero que puede contenerlas todas: **LA BELLEZA DE LAS SOMBRAS**. Soy consciente, claro, de los riesgos que este reduccionismo representa.

Dicho de otro modo: definición, precisión de detalles, profundidad de la imagen, riqueza tonal, ausencia de pérdidas (naturalmente hablamos de blanco y negro), serían otras tantas características de ese modelo. He ahí a la fotografía cultivando un ideal de belleza propia, más o menos alejado (o no tanto) de los modelos de otras artes.

La segunda pata se asentaba en otra especificidad fotográfica, dimensionada por la misma ley de pureza del medio: la temporalidad.

Si tuviésemos que definirla con una frase, diríamos **LA BELLEZA DEL INSTANTE**. Hablamos ahora de la capacidad casi exclusiva de la fotografía para capturar fragmentos del fluir continuo del tiempo, para "instantaneizar" ese tiempo, para traducirlo a instantes detenidos.

Estamos ante el vehículo adecuado para la captura de la vida aunque, paradójicamente, la inmovilidad del instante fotográfico nos remita, en última instancia, a la muerte.

Esta dimensión de la fotografía encontrará su campo natural en el fotoperiodismo y los medios de comunicación, pero se convertirá finalmente en un modelo estético más o menos autónomo, eso sí, incorporando no pocos aspectos del ideario que hemos dado en llamar como de "la belleza de las sombras".

De hecho, entre ambas posiciones el intercambio será constante, es decir, los fotógrafos de la belleza también, naturalmente, documentarán la vida, los fotógrafos del instante, evidentemente, capturarán la belleza.

En definitiva, a partir de los años 30/40, quedaron así configuradas una especie de bases sobre las que la fotografía se apoyará mayoritariamente, hasta finales de siglo, y más allá (más acá). Es obvio que más de una generación de fotógrafos, aún en activo, son (somos, como dije antes), herederos de esa tradición.

...

Ese mundo de la fotografía, durante muchas décadas, tuvo sus propias leyes. Tan propias que podemos decir, desde nuestro hoy, que en esos años y con esas normas, la fotografía terminó por replegarse sobre sí misma.

El rechazo inicial del invento por una buena parte de la comunidad artística del siglo XIX no es ajeno a lo que estamos comentando. De hecho, una gran parte de esa comunidad artística continuó siendo refractaria hacia la fotografía durante mucho tiempo. Y puede que lo siga siendo.

Podríamos decir, sin temor a equivocarnos que, como suele ocurrir:

Una parte de la culpa (úsese el término sin valoraciones morales) del aislamiento viene de fuera del mundo fotográfico: rechazo de los mercados del arte (o, al menos, tangencialidad), insuficiencias teóricas de análisis y reflexiones sobre la fotografía durante mucho tiempo, incluso hasta una falta de historia propia, etc.

Otra parte de la culpa hay que buscarla dentro: recuerdo haber oído, en más de una ocasión, a algún ilustre fotógrafo, que el aislamiento de la fotografía reportaba más de una ventaja. Y es que, a veces, de cabeza de ratón se está más cómodo que de cola de león.

De la misma manera, en sentido contrario, podemos afirmar, creo que sin margen de error, que las causas del desmoronamiento de ese estado de cosas, (que se producirá algo antes del final del siglo XX, tiene también razones endógenas y exógenas):

Desde dentro:

-- **El ideal de belleza de las sombras terminó por revelarse insuficiente.** En *Looking at Photographs* (es sólo un ejemplo), **John Szarkowsky** consignaba que fotografías ingenuas, naifs, sin pretensiones, podían tener tanta o más capacidad estética que algunas obras "sagradas", que más bien empezaban a parecer pretenciosas.

-- **El llamado "realismo" fotográfico iba a poner evidencia**, una y otra vez, **una incapacidad cierta de renovación.** ¿Comenzaban a estar exhaustas las aguas que antes fueron ricas?

-- **Todavía resulta más flagrante el agotamiento del modelo fotoperiodístico.** Hoy ya no está en cuestión sólo la noción de fotografía periodística, sino la misma pertinencia del término fotoperiodismo. No hablamos ya de qué fotografías vamos a tener en ese mundo, sino del hecho de si el mundo fotoperiodístico va a existir (desde luego, parece que no como lo conocemos).

Desde fuera:

Llegó la reflexión sobre el medio fotográfico. Las publicaciones comenzaron a menudear e irían, desde la exaltación del modelo tradicional (**Susan Sontag**), pasando por los análisis semiológicos (**Roland Barthes** y cía, -Barthes es el primero en decir aquello de que *la fotografía es plana en todos los sentidos, es mate y tonta* -pobreza de señalamiento del medio- **Philippe Dubois**, **Rosalind Krauss**, etc.), hasta la negación y rebelión contra el modelo industrial y de consumo (**Vilem Flusser**).

-- Hay un sucesivo desplazamiento del estatuto de la fotografía de uno a otro lugar: desde el registro objetivo hasta la indicialización, y desde ahí, si se me permite, hasta el desvanecimiento de la huella sobre sí misma.

Llegó la docencia. La incorporación de la Fotografía al mundo de la docencia, y una cierta normalización (aunque pueda parecer que siguen pendientes muchas cosas), ha significado un cambio de rumbo radical en las prácticas fotográficas.

-- No parece necesario insistir mucho sobre el modo en que la fotografía, relacionada en las aulas con otras artes, ha terminado de digerir una cierta igualdad. Es en las aulas, en mi opinión, donde se ha quebrado más el tradicional aislamiento de la fotografía, lo que no tiene nada de sorprendente.

Llegó el mercado. Tampoco en este punto parece necesario subrayar la importancia del hecho. Aquí haré dos observaciones, relacionadas entre sí:

-- El mercado tiene unas leyes propias, que yo no manejo, desde luego, y cuya estrategia, si existe alguna, debe consistir (como en caso del poder), en perpetuarse, en garantizar su continuidad. Quiero decir que a veces olvidamos que esas leyes pueden, seguramente, no tener que ver con conceptos tan equívocos como el calidad, etc.

-- Los análisis que hace el mercado son estudios de mercado. Las empresas que se dedican a esto no son ONGs, están para ganar dinero. Soy consciente, de que más de un mecenas (y los hay) puede poner peros a lo que digo. Pero debo recordar que un mercado que no se ocupe de sí mismo terminará por no existir. Y no creo que vaya a ocurrir eso.

...

Estábamos en todo esto, a caballo entre un siglo y otro cuando, como de repente, la fotografía se hizo digital.

Este es el momento en que debiéramos quedar todos iluminados instantáneamente por un rayo (petrificados), y a continuación debería oírse un trueno tremendo, de los que hacen que tiemble el misterio.

Pero no tengan miedo. Este tema, en esta charla, al menos por ahora, lo pienso dejar aquí.

...

Podemos volver al principio, y adoptar un tono casi científico:

Han quedado, en nuestros días, como una suerte de residuo de todo lo dicho, dos especies:

Hay artistas que, de un tiempo a esta parte, cada vez más, recurren a la fotografía. Para ellos, es un medio más del que disponer para sus procesos creativos. La utilizan, como no podía ser de otro modo, a su conveniencia, a veces la exploran, a veces la contravienen, a veces la niegan.

A la vez, coexisten con esa especie, cada vez más numerosa, un notable grupo de fotógrafos, cada vez más reducido, que permanecen fieles a algunos presupuestos que vienen de un tiempo pasado. Utilizan la fotografía, como no podía ser de otro modo, a su conveniencia. A veces la exploran, a veces la contravienen, de cuando en cuando la niegan.

En realidad, un artículo, un simple artículo, determinado o indeterminado lo dice todo, porque las cosas son muy complejas, o muy sencillas, según se mire.

**Para los primeros, la fotografía es UN medio más.
Para los segundos, la fotografía es EL medio. No hay otro.**

Pero, en uno y otro caso, una normalización definitiva se producirá, como decíamos al comenzar, cuando terminen las negaciones mutuas, que no son, en el fondo, más que la expresión de una mutua falta de respeto, el respeto que todos debemos y nos debemos, cuando lleguemos a la conciencia real de que el barco es único para todos.

A propósito de "A propósito"

En esta exposición (*Estrategias fotográficas en el arte*) he presentado ocho fotografías, agrupadas en dos bloques de cuatro cada uno.

En el primero, bajo el rótulo *Identidades perdidas*, he agrupado cuatro imágenes, realizadas en blanco y negro, con un sentido colectivo que no es exactamente el primitivo que tuvieron. Me explico: estas fotografías nacieron con una voluntad individual, pieza a pieza. La actual agrupación se trata de un juego que me ha parecido oportuno practicar aquí, pero que no está en el sentido original. He aprovechado, para ese juego, el hecho de que en las cuatro fotografías se pierde la identificación de los personajes.

En el segundo, las obras son en color, y el título *Ahora mirando* responde a la utilización parcial del rótulo que hay en una de ellas (un neón de Joseph Kosuth, que traducido, viene a ser algo así como *¿Y qué es, por ejemplo, lo que estamos ahora viendo?*)

El título inicial de esta serie, que se remota al año 1993, fue el de *La imagen parasitada*, en alusión a la doble parasitización que se está produciendo. Se trata, como ustedes probablemente saben, de fotografías tomadas a otras fotografías (en exposiciones, eventos, museos, etc.) Sin embargo, últimamente las he presentado bajo el rótulo de *A propósito...*, que evidencia una voluntad de actuar así y, en su traducción al inglés (*Regarding...*) permite una doble lectura que me interesa mucho.

La adopción para la fotografía, en los años treinta del siglo pasado, de la estética del grabado (parece que es algo atribuible al **MOMA** de **Beaumont Newhall**), hace que todavía hoy, habitualmente, las fotografías se expongan tras un cristal. Y en ese cristal, el mundo suele tener la pérfida costumbre de dejarse notar, a veces para subrayar un determinado aspecto de la obra original, y a veces para anularla, casi para arruinarla.

Lo cierto es que, en muchas ocasiones, sin darnos cuenta, las fotografías las vemos así:

- Rodeadas por un fondo de color a gusto (dudoso) del comisario de turno.
- Con los reflejos violentos de un ventanal.
- Desplazadas de su posición, con un fuerte escorzo, desde un ángulo imposible.
- Fragmentadas (quizás, incluso, por las limitaciones de nuestra visión)
- Contaminadas por nuestra propia presencia (o por otras), etc.

Al utilizar todos esos elementos "parásitos", y apropiarme de la obra, yo me convierto, naturalmente, en un parásito más (un parásito de otro tipo, debo decir que me considero un buen parásito, un parásito buena gente...)

Porque hay un principio de enorme cariño en todo esto, hacia otras obras.

Pero es verdad que late un tipo de apropiacionismo. Como digo, casi siempre ese apropiacionismo quiere ser de signo positivo, para entablar un diálogo con el original, capaz de reinterpretar algún aspecto concreto del mismo, a veces, simplemente, se trata de rendir un particular tributo de admiración.

Como ven por lo que estoy diciendo, la serie tiene bastantes años ya, y es una de esas series que seguirá creciendo indefinidamente, como las colecciones de sellos, a pesar de todas las dificultades e impedimentos con los que uno tropieza para su realización.

Me han preguntado en numerosas ocasiones sobre lo diferente que es esta serie de otros trabajos (plantas, extramuros, etc.) En general la gente suele quedar un poco contrariada cuando afirmo que la serie no sólo no es diferente sino que se parece mucho a las otras.

Pertenezco a un tipo de fotógrafos a los que les interesa lo cercano, el mundo en el que viven todos los días. En la ciudad, por ejemplo, no me interesa la cloaca-denuncia, ni la postal-turismo, me interesa el lugar por el que transito a diario (siempre he vivido en las afueras), el mundo cambiante donde confluyen el campo y la ciudad. Mis series urbanas, que siguen desarrollándose, lo hacen con esas constantes.

Pero es obvio que mi mundo visual no se limita sólo a lo urbano. Dedico, por razones de mi trabajo, innumerables horas y notables cantidades de energía a otras fotografías, a veces de mis alumnos, a veces de mis clientes, a veces de otros fotógrafos. Muchas de esas fotografías pasan, como es lógico, a formar parte de mi propio universo visual. De un modo u otro quedan allí instaladas.

Actúo con estas fotografías de otros de la misma manera que con las imágenes de la ciudad. Espero sorprenderlas en su buena fe, no darles a tiempo a que se preparen para la pose, espero poder fotografiarlas como quien está de paso, como quien percibe y se convierte en depositario de algún secreto-revelación, aunque sea mínimo.

La serie me sirve para constatar que cada día que pasa la fotografía me gusta más. Dentro de poco hará cuarenta años que me dedico a esto y, de un modo u otro, lo único que puedo decir es así de simple, que cada día que pasa la fotografía me gusta más.

Lo que no impide, y acabo, que mis fotografías me produzcan una gran perplejidad, y alguna zozobra.

Parfraseando a **Slavoj Zizec**, tengo escrito en el cristal de mi ventana que la cuestión ya no es qué son capaces de decir mis fotografías, ni siquiera qué deseo en fotografía. La pregunta pertinente ahora, inquietante, es: **¿qué quieren las fotografías de mí?**

Confereencia **Contemporary 09**, Pabellón de Mixtos, Ciudadela, Pamplona, 2009