

Desde el otro lado de las cosas

(La fotografía y su realidad)

Mariano Zuzunaga

“La naturaleza de las cosas y de las ideas es idéntica” – Baruch Espinoza (1632-1677)

Prólogo

Una vez terminado este libro, mi primera intención fue vincularlo a modo de trilogía a dos libros previos para que en conjunto reunieran lo que tengo escrito y publicado sobre fotografía. Me refiero a *El Territorio Fotográfico / La fotografía revisitada*, que apareció por primera vez en 1996 y que tuvo una segunda edición en el 2008 y a *El Fotógrafo y la Fotografía / Nuevas Sugerencias* que se publicó en el 2008.

En *El Territorio Fotográfico* me introducía en aquellos temas que para mí eran y siguen siendo fundamentales en la práctica sostenida de la actividad fotográfica. En estos textos se insinuaba ya la necesidad de abrir una reflexión individual acorde a los intereses particulares de cada fotógrafo, que si bien podían partir de una actividad compartida, habría de ir más lejos para considerar dicha práctica fuera de los límites que un medio de expresión pueda haber establecido. Fruto justamente de la reflexión que esta obra reclamaba, aparecieron posteriormente en *El Fotógrafo y la Fotografía* las nuevas coordenadas dentro de las cuales se habría de configurar y comprender el alcance que, desde mi punto de vista como autor, nos ofrece ya sin concesiones el texto que ahora se nos ofrece.

Desde el otro lado de las cosas (La fotografía y su realidad) es un texto que se enmarca en un contexto post fotográfico dentro del cual, por así decirlo, la realidad fotográfica nos remite a la ficción. No trata puerilmente de cuestionar su verdad sino de atisbar la verdad que las imágenes fotográficas desprenden de la realidad y de qué realidad hablamos no solamente cuando hacemos fotografías sino también cuando hablamos.

La fascinación que producen en nosotros ciertos discursos se debe al hecho de que nos transportan e introducen entre recovecos por paisajes que de otro modo serían intransitables e impenetrables. La práctica fotográfica permite escapar de la densidad significativa que los textos teóricos aportan y por ello cada autor puede aludirlos y eludirlos indistintamente. De la contradicción que supone el hecho de que el autor no sea ya el autor de sus obras, nace el reconocimiento hacia el autor desconocido. Caído anónimamente en combate, al soldado desconocido se le rinde de cuando en cuando un homenaje. Al autor desconocido, en cambio, lo conoce todo el mundo. Valga por ello la contradicción que hace posible unas obras.

Barcelona, mayo del 2013.

**Desde el otro lado de las cosas
(La fotografía y su realidad)**

- De cómo vemos lo que hemos fotografiado - 10
- De lo óptico a aquello que posee sentido - 12
- De la configuración de un tiempo en el espacio - 16
- De la genealogía de lo fotogénico - 20
- De los sueños y los discursos - 22
- De la mirada del otro y de lo que se dice - 23
- De la tradición y de lo inesperado - 26
- De las obras y de los autores - 29
- De lo que llevamos en mente - 32
- Del estatuto ontológico de la fotografía misma - 35
- De lo bello en las imágenes y en los sueños - 38
- De lo histórico como anclaje de toda investigación - 41
- De lo centrado y lo racional - 48
- De la intensidad y el alcance de lo significativo - 52
- De la trayectoria de un autor y de la recepción de su obra - 54
- De lo poético en contra de la ciencia y el arte - 59
- De los discursos como sistemas de dispersión y aspersión - 63
- Del tiempo libre de finalidad y objetivo - 66
- De lo que fluye y de lo que queda interrumpido - 69
- De lo que el signo toma y la realidad retoma - 74
- Post Scriptum - 76

Desde el otro lado de las cosas
(La fotografía y su realidad)

Mira por donde el alma
no hace una intelección
sin el concurso de una imagen.

Aristóteles. *De anima*

No escuchamos las risas. A diferencia del cine en cuyo origen encontramos no solamente silencio sino también humor, en el origen de la fotografía no existe ni tan siquiera una sonrisa.

Remontar el tiempo –¿de qué pasado podemos hablar?– trátese de un psicoanalista o de un historiador, como mínimo se ha de establecer un relato verosímil cuyas piezas habrán de encajar en un presente que no se dirija al pasado sino que proyecte futuro. Yo mismo, ¿quién soy ahora cuando escribo? Siempre presente, el tiempo que se remonta es el presente y es a otro presente a donde vamos a parar. Como lector considero el hecho de que algunos de mis contemporáneos ya han viajado a la Luna. Quienes hacen Historia se ven tarde o temprano arrebatados por ella.

Considerar que un fotógrafo para que pueda ser considerado serio deba carecer necesariamente de sentido del humor es al

menos algo que ya nos puede dar una idea de lo que nos falta. ¿Acaso importa tanto que a Roland Barthes no le gustase el humor ni en la música ni en la fotografía?

Como la fotografía es pre-verbal deja que digamos sin acertar sobre ella lo que sea que nos pasa por la cabeza. Nos llegamos a creer tanto lo que decimos que si fuésemos mudos nos quedaríamos sin nada en qué creer y veríamos cómo la fotografía permanecería imperturbable ante nuestros ojos.

Al hilo de discursos que conocemos hemos de elaborar el nuestro. Casi a diario entran en circulación nuevos aires de aproximación que van jalonando lo que ingenuamente tomamos como el *mainstream* de lo establecido. La peluquera del barrio sabe que buena parte de su negocio no depende de su habilidad profesional si no añade a esta un buen surtido de revistas del corazón. Si un fotógrafo como Martin Parr toma buena cuenta del plus de disparates que inundan de facto nuestra realidad mental y logra fotografiarlos, simplemente hace como la peluquera que sabe lo que tiene que hacer. Nadie espera que sus fotos se vean publicadas en las revistas del corazón. La pregunta no es en dónde esperamos ver publicadas las fotos de Martin Parr sino en dónde más que en las revistas del corazón pueden verse publicadas las fotos que se publican en las revistas del corazón. Unos discursos alimentan a otros y se alimentan de otros para generar el complejo que denominamos mercado.

Seguramente muchos saben que a Alfred Stieglitz había quienes le atribuían poderes hipnóticos que aplicaba a sus modelos antes de retratarles. A quienes investigamos sobre fotografía de este tipo de curiosidades nos hace gracia enterarnos. Como en el fondo de cada cuestión anida un pozo beligerante, de pronto corremos a ver nuevamente los retratos que hizo Stieglitz y conjecturamos que igual a ello se deba sin duda el poder hipnótico que sobre nosotros ejercen sus fotografías y de ello creemos saber qué es la hipnosis y nos olvidamos de que lo que estamos viendo no son más que unas fotografías. Quien crea ver en un cuadro de Picasso algo que no sea un cuadro de Picasso estará quizás viendo algo de sí mismo pero no ya de Picasso. Obviamente no voy a despertar a quien se encuentre maravillado al contemplar sus propias maravillas, pero esto no quiere decir que no nos podamos mover de aquí.

Siempre hay matices y excepciones. Entre la fotografía y la realidad existe un tiempo, un espacio y una significatividad que solamente la magia de proximidad es capaz de franquear en su inmediatez para descubrir que la fotografía es además, magia de *longue durée* a través de la cual aparecemos, desaparecemos y reaparecemos en lugares y tiempos distantes dentro de los cuales aparentemente nos encontramos desvinculados unos de otros.

De cómo vemos lo que hemos fotografiado

Siempre se fotografía antes. Esta es simplemente una manera de formular en palabras lo que los fotógrafos no hacemos con palabras sino careciendo todavía de ellas. Siempre se fotografía antes. Quizás no sea esta la razón por la que luego no se encuentre palabras para las fotografías y algunos recurran al sin sentido de decir que valen por mil, cuando justamente la gracia que anida en una fotografía es de que si valiera por siquiera una, ya con decirla no habría hecho falta hacer la fotografía, pero tampoco lo es que alguien crea que para no decir mil palabras baste con que alguien haga una fotografía. Quienes creen esto llegan siempre tarde para fotografiarlo.

Una vez inventada la fotografía pudimos ver cuán oportuno llegaba el invento. Lo que vemos fotografiado lo vemos en silencio. Si alguien no sabe lo que es el silencio que vea una fotografía. Hasta que no haya percibido su silencio no la habrá visto. La textolatría imperante en el siglo XIX reclamaba a gritos ver en silencio. Recuérdese primero a Schopenhauer y luego a Nietzsche como luceros conectando y desconectando todo aquello que por entonces se llevaba entre ceja y ceja. De pronto, se había hecho el silencio. Un daguerrotipo era algo digno de ver.

Algo digno de ver. No tendremos nunca palabras para todo lo que podemos llegar a ver en una fotografía. Apuntamos ciertas

cualidades, nos detenemos en unos u otros detalles. Hoy se nos ocurre que las fotografías son una cosa y mañana las veremos como algo distinto. Ver lo que hemos fotografiado con la apertura que una fotografía exige, incluye prescindir si cabe de los discursos sucesivos de que echamos mano como paradójico pre-texto de que la fotografía no exige vernos en ella. Me refiero a aquellas que a su vez logran vernos y es entonces cuando nos percatamos que quizás estemos hablando ya más de la cuenta.

Por momentos es interesante ver cómo unas fotografías nos remitan a otras. Esto obviamente solo puede suceder si antes se han visto las otras. Lo curioso es descubrir que dichas otras, cuando las volvemos a ver ya han cambiado casi por completo. Del conocimiento previo deriva así un reconocimiento posterior que introduce la inevitable distorsión que revitaliza a toda imagen. André Kertész será recordado siempre por la serie de sus *Distorsiones* realizadas en 1933. Fue el sabio fotógrafo que además de esta *ars fotografica* que nos legó supo ver con meridiana claridad que grandes acontecimientos de los cuales no tenemos aún noticia, la fotografía los puede anunciar sin provocarlos. Quizás gracias al hecho de que la fotografía con el tiempo se ha inmediatizado, media ahora más que nunca al entrelazar vivencias fragmentadas y desmediatizadas que nos descolocan.

Lo problemático surge al evitar el contenido teórico que las fotografías mismas generan intrínsecamente. Walter Benjamin ya

apuntaba a esta manifestación teórica pura por excelencia que las fotografías poseen. Bazin y Szarkowzky primero, y luego Burgin, Tagg y Sekula utilizaron la fotografía para sustentar discursos que desplazaban nuestra atención de la fotografía como sujeto-objeto de conocimiento orientándola hacia corrientes de pensamiento de extraña operatividad dentro de la visión fotográfica propiamente dicha. Si la fotografía efectivamente nos muestra en paralelo el interés de lo extra fotográfico cuán más interesante no será la fotografía misma que, a pesar de que pueda carecer de identidad y unidad histórica, se encuentra fenomenológicamente y globalmente imbricada en todos los planos, sean objetivos, subjetivos, naturales, culturales, estéticos o científicos de la realidad.

Este ejercicio de volver a ver luego de ya haber visto lo realizó magistralmente Geoffrey Batchen hasta remontarse al momento mismo de la concepción de la fotografía. Esto es, no se limitó a las esencias de lo fotográfico sino que recorrió históricamente su substancia. Llegar a saber lo que la existencia de la fotografía significa solamente nos lo puede decir la fotografía a través de fotografías. Ahora sabemos a qué prestamos nuestra atención. Antes sabíamos lo que nos mantenía distraídos.

De lo óptico a aquello que posee sentido

Aunque los fotógrafos no seamos exclusivamente fotógrafos sabemos que nos movemos en un mundo en el que, si se tratara

de traducir todo a términos fotográficos, no por ello lo convertiríamos en una fotografía. Tampoco porque definamos el mundo fotográficamente este se convertirá en aquello que fotografiámos. No somos ni traductores ni literatos.

En literatura, en el cine y más aún en la música, detrás de los cuales puede imperar la arquitectura que sea y se deseé, es evidente que podemos habitar y hablar con comodidad sobre las ficciones que nos proponen. Existen, como para la fotografía, marcos teóricos que los refieren sin confundirse con ellos. Sin ir más lejos, a pesar de los adefesios que en todo el mundo se construyen, nadie pone en duda, aunque pocos asuman, la calidad teórica de los buenos trabajos que sobre arquitectura se publican todos los días. Si añadimos a esto que del mismo modo que no todos pueden construir su propia casa, no todo el mundo puede realizar sus propias fotografías aunque todos creen hacerlo, la inquietud que pueda producirnos el hecho de que todo corra por su propia cuenta nos inclina a hacer estéril toda actividad teórica que no sea substancial. Incluso que la ciencia posea su propio programa independiente de quienes pretenden hacernos creer que la programan puede definitivamente llevarnos a pensar que no pensamos. Esto es, llegar a ver que lo que con tanta gallardía consideramos pensamiento no es tal si el pensar no es siempre un pensar sobre otra cosa. Aquello pues que unos llaman fotografía puede que tenga sentido si le llamáramos de otro modo. Pero no es un sueño.

Y los sueños... sueños son... Algunos amigos académicos encuentran a faltar en mis escritos una precisión que le suponen a la producción teórica, por ejemplo, del ámbito anglosajón. Lo que sucede, les digo, es que mi inglés no lo entienden y por eso escribo en castellano y a lo que escribo en castellano, una vez traducido al francés, no le encuentra sentido un alemán. Ríen. Creen no leerme cuando lo hacen directamente en inglés, en alemán y en francés. Si al menos me leyieran se darían cuenta de que digo lo mismo pero con una exactitud que ellos encuentran poco razonable fuera del ámbito en que producen ellos su pensamiento. Curiosamente, cuando se escribe directamente en inglés, todo el mundo entiende. Pues bien, quienes ya entienden sobre estas cosas no hace falta que nadie se las explique y quienes no las entienden no las entenderán jamás.

Llama la atención justamente aquello que nos distrae. De allí a pensar que nuestras fotografías han de ser un espectáculo existe un largo trecho. A Guy Debord no le faltaba razón cuando consideraba el fundamento de la sociedad contemporánea como un interminable espectáculo que entre todos sufragamos. Los fotógrafos podemos considerar que nuestras fotografías son dignas de verse pero a nadie que le guste el fútbol se le ocurre pensar que todos los futbolistas son igual de buenos. En fotografía lo que llama la atención es que las buenas fotografías no distraigan. Para llamar la atención, Andreas Gurski hace fotografías que llaman nuestra atención. Pero hay excepciones.

Para llamar nuestra atención, Fontcuberta hace fotografías que nos distraen. En ambos casos, sin embargo, se trata de poner en escena lo que está fuera de la escena. Lo obsceno. Dicho en inglés, lo *off-scene*. Hacer un espectáculo de lo que no se quiere ir a ver. ¿Digno de verse? Ya se sabe, es una vergüenza lo que sucede en el mundo del arte y el fútbol. Se dilapidan fortunas pero, teóricos aparte, y a diferencia de la fotografía, nadie que sea un gran futbolista se pone a jugar en tercera división.

La impresión de que puede exigírsela a un fotógrafo que no haga lo que sabe hacer –dar sentido a aquello que no lo tiene– nos llega de la mano de cierta confusión crítica que no precisa crédito en tanto y en cuanto no pone sobre la mesa los intereses que le ocupan para llegar a final de mes. Quienes olvidan o no saben que la mayor aspiración de un ser humano no puede ser otra que la de llegar a ser feliz entre los hombres, son los que a la larga pagan las mayores facturas. Si recordamos a Daguerre como el inventor de la fotografía no es tanto por el hecho, del todo controvertido, de que efectivamente él fuera el inventor. Lo recordamos porque su invento, liberado de patentes, fue puesto a disposición de toda la humanidad. Si cierta crítica considera todavía que el pulso ha de mantenerse frente a todo aquello que rezuma poder, no hace otra cosa que reconocerse impotente y estéril. Este tipo de crítica desencamina cualquier aproximación quiérase seria o jocosa que ofrezca interés. Considerar que un Estado existe para ser servido es darle unas atribuciones de las que carece. El Estado francés compró con dinero del

contribuyente francés la patente de Daguerre pero la liberó no solamente para los franceses sino para todo el mundo. ¿Hemos de agradecer a los franceses que el invento no sea de Daguerre?

La fotografía es un medio óptico a través del cual es posible generar sentido. Más adelante entraremos a considerar a fondo aquello que en fotografía se ha ido sopesando como algo digno de verse. Franz Kafka nos cuenta en un texto breve de 1924 de la habilidad que se requiere para convertir en un arte algo que, como cascar nueces, todos menos el artista, consideran saber hacerlo, sin duda, mejor.

De la configuración de un tiempo en el espacio

¿Se trata de un tiempo sin espacio? ¿De un espacio sin tiempo? ¿De qué realidad estamos hablando cuando hablamos de la realidad? ¿De imágenes significativas?

Se trata del reflejo y la proyección de un tiempo, de un espacio y de una significatividad. Son los fotógrafos y no los teóricos quienes deciden qué, cómo y cuando fotografiar. La teoría que puedan poseer los fotógrafos anida ya en sus propias fotografías. Piense usted en Edward Weston. Como teóricos, qué le vamos a contar. Alguna cosa podemos aprender. Hagamos ahora un buen salto. Pasemos a Agustí Centelles, el fotógrafo de la Guerra Civil Española. ¿Qué le vamos a

explicar? No fundó Magnum, no era judío, no era húngaro, pero alguna cosa podemos aprender y no porque fuera catalán. Si examinamos los trans fondos políticos y hacemos una comparación entre ambos fotógrafos seguramente aprenderemos muchísimo de todo pero no de fotografía. Weston y Centelles hicieron sus fotografías también en el sentido de que de haberse tratado de otros fotógrafos estos otros hubiesen igualmente hecho sus fotografías pero serían otras. Que luego unas obras y unos autores entran a formar parte de lo que consideremos un legado que aporta sentido y significatividad a nuestras existencias, es algo que nos ataña en tanto en cuanto lo consideremos y lo hagamos nuestro. Cuando en el momento de hacer nuestras fotografías nos encontramos los unos y los otros como fotógrafos, nuestras fotografías tratan más acerca de este encuentro que acerca de lo que luego los espectadores ven que hayamos fotografiado, pero si algo atisban de lo anterior, logran ver más de lo que se espera pueda haberse cifrado en una fotografía.

Ahora bien, lo que supuestamente le interesa a un fotógrafo depende menos de la oportunidad que de la necesidad a partir de la cual contempla la oportunidad de satisfacerla. Esto nos llama a engaño porque cuando vemos las fotografías, ya están hechas y vemos en ellas su oportunidad en la necesidad satisfecha. Así, el fotógrafo, en realidad se desprende de algo que luego como espectador no ve pero que, en el mejor de los casos, otro fotógrafo recoge y le muestra. Que de esto no

queramos ni tan siquiera oír hablar, no quita de que en realidad existe. Es más, los autores que con más vehemencia rechazan esta aproximación, al fotografiar justamente se aplican a hacernos ver no solo todo aquello de lo que no queremos oír hablar, sino además de lo que no queremos ni tan siquiera ver. No por estar en ese continuo estar a la que salta cambiarán las cosas. No fotografiar sería su equivalente y somos los menos dispuestos a renunciar a dicho placer. Los monólogos son diálogos encubiertos tanto como estos últimos son monólogos imposibles. Nadie descubre a un fotógrafo que no se haya descubierto a sí mismo antes.

Si bien lo periódico dentro de lo histórico muestra, en sus limitaciones, grandes similitudes en todas las épocas, lo histórico jamás se manifiesta en la inmediatez de lo periódico de forma similar. Esto es evidente en las fotografías de María Bleda y José María Rosa quienes en 1995 fotografiaron dentro de la península ibérica campos en donde un día se habían celebrado batallas históricas entre los años 219 a.C. y 1809 d.C. Crónicas escritas y documentos pictóricos de aquellas batallas señalan fechas y lugares que deslocalizados en el tiempo dan lugar a otros espacios en otro tiempo. Entre dichos documentos no se encuentran fotografías de campos de batalla porque no es hasta 1855, cuando Roger Fenton fotografió la Guerra de Crimea (1853-1856), en que podemos ver campos de batalla fotografiados. Las de Bleda y Rosa son fotografías pero donde a lo sumo podemos extrañarnos de que en dichos lugares alguna

vez aconteciera una batalla. Paradójicamente nos permiten reflexionar sobre algo que en la imagen ya no se refleja. De pronto es el tiempo y no el espacio el protagonista de unas imágenes en donde lo que las origina ha desaparecido. Es esta carencia tan evidente en las fotografías de Bleda y Rosa la que por el contrario nos hace pensar que en todas las demás fotografías se encuentre presente lo que las motiva.

Los fotógrafos, -y ahora ya todos somos fotógrafos-, para darnos cuenta de lo que motiva nuestras fotografías hemos de intentar recordar la experiencia que supuso para nosotros ver por primera vez una fotografía. No me refiero a la vaga experiencia de saber que existían las fotografías porque por allí habíamos visto unas cuantas, sino de la experiencia de haber visto algo en ellas, algo dentro de ellas, algo que por estar ya dentro de la fotografía se nos escapaba. Aquella fue y sigue siendo la experiencia original fotográfica por excelencia. El tener dicha experiencia como referente es lo que da sentido a las fotos que hace cada cual y a las fotos que hacen los demás. Allí se encuentra lo que nos cuentan y es eso lo que cuenta, y no lo que quieran venir a contar los teóricos. El Lissitzky y Moholy-Nagy, a diferencia de Walter Benjamin y de Roland Barthes, hacían fotograffías. Podemos verlas. La fantasmosa deriva de una fotógrafa extraordinaria como pudo haber sido Annie Leibovitz quizás se explique en parte por su amistad con Susan Sontag. Por decirlo que no quede; está visto. Visto para sentencia!

De la genealogía de lo fotogénico

En el juego que pueda haber entre la distancia óptica y la distancia real de aquello que se fotografía se articula su presentación fotogénica. No salir bien parecido en las fotos puede sucederle hasta al edificio mejor pintado. Lo que ahora nos desconcierta formará parte del concierto futuro. La articulación de una presencia fotográfica se ve así jalonada no solo por aquello que no comprendemos y desde lo que ya comprendemos para hacerle lugar, sino por lo que comprenderemos cuando aquello tenga lugar. Es en la gestión de la distancia óptica con respecto a la distancia real de lo que se fotografía en lo que dos fotógrafos jamás coincidirán. No es tanto el hecho de que naturalmente cada fotógrafo haga las cosas como mejor le parece sino que es inevitable que así sea. En lo fotogénico la conformidad no recae ni en el fotógrafo ni en lo que fotografía sino en el genio que pueda serle propio a la fotografía. Dicho genio no se disculpa cuando tose. El fotógrafo bien educado ni se inmuta. No es nada personal. O dicho a la inversa, no es algo personal. En dicho punto, le da lo mismo. No es él quien tose. No es el fotógrafo quien tenga que disculparse. La fotografía ni se disculpa ni perdona. Esto no quiere decir que sea incontestable desde otra fotografía. De hecho la genealogía de lo fotogénico se funda en el cruce de impresiones que lo fotográfico genera.

La fotografía aspira a convertir en evidente lo que registra. Sus evidencias, sin embargo, jamás son concluyentes. Esperan verse puestas en evidencia por otras evidencias que dentro de un proceso dialéctico las dote de fluidez y continuidad. La fecha de caducidad que pueda tener una fotografía es garantía de la vigencia que pueda tener otra. Los grandes coleccionistas están cargados a la vez de paciencia y de impaciencia. Reconocen exactamente aquella pieza que les falta en cuanto la ven. Los grandes fotógrafos no son más que fotógrafos muy familiarizados que en tanto tales reciben reconocimiento. Se mueven con soltura, con fluidez y continuidad. Hacen que la fotografía de cuando en cuando sin querer tosa sin disculparse.

La taxatividad con la que se dicen estas cosas los teóricos de medio pelo las encuentran insoportables. No hay que exagerar. Todos solemos caer en nuestras propias trampas que no son otras que las únicas que podemos poner. Para decir algo hay que estar dispuesto a equivocarse. La intuición es lo único que de trecho en trecho nos pone a salvo de nuestra propia vanidad. Que no tengamos nada qué decir frente a tanto de lo ya dicho no es más que una falta de generosidad. Ser agradecidos hasta de nuestra propia estupidez es disfrutar del margen que nos separa del monstruoso bicho siempre dispuesto a anidar en nosotros. Las repugnantes y a la vez excelsas fotografías de Witkin solamente intoxican a quienes las sorben sin mesura. Para un discurso ligero nadie se suelta como una mula de carga. Si profundizamos no es para quedarnos en el fondo. Tampoco

únicamente para sacar a flote lo que pueda haberse hundido. La ambición es, en este sentido, máxima. El discurso ha de volar. Lo meramente superficial no interesa.

De los sueños y los discursos

De como soltar un discurso a través de un sueño nos lo enseñó Cicerón contándonos un supuesto sueño de Escipión. Fred Holland Day se hizo literalmente crucificar para contarnos fotográficamente la muerte de Jesús. La historia del ser humano cuenta. No estamos hablando de la historia del arte ni de la historia de la fotografía. Sobre la tercera guerra púnica o sobre el cristianismo podemos remitirnos a las fuentes históricas. Podemos ilustrar la historia o ilustrarnos por la historia. Ni se repite ni trata acerca del pasado.

Hay fotografías que le abren camino a la historia. Los fotógrafos que hacen historia no hacen fotografías históricas. La lista de lo que podemos decir y de lo que nos dejamos en el tintero es interminable. Tan interminable como la cantidad de fotografías que se hacen cada día. La cuestión es que con los materiales de que disponemos podemos hacer y deshacer a nuestro antojo. Resulta que es por aquí abajo por donde circula el río de imágenes que consumimos y nos consume diariamente. El productor es un consumidor de consumidores. ¿La teoría económica? Bajo consumo para consumir lo máximo. El lujo que deprime a las personas normales intenta volver normales a los

hiperexitados. El sueño y la pesadilla americanas. Invasores invadidos. El Papa de Roma abandona el Papamóvil. Volvemos a creer en la Providencia. La muerte no es lo que nos pintan. Son ganas de llamar la atención. Sin Lacan no sabríamos donde poner a descansar nuestras cabezas. Hay que sacar pecho. El orgullo de haber nacido. Celebrar este asunto como un éxito. Podemos observar el péndulo que se mueve entre la melancolía y el cinismo. El discurso de Cicerón era galáctico. Lo de Galileo, un paseo. Descartes nos hace viajar por los humores internos. Gracias a la fotografía pudimos volver a respirar. Duchamp el respirador. Gracias a Duchamp yo heredé ocho minas de oro en el Perú. Lo cuántico es microfísica. Cualquier mago te hace desaparecer. Y de pronto apareces. No vuelves. Apareces y desapareces. Ahora estas haciendo fotos. Eres él. Tú como yo en el escenario, somos él. El yo lírico, el tú dramático y él, siempre tan épico. Se aprende a hablar bien. Una cosa es el sueño y todo su contrario el discurso. No es el discurso del sueño. El sueño es un discurso sin curso. Al sueño hay que darle curso para que haya discurso. Sin sueño no hay a lo qué dar curso. Tanto el sueño como el discurso son tuyos. Ponte a dormir. Desmontar el discurso. Desaparecer.

De la mirada del otro y de lo que se dice

Quienes conocimos a Humberto Rivas pudimos conocer algo más de nosotros mismos, que al no pasar desapercibido para él, nos lo hizo ver. A los tres meses de su muerte, dieciocho

colegas le hicimos un homenaje a través de dieciocho obras que devolvían, como un eco, la mirada a una de las suyas. Fuimos dieciocho porque no cabíamos más y la manifestación de nuestro homenaje, abierto y espontáneo, que sepamos, nunca antes lo había recibido un fotógrafo ya fuese en vida o una vez muerto. A la luz de las diecinueve obras expuestas pudimos ver que se trataba simplemente de una. Formatos, técnicas y autores diferentes tocando la misma nota al unísono. Tocar aquello era tocar al unísono. En fotografía tocar aquello es estar haciendo fotografía. Todo lo demás es cuento y cada cual tiene el suyo para ver de tocar aquello. Pero ¿qué es aquello? Es, como siempre, empezar desde el principio. El principio es aquello que por ser principio no tiene origen. Nada que ver con la originalidad ni con la novedad porque el principio no tiene aún con respecto a qué ser ni novedoso ni original. Aquello es lo que ha de estar presente y el principio es lo único que está presente por principio. Aquello es pues el núcleo duro en torno al cual la vida gira. Lo que se dice la dicha en la mirada del otro. La mirada entre tus ojos y mis ojos.

Al asunto le ponemos ganas. André Kertész solía teletransportarse y aparecer dentro de sus fotografías aparentemente fotografiado por un fotógrafo que se llamaba como él. Este desdoblarse para fotografiarse en el modelo fotografiado suele hacerlo Joan Fontcuberta harto ya de fotografiar lo que para él carece de toda gracia. El aburrimiento lo producen aquellos fotógrafos que creen ver más que los

demás. El fotógrafo quiere verse en sus propias fotos reflejado. Hace fotos porque de no hacerlas vería aún menos que los demás.

No a todo el mundo le pasa por la cabeza querer ser fotógrafo. En realidad a poquísimos y que se sepa no lo consiguen. Es como querer aprender inglés a los cuarenta años sin tener ya para entonces con quien hablar ni en el propio idioma. O querer dejar de fumar luego de haber fumado treinta años. Para entonces te tienes que dedicar a tiempo completo a no fumar lo cual no te deja tiempo para nada más hasta que por fin te mueres. De haber seguido fumando te hubieses muerto igualmente pero al menos habrías tenido tiempo para seguir fumando. Querer ser fotógrafo es como querer ser dentista. Nadie quiere ser dentista. Querer ser alguien es lo peor que le puede suceder a alguien. Es no darse cuenta del alguien que ya se es. Querer ser otro cuando uno ya es ese otro. Suena a Rimbaud mientras fue Rimbaud. Luego fue otro y se jodió. Quienes disfrutamos siendo fotógrafos, somos fotógrafos. No queremos ser fotógrafos. Con la docencia pasa lo mismo. El estudiante es estudiante todavía porque no cree tener enfrente a un pésimo profesor. Dejará de ser estudiante pero recién aprenderá cuando se de cuenta de que los pésimos profesores no existen. Todo lo malo que he aprendido he procurado aprenderlo de los demás. Lo bueno lo he aprendido yo solito pero en cuanto aprendes reconoces al profesor. Para ser un buen profesor, permítaseme la contradicción, se ha de ser

pésimo y contradictorio. Cuando, como alumno, te enganchas a un profesor, el profesor lo único que espera de ti es que te desenganches. Si consigue que no te enganches o desengancharte, es un buen profesor. Tengo un magnífico recuerdo de todos ellos. Humberto Rivas fue un gran maestro. Logró desengancharse hasta de sí mismo. Se dice que perdió la memoria. Ya se sabe, el Alzheimer. No, no es verdad que perdiera la memoria. Hizo su memoria nuestra y al recordarle nos acordamos no solamente de él sino de nosotros mismos.

De la tradición y de lo inesperado

Cada época posee un marco de estudio dentro del cual se auto contempla con minuciosa meticulosidad en todo aquello que como tal es marca de su propia época. Cuando alguien se refiere a la actualidad no abre ni cierra ventanas. Usted puede hablar del cambio climático porque resulta que el verano pasado fue el más cálido de los últimos treinta años y este invierno es también el más frío de los últimos treinta años. Desde una perspectiva científica un cambio global de esta naturaleza no solamente supone un cambio de clima sino que engloba todos los cambios: sociales, económicos, políticos, históricos, religiosos, mentales y digestivos en general. Si del paleolítico al neolítico lo que sucedió como trasfondo fue un cambio climático, en la actualidad utilizando el mismo trasfondo puede resultar incluso que yo pueda no estar diciendo lo que digo. ¿Qué es lo que quiero decir? Lo que yo quiero decir, para

empezar, no le interesa a nadie. Más interesante serán siempre las razones que pueda tener de decir o de no decir algo. Puedo hablar, por ejemplo, porque considere que mi silencio no es tan inteligente como pueda serlo el de otros pero esto no es del todo suficiente. La pregunta por responder es otra. Se trata de responder para qué hago, digo y/o pienso lo que hago, digo y/o pienso. Si la respuesta es absurda no tiene sentido haber hecho la pregunta. Una respuesta que podríamos encontrar agradable podría ser: Yo hago, digo y pienso lo que hago, para pasármelo bien. Ya que hemos puesto el acento en el pensamiento resulta que me lo puedo estar pasando muy bien haciendo, diciendo y pensando cosas realmente espantosas que pueden afectar espantosamente a otros. La tradición es en todo esto muy selectiva: su conocimiento afecta de un modo selectivo a quien la contempla. Lo inesperado, en cambio, es inesperado para todo el mundo. Bueno, siempre hay quien espera una invasión de los extraterrestres y esto es un decir porque cuando nos invadan lo harán inesperadamente.

Las cosas, sin embargo, no se suceden unas a otras linealmente en el tiempo sino que se van configurando conforme se reflejan y se proyectan unas en otras. Yo puedo estar ahora mismo proyectando unas ideas pero si no hay en quien estas calen, estas ideas serán como inexistentes y no porque posiblemente no se deriven de otras, de modo que puedan ser así más o menos comprensibles, sino porque –y aquí está el quid de la cuestión– no son necesarias. Para que algo exista –y ahora no

estamos hablando de la pobreza en el mundo— hace falta que este algo sea antes necesario —y por supuesto, ahora tampoco estamos hablando de la riqueza— en el mundo. La pregunta es: ¿para qué se reflejan y se proyectan unas en otras todas las cosas?, ¿para configurarse?, y si es así, ¿para qué tienen que configurarse?, ¿para comprenderse?, ¿para actualizarlas?, y ¿para qué ?

Lo interesante es el modo en que las cosas se actualizan. Sucedieron en un lugar en una época y de pronto surgen actualizadas en otro lugar y en otra época. Surgen inesperadamente y esto forma parte también de lo que se ha de considerar siempre, también en la tradición. Naturalmente toma tiempo y dedicación prestar atención al aparente capricho de lo que, por estar vivo y en directo, se mueve. Más fácil es contemplar una momia. Hay quien fotografía a la momia para poder contemplarla más fácilmente.

De manera que todo esto trata acerca de lo que no podemos saber. Podemos facilitar la definición de lo absurdo como aquello que es fruto de lo que no podemos saber pero no hace falta. Desde Sócrates hasta Bertolt Brecht, aquello lo hemos podido saber. No hace falta. Lo que ha hecho falta siempre ha sido todo lo contrario y hemos encontrado útil darle sentido a cada cosa para así tenerla en su lugar. Lo que no tiene sentido es absurdo. Lo que no sabemos no tiene sentido. Si nada

sabemos no tenemos sentido. Algo pues hay que saber para tener sentido.

Lo que hay detrás de todo esto son operaciones más o menos lógicas. Algo así como si tal entonces cual pero si no, entonces no. Y si es esto lo que más o menos nos orienta al tiempo que a la vez cumplimos años, las cosas cobran el sentido que nuestra edad les otorga pero obviamente dentro de determinados contextos. Entonces estudiamos meticulosamente el comportamiento de las criaturas. Los mayores y los menores. Unos dicen algo con respecto a lo que los otros dicen. Nos decimos cosas. Bueno, cosas es un decir. Nos entretenemos. Y fotografiar es también un modo de entretenernos. El paso del tiempo. Lo tradicional y lo inesperado. Es conmovedor el candor con que, quienes sin duda por amor, aún nos toman en serio y se escuchan a sí mismos en nosotros mismos, usan ese candor con el que intentamos ver no solamente fotografías. Las imágenes fotográficas recuperan esta mirada que no es en absoluto técnica ni melancólica ni cínica.

De las obras y de los autores

Más o menos a finales del siglo XIX la práctica fotográfica pudo generalizarse gracias a la industria. La industria convirtió una práctica de iniciados en práctica doméstica. La tecnología que actualmente se requiere para hacer una fotografía es inversamente proporcional a la pericia técnica que se necesita

para realizarla. Como no estamos hablando de la industria farmacéutica ni de medicina, lo crucial en el caso de la fotografía es ver en qué momento las fotografías que alguien hace se convierten en obras fotográficas porque es en este momento y no en otro cuando quienes las realizan se convierten en autores. Gracias a la industria todo el mundo puede hacer fotografías. En este contexto, querer ser fotógrafo no tiene ningún sentido. Quienes son fotógrafos lo son porque sus obras le ofrecen el sentido que el mero hecho de hacer fotografías no ofrece a nadie más. No le daremos más vueltas: es una cuestión innata. Es entonces cuando empezamos a contar a los fotógrafos con los dedos de las manos. Dime cuáles son y te diré quien eres. No acaba uno nunca cuando se pone uno a contar. Siempre se vuelve a empezar.

La aspiración de fotografiar como todo el mundo, para poder hacer fotografías como todo el mundo, es un primer síntoma. Esta aspiración es necesaria pero no suficiente. La confirmación de que dicha aspiración es auténtica la tenemos recién a partir de una suerte de incontinencia fotográfica que inevitablemente atraviesan todos los fotógrafos. Es como una tempestad. Luego viene la calma. Todo se hace más tedioso y toma su tiempo. Toma tiempo llegar a ser Thomas Ruff y aplicarse a la superficie de las cosas. Toma tiempo realizar aquellos grandes retratos carnet que realizó Avedon en su *American West*. Fotografiar como todo el mundo. Llegar incluso a hacerlo impersonalmente como lo haría una máquina de un fotomatón: *Nothing personal*.

Un fotógrafo es aquel que siempre fotografía como la primera vez. En cuanto se mueve de allí deja de ser fotógrafo. No detiene lo que fotografía sino a quien ve la fotografía para que así pueda verla. ¿Cuántos fotógrafos logran esto? Para ello, algunos en vida, se deben a la posteridad. No tienen prisa. No pierden tiempo. Esperan como todo el mundo, su turno.

No sabes quienes son. Por eso preguntas. Ves la obra y preguntas quién la ha hecho. Te detienes. La experiencia se convierte en algo inolvidable. A veces tienes que fijarte. Con Picasso no hace falta porque ya se encarga él de que te fijes. Llega un punto en que te has de distraer. En música con Ligeti, siempre con Ligeti y luego Kurtág. ¿Qué pasa con la fotografía? Joan Prat, el amigo de Miró, solía decir que cuando él recogía una piedra solamente recogía una piedra pero que cuando la recogía Joan Miró esa piedra se convertía en un Miró. Todo el mundo hace fotografías. ¿Aaron Siskind? Cada foto que él hacía era un Siskind y si no, ni era una foto ni era un Siskind. Ni la piedra ni la foto de la piedra. Siskind. De pronto no haces fotos. Eres autor de lo tuyo. Haces lo tuyo. Sabes quienes son porque hacen lo suyo. Hacen su obra. Son autores. En ello radica su autoridad. La reconoces. La unidad no se encuentra en el fotógrafo como origen sino en el espectador como destino.

De lo que llevamos en mente

De que la cuestión era mental se percató Leonardo da Vinci en su tiempo. De allí a lo conceptual reaparece el mono que llevamos dentro. A Brassai le divertía fotografiar las esculturas de Picasso. Al fotografiarlas humanizaba las esculturas que hacía el mono que había en Picasso pero ni las esculturas ni las fotografías eran conceptuales. No es extraño que Picasso considerara a los fotógrafos como el eslabón perdido entre el mono y el hombre. Nosotros sabemos que Picasso existió. Sabemos también que el eslabón perdido nunca existió. El genio no es intrínseco. Cuenta Paloma Picasso del inmenso disgusto que tuvo Picasso cuando ella de pequeña puso en la puerta del taller un cartelito con la frase aquella de “Genio trabajando”. Quien trabajaba era Picasso, no el genio. Si no pones a trabajar la cabeza en la mente no aparecen más que estupideces. Solamente el trabajo convierte la estupidez en otra cosa en la que pueda intervenir el genio. Sí, el de la lámpara maravillosa. André Bretón tenía las antenas puestas hacia el Oriente. Hacer de lo extraño algo familiar y de lo familiar algo extraño. Puedes ponerle el nombre que quieras pero no es algo conceptual. Lo conceptual viene más adelante. Lo conceptual habla. Lo previo es la inteligencia del silencio mismo. No es la naturaleza tampoco. Es el espíritu.

En cuanto Dios habla deja de ser Dios. Quien habla ya es el hombre. Se hace hombre al hablar. Su lógica es verbal y

humana. Ambas cosas. Si para el cristianismo únicamente el verbo se hubiese hecho carne para habitar entre nosotros, no habría durado ni hasta el tercer día. Su gracia radica en que además la carne se hizo verbo y fue deshabitado el cuerpo para así comulgar en un mismo espíritu. Esto lo comprende solamente un hombre de espíritu cristiano. De los budistas no se espera que estén en dicha frecuencia pero en ellos lo conceptual también viene más adelante. La pregunta es: ¿Es mi cabeza la que obedece mis órdenes o soy yo quien obedece las órdenes de mi cabeza? En cuanto hay creación se genera lenguaje. El ser humano obedece al lenguaje que crea, no a las órdenes que una perversión del lenguaje genera. Salvo que les enseñes a obedecerlas, ni los animales obedecen órdenes. Mira por donde, un artista consigue que hablen sus piedras.

La música viene de donde no se sabe donde. Ya puedes ponerte a mirar hacia el cielo. Por el contrario viene de aquí abajo y se eleva hacia el cielo. Gracias a los tontos, quienes no lo son, se dan cuenta que los tontos tampoco lo son. Somos siempre los otros. Esto a las criaturitas que somos nos pone a veces furiosos. Yo no tengo la culpa. Siempre el último, el que tiene la culpa, será el primero. Se comprende así que el más tonto del pueblo resulta que es el más listo porque si nos perdonan es que somos nosotros los que tenemos que tener la culpa para que él pueda perdonarnos. Desde luego Dios es bendito porque si no se comprende que pueda ser Dios. Lo siento. Hay que sentirlo. Primero es una cuestión de

sensibilidad. Algo que ataña estrictamente a los sentidos. Luego aquello cobra un orden y se convierte en percepción. Finalmente la memoria introduce los tiempos verbales y aquello se convierte en lenguaje. Un amigo psicoanalista solía afirmar que todo llega a ser tan lógico que hasta se lo cree uno mismo y todo vuelve a empezar como un acto de fe pero no porque seamos creyentes ni porque hagamos cosas increíbles, sino más bien por necesidad de ser creíbles no ya a ojos de los demás sino a ojos de nosotros mismos.

¿Ver para creer o creer para ver? La cuestión es que aquello salga en la fotografía. De ello trataba el asunto al menos en los tiempos de su invención. Se trataba de que lo que estaba delante de la cámara apareciese fotografiado con verosimilitud. Esto se resolvió relativamente pronto. En tiempos de Alfred Stieglitz este tema estaba ya tan resuelto que los fotógrafos empezaron a ocuparse no solamente de lo que sucedía delante de la cámara sino además de lo que podía estar sucediendo detrás. Es decir, lo que podía estar pasando por la cabeza del fotógrafo. Justamente es Stieglitz quien a principios del siglo XX introduce el concepto de Equivalencia para señalar que aquello que sucede frente a la cámara a la hora de fotografiar encuentra una suerte de correspondencia con aquello que pueda tener en mente el fotógrafo. Se habló luego de previsualización, de postvisualización, y del control del contraste a través del Sistema de Zonas como proceso de interiorización y

exteriorización de la visión a través de la fotografía considerada como un medio. Un medio honesto. Directo... *straight !!!*

Del estatuto ontológico de la fotografía misma

La conversión de la fotografía en medio supuso en última instancia su reinención. Cuando aparecen las cámaras Leica en 1928 el medio contaba ya con una consistencia mayor que la fotografía misma. Un año antes fallecía Eugène Atget. Un año después era André Kertész quien cogía la batuta. En la serie de sus *Distorsiones* de 1933 mostró que la fotografía era un medio, que si bien era directo, sus manifestaciones, por más honestas que fuesen, no podían ser más que aproximaciones visuales distorsionadas de lo real. En otras palabras, tanto la cámara como quien la utiliza, inevitablemente al mediatizar lo visual ofrecen como resultado una distorsión gracias a la cual quedan relativizadas las coordenadas significativas de cualquier índole de propuesta. A partir de entonces, la fotografía no solamente trataba acerca de lo que sucedía delante de la cámara y dentro de la cabeza de quien la utilizaba, sino además acerca de lo que trataban otras fotografías, de modo que, para saber realmente de qué trataba una fotografía o sospechar su alcance, se requería un dominio y pericias aparentemente extra fotográficas.

Esto a su vez supuso naturalmente una tercera reinención de la fotografía. Con una cuarta reinención, las fotografías que alguien pudiera hacer los miércoles por la mañana no podrían

parecerse ya en nada a las que pudiesen hacerse los domingos por la tarde. En otras palabras, las fotografías contendrían una información que en último término podría ser descifrada de tantas maneras como aparatos de aproximación hermeneútica pudiesen ponerse en juego. Ya no serían las fotografías las que estarían en el centro de la discusión, sino cuán pertinente o impertinente podía ser la apreciación o aparato hermeneútico de quien las contemplara teniendo, además, en cuenta que dichas fotografías dependerían de otras que recién podrían estar por hacerse.

Daguerre se sirvió de su invento sin necesidad de decir para qué servía. Este para qué no es en absoluto teórico sino realmente transformador y generador de conocimiento. No se trata de dilucidar ontológicamente lo que es sino lo que sucede. En la fotografía no únicamente se muestra lo que en ella sucede como medio sino que además, como ente propiciatorio, propicia y logra. En cualquier caso la práctica es la única que puede generar teorías más o menos entusiastas.

Veamos por tanto lo que sucede. Se nos dice que es en la palabra misma en donde se encuentra la verdadera luz. Obviamente no se refiere esta a la de la fotografía aunque sin esta no existiría tampoco la fotografía. Unos fonemas se han de convertir en palabras del mismo modo que los cuerpos opacos al interferir la luz hacen que esta se haga visible. En otras palabras, fonemas y cuerpos la detectan y por ella se iluminan.

Hasta aquí la teoría vendría a iluminar la práctica. Esto vendría a ser lo que es. Lo interesante en cambio no es lo que es sino lo que sucede. Lo que sucede es lo que finalmente nos interesa porque es lo que llama nuestra atención. De la práctica se desprende lo que sucede, a saber, una teoría que ya nada tiene que ver con aquella primera teoría que generó en la práctica lo que es. Interesante verdad. Pues bien, en la microfísica de todo esto se habla ya desde hace tiempo. Sucede algo inexplicable. Llama nuestra atención.

Ahora que ya sabemos qué y para qué estamos fotografiando, la importancia del conocimiento deja de ocupar un lugar primordial en la medida en que lo que cuenta o lo que suma es lo que nos indica que dicho conocimiento es previo e innato. Darwin y los naturalistas de su época se percataron de ello y ofrecieron múltiples ejemplos de la perplejidad que les producía todo ello. Lo importante deviene a ser el reconocimiento. El médico le hace un reconocimiento a su paciente. Su saber previo, su conocimiento, sin nada qué reconocer ni tan siquiera existe. Esta afirmación suscita una relectura de lo socrático en versión postmoderna generadora de lo desconocido; a saber, yo solo sé que aquí no tengo nada qué reconocer. Si no te reconozco, reconozco que te desconozco y en tanto en cuanto no te conozco, no existes.

Así, al poner en su mismo origen tanto la presencia de una fotografía como a quien la contempla, nos percatamos que lo

que pueda estar aconteciendo dentro de la fotografía misma es previo, siempre y cuando dicha fotografía y su contemplador luego, al encontrarse, existan. No es la luz, es el tiempo. No es un tiempo verbal ni tampoco del ser. Es tiempo del acontecer. De lo que acontece en la fotografía misma. Teoría pura por excelencia en su insistencia. Su insistencia ofrece consistencia a su existencia en constantes reinversiones sucesivas.

De lo bello en las imágenes y en los sueños

El porqué y el para qué de lo bello, si no fuera porque lo bello nos atrae, no nos lo explicaríamos. Que nos atraiga no es suficiente. Obviamente, lo que nos repele no nos atrae pero ello no supone que alguien no pueda encontrarle belleza. No somos indiferentes a la belleza, pero la indiferencia puede ser bella y por supuesto insultante sin que por ello seamos poetas. Por poco que podamos considerar que algo proyecta una imagen, aquello al menos nos toma en cuenta aunque podamos hacer ver que no nos despierte de nuestra indiferencia. Salvo que la atracción o repulsión que nos produzca sea irresistible, siempre podemos ofrecerle resistencia. A diferencia de lo real que nos ignora, la imagen jamás ignora nuestra realidad. La imagen ha sido hecha para ti. Ha sido hecha no para que tú le des alcance sino para darte alcance, para alcanzarte. Al meterse contigo te dice que existes. Te mira. Quienes hacemos imágenes miramos a través de ellas a quienes las miran. En fotografía todo esto tiene una larga historia. Pero, ¿cómo podemos aspirar a

construir un nuevo espectador si justamente es la imagen la que mira al espectador y no a la inversa? Siendo como somos objeto y sujeto de manipulación simbólica, al manipular somos manipulados. Si montamos un ejército, tarde o temprano serán nuestros soldados quienes nos harán entrar en guerra, so pena de quedarnos sin el ejército que hemos montado. Las buenas imágenes, por tanto, a diferencia de los sueños o las pesadillas, no solamente han de estar encaminadas sino además bien encaminadas.

La tradición –y a los hechos siempre podemos remitirnos– no es suficiente por más selectiva que pueda mostrarse. Podemos introducirnos en el laberinto de toda lógica. Pasar del horizonte mítico al horizonte histórico pasando por la poesía, la filosofía, y la ciencia hasta desembocar en la cibernetica. ¿Bajo qué firmamento es posible conjurar el comportamiento de lo irracional? Cierta ignorancia protege de lo desconocido a las criaturas, sean estas jirafas o seres razonablemente superiores a quienes únicamente cierto distanciamiento les protege para transmutar su ignorancia en lo que se denomina conocimiento lógico. En otras palabras, todo aquello que se encamina de la locura a la razón está bien encaminado. La cuestión de base es que las jirafas no tienen la necesidad de plantearse conscientemente las cosas en estos términos. ¿Qué necesidad tienen estas jirafas de no ser elefantes? Una vez detectado el absurdo nadie le concede tampoco la última palabra. Lo que llama nuestra atención es al mismo tiempo aquello que nos

distrae. Hacemos el “muertito” en la playa y así nuestro ser llega a sentirse más plus hasta que un, por lo demás previsible oleaje nos devuelve a nuestro ser sin más. Un ser sin más que es como un ya no ser inversamente proporcional al ser más plus que nos sentíamos ser mientras hacíamos el “muertito”.

A pesar de su instantaneidad, es la permanencia la que dota a la fotografía fija de un fluir más cinético que el cinema mismo. Admitamos que pueda tratarse efectivamente de un cine quieto de *longue durée*. Lo que pueda contenerse dentro de una fotografía no volverá a salir de allí jamás. Allí dentro no sabemos si se sentirá familiar o extraño. No quiero decir que debamos necesariamente decir cosas como esta únicamente con respecto a la fotografía. De haberlas dicho antes con respecto a la pintura quizás ahora no nos sonaría tan extrañas. La cuestión es que no solamente hay que decirlas. Además hay que verlas.

¿Qué le debe la fotografía a Chema Madoz? Nada. Absolutamente nada. Sin la fotografía Chema Madoz simplemente no existiría. Madoz, en cambio, se lo debe todo a la fotografía. Esto era justamente lo que quería decirle Jean Claude Lemagny cuando le sugirió en sus inicios que se dedicara a otra cosa y felizmente no le entendió. ¿Qué le debe Alberto García Alix a la fotografía? Todo. Absolutamente todo. ¿Cuál es la diferencia? La diferencia es que Chema Madoz no podría haberse dedicado a otra cosa y en cambio Alberto García Alix podría haberse dedicado a otra cosa y felizmente no lo hizo.

Así, ambos desde actitudes opuestas nos han ofrecido maravillosas e inolvidables imágenes desde la fotografía y para la fotografía.

La belleza de un rostro que te mira en un sueño es incommensurable. La imagen no lo hace inolvidable. Es el sueño el que hace inolvidable al rostro. Hace inolvidable a algo que ya no existe o todavía no existe en realidad, es decir en el tiempo útil, pero que el sueño desprende: una imagen. La imagen de lo inolvidable. Frente a ella la memoria no tiene nada que acercar porque la imagen es la memoria misma. Me gusta creer que Humberto Rivas depositó la suya en sus fotografías mismas. ¿Dónde si no? También en el espíritu de las nuestras. Fuera de las cronologías, algo existe fuera de la cronología para que la cronología exista. De cómo somos comunicables dice mucho de nosotros mismos y ello da cuenta de cuán libres somos.

De lo histórico como anclaje de toda investigación

Carente de identidad, indocumentada, la fotografía iría a la deriva si a través de sí misma no contara su propia historia. De hecho algo debe de haber y hay entre una imagen de Fox Talbot y una de Gary Winogrand, entre una de Eugène Atget y otra de Eugene Meatyard. Lo que sucede es que no sabemos qué decir. Creemos saber donde queda el pasado y de dónde viene el futuro pero es desde el presente desde donde figuramos estos

extremos. La pregunta es: ¿en qué presente se encuentra quien te cuenta esta historia? La mera pregunta nos sugiere que hay tantos presentes, pasados y futuros como los que estemos o no dispuestos a configurar. De hecho cada cual tiene los suyos. Esto obviamente es inaceptable para quienes generosamente nos invitan a subordinarnos a entender nuestros asuntos tal cual ellos entienden los suyos. Las historias oficiales tienen por ello siempre algo de patético. Naturalmente nacemos dentro de un montaje que quienes se sienten llamados a desmontar han de estar previamente iluminados sin que sepamos a ciencia cierta por quién.

En el horizonte mítico siempre es posible encontrar cualquier cosa. El horizonte histórico ya es otro cuento. En ambos, sin embargo, podemos encontrar de todo. El problema radica en que ni lo mítico ni lo histórico son horizontales. Se han de investigar en una serie de estratos que si bien están dispuestos horizontalmente se encuentran verticalmente unos encima de otros. Teóricamente podemos acceder a todos ellos a través del futuro. De hecho, sin historia no tendríamos pre-historia pero quienes periódicamente anuncian su final lo que tal vez quieren es contarnos su presente como si fuera el futuro.

Vemos así que la historia no trata acerca del pasado sino de cómo el pasado se narra. Tampoco se repite. Lo anacrónico tiene pésima reputación justamente porque al saltar sobre la secuencia cronológica termina por explicar cosas que de otro

modo la historia únicamente sería capaz de explicar y sobre todo justificar a toro pasado. Explica lo que ya es pero nunca lo que sucede. Y, ¿qué es lo que sucede? Sigue que a pesar de que no hay forma de seguir el hilo de los acontecimientos, al menos los que se seleccionan se han de justificar. En fotografía se perdió el hilo y esto se hizo más o menos evidente para muchos a partir de la serie *Pictus Interruptus* de Ray K. Metzker aunque podría haberse visto venir desde la serie *No focus* de Eugene Meatyard. Del impasse que suponía quedarnos huérfanos de referencias surgieron, extemporáneas entre otras, las obras cargadas de trascendencia de Ricard Terré.

A parte de que del cerdo se aprovecha todo, sabemos que en el Universo todo gira y a la vez le vamos dando vueltas a todo en nuestro afán de comprenderlo. De lo que se trata es de no pasarse de vueltas. Es posible que la última foto ya esté hecha y en cambio la primera esté aún por hacerse. No se trata de introducir una nueva lógica, sino de percatarnos de que aquello que denominamos lógico únicamente se valida dentro de sus propios términos. Quienes hayan leído a San Agustín saben a qué me refiero. Se marca un territorio y se trabaja sobre y dentro de él. Lo que cae fuera, por más interesante que eventualmente pueda ser, distrae. De resultas de ello se hace evidente que lo objetivo se debe exclusivamente a los objetivos que se marcan dentro de un determinado ámbito. Así, el sujeto percibe, libre de molestias, su objeto de conocimiento y olvida que es sujeto y que su percepción es subjetiva. Se convierte en objeto, esto es,

en historia sin memoria. ¿Una Historia sin Memoria? Ciertamente esto ya no es lógica sino cibernética.

Si en el horizonte mítico provenimos de una parejita fundacional como Adán y Eva, en el horizonte histórico resulta que provenimos de una multitud. Mis cuatro abuelos vienen de ocho bisabuelos que a su vez provienen de dieciséis tatarabuelos y paro de contar porque luego vienen 32, 64, 128, 256 y al final todos llegamos aquí por igual. Esto va así y no lo vamos a cambiar. Si lo señalamos es para evitar malentendidos.

Lewis Hine que era sociólogo y además fotógrafo se sirvió de la fotografía para señalar lo que se debía cambiar. Por ejemplo la situación de explotación laboral en que se encontraban los niños dentro de la sociedad de la que él formaba parte. Formar parte de lo que se critica tanto, como criticar aquello que somos dentro de lo que formamos parte, es consubstancialmente moderno aunque nos situemos en el paleolítico.

Del uso y abuso que hacemos de la fotografía sobran ejemplos. A los fotógrafos, la televisión nos ha sacado un gran peso de encima. De pequeños solían decirnos que no se debía de temer a los abusivos porque eran cobardes. La falta de credibilidad es falta de confianza. Abusar de la confianza que hayamos podido depositar en algo o alguien es abusar de nuestra propia confianza. Entre menores lo que se cree es verdad, no porque yo la diga sino porque alguien la cree. La televisión con toda su

publicidad se convierte en engañosa independientemente de que lo que anuncie lo sea o no simplemente porque la realidad es un engaño muchachos. Entre mayores, lo convenido, independientemente de que sea cierto o no, es verdad. No hace falta ser valiente. Se trata de no ser cobarde. De hacerse mayor realmente.

La representación del espacio infinito es una representación finita. Cuando en el Renacimiento logran reunir todos los puntos de vista en un único punto de vista no hacen otra cosa que visualizar lo que un concepto cristalizado en la literatura de siglos precedentes les ofrecía. Dante en *La vida nueva* ya nos ofrece en el siglo XII la visión en perspectiva, en profundidad, en planos, en escalas. Los arquitectos y pintores no tuvieron más que leerle para visualizar como concepto la noción de perspectiva. Se introduce una suerte de distanciamiento. Del siglo XII al siglo XIX en que aparece la fotografía transcurren siete siglos pero nuevamente es la literatura la que a través de Flaubert nos ofrece en la aparente desaparición del autor otra suerte de objetividad que la fotografía a su vez aparentemente subraya. Ahora sabemos y podemos decir que la fotografía si así se quiere puede ser objetiva únicamente con respecto a la subjetividad de quien o de lo que la produce, porque siempre hay más: existen fotografías que nadie ha hecho y que posiblemente nadie verá pero que, como aquellas realizadas por las cámaras de seguridad, existen por si acaso. De la representación finita de lo infinito hemos llegado en siete siglos

a la representación infinita de lo finito: por si acaso disponemos de evidencias hasta de lo que no sucede. De nuestro interés por lo que es, pasando por nuestro interés sobre lo que sucede, hasta interesarnos eventualmente por lo que ni es ni tampoco sucede.

Si no llego a reconocer que la cosa va en serio, la cosa no es seria. Es recién cuando la fotografía se ha puesto a pensar en otra cosa, que la fotografía se ha puesto a pensar. Al convertir lo no fotográfico en fotográfico nos ha remitido a discursos verbales que en sí mismos, en su origen, no hacían referencia a lo fotográfico. La fotografía entra en la historia al mismo tiempo que la historia entra en la fotografía. Y lo mismo sucede con respecto al arte, a la filosofía, a las ciencias políticas, a la economía y por supuesto al periodismo, la publicidad, la industria y todo el entramado social y cultural. Lo que hace apenas unos años nadie hubiese considerado pertinente ni tan siquiera atender para relacionarlo con lo fotográfico, Blake Stimson sabe ofrecerlo en torno a la fotografía como nación. En otras palabras, se trata únicamente del talento innato –que Kertész consideraba necesario para ser fotógrafo y él lo fue hasta su muerte– de ser fotógrafo de nacimiento. En la actualidad esto requiere estar en posesión de una conciencia no solamente hemisférica sino además global y esférica. Stimson gira alrededor de un eje para desplegar su propuesta: La exposición de *La familia del hombre*, la obra de Robert Frank y

las tipologías de Bernd y Hilla Becher. Una propuesta fotológica ambiciosa y clara.

En el ir y venir que presupone toda investigación abierta, en el sentido de que se esfuerza por tomar nota de lo que sucede en la realidad misma de la investigación y lo toma como objetivo de objetividad, si lo que se busca es la comprensión a través de la historia, en el mejor de los casos obtenemos “meramente” una comprensión histórica. Suponiendo que este tipo de comprensión fuese necesaria –los historiadores obviamente lo considerarían así– no por ello alguien tiene por qué verse limitado a considerar esta comprensión suficiente. Para desbordar unos límites no hace falta, sin embargo, considerarse uno mismo un extraterrestre, más bien todo lo contrario. Teniendo a la historia como necesidad, algo puede injertarse o insertarse en ella desde fuera o algo puede extenderse o desplegarse en ella desde su interior. Lo mismo puede afirmarse con respecto a otras áreas de conocimiento. Prescindir de lo poético en la ciencia no es muy filosófico que digamos y sin filosofía no hay ciencia que pueda haber llegado a ser ciencia. Quizás el secreto que anida detrás de toda la obra fotográfica de Walker Evans sea que alguna vez, habiendo querido ser escritor, tomó nota del significado que le ofrecían las iniciales de su propio nombre y decidió fotografiar desde ese punto de vista plural: WE –nosotros– gracias al cual los espectadores tenemos cabida en sus fotos.

Si se quedan fuera de juego apreciaciones de esta naturaleza, es porque dentro de la historia de la fotografía carecemos de margen de error. Una historia de apenas doscientos años es en realidad micro historia. Al profano no le interesan las conversaciones que pueda haber tenido Edward Weston con Tina Modotti. El especialista, aunque conozca la existencia de estas conversaciones, no se conforma y propone una ampliación del horizonte para lo cual necesita un marco más amplio en donde el resultado flote sin un centro de convergencia entre el profano y el especialista. Algo así como si lo previsible del neolítico flotara en el paleolítico sin poder todavía ser detectado, mientras que lo imprevisible del paleolítico naufraga en el neolítico porque ya no hace falta. Dentro de otros doscientos años lo que pueda haberle dicho Tina a Edward será tan irrelevante como lo que pueda haberle dicho la Gioconda a Leonardo pero en cualquier caso, si lo quisiésemos saber, lo tendríamos que adivinar; sin contar para ello con el saber de los homo-sapiens ni por supuesto tampoco con el saber adivinadorio que los cro-magnones pudiésen haber tenido. No escuchamos las risas.

De lo centrado y lo racional

Una razón de peso nos hace ver que se hace lo que se siente pero que lo que se siente no se ve. Si escribiese de pie se notaría. Actualmente buena parte de la actividad del fotógrafo se realiza sentado. Para sentarte bien no necesitas ser lacaniano.

Grosamente, con que los seres humanos seamos los únicos mamíferos que tengamos culo nos basta. Uno puede sentarse en donde quiera pero siempre con el culo. Si pierdes el culo por algo o por alguien es que has perdido la razón. Si te sientes bien te sientes bien. Al sacar las cosas de quicio es que recordamos que el quicio existe. El encuadre encuadra tanto hacia afuera como hacia adentro. Al hacer la foto haces lo que sientes pero lo que sientes queda fuera para que desde fuera pueda contener lo que queda dentro centrado sin que se desborde.

El fotógrafo, a diferencia del mago, encuadra; no hace trucos sino todo lo contrario. Te da a ver lo que hay, no lo que no hay. En otras palabras, el fotógrafo parte de lo que no ve para poder verlo una vez fotografiado. El mago, en cambio, parte de lo que ve para hacerlo invisible. Allí en donde unos pierden la gracia, otros la ganan y viceversa. En el centro de una incommensurable dispersión de propuestas, desde una razón “desconocida” el imperio proyecta con respecto a sí la ignorancia que posee de lo periférico. Bromas al margen, su aristocracia se funda en la ignorancia. Nada hay más aristocrático que la ignorancia. Dicho horizonte no es otro que el hacer ver que es del todo previsto que lo democrático necesariamente desemboca en la corrupción y la anarquía, cuando es justamente la democracia la que logra eludir aquellos frutos de la ignorancia. Entre tanto, como lo que siempre opera es la interrelación de la política y el mercado, el éxito no resulta de una propuesta sino que la propuesta es la que resulta, para ser realmente una propuesta, un éxito. Hay

que demostrar que se es capaz de ser justamente aquel que se espera que se sea por el bien de todos. Una vez demostrado esto, sea lo que fuera que hagas, encajará en lo que se espera. En otras palabras, puede incluso no ser justo pero mientras pueda ser justificable ya has hecho bien. La supuesta razón “desconocida” no es tal: ya que todo gira, todo es político y responde políticamente al mercado del mismo modo que todo es mercado y responde como tal a lo político. En un mundo libre, quien por el bien de todos, renuncia a la libertad, se queda solo. Dicho en palabras de Gary Winogrand : “una fotografía no es lo que se ha fotografiado, es otra cosa”.

¿Pero qué estamos diciendo en realidad? No existe una lógica preestablecida sino aquella que se va estableciendo operativamente en aquello a lo cual se aplica. Habrá quienes nieguen la existencia de dicha lógica aún cuando la estén implementando, a su vez mientras se aplican en negarla. Lo que no hay es una lógica que pueda negarse a sí misma porque es impracticable. El hecho de que siempre deba de ser practicable no quiere decir que sea preestablecida. En este sentido puede afirmarse que toda inteligencia es artificial y, si no es así, que me digan en qué lenguaje estamos hablando porque los caracoles tienen caparazón pero no pueden ponerse a tratar sobre estos temas, sin contar, como contamos nosotros, con el artificio que lo permite.

En cuanto hablamos de robótica ya no hablamos ni de lógica ni de inteligencia, menos aún artificial. Y bien, es posible que se me haya adiestrado para realizar este tipo de elucubraciones sin que llegue a tener la menor idea de cómo cultivar una patata y ello seguramente porque en el circo mi domador considerara que no era necesario saber de patatas para entretenar al público. Y podríamos continuar. ¿Con qué objeto? No le entendemos maestro, pero nos hace gracia. Mejor así. No entendemos cómo funciona la inteligencia, pero la utilizamos. Un teléfono es tan artificial como la inteligencia y lo utilizamos. Sin la opacidad con que se presentan los cuerpos opacos, por más luz que les proyectáramos no solamente no les veríamos sino que además, no veríamos ni tan siquiera que la luz existe, por más luz que existiese y no porque tuviésemos los ojos cerrados. Es esta opacidad de la que ya anteriormente hemos hablado la que nos permite ver cuan centrada y racional se encuentra la dispersión y la sinrazón en cuanto la fotografiamos.

Con tranquilidad podemos ver que aquello que sacamos a la luz no es en absoluto oscuro. El conejo que saca el mago de la chistera existe. No vemos que el conejo pueda haber estado allí sino que ha sido sacado de allí aunque solamente sea el mago quien sabe de dónde lo ha sacado. Así, no solamente sabemos lo que sacamos a la luz sino también de donde lo sacamos, seamos magos o no. En unos casos el procedimiento visibiliza y en otros invisibiliza las fuentes. Un mago al que le falla el truco no es convincente. Un fotógrafo que hace trucos tampoco. Yo no

tengo porqué entender de buenas a primeras cómo funciona el aparato con el que escribo. De buenas a primeras quien ha diseñado el aparato con que escribo tampoco tiene porqué entender lo que yo escribo. Saber escribir, saber fotografiar, saber tocar un instrumento musical, o saber hacer un buen número de magia, requiere, como todo, del saber del que se trata, y es de dicho saber ineludible de donde sale a la luz, desde la opacidad, aquello que se trata.

De la intensidad y el alcance de lo significativo

Sentir, percibir, comunicar supone haber creado algo en alguna de las fases de esta secuencia operativa. Más que preguntarnos por el origen de cualquiera de estas fases podemos aplicarnos a examinar el momento de su formulación. El calor o el frío son previos al hecho de que podamos sentirlos. Hay por tanto algo previo que al despertar al sentido que lo siente lo crea. Percibimos lo que sentimos pero hay este algo previo que carece aún de memoria y por tanto de lenguaje que, aparte de despertar, comunique.

Así vemos que aún no sabiendo cuál es el origen del lenguaje, este no es tan remoto como aquel algo que despierta primero al sentido y luego la posibilidad, primero de percibirlo y finalmente plantearse ya como memoria la posibilidad de prolongarse en su eventual comunicación como lenguaje. Si comunicar lo que se siente es la culminación a través de la cual descubrimos que el

origen del lenguaje no se encuentra en lo remoto, sino tan próximo a nosotros mismos que no lo podemos objetivar, se ve clara la razón por la cual a los griegos les costara darse cuenta de que la sangre circulaba por sus venas y en cambio pudieran percatarse de las órbitas de ciertos planetas.

Esto que tendría que estar meridianamente claro no solamente para el lenguaje verbal sino para todos los lenguajes, es decir, que origen y lenguaje van por separado, parece no estar claro en absoluto gracias a teorías sofisticadísimas que sostienen todo lo contrario y que nadie se pondrá a discutir en tanto en cuanto se acepte como cierta la premisa de que en el principio era el verbo. En cualquier caso las cosas son como son, aunque para que tengan principio vaya uno a saber qué se debería de decir para que una vez con principio no dejasen de ser como son.

Acostumbrados a hablar con palabras podemos llegar incluso a pensar que los gestos solamente existen porque a alguien se le ocurrió inventar la palabra gesto. Y no. El gesto ya existía antes de que la palabra gesto lo denominara. Del gesto pudimos pasar a la postura y a un paso de allí llegar a la impostura porque sucede que nadie sabe todavía de lo que somos capaces de decir para darnos alguna importancia a nosotros mismos. Si es que es al lenguaje al que le debo mi nacimiento, yo soy fotógrafo de nacimiento. Antes vaya uno a saber lo que yo pueda haber sido.

El ilustrado Vico supo hacer filigranas de todo esto: una cosa es lo cierto y otra lo verdadero. Lo cierto depende de la convicción y de la conciencia. Lo verdadero de la convención y la ciencia. Así, no necesito decir la verdad para estar en lo cierto ni decir lo cierto para estar en la verdad. Hay que aprender a moverse. Hay que aprender a estarse quieto. Hay que aprender que en la intensidad se encuentra el alcance de lo significativo. Dicho al revés para que se entienda: el alcance de lo significativo se encuentra en la intensidad. Como reza aquella canción que cantaba Rod Stewart, *the first time is the deepest*.

La manera más sencilla de poner a prueba la validez de un postulado teórico es ver lo que le sucede al darle la vuelta como a un calcetín. Con respecto a los grandes temas de la libertad y la verdad suele decirse que la verdad nos hace libres. Hagamos la prueba de formular aquello al revés y que cada cual saque la conclusión que pueda: la libertad nos hace verdaderos.

De la trayectoria de un autor y de la recepción de una obra

Cuando Barcelona se convirtió en el centro de la fotografía mundial nadie imaginó que más que a los fotógrafos y a las fotografía que allí se producían el fenómeno se debería al Fútbol Club Barcelona. El mejor fútbol del mundo en los pies y la mejor fotografía en la cabeza. De pronto el mundo entero se percataba de que había más aficionados a la fotografía que al fútbol. Ya que todo el mundo hacía la misma foto, los fotógrafos dejaron de

hacer fotos y aparecieron en cambio obras de autor: de Fontcuberta, Formiguera, Laguillo, Esclusa, Serra, Freixa, Casals, Catany, Ubeda, Olivella, Llorens, Ariño, Guillumet, Bové, Brengaret; y las de otros amigos que a estas alturas (Zambrano) me dicen que tampoco hace falta que les mencione, pero todos ellos de pronto convertidos en autores con trayectoria propia y una obra que merecía y obtenía una lúcida recepción por un público que hasta entonces apenas se percataba de que dichos autores y sus obras existieran.

Esto que aquí se cuenta sería del todo pura ciencia ficción pero alguien pensó que podría dejar de serlo en cuanto empezaran los barceloneses ufanos a adquirir aquello que por fin les abriera los ojos. Y era de esperar. La pregunta es: ¿qué habría de haber en la cabeza de los fotógrafos que tuviese algo que ver con los pies de los futbolistas del Fútbol Club Barcelona? Es curioso comprobar que cuando se realiza una pregunta –cuando realmente se hace real– es cuando ya poseemos sin duda su respuesta. Para mí la respuesta, de hecho, venía de lejos.

Años antes, concretamente en el año 1996, cuando en Barcelona apenas te daban algo por una fotografía, en una situación en que me veía en la necesidad de vender una Rolleiflex de formato 6 X 6 para llegar a fin de mes, decidí que antes de hacerlo me despediría de ella haciéndole unos retratos a Javier Vallhonrat que andaba de paso por la ciudad a raíz de una exposición suya en el Centre d'Art Santa Mònica. La sesión

la realizamos en la terraza del centro y mientras retrataba a Javier me percaté de que se fijaba en mis pies. Ni había pelota ni soy futbolista pero él no dejaba de fijarse en mis pies, de modo que se lo comenté sin esperar una respuesta porque no se me ocurrió plantear el asunto como una pregunta. Me contestó, sin embargo, con una respuesta. Una respuesta para una pregunta no formulada. Una respuesta maravillosa en la que no dejé de pensar hasta encontrar a qué pregunta hubiese podido responder. Simplemente me dijo: "me fijo en la posición de tus pies porque así me hago una idea de lo que pasa por tu cabeza y puedo ver qué retrato me estas haciendo". No sé cómo llegué a fin de mes pero decidí no vender la cámara. Aquello, fuera lo que fuese o fuese lo que fuera, era algo que subía de los pies a la cabeza. No tendría ya por qué extrañarme que los barceloneses después de ver qué tenían los futbolistas en los pies quisiesen luego ver lo que tenían en la cabeza los fotógrafos. Mi pronóstico vendría a ser el siguiente: para el 2023 Barcelona sería el centro de la fotografía mundial y esto, que de otro modo, hubiese sido ciencia ficción se habría hecho así realidad.

Lo que quiero venir a subrayar al decir todo esto es que al margen de todo aquello que no se pueda ponderar, no se sabe a ciencia cierta cuál puede ser la evolución significativa de una obra, sea cual fuere la trayectoria de su autor. ¿Desde cuándo y por qué circulan ciertas obras (y no otras) de determinados autores (y no de otros)? Habría que preguntarse -y de hecho es

esto justamente lo que no cesamos de preguntar- acerca del uso al que, en su circulación se someten las obras de ciertos autores. Ver qué autores y obras se encuentran citadas por los teóricos más citados –Benjamin y Barthes– puede orientarnos en esta cuestión. Si abrimos el campo de nuestros intereses más allá de la fotografía, (como obviamente también los tenían Benjamin y Barthes), nos encontramos con dos personajes a través de los cuales, de un modo u otro y por un larguísimo periodo todo ha venido apalancándose. Como no podía ser de otra manera nos estamos refiriendo a Marx y a Freud. Ahora comprendemos la razón por la cual nuestros estudiantes no son nuestros estudiantes. El uso que le damos al lenguaje es más importante que el propio lenguaje. El uso que se le da –el valor de uso– a una fotografía es más importante que la fotografía misma. La pregunta es: ¿cómo conseguir que me usen a mí y no a otros? y, si ello genera quejas por una falta en el valor de cambio, ¿cómo conseguir que no me usen a mí sino a otros? Una vez determinado el principio de realidad, la ficción es reveladora incluso para montar el circo en que andamos. El yo disociado del mundo es a la vez lo menos creativo y lo menos autista que existe. Me hago cargo de construir el mundo a partir de mi yo limitado. Antes de ser yo, sin embargo, yo no era un limitado yo sino que lo era todo. Compréndase que el hecho de haberseme dotado de un yo –por mi madre, por ejemplo– no necesariamente se ha de considerar una putada. Seamos en ello un poco indulgentes. Pudo incluso ser un acto de involuntaria generosidad pero que nadie venga a decirme,

encantado como estoy, de que fuera una putada. No. Naturalmente, mientras este asunto no lo tengamos bien resuelto, el ser propietario de un yo a partir del cual yo puedo construir un mundo no es suficiente. El insaciable consumo en el que andamos inmersos es prueba de que el asunto no lo tenemos resuelto. Muchos ni se han enterado de que ya son propietarios de un yo no solamente necesario sino suficiente. Necesitan hacerse de propiedades para ver de sentir como sea aquel yo que de otro modo no sienten. Automóviles, casas, teléfonos, *gadgets*, y toda la mierda que les entierra definitivamente en vida. La pregunta es: ¿cómo pueden saber lo que es justo si justamente ignoran la justa medida de su propio ser? La injusticia y desmesura que generan es lo único que pueden generar porque es lo único que poseen. En cuanto abrimos los ojos vemos cómo vería de imaginar un ciego lo que es una fotografía. De hecho, y esto lo escribo para los ciegos que puedan de algún modo enterarse de lo que escribo, lo que quienes no somos ciegos vemos que es una foto es lo que podríamos llegar a imaginar que ustedes creen que es el ver. En realidad, sin embargo, al no ver tampoco lo que es una foto, ustedes ven mucho más. Sin considerarlo un consuelo me conformo si al menos para los ciegos me explico bien. Parafraseando a Belon Lemoine cuando cita a Jean Paul Curnier, “*la fuerza de lo visible reposa en su capacidad de sugerir lo invisible para hacer visible, pero no reproducir lo visible*”, tal como lo planteaba Paul Klee.

Si Marx y Freud despiertan nuestra gratitud, deberíamos agradecerles el que hayan querido ser, cada uno en lo suyo, ejemplares y así animarnos a ser y hacer lo propio con lo que ya nos es propio y no con lo ajeno. ¿Propiedad privada? Claro que sí. No se trata ahora de crearla ni de defenderla. No seamos ladrones. Se trata de reconocerla. Alma Mater de nuestros afectos y efectos. El yo como autor transmisor- receptor de económicas ¿transferencias?.

De lo poético en contra de la ciencia y el arte

Paradójico como pueda parecer, un pequeño texto Veda de Cànakya ilumina su tradición al informarnos que con respecto al conocimiento vale más la palabra hablada que la escrita. Dice así:

El conocimiento que reside en los libros <es como> la riqueza en la mano de otro, ya que ni el conocimiento ni la riqueza pueden usarse cuando es necesario.

Los textos brahmánicos abogan en cambio por lo contrario. ¿Cómo recordar algo que no se fija por escrito si al cabo de seis meses lo hemos olvidado? No sé si todos sabemos que la autoridad de la licencia poética es la que salva epistemológicamente toda investigación que carezca de método académico o científico. Esto lo saben ciertamente los académicos y los científicos. La maestra del arte es la práctica y

no hay tradición consagrada ni autoridad superior que rija esta práctica. Lo demás son cuentos.

Lo que a la academia y a la ciencia se le escapa, no cuenta ni como ciencia ni como academia pero sí como conocimiento del que se alimentan en vistas a su sistematización pormenorizada. Los historiadores saben mucho de esto. Los hechos a penas son indicadores. La dificultad que tienen la han de resolver más allá de los hechos.

En fotografía, si nos acercamos al proceso mismo de lo fotográfico, sucede algo que Merleau-Ponty detectaba en su *Fenomenología de la percepción* publicada en 1945. No se refería propiamente a la fotografía pero incluso puede extrapolarse por igual a toda tradición y hacerse particularmente visible y cuantificable en la ciencia y el arte. La cita la extraigo del texto de Stimson referida a la obra de Bernd y Hilla Becher pero la encuentro válida para todo proceso fotográfico. A saber: “incorporar el pasado en el presente y de soldar dicho presente con el futuro”. En otras palabras, siempre se fotografía hoy lo que en el futuro se verá presente como fotografiado en el pasado.

La palabra clave puede que sea regurgitar. Algo que por cierto es muy común en los bebés. Fotografiar es una suerte de regurgitar. Los fotógrafos sabemos algo de todo esto. Podemos seguir el hilo de lo que hacemos cuando, por ejemplo, salimos a

fotografiar. Interesa ante todo la calidad de atención que prestamos. Pongamos que en nuestra excursión no medie ningún encargo; que simplemente salimos a fotografiar por el mero hecho de fotografiar. Como quien hace girar un dial buscamos una sintonía, pero, ¿sintonía con qué?, ¿con lo que consideramos digno de fotografiarse?, ¿con lo que llama nuestra atención?, ¿con lo que podamos considerar oportuno?, ¿con lo fotográfico?, ¿con lo que llevamos en mente? En realidad con lo que terminemos por hacer sin que sepamos realmente de qué trata aquello que finalmente se ha convertido en una imagen. ¿Dónde estaba aquello antes de haberse convertido en fotografía?, ¿y ahora?, ¿dónde está ahora que ya es una fotografía? Ni en mi cabeza ni allá fuera de mi cabeza. Como un encuentro plasmado con entidad propia –fotográfica– lo que podamos ver no se limita a la fotografía sino a la calidad de dicho encuentro. En otras palabras, a un valor. Aquello ha de valer por sí mismo. No por ser un reflejo –que no lo es– de lo real sino por ser un “constructo” en sí mismo real, por ser en sí mismo realidad.

No debe de ser fácil hablar sobre lo que no se sabe. Muchos lo hacemos también sin saberlo y aparentemente se nos hace fácil. Sin yo, sin principio de realidad, no hay mundo. Al menos no un mundo que valga. Un mundo de valores. ¿Para qué hablar sobre lo que ya sabemos? ¿Para qué pintar lo que ya vemos? Si toco el piano es para escuchar lo que no escucho si no lo toco, o, sin pretensiones, para tocar lo que no escucho y así poder discernir

qué escucho al tocarlo. Pinto lo que no veo para así ver lo que pinto. Etcétera. Todo lo cual me indica que incluso ahora que escribo, lo que escribo es algo que hasta el momento en que lo haya escrito no sabré lo que finalmente pueda haber escrito. En otras palabras escribo lo que no sé –al menos por escrito– para saberlo en cuanto lo reconozca ya por escrito. Entre lo uno y lo otro mediará al menos un instante en el que yo y el mundo somos lo mismo. Es desde esta instantaneidad en que se gestiona la proximidad y la distancia en que se genera la representación como experiencia y se transmite. Su descripción es fácil pero resulta larga. Dilucidar qué valores deseamos mostrar y compartir, en cambio, no es tan fácil.

Natural y culturalmente el conocimiento que se tenga posee valor intrínseco. No andan igual diez ignorantes sueltos que nueve acompañados por uno que sepa algo. ¿De qué valor intrínseco estamos hablando? Lo único que podemos considerar conocimiento para dicho efecto es el que nos hace libres, de modo que el valor intrínseco del conocimiento no puede ser otro que el de la libertad. Si eres libre puedes responder. Sabes. Eres responsable. Mostrar el valor del conocimiento no es fácil. Facilmente gustamos creer que tenemos derecho a la libertad al ignorar que lo que tenemos es la obligación de ser libres y por tanto de no ser irresponsables. No somos una incógnita. Somos una respuesta. La representación es valiosa cuando nos da algo a ver, no cuando nos vuelve ciegos.

Mucha ciencia hay en una bomba atómica. Mucho arte en las industrias culturales. Pero ¿de qué ciencias y de qué artes estamos hablando?, ¿de qué culturas?

De los discursos como sistemas de dispersión y aspersión

En los discursos en torno a la fotografía y en la fotografía misma no encontraremos lo excepcional que confirme la regla salvo cuando afirmamos que el día en que sepamos que es la fotografía, la fotografía habrá dejado de existir. El día en que sepamos lo que es la Historia con mayúscula, esta habrá pasado igualmente a la Historia.

El problema de la Historia, tal como yo lo entiendo, es que por elevación en ella nos superan todos los muertos. Esto que es un disparate dicho de la forma más razonable y amable posible, mientras no se considere en otros términos más concluyentes, no hace otra cosa que mantener en vilo los alcances del conocimiento y por lo tanto los de la libertad. A mí personalmente me alegra que la liebre se escape y que cada cual muestre sus credenciales. En último término siempre podemos decir que estamos vivos gracias a Dios y a partir de allí engañarnos como mejor nos plazca. En cualquier caso, la legitimación, sea mítica, poética, filosófica, científica y/o cibernetica, históricamente solamente puede verse a su vez legitimada, valga la redundancia, históricamente. El color rojo acepta sin chistar no ser de otro color. Ni tan siquiera se plantea

cual otro. La Historia es el marco imperativo irreductible dentro del cual se generan los discursos dispersos que riegan por aspersión conjuntos geopolíticos localizados en constante evolución.

Dejemos atrás lo que ya está atrás. Nada por delante está escrito. No se trata por tanto de volver a generar consignas. Lo que significa en la realidad tal cual aparece representado ya genera seguridad, credibilidad y en definitiva confianza. Ofrecer gato por liebre genera lo opuesto. Utilizamos los mismos códigos perceptivos y cognitivos para percibir tanto lo real como su representación y nos podemos orientar o desorientar en lo real a partir de una imagen y viceversa. La ecuación, sin embargo, no es sencilla. Cobrar conciencia del cristal a través del cual se mira es reconocer que sin conciencia no hay cristal y sin cristal ni tan siquiera se mira. Es tan genuina nuestra ingenuidad que de algún modo u otro la hemos de pervertir para luego, desde la reflexión, ser capaces de ver y fotografiar lo que no vemos, para así poder verlo. No hay más conciencia que la que en ella emerge. Haber descubierto que en ciertos estratos geológicos existe petróleo es buena noticia en tanto en cuanto el petróleo es de alguna utilidad. Además de petróleo sin duda existen otras substancias que, por ignorar en qué nos puedan ser útiles, encontrarlas no son ni tan siquiera noticia. Algo encontraríamos en ciertos estratos de lo subconsciente que fuera capaz de mover, por ejemplo, la máquina consciente. Infinidad de historias clínicas nos dan noticia de ello. Estas

historias conforman discursos susceptibles de ser clasificados. De hecho, frente a la necesidad, continuamente nos vemos remitidos, hasta en la prensa diaria, a los anuncios clasificados. Sin embargo, cuando nos vemos remitidos a la Historia con mayúscula, vemos como esta presenta sus credenciales y aquí nadie puede decir que le den gato por liebre porque no hay disyuntiva: tanto cuando te dan liebre como cuando te dan gato no te dan Historia.

Con la debida modestia, luego de vernos alucinados por Alejandro Magno, por Napoleón, por Hitler, etc., que se avergüence quien quiera. No es como para tener de qué sentirnos orgullosos pero quien quiera avergonzarnos no merece perdón. Aquí abajo se está muy bien. Las fotografías del porvenir ya están hechas. La experiencia personal cuenta. Cuando a los veintidos años al ver por primera vez las fotografías de Aaron Siskind, me di cuenta de que las fotografías que yo quería hacer ya estaban hechas. ¿Y ahora qué? De lo que ciertamente tuve que darme cuenta fue de que las cosas sin duda no eran como yo las pensaba. Aún no habiendo nada que sea como uno piensa, ello no evita que uno piense.

Por inevitable, el pensamiento no es ni tan siquiera lo que pensábamos que el pensamiento es. Posiblemente de aquí le viene al pensamiento el prestigio, en todo caso injustificable, que tiene. Por más desasosiego que esta experiencia de estar vivo pueda producir, lo único cierto es que uno está vivo. A los pocos

meses conocí personalmente a Aaron Siskind. Todo lo demás que pueda añadir al respecto es cuento pero aunque las cosas nunca son como uno las piensa, son las cosas las que justamente nos dan qué pensar. La cosa cuenta. Francesc Català-Roca no se cansaba de repetirlo: s'han de fer coses !!! En las cosas que hacemos anida ya nuestro pensamiento: es la cosa la que lo cuenta. Sin la cosa el pensamiento no tiene donde anidar. Se han de hacer cosas. Paradójicamente no hacemos nada cuando no tenemos tiempo, cuando no somos tiempo.

Del tiempo libre de finalidad y objetivo

Tengo apenas cinco minutos más para prestar atención. Dí lo que tengas que decir. Lo siento, yo no tengo tiempo ni para que me prestes atención y tu atención no me interesa. Este es el diálogo que le faltó a la película *Blade Runner* de Ridley Scott. Tener todo el tiempo del mundo es tener todo el espacio del mundo: poseer su significatividad. Escapar a través de la ficción de la ficción en que la realidad pueda haberse convertido requiere de un tiempo libre de finalidad y de objetivo. ¿Cómo representar este tiempo de modo que ni tan siquiera el espectador se percate de que aquello que tiene frente a sus ojos carece de propósito, aún y a pesar de haber sido hecho con el propósito de que carezca de propósito? Se trata de ser fiel – hasta las últimas consecuencias– a las infinitas posibilidades que nos regala, en virtud de su existencia, la contradicción

entendida como opción abierta únicamente a quienes saben lo que dicen. En definitiva solamente quien sabe lo que dice es capaz de producir una contradicción perfecta. El proceso negativo/positivo de la fotografía nos invitó desde su aparición a tener en cuenta esta posibilidad de reflexión y proyección, pero de hecho, lo que nos deja perplejos no es la contradicción en sí misma sino el hecho de que algunos individuos puedan arrogarse la pretensión de transformarnos sin tan siquiera haber tenido la posibilidad de haberse formado ellos a sí mismos. El supuesto *self made man* está encantado de conocerse y tiene dinero para corromper y luego reprochar desde su pureza a quien se le ponga delante. Un tipo incapaz de contradecirse porque ni tan siquiera sabe lo que dice, resulta que tiene los medios para no saber lo que dice. Con la industria en sus manos, ofrece puestos de trabajo. El aura de responsabilidad social con que adorna su falta de individualidad le permite desaparecer cuando el negocio desaparece. Deslocaliza y descoloca en la estela que deja a quienes invade, mientras busca invadir nuevos territorios. En realidad no tiene con quién hablar. Espera que alguien se haga cargo de los panfletos gaseosos que provoca y que él jamás leerá, porque no lee. A tientas se le dibuja hasta conseguir una imagen y semejanza que genera una perplejidad mayor que la que produce una contradicción a ojos del simple modelo.

Superada la reproducción, esa insaciable reproducción que la industria repite entretenida en nuestro aburrimiento, el genio

finalmente aparece como una luz sin fisuras, poético. Habla. Su voz es creativa porque da la cara. Reconoce que conoce. Apela a los antepasados como si la Historia fuese un hecho natural y no cultural. Se mide al árbol caído para constatar así su grandeza. La que no pudo ser. En otras palabras, no se crea que todo el mundo está por la misma labor. Hay quienes van de ida y otros de vuelta. Es este vaivén el que otorga justificación plena a la contradicción. Por más escrito que lo podamos tener, siempre se escucha de oído. Si todo es igual, ¿cuál es la diferencia?

Vagamente recordamos que de la Edad Media salíamos al Renacimiento gracias a que la Edad Antigua quedaba a buen recaudo en el Imperio de Oriente. Siempre se puede vivir de los ahorros. Luego la Reforma y luego la Contra Reforma para llegar a la Ilustración y la Revolución Francesa. Entre estas dos últimas el norte del Nuevo Mundo se independizó. En la nostalgia de la perdida, luego del Idealismo y el Romanticismo alemán y del siempre enfocado pragmatismo anglosajón, el par de guerras mundiales se pudieron sofocar con lo depositado en el Nuevo. España saldó sus cuentas por su cuenta y actualmente vive de sus ahorros a buen recaudo también en el Nuevo Mundo. La diferencia es que en el siglo XXI ya no nos podemos repartir el mundo como si fuera un pollo. Los imperios territoriales se acabaron. El *neoyorkino* Immanuel Wallerstein puede tranquilizar a sus alumnos de Yale con sus teorías del sistema mundo porque para eso le pagan los niños bien de Yale.

El imperialismo norteamericano es un espejismo. Son los estadounidenses quienes están invadidos por todo el mundo: ¿por lo mejor?

De modo que tenemos futuro. La ciencia tiene programa establecido y por desarrollar para, por lo menos, los próximos doscientos años. Ahora sabemos que su objetividad simplemente se fundamenta en sus objetivos y no en un método ni, como ya sabíamos, en una lógica preestablecida, a todos los efectos inexistente.

Curiosamente, lo que podamos ahora encontrar a faltar, lo podemos encontrar fotografiado. De hecho se nos fue con la fotografía y ya no volverá. De ello no haremos esta vez ninguna religión. Simplemente sabemos a donde ha ido todo aquello a parar. Cuando todo cuadre, el negocio volverá a ser redondo.

De lo que fluye y de lo que queda interrumpido

Alguien que desee aproximarse al estudio de los sueños con ojo clínico se encontrará no con sueños sino con interpretaciones dotadas de un orden y concierto que intenta comprender algo que, como el agua que fluye y se escurre entre los dedos, no se deja beber ni sacia la sed. Al final del sueño siempre queda poco y el resto lo completan las interpretaciones. Del mismo modo que se interrumpe un sueño, la vigilia se interrumpe al soñar despiertos con las interpretaciones. Las variantes son

diversas: puedes soñar que sueñas o que estás despierto, pero en ambos casos estás dormido. También puedes ser consciente de que estás despierto y preferirías que no fuera cierto porque aquello es peor que una pesadilla; naturalmente puedes estar viviendo un sueño maravilloso que tarde o temprano se ha de acabar y lo sabes. En definitiva, lo que llega a interesarnos no es el sueño sino su interpretación y aquí quien toma la palabra no es quien sueña sino quien está despierto y dispuesto a interpretar. La balanza obviamente se decanta a descubrir lo que de otro modo permanece oculto.

Con respecto a la fotografía es sabido que en realidad nadie la inventó. Sabemos que durante siglos fue algo así como un descubrimiento fallido. En cuanto se sacaban sus resultados a la luz, estos se desvanecían, pero, por el hecho de que finalmente se lograran fijar sus resultados no cambiaron demasiado las cosas. Se interrumpía el desvanecimiento de la imagen pero los resultados vistos a la luz hacían de pronto evidente otro desvanecimiento del todo inesperado y que ocurría, ya no en la dimensión lumínica del proceso sino en la percepción y concepción de nuestra dimensión temporal. Tanto si el resultado era fruto de la vigilia como del sueño, la fluidez era interrumpida pero no de una forma mágica sino tecnológica. La fotografía como el lado lógico del sueño nos despertó para introducirnos en otro sueño cuyas incongruencias se salvarían posteriormente del naturalismo gracias al cine, que al replicar el tiempo de la visión retiniana real restituía las distancias lógicas aparentes de

las temporalidades cronológicas lineales. No es gracias a la fotografía que sabemos lo que ahora sucede, sino que es gracias a la fotografía que sabemos lo que en realidad sucedió y por ello, para saber algún día lo que ahora sucede seguimos fotografiando ahora la loca vigilia de un sueño.

Para evitar que el discurso se acelere, volvamos a los sueños. ¿Qué más da lo que pueda uno haber soñado anoche? Si no se sueña una cosa se sueña otra y es esto y no otra cosa lo que justamente nos está comunicando todo sueño. Mientras se sueña, lo mismo da en qué se sueña. En la interpretación, en cambio, nada da lo mismo porque esta caerá siempre del lado de la vigilia en donde cada cosa, incluso el sueño, ha de ocupar su lugar y nada más que su lugar. Curiosamente es en la vigilia en que, siendo imposible soñar, decimos que soñar no cuesta nada.

Fue un creador de imágenes, Goya, quien supo ver que el sueño de la razón creaba monstruos. Hemos de comprender que no se trata siempre de despertar a la razón del sueño en que vive so pena de dejar de ser razonables. Uno más uno es dos antes pero siempre antes de haberse sumado ya que luego aquel dos constituye una nueva unidad. Fuera de esta temporalidad, neurológicamente suspendida dentro del sueño, uno más uno puede llegar a ser razonablemente una guitarra que se convierte en jirafa con la cara de quien decida el sueño. Es cuando no sabemos de lo que estamos hablando cuando el

sueño manda y al menos hay que saber que hablamos de lo que no sabemos para que nos ayude a saber.

La pregunta no es por tanto qué podemos llegar a saber sino qué no podemos saber. Esto nos remite a lo comunicable. En otras palabras, el saber para que sea saber, ha de ser comunicable. Lo demás, que es el secreto mejor guardado, no sabemos qué es pero podemos jugar a adivinarlo. Todos sabemos que al jugar se aprende. El juego desprende mecanismos útiles a partir de los cuales es posible elaborar lógicas de acontecimientos cuya fluidez desencadenan formas de pensamiento totalmente nuevas. Cuando estas formas de pensamiento se aplican a situaciones que no por dadas son del todo imprevistas, les pueden comunicar un grado de inteligibilidad gracias al cual llega a exteriorizarse algo comprensible. Educar es llegar a ver lo que de uno sale y es recién entonces cuando el juego se convierte en algo serio. Lo que no sale, lo no comunicable, no llega a saberse. Lo que no se sabe, no se puede guardar. Un secreto sí. Saber guardar las formas forma así parte, como el juego mismo, de la educación, sea esta buena o mala. Afinemos esto: cuando hay educación se sabe incluso cuando uno está siendo poco o mal educado.

Y en la fotografía se guarda un secreto. La mirada, en su candor, cree primero ver una ventana en la fotografía de una ventana. Al ver que esto no puede ser, considera que toda la fotografía es una ventana. Entonces piensa que quizás no sea

una ventana sino un espejo en el que su espectador no queda reflejado. Como se trata de la mirada y no del espectador no sospecha todavía que pueda tener que ver con Narciso ni sospecha que el espectador sea un vampiro. Más adelante cree recordar que no se trata de nada de esto sino de que, todo esto siendo indicial convierte a la fotografía en una huella real de lo real. Como el espectador no es tonto descubre que está en presencia de una ausencia y su mirada se anonada para disolver la imagen como si de un *Alka Seltzer* se tratara. Ello eventualmente le ayudará en la indigestión que pueda producirle, por ejemplo, una fotografía de Witkin. Resulta, sin embargo, que pudiendo ser todo esto verdad, una fotografía no es nada de esto. ¿Una silla de madera acaso nos evoca la ausencia del árbol del cual se obtuvo la madera para su construcción? La pregunta parece tonta pero puede remitirnos a la primera silla tanto como a la primera fotografía. Curiosamente es más fácil recordar la primera vez que nos ofrecieron un sorbo de Coca-Cola que no la primera silla o fotografía que vimos. Como todo secreto, la imagen es siempre mental. Interrumpe el fluido mental. Algo falla siempre cuando lo fotografiamos, pero su imagen no puede fallar. De ello, sin embargo, no se encarga la fotografía. Sabemos que una silla es una silla porque hemos visto otras sillas antes. Sentarse en una silla o ver una fotografía es opcional pero siempre tendrá que haber una silla o una fotografía para que dichas opciones existan. Es quien se sienta o quien ve quien se encarga de que la silla o la fotografía no puedan fallar. Reconoce.

De lo que el signo toma y la realidad retoma

Como huella y como símbolo, detrás de una imagen fotográfica reside una actitud básica de libertad y de control a la hora de establecer su carácter semántico. No hace falta ser hombre de ciencias o de letras para comprender que todo orden, sea este de carácter cualitativo o cuantitativo tiende al desorden. Suele remitirse míticamente al caos todo aquello que, siendo previo al horizonte histórico, carece de orden. Como toma tiempo poner orden, el resultado de dicha empresa ha de ser necesariamente operativo. En la institución y constitución de bibliotecas, archivos y museos se entrelazan tiempos, espacios y se establecen significatividades. Suele hablarse del orden establecido como un imperativo establecido por alienígenas o extraterrestres. Cuando se realiza una lectura transversal y horizontal de órdenes familiares por generaciones se pone al descubierto que en una misma familia y en una misma generación conviven y colaboran miembros pertenecientes a estratos socioculturales y económicos de lo más diversos. Al observar la institución familiar de esta manera quizás unos miembros miren a otros por encima del hombro, pero aquello que pueda notar la mirada no queda anotado ni contemplado por la estructura sino apenas atisbado por la coyuntura. Los títulos, sean nobiliarios, inmobiliarios, académicos y demás los avala un estado que antes de ser patrimonial o matrimonial es jurídico y por tanto orgánico antes que estructural. Así, tanto los intereses comunes como los individuales son eminentemente innatos mientras que

los discursos que sobre estos puedan hacerse son eminentemente políticos y obviamente interesados. No hace falta ser monárquico para comprender que al tiempo que el rey tiene un súbdito, este tiene un rey. El vínculo monárquico somete tanto a uno como al otro. Si todo se redujera mediáticamente a pan y circo, no por ello todo el mundo consumiría el mismo circo ni el mismo pan. ¿Cómo lo sabemos? La música, la fotografía, la literatura, la arquitectura y sobretodo el dinero que llevamos en el bolsillo nos lo hacen saber. En otras palabras, lo sabemos por nosotros mismos porque, que sepamos, lo que nos lo hace saber no proviene de una lejana galaxia, sino del orden mismo que establecemos nosotros mismos.

Es al pensar que una buena idea no nos viene del exterior sino que es desde nuestro interior de donde sale, que comprendemos que no es un sincotrón el que nos permitirá saber cómo fue efectivamente que se produjo el origen del universo. Si la imaginación no nos pierde logramos ver que aquello que nos origina es también aquello a lo que damos origen. La filiación es clara: un padre tiene origen como padre al originar un hijo. Así, hemos originado el universo del que somos origen. Ignorar esto no es solamente ignorar nuestro ser, ser un ser ignorante, sino además ser un no ser. La realidad de la fotografía no se limita a ser únicamente la fotografía de la realidad sino que además es la fotografía de sí misma, de su realidad, que es un plus del que la realidad por si sola carece. El

signo toma lo que la realidad retoma como huella y como símbolo, esto es, un orden o, lo que es lo mismo, una fotografía, su más allá.

La fotografía, sin embargo, no despierta interés porque sea un signo que como huella o índice nos remita a alguna cosa física, al tiempo que como símbolo opere en virtud de convenciones y normas. Despierta interés porque, a diferencia del orden, el desorden no despierta sospecha alguna. Dicho de otro modo, el desorden es pre-fotográfico y es del todo desinteresado porque es fruto del desinterés. La fotografía, en cambio, por su interés, está siempre bajo sospecha. Nunca sabemos qué es realmente lo que nos quiere decir. Es insolentemente silenciosa y exige verse en silencio. El fotógrafo anda a la espera de que la fotografía llegue. No entiende nada. Por fin se da cuenta. Es fotógrafo.

Sin ser una máquina no hace otra cosa que maquinar.

* * *

Post Scriptum

Tal como sesgadamente quiere indicar su título, *Desde el otro lado de las cosas (La fotografía y su realidad)*, este texto establece como eslabón ineludible al fotógrafo, como instancia última entre una actividad que realiza y la realidad de los frutos

que emergen de dicha actividad. En este otro lado de las cosas únicamente existe la realidad del fotógrafo. El *homo photographicus* es aquel que sabe guardar las distancias. En este saber anida todo su secreto. Es él quien cuenta lo que cuenta. Él es el paisaje original. Lo ve, lo fotografía y lo muestra. Contempla. Algún día escuchará su risa.

* * *

Índice onomástico

- Alighieri, Dante, 45
Ariño, Israel, 55
Aristóteles, 7
Atget, Eugène, 35, 41
Avedon, Richard, 30
Barthes, Roland, 8, 19, 57
Batchen, Geoffrey, 12
Bazin, André, 12
Becher, Bernd & Hilla, 47, 60
Belon-Lemoine, J. Carlos, 58
Benjamin, Walter, 19, 57
Bleda, María, 18, 19
Bové, Toni, 55
Brassaï (Gyula Halász), 32
Brecht, Bertolt, 28
Bengaret, Jep, 55
Bretón, André, 32
Burgin, Victor, 12
Cànanya, 59
Català-Roca, Francesc, 66
Catany, Toni, 55
Centelles, Agustí, 16
Cicerón, Marco Tulio, 22, 23
Curnier, Jean Paul, 58
Daguerre, Louis, 15
Darwin, Charles, 37
Da Vinci, Leonardo, 48
Debord, Guy, 14
De Goya, Francisco, 71
Descartes, René, 23
Duchamp, Marcel, 23
El Lissitzky (Lazar Márkovitx Lisitski), 19
Escipión, Publio Cornelio, 22
Esclusa, Manel, 55
Evans, Walker, 47
Fenton, Roger, 18
Flaubert, Gustave, 45
Fontcuberta, Joan, 15, 24, 55
Formiguera, Pere, 55
Fox Talbot, William Henry, 41
Frank, Robert, 46
Freixa, Ferran, 55
Freud, Sigmund, 57, 59
Galilei, Galileo, 23
García-Alix, Alberto, 40
Guillumet, Jordi, 55
Gurski, Andreas, 14
Hine, Lewis, 44
Holland Day, Fred, 22

- Kafka, Franz, 16
Kertész, André, 11, 24, 35, 46
Klee, Paul, 58
Kurtág, György, 31
Lacan, Jaques, 23
Laguillo, Manolo, 55
Leibovitz, Annie, 19
Lemagny, Jean Claude, 40
Ligeti, György, 31
Llorens, Martí, 55
Madoz, Chema, 40
Marx, Karl, 57, 59
Meatyard, Eugene, 41, 43
Merleau-Ponty, Maurice, 60
Metzker, Ray K., 43
Miró, Joan, 31
Modoti, Tina, 48
Moholy-Nagy, László, 19
Nietzsche, Friedrich, 10
Olivella, Eduard, 55
Parr, Martin, 8
Picasso, Pablo, 9, 31, 32
Picasso, Paloma, 32
Prat, Joan, 31
Rimbaud, Arthur, 25
Rivas, Humberto, 23, 26, 41
Rosa, Jose María, 18, 19
Ruff, Thomas, 30
San Agustín, (Agustín de Hipona), 43
Scott, Ridley, 66
Schopenhauer, Arthur, 10
Sekula, Allan, 12
Serra, Manuel, 55
Sócrates, 28
Sontag, Susan, 19
Siskind, Aaron, 31, 65, 66
Steward, Rod, 54
Stieglitz, Alfred, 9, 34
Stimson, Blake, 46, 60
Szarkowsky, John, 12
Tagg, John, 12
Terré Ricard, 43
Ubeda, Manel, 55
Vallhonrat, Javier, 55
Wallerstein , Immanuel, 68
Weston, Edward, 16, 48
Winogrand, Gary, 41, 50
Witkin, Joel-Peter, 21, 73
Zambrano, Vicente, 55

The Photographer+s Company Editions