

El fotógrafo y la fotografía

Nuevas sugerencias

Mariano Zuzunaga

I

El fotógrafo, como una suerte de primer filósofo, se dedica a algo que probablemente ignora casi por completo. Sus fotografías muestran una vida de fragmentos que intenta reunir sin saber tampoco muy bien cómo. Su ignorancia, como toda ignorancia, no le pone límites. El conocimiento que obtiene a través de la fotografía se limita muchas veces a recordarle únicamente esto.

II

La fotografía no es necesariamente un arte ensimismado pero implicar al fotógrafo en la interminable explicación del mundo tampoco tiene mucho sentido. Los filósofos nos dan a ver lo que sucede en el mundo de las ideas. El fotógrafo, al engordar o adelgazar lo que sucede frente a sus ojos hace lo que sabe sin tener mucha idea de lo que hace.

III

El fotógrafo, por medio de la fotografía, hace visible un encuadre mental gracias al cual, quienes hemos nacido después del advenimiento de la fotografía, hemos podido visualizar no solamente aquello que llevamos en mente, sino además, el trasfondo de nuestra mentalidad particular. Aquello que se encuentra *at the back of our minds*. Una infinidad de encuadres existenciales de tiempos fragmentarios, fragmentales y fragmentados. Hechos de fragmentos. Sin el encuadre, como disuelto en la nebulosa de una mente frágil, el fotógrafo nos dice que, en la medida en que todos habitamos esta nebulosa, fotografiamos para quienes, no sabiéndolo, viven igualmente inmersos en ella.

IV

El punto visto y el punto desde donde se ve son los anclajes o extremos de un más allá que se instala dentro de una fotografía en la que se visualiza una trayectoria que necesariamente es de ida y vuelta. Narciso ve lo que luego escucha Eco. Eco escucha lo que luego ve Narciso. Ambos como las dos caras de una misma moneda que gira continuamente en algún tiempo y lugar sin tiempo ni lugar. Se fotografía lo que luego en la fotografía solamente existe en términos fotográficos.

V

El fotógrafo es un contemporizador. De allí provienen su bien y su mal. La contemporaneidad que celebra le aqueja. Intenta aliviarse en la instantaneidad creyendo así liberarse cuando en realidad queda en ella atrapado. Podemos pensar en Robert Frank. Lo que libera es un momento, al precio de quedarse fuera de él. *To show the moment to itself is to liberate the moment*, (lo) decía Alfred Stieglitz, un fotógrafo que ilustró a partir del concepto de “equivalencia” lo que supone ofrecer sencillamente *a frame of mind*.

VI

Así, el fotógrafo conforma, da forma, informa lo que *per se* no tiene forma prevista. Visto y no visto. Podemos pensar en Henri Cartier-Bresson. La actividad acontece dentro de una duración colmada de momentos álgidos, dudas que acompañan, excitación aparente y hasta de un cierto sentido del deber consigo mismo. Existen unas secretas exigencias que nada tienen que ver con la oportunidad. Las fotografías se hacen para más adelante. Lo más interesante acontece recién cuando se deja de fotografiar. Es comprensible que el fotógrafo prefiera

entonces no ver lo que no va a fotografiar ni fotografíe lo más interesante que haya podido haber visto. No fotografía lo que sea ni tampoco necesariamente lo que desea. En realidad las fotografías empiezan a hacerse tiempo antes de que terminen siendo fotografías. Aquello que termina en fotografía es fotografía. El fotógrafo no hace otra cosa que conducirlo hasta convertirlo en fotografía. Son las fotos que le interesan al fotógrafo.

VII

Decir que todos somos fotógrafos es como decir que no lo somos ninguno. Un buen fotógrafo genera buenos fotógrafos. Ésta, que es una forma optimista de enfocar el asunto, se la debemos a los buenos fotógrafos. En un mundo de subóptimos, lo único que queda por desear, y por ello es preferible no considerarlo como tal, es justamente lo óptimo. La esterilidad del fotógrafo puede llegar a manifestarse en la manera como intenta optimizar aquello que fotografía. Termina por hacerse una idea fiel pero equivocada de las cosas. Esta equivocación es, qué otra cosa podría decirse al respecto, su manera particular y original de fracasar. Su éxito es el más grande de los fracasos. Ello parece ser motivo suficiente de vanagloria. Podemos pensar en Ansel Adams.

VIII

El fotógrafo, en tanto que contemporáneo, no tiene otro tiempo que el tiempo en que hace sus fotografías, y este tiempo, a pesar de su soledad, debe compartirlo para hacerle ver al resto de los solitarios que les acompaña en este tiempo. El fotógrafo puede saber que sus fotografías están llenas de vida pero no fotografía porque vea más que los demás sino porque si no fotografía no se entera. El fotógrafo es el fotógrafo que fotografía la escena en la que un fotógrafo fotografía. Tiene puesto el ojo en el último dato porque justamente se percata de que se percata. Podemos pensar en Eugène Atget.

IX

En la medida en que un fotógrafo pueda aspirar a realizar una obra indiscutible se da perfectamente cuenta de que sus resultados son provisionales. Edward Weston (luego de realizar sus bodegones) preparaba (unas) ensaladas con los pimientos y coles que le servían de modelos para luego de fotografiarlos alimentarse literalmente de ellos. A Minor White le gustaba que sus tostadas del desayuno estuviesen en zona VI. Cada fotógrafo es único. La diversidad que se deriva de ello se manifiesta distinta en cada fotógrafo. Una fotografía por sí sola no

significa gran cosa. Cobra significado en relación a otras. Por sí solas pueden llegar a ser indiscutibles pero en esa medida aportan muy poco. Si el fotógrafo aporta lo nunca visto, es posible que para ello haya llegado incluso a no ver lo que fotografiaba y tornarse incomprensible.

X

Con decidida exactitud, el fotógrafo se encuentra presente teniendo al alcance una amplitud temporal en mente como paleta de donde extraer con comodidad el instante que mejor represente a aquella totalidad de cuya existencia nadie duda ya que de ésta deriva el fragmento. Anegada la totalidad por el fragmento, asistimos a la sustitución del todo por una parte, la existencia de la cual no es debida al fotógrafo sino a la existencia de un todo sobre el cual no es posible arbitrar. Anonadado, el fotógrafo no pierde, por experiencia, la esperanza. La fotografía puede incluso resultar ser mucho mejor de lo que él espera. Siente así que cumple con un designio cuyo último término en definitiva ignora pero que otras fotografías con el tiempo terminarán por dilucidar. Sabe que tiene razón aunque no necesite hacer uso de ésta. Deja el juicio en suspenso un instante, un instante antes, no fuera luego a perderlo. Una vez realizada la fotografía, vuelve en sí con algo que únicamente pudo encontrar estando fuera de sí. Mediador entre lo ensimismado y lo que

está fuera de sí, el fotógrafo es aquel eslabón perdido al que Picasso aludía en alguna conversación con Brassai.

XI

Ver no es lo mismo que hablar. El ver y el hablar tienen distintas formas de observar, de afirmar y de desmentirse mutuamente. Hablar de lo que se ve y ver de lo que se habla se ajusta, en definitiva, al horizonte programático que postulaba Moholy-Nagy. El desajuste que existe entre ambos se debe al hecho de que requieren aprendizajes independientes antes de considerarlos complementarios. Las fotografías dan mucho de qué hablar pero no enseñan cómo. Lo que llama la atención es siempre otra cosa. El fotógrafo atiende lo que no entiende pero sabe que lo que interesa es siempre otra cosa.

XII

El fotógrafo que ha aprendido a ver fotográficamente, hace fotografías que nos enseñan a ver fotográficamente. Vemos así fotográficamente hasta cuando no vemos fotografías, pero esto, para quien pudiera no haber aprendido antes a hablar, es catastrófico. ¿Cómo hablar de aquello que la fotografía no nombra ni nos enseña a nombrar? Buena parte del

arte contemporáneo se ha percibido ensimismado debido al supuesto autismo y mutismo de la fotografía. Ver fotográficamente es solamente ver fotográficamente. Es un no ver del todo porque no se puede ver la realidad del mismo modo como pueden verse las fotografías. Exigen visualizaciones distintas. En ese estar en su más acá en que se encuentran las cosas, el fotógrafo, sin nombrarlas, las define en un más allá en donde ya es imposible nombrarlas. Roland Barthes, observando la relación que podía vincular imágenes fotográficas y signos lingüísticos, y Michel Foucault, observando la vinculación entre las palabras y las cosas, han hecho pendular entre palabras los dos extremos de una misma vitalidad que, como la de las larvas al convertirse en mariposas, no cambian solamente de fisonomía y nombre, sino además de existencia. Lo que en un extremo es realidad, en el otro es fotografía. El vértice de este movimiento pendular se encontraría entonces en la verdadera luz de la palabra. Al fotógrafo, sin embargo, de la fotografía no le interesa ni su nombre ni su fisonomía sino solamente su existencia. Lo fotografiado en la fotografía carece paradójicamente de realidad porque no tiene nombre. Aquella ventana que aparece fotografiada en la fotografía ya no es ventana. Empezamos así a decirle ventana a lo que ya no es ventana. Ahora mismo no estamos hablando ya de fotografía. Estamos hablando del modo en que las palabras también pueden hablar acerca de la fotografía cuando la mencionan. Fotográficamente hablando

es imposible hablar fotográficamente. Para hablar fotográficamente no se habla, se hacen fotos. El fotógrafo hace ver lo que ignora pero su fotografía lo muestra. Muestra lo que el fotógrafo sabe y en sus fotografías exterioriza. Las palabras corren así sin lograr alcanzar nunca a las fotografías. Éstas, en cambio, saben estarse, como todo arte, quietas, pero ello no quiere decir que se encuentren ensimismadas. Nada veríamos en ellas.

XIII

El fotógrafo define en sus fotografías lo que la fotografía es. La fotografía en sí misma, pero, no tiene definición salvo que consideremos que tenga, como función, lo que como función y no como fotografía la define. Su función vendría a ser definir fotográficamente lo extrafotográfico. En otras palabras, convertir en fotografía lo que no es fotografía. El encargado de supervisar, dirigir y orientar esta función es el fotógrafo. El fotógrafo como operador o como funcionario de cuya subjetividad la fotografía puede dar cuenta aunque no sea la fotografía la interesada en dar cuenta de esta. El grado de objetividad con que la fotografía es capaz de reflejar lo extra fotográfico, en este caso la subjetividad del fotógrafo, no es en absoluto antifotográfica. Una mirada antifotográfica es la primera en reconocerlo. Cuando Thomas Bernhard

califica a la fotografía como la mayor burla contemporánea, reconoce el poder objetivo que posee la fotografía a la hora de burlar lo extrafotográfico para convertirlo en fotografía. Su poder posee una naturaleza insaciable cuyo ejercicio la convierte en cultura. La fotografía entra a formar parte de la cultura como representación, como relato y como sentido, pero en sí misma no es representación, no es relato ni tampoco tiene sentido. Como cultura, se hace de unos atributos que felizmente en origen no posee.

XIV

Aquello que viene a morir fotográficamente, en realidad entra a vivir fotográficamente. Annie Leibovitz siempre consideró que sus modelos deberían sentirse honrados de aparecer en sus fotografías. El fotógrafo sabe que una fotografía es el origen y no el fin de algo. En otras palabras, la fotografía es un medio a través del cual una fotografía, un porvenir, tiene su origen en donde cada nueva fotografía desmiente a la anterior sin cancelarla. La vitalidad que despliega la fotografía se encuentra en la convivencia simultánea de todo un mundo interminable de fotografías que si van llegando hasta nosotros es justamente porque en origen venían cargadas ya de este porvenir. En su seguir siendo, el

fotógrafo no solamente asiste a lo que, por estar vivo, cambia, sino además a lo que propicia para que siga siendo fotografiado.

XV

Al fotografiar, el fotógrafo no únicamente observa lo que fotografía sino también cómo lo hace. Si la forma cómo se conforman el contenido y la forma en las fotografías de Diane Arbus llama tanto la atención es porque documenta más una obsesión referida a lo que lleva en mente que a lo que pueda tener delante de la cámara. A resultas de esta obsesión, el peso de lo que se encuentra fotografiado puede calificarse, en ciertos casos, hasta de cósmico. Lo que se lleva entre ceja y ceja vuelve a definir en nuevos términos no solamente lo fotográfico, sino también lo que a lo fotográfico se le escapa. Lo genial no es poder fotografiar, sino el poder dejarse fotografiar por lo que se fotografía. El fotógrafo queda así expuesto, retratado, en su fotografía. Se autorretrata en lo que trata y en cómo lo trata.

XVI

Con la fotografía surge un hombre nuevo que hace de la fotografía algo de cuyo origen no tiene recuerdo pero que en lo más lejano de su

memoria ya existía. Éste, que es un hombre postfotográfico, existe después de la fotografía a la que convierte en una suerte de hito existencial. Un antes y un después de la fotografía separa la existencia del hombre postfotográfico del hombre prefotográfico. La exactitud, la precisión, la puntualidad, la instantaneidad con que la fotografía define, concreta y visualiza las antes dispersas relaciones de espacio y tiempo, marcan las diferencias que distinguen a este nuevo hombre de aquel otro prefotográfico. La fotografía facilita, así, el trasvase de la visión mágica en la que la realidad encontraba sustento hacia un recipiente tecnológico que la recoge de manera tal que la realidad encuentra un sustento cultural que posee otras características. En otras palabras, la magia tecnológica que pueda haber se origina y desemboca en una exactitud y precisión hecha, esta vez, a la medida del número e invirtiendo la relación que pueda establecerse entre naturaleza y cultura. Sometida la naturaleza de la cosa al número, ésta deja de verse desde la naturaleza para verse desde la tecnología, siendo operativa desde otra cultura. En el paso de una a otra, en este desconcierto, es en donde el fotógrafo se encuentra llamado a operar.

El fotógrafo que vamos dibujando aquí no existe como singularidad. Alfred Stieglitz, Ansel Adams, Minor White, Edward Weston, Laszlo Moholy-Nagy, Annie Leibovitz y Diane Arbus han sido mencionados en su singularidad pero, ni tan siquiera todos juntos, pueden representar ni representarse remotamente como la encarnación del fotógrafo del que aquí tratamos. Su actualización es una constante. Cartier-Bresson, su visión, se encuentra actualizada en Marc Riboud. Hay algo en Cartier-Bresson que todavía no es Marc Riboud. El fotógrafo al que nos referimos habita, se manifiesta y se actualiza en ambos. Para comprobarlo no se precisa de instrumental hegeliano. Remitirnos a sus obras, basta.

XVIII

Puestas en paralelo las obras de August Sander y de Paul Strand podemos adivinar, descubrir y hasta inventar relaciones muy particulares. Que duda cabe que a la Gestapo le hubiese agradado encontrar en la obra de Sander indicios de la existencia del superhombre alemán antes que la sencilla humanidad que refleja su obra y que los nazis despreciaban. En algunos de los modelos de Strand, en cambio, tal como él los retrataba, hubiesen pasado perfectamente por superhombres de haber sido sus modelos alemanes. Paul Strand era judío y obviamente los

rostros que nos ofrece no son hitlerianos pero, despreciando como efectivamente despreciaban la obra de Sander, tampoco lo hubiesen sabido ver. Una vez más, el fotógrafo, aquel que guarda silencio, está a la vez, aunque no del todo, en las obras de los grandes maestros.

XIX

En Walker Evans se concentra un único fotógrafo y, especialmente, en un año concreto: 1936. En André Kertész, en cambio, habitan a lo largo de su vida al menos tres fotógrafos: el de su origen húngaro, el de su etapa francesa y el de su último periodo en los Estados Unidos. En la obra de Sugimoto, criado en Japón, formado en la antigua Unión Soviética y posteriormente emigrado a Norteamérica, también se refleja un reiterado cambio de *software*, algo que en la obra de un Pablo Picasso suele percibirse cada vez que el artista cambiaba de mujer.

XX

Asumir que el cristal a través del cual se mira –un cristal susceptible de ser tallado, pulido, modificado, enriquecido, pero sobre todo, el poder considerar que no importa tanto qué cristal pueda ser este como el hecho de que, sea cual fuere, es inevitable e imprescindible de que

exista-, es lo que permite que nos percatemos de que la realidad de las cosas posee una entidad propia al margen de cómo pueda ser mirada por cada cual. Cuando las cosas son como son y están en el borde poético de la mirada que las figura y transfigura, el fotógrafo, de una manera más lenta o más rápida, logra ver cómo ve. No es que la realidad de las cosas termine siendo sólo como él la ve sino que termina también siendo como él ve. Transmite y comparte esta confianza con confianza.

XXI

En la medida en que la implicación práctica del hacer fundamenta su propia explicación teórica, y ésta última no puede ser negación de la primera, el fotógrafo puede sustraerse sin mucha dificultad de los litigios filosóficos decimonónicos porque entiende, por ejemplo, que no es el arte sino una concepción del arte la que puede haber muerto coincidiendo justamente con el advenimiento de la fotografía. En realidad nunca ha sido para tanto. El fotógrafo da cuenta de ello. La fotografía está metida en todas partes.

XXII

Configurada la realidad fotográficamente, la realidad de la que hablamos es ya otra realidad. Una realidad que, definida fotográficamente, convierte, como afirmaba László Moholy-Nagy, en un analfabeto a quien no sepa definirla fotográficamente. Alegar que la sobreabundancia de fotografías puede llegar a hacer que perdamos de vista no solamente la realidad sino que incluso lleguemos a no ver ni tan siquiera a las fotografías mismas no tiene fundamento. Nuestro no ver es un no ver fotográfico que radica en el hecho de que también fotografiamos lo que no podemos o queremos ver y en las fotografías queda constancia de ello. En este ver, no lo que es sino lo que ha sido, y en donde Hegel encontró que el Arte había muerto, la fotografía encuentra justamente su gran porvenir. Algo (siempre), no llega (nunca) a suceder del todo, ni siquiera cuando se fotografía. El fotógrafo por lo tanto, como el poeta, escribe un único poema interminable.

XXIII

Cuando se intenta()cristalizar una noción de lo fotográfico se produce una doble impresión en la que, por un lado, el fotógrafo se encuentra sometido al arbitrio de su propia visión, y por otro, (que) consecuentemente, que debe habersele perdido, por ello, algo en el camino. Sin tradición consagrada ni autoridad superior, su única maestra,

como en todas las artes, es la práctica. Como no se trata de un desplante ni de un desarraigo e inevitablemente siempre será la práctica aquello que conduzca al fotógrafo, en su autosuficiencia, su obra será significativa en unos u otros contextos diversos, sin que ello dependa tanto de él como de lo que la obra en dichos contextos genere. La maravilla podrá saltar a la vista, así, en cualquier momento y lugar. La musculatura mental a través de la cual el autor logra recoger los elementos que determinan la constitución de una obra no se manifiesta necesariamente de forma explícita. La duración de una sesión de retrato puede ser de cinco minutos y la toma apenas durar una fracción de segundo pero esos tiempos pueden muy bien haber tardado meses en gestarse. Lo que el instante recoge no se reduce a un instante, pero ese instante y no otro llega a ser el acceso desde el cual se prolonga, –esta vez sí explícitamente–, la manifestación instantánea de toda una duración. Una duración que transcurre a una velocidad independiente a la duración real de lo que termina hecho. Una deslocalización y destemporalización con respecto al contexto desde donde la obra genera e irradia el fulgor de su presencia. Nada en realidad se pierde en el camino una vez que ya se ha llegado a esa cristalización.

En el disolver la magnitud del yo, el fotógrafo, para ser, únicamente recoge lo fenomenológicamente dado para enredarlo fotográficamente. Este darlo dentro de la red de lo fotográfico le garantiza el anonimato del que disfruta el auténtico creador que()se adivina únicamente a través de sus obras. Se adivina humano y aplaca así la ferocidad contenida en cualquier índole de tecnología, de resultas de la cual, pueda ser canalizada tecnológicamente la buena imagen. La técnica se le somete para ser técnica y, en un sentido primordial, convertirse en camino hacia la virtud. El fotógrafo permanece imperturbable tanto frente a lo real como a lo virtual. Es él, a la postre, el eslabón que vincula a ambos extremos. Sabe que siempre se puede decir algo más algo más y opta por lo máximo a través de lo mínimo. La instantaneidad se convierte en el augurio de una eternidad futura borgesiana. Llegar a la velocidad del tiempo, alcanzarlo y fijar entonces algo que ya no es velocidad ni tiempo, sino sólo imagen y semejanza de un estado immaculado, metafísico y puro.

XXV

El fotógrafo no es puro fotógrafo. Su pureza la pierde en el mero hecho de existir. Al detener y fijar aquel movimiento que todos somos capaces de percibir, en realidad detiene a quienes contemplamos sus fotografías prescindiendo de nuestra capacidad de ver aquello que nos muestra por su cuenta.

XXVI

Una cierta experiencia de lo imposible, un espacio de proximidad promueve la idea de que lo primero es lo primero. Existe por tanto un orden de prioridades y es dentro de este orden en que lo dado se hace efectivo. El fotógrafo piensa. No piensa lo que fotografía. Fotografía lo que piensa. El fotógrafo, si no piensa, fotografía que no piensa pero aquí es cuando la ausencia de pensar, al cobrar presencia fotográfica, le hace pensar de una manera que ya es otra manera de pensar. Pensar fotográficamente, por tanto, es ya otra manera de pensar.

XXVII

Aparentemente inmediata, la instantaneidad(,) no se comprende de forma inmediata. Divagar en la instantaneidad al contemplar una fotografía, nos devuelve a un tiempo extensivo en donde cabe la memoria. Ésta es la canción del domingo cuando Dios descansa. El modo en cómo lo que se fotografía da cuenta de la velocidad –o idea previa a la idea misma– sobrecoge al pensamiento por completo. Puede dar la impresión de que se ha perdido la cabeza cuando (en realidad) no se la puede tener ya más cerca. Esto que denominamos conciencia es autoconciencia y, (en realidad) no hay otra. La visión es, en su velocidad, pura metafísica.

XXVIII

En fotografía se pueden distinguir con claridad los hechos de las cosas, pero una fotografía es a la vez un hecho y una cosa. Su ser y su tiempo se multiplican como hechos cosificados. Heidegger (que solía concentrarse y distraerse en el discurrir del pensar) comprendió que el tiempo no tenía nada de temporal, sino que, por el contrario, conectaba perfectamente con el ser justamente porque ser y tiempo disfrutaban recíprocamente de la permanencia que les vinculaba en el pensar. La fotografía habita incrustada()permanentemente entre lo inmanente y lo trascendente. Es una pragmática a la que le falta lo que encuentra a

faltar el signo lingüístico cuando le es imposible alcanzar el significado de una fotografía: su semántica. Sucede además sin previa sintaxis. De ello se resiente y luego, pudiendo aparentar ser objetiva, cae a veces en la trampa de pretenderlo.

XXIX

Tanto las llamadas ciencias del espíritu como las de la naturaleza se sirven de la fotografía aunque les produzca un cierto asco reconocer que su base teórica no llegue ni tan siquiera a ser intermediaria entre éstas y la cibernética. Que los hechos necesiten de las cosas tanto como las cosas necesitan de los hechos, es justamente lo que nos hace pensar. Visualizar es el hecho de visualizar una cosa. Visualizar el hecho de visualizar una cosa es fotografiarla. La fotografía es un hecho convertido en cosa. Un hecho cosa que es a la vez ya otra cosa y por tanto ya otro hecho. El ser es lo único que puede ser y no ser a la vez. El tiempo que, a la vez que pasa, no se detiene pero permanece. ()Se da. Adviene propiciatoriamente. Como la fotografía, soporta todo lo que se le echa.

XXX

Lo que termina por interesarnos, sin embargo, no son los hechos ni las cosas. Tampoco el modo en cómo los hechos y las cosas se intercomunican. Antes que Heidegger, Jaspers nos invita a ver cómo es cada cual cuando lo es como ser libre. Es decir, comunicable. Este interés no presupone otra cosa que no sea habitar en un tiempo que sea justamente libre. El ser como lugar, pero la realidad como algo más: no solamente tiempo y lugar, sino además significatividad. De qué manera me libero de mí en el otro y no de qué manera me libero del otro cuando obviamente forma parte de mí. Esta intercomunicabilidad jasperiana es lo que la fotografía externaliza y hace visible. La visión, ciertamente, no es inmediata. Se ve de lejos. Está mediatizada. En una fotografía no se llega a ver lo que ya se ha visto, sino siempre otra cosa y, aunque no nos muestre más que otra cosa, esto es más de lo que en realidad nos mostraría si no incluyese también la dimensión significativa antes apuntada. Aquí, quien cuenta es quien ve y no aquello que se muestra. Aquello que nos es ajeno nos muestra aquello otro que nos es propio. La inmediatez, que de otro modo nos aliena, queda mediatizada, porque lo que la fotografía anuncia o denuncia no se encuentra ni en el ser del aquí ni en el tiempo del ahora sino en la ilusión que la fotografía funda significativamente.

XXXI

Si hay algo que los fotógrafos nos hacen ver con toda claridad es que la fotografía en sí misma no tiene ninguna importancia. Es más, una fotografía, cualquier fotografía, si de algo carece es de contenido. Es un contenedor vacío dentro del cual cada espectador encuentra algo que no necesariamente buscaba. Si el artista no busca no es porque no tenga nada que encontrar. No busca porque no encuentra a faltar que algo se le haya perdido. Tampoco es que encuentre algo inesperado, porque es justamente lo inesperado lo que cabe esperar. Lo que emerge es un nuevo sentido que brinda acceso a lo que hasta entonces era considerado inaccesible. La fotografía no es ningún milagro, o si lo es, lo es únicamente en la medida en que todo pueda considerarse inexplicablemente milagroso.

XXXII

En este riesgo de particularizar lo general y generalizar lo particular, la fotografía evita la atomización de un yo que, como hemos visto, únicamente hace lo que sabe sin saber lo que hace. Las fotografías son siempre las de un vecino del yo. La cámara es una mera intermediaria que se adapta flexiblemente entre aquello que se fotografía y quien lo

hace. En términos de contraste, aquello que se fotografía se traduce tecnológicamente para hacerlo encajar en una de las cinco únicas escenas susceptibles de ser evaluadas en dichos términos. Una vez que yo sé en cual de las cinco escenas me encuentro, materiales, procesos y herramientas se conducen a discreción de acuerdo a mis deseos. Queda claro, así, que la particularidad participa de algo que no le es del todo particular, y que la generalización obviamente es más que la suma de particularidades en su posible e incesante transformación, y ello a pesar de que en su manifestación fotográfica el vecino del yo pugne por opinar lo contrario.

XXXIII

La contradicción eficaz en todo discurso en donde han de entrecrozar distintas ideas, entre sí fragmentarias, de modo que puedan verse iluminadas bajo una sola luz, nos recuerda que aquí, de lo que se trata no es de tener más o menos razón. La razón existe independientemente de que creamos tenerla o no la tengamos. A veces incluso, el creer tenerla, despierta sospechas poco razonables. Un discurso bastante bien razonado puede articularse a partir de ideas bastante disparatas. Es más, cualquier idea, fuera de su contexto operativo, al menor descuido o bajo un sesgado o afinado sentido del humor, puede llegar a convertirse en

un patético disparate. La excepción a la regla, si esto es una regla, es aquella idea que incluye dentro de sí su propia fecha de caducidad. A quienes, de un modo u otro nos acercamos a estos u otros temas nos basta con tener presente la sabia sentencia que advierte a nuestras sabidurías que no prevalecerán. Se trata de abrir el espacio de juego dentro del cual simbólicamente se celebra y comparte la fiesta. Nadie viene a quitarle a nadie lo que ya haya podido bailar, ni mucho menos a impedir que el baile continúe.

XXXIV

Dicho esto, Eugène Atget bien puede seguir siendo, por toda la eternidad, el mejor fotógrafo de todos los tiempos. Sobre él, incluso se deberían decir cosas más extravagantes. Sus fotografías están abiertas a muchas más voces de las que hasta ahora se han manifestado sobre ellas. La de Walter Benjamin parece ser la más interesante aunque deja la impresión de que finalmente no dice tanto como podría decir. Atget cambió las reglas del juego. De pronto el presente se ha de fotografiar desde el pasado de modo que desde la fotografía se proyecte porvenir. Esto, que no es necesariamente una estupidez, nos recuerda que indirectamente gracias a él, a Atget, hay más aficionados a la fotografía

que al fútbol. Cuando los fotógrafos se percaten de ello, se cotizarán mucho mejor sus obras.

XXXV

Abierto el juego a todas las fotografías, de entre ellas se entresacaran aquellas que consideraremos nuestras preferidas. Nace el coleccionista. Pero no solamente aquél. Estas fotografías, cualquiera ahora se percata, tienen autores. Algunos autores son más autores que otros porque particularmente consideramos que nos aportan algo que contribuye eficazmente a articular una identidad a través de la cual deseamos transitar por el mundo. La fotografía de pronto se convierte en algo que funciona o que no funciona, que cumple o no con una determinada función. Esta función no la determinan los coleccionistas. Los coleccionistas determinan sus propias preferencias a partir de fotografías que cumplen *a priori* funciones diversas y diferenciadas. Cualquiera no es un fotógrafo de prensa. Cualquiera no sabe fotografiar igual de bien la moda. Cecil Beaton hubiese tratado con idéntica delicia a la Alicia de Lewis Carrol. Un Lewis Carrol sin el cual la literatura de James Joyce, entre otros, no hubiese visto nunca la luz. Hablábamos de identidad. Podemos ahora pensar en las primeras obras de Cindy Sherman.

Combatir la nada. Quizás la película que más contribuyó a una cierta idea de fotógrafo fué *Blow Up*() que Antonioni dirigió en los años 60 del siglo pasado con un guión realizado a partir del cuento *Las babas del diablo* de Julio Cortázar en el que podemos leer: “Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reporter, y atrapar la estúpida silueta del personaje que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche.” El título de la película, en lo que respecta a una fotografía, significa simplemente realizar una gran ampliación de ésta. En un sentido más amplio significa sencillamente reventar. La explosión fotográfica, su onda expansiva, parece no tener fin. Fin no solamente en el sentido de acabamiento, sino además en el sentido de finalidad.

XXXVII

Aunque sabemos en qué principios se funda el origen de la fotografía, lo que no se acaba de dilucidar, si no vemos su finalidad, es el origen de la explosión. Con el advenimiento de la fotografía no se acaba el mundo. En cierta forma el mundo sigue siendo mundo pero en otra parte. El mundo se convierte en otro mundo. Siguiendo esta vez a Sartre, si “una imagen es conciencia de un mundo”, la imagen fotográfica aportó una nueva conciencia en virtud de la cual el mundo devino a ser otro. Si yo vivo en otro mundo, yo soy otro, pero a la vez, si yo soy otro, vivo otro mundo y otro mundo vive en mí. Lo que reventó fue un mundo. Es ese reventón el que también ha venido a ser fotografiado. La fotografía revienta un mundo de cuyos escombros emerge uno nuevo y la fotografía no tiene otra finalidad que la de fotografiarlo. El fotógrafo, no importa cual sea su especialidad, se dedica simplemente a eso. Lo que es, lo es porque lo estamos viendo fotografiado. Un ser y estar al mismo tiempo. Varias miradas coincidiendo en un instante (tiempo) para ocupar un mismo lugar (ser) en una fotografía, de este otro mundo que es fotográfico: significativamente fotográfico.

XXXVIII

No cuesta mucho imaginar lo que entendemos bajo el término postmoderno. Tampoco es que cueste mucho verbalizar lo que entendemos. Al hacerlo, sin embargo, lo único que conseguimos es darle un significado, que, como tal, despostmoderniza lo postmoderno. Si algo se resiste a ser postmoderno no es lo contemporáneo. Instalado en un más allá, lo que intenta es desentenderse de lo moderno y de las explicaciones que sobre sí pueda darle lo moderno. Posee así un candor juvenil prometedor de un horizonte inédito. Como un recién llegado, no tiene gran cosa que asumir con respecto al fecundo y muchas veces destructivo choque dialéctico que generó la modernidad,()de la cual la postmodernidad no quiere saberse heredera.

XXXIX

El saber fotográfico, como todo saber, es un saber siempre contemporáneo. Nuestra visión del antiguo Egipto ni es antigua ni es necesariamente egipcia. El saber postmoderno, en cambio, sólo()puede ser como extremo postmoderno. El discurso que pueda hacerse sobre su fotografía puede ser postmoderno solo en la medida en que fotografía y modernidad generen a su vez postmodernidad, pero, su elaboración como saber visto está,()es tan artesanal como el primer día. La diferencia sutil se encuentra en que, a diferencia de la modernidad que

generaba conocimiento, la postmodernidad provoca lo desconocido. En lo desconocido, mueve la postmodernidad su juego.

XL

Distinguir cualquier saber del conocer, el saber distinguirlo, es lo que permite definir aquella cosa que, una vez definida, deja de ser cosa para convertirse en objeto de conocimiento, de resultas de lo cual su conversión no es ya cosa ni objeto sino hecho. La fotografía es el hecho que convierte a esta cosa en objeto de conocimiento. Este saber no proviene ya de cosa alguna pero es cosa mental vuelta hecho mental mediante una supuesta máquina que no es en absoluto máquina. La cámara fotográfica no es un máquina: la fotografía no es un medio mecánico y no lo es ni bajo la seducción electrónica. El medio es óptico. El último fotógrafo, aquel que supo comprender esto con alucinada lucidez fue Ralph Eugene Meatyard.

XLI

Todo vuelve así a los ojos desde donde se ha visto: de Atget a Meatyard(,)¿Qué ha cambiado? Tentativamente la fotografía sigue

siendo un eslabón, esta vez, también entre lo moderno y lo postmoderno. El ojo, lo decía Goethe, es solar. Esto el sol no lo sabe.

XLII

La postmodernidad es pues postmoderna, qué le vamos hacer. Jamás entenderá que el yo, por ejemplo, sea postmoderno. Sencillamente, en la instancia de lo postmoderno, el yo, ya ha desaparecido. Naturalmente, no es en la postmodernidad en donde acontece el fin de la historia. En la medida en que carece de otra memoria que no sea la cibernética, ignora que el cuento del fin de la historia es más viejo que la luna. Obviamente, no vive ni muere por sus ideas porque no las tiene. Desde la fotografía, en la medida en que una fotografía es a la vez preverbal y post-ideológica, y desde la modernidad, se pueden comprender este tipo de cosas. El fotógrafo puede aparentar ser un zombi pero no lo es. Aparte de la razón teórica en la que funda su propio yo, posee una razón práctica. El fotógrafo no solamente consigue hacer la fotografía que quiere. Además consigue querer la fotografía que hace. En pocas palabras, no solamente se limita a hacer fotografías sino que las hace suyas. Desgraciadamente o por fortuna, esto es algo que a nuestros amigos cibernéticos se les escapa, lo cual, todo hay que decirlo, alegra nuestras vidas poéticamente.

XLIII

El conocimiento fotográfico, por otro lado, como todo conocimiento, es limitado, tiene límites. Su saber, en cambio, como la ignorancia, puede no tenerlos. Un saber así, que no se comparte, no es ni puede ser saber alguno. Existen maneras originales de ser ignorante pero hay una sola manera de no saber y()no es otra que la de no compartir conocimientos. Como no hay más conocimiento que el que nos hace libres, compartimos la libertad por no compartir también la ignorancia.

XLIV

El hecho fotográfico, en la medida que objetiviza a la cosa, introduce la intersubjetividad como intermediaria entre el objeto de conocimiento y el sujeto que a través del hecho se reconoce. Sin conocimiento no puede haber reconocimiento. Se parte así de un saber previo que ya se comparte y que el hecho fotográfico afirma, no ya desde lo inmanente o trascendente de la cosa convertida en objeto, sino(,) desde la permanencia que el hecho fotográfico le otorga. Este hecho funda su autoridad en algo muy simple: “lo hecho es un hecho y como tal, está”.

XLV

Entrado el siglo XXI, de fotografías tenemos las necesarias como para saber que la fotografía no es una moda pasajera. De lo que pueda llegar a ser no estamos muy seguros pero hay una cosa que es cierta: no existen obras maestras desconocidas. Viendo lo que hay sabemos lo que a través de éstas se nos enseña. Obviamente existen fotos desconocidas pero, en la medida en que todavía no nos han enseñado nada, es imposible que puedan ser a la vez desconocidas y maestras. No siendo una moda pasajera, lo que sí es pasajero es el modo en que se manifiesta lo fotográfico. Se han mencionado aquí algunos fotógrafos europeos y norteamericanos pero no olvidamos que la humanidad no se limita a europeos y norteamericanos, ni olvidamos tampoco que la fotografía, más que un invento, es una función y como tal un descubrimiento que cada generación vuelve nuevamente a descubrir. La fotografía tiene una prehistoria que se ha de recordar del mismo modo que se ha de recordar que en su origen los europeos y los norteamericanos no eran ni europeos ni norteamericanos. En una situación global como la nuestra, olvidar esto genera posturas insostenibles. Cierta fotografía africana es, por ejemplo, menos africana que lo que pretende ser cierta fotografía afroamericana. Mientras la primera puede estar fundada en la influencia del colonizador europeo (Seydou Keïta), la segunda en ciertos casos

intenta enraizarse en la que quizás supone ser su matriz original africana (Mario Cravo Neto). El fotógrafo, en esto, como en tantas otras cosas no se diferencia de cualquier otro hijo de vecino: hace lo que puede. Ahora bien, quienes podemos contemplar el juego cruzado de miradas que la fotografía con toda nuestra humanidad brinda, lo menos que podemos hacer es intentar una continua revisión de los postulados teóricos en los que podamos considerar que se funda una determinada práctica fotográfica. Considerar qué aspectos de la visión de un fotógrafo pasan a ser convertidos (y de qué modo) en fotografías y qué otros quedan provisionalmente o definitivamente bloqueados sin llegar a ser fotográficamente considerados, dice mucho de las urgencias con que de pronto nuestras sociedades inmersas y afectadas por la globalización deben encontrar referentes cuya estabilidad les ofrezca visión de pertenencia y permanencia dentro de identidades deslocalizadas.

XLVI

Así, cuando estadísticamente se intenta fundar la sospecha de que alrededor del 60 por ciento de los seres humanos somos inmigrantes de segunda generación y quizás el 80 por ciento lo somos si incluimos a

nuestros abuelos, los inmigrantes dejan de ser un problema y quienes no han sabido moverse a tiempo, o no han tenido que hacerlo todavía, deben considerar el fenómeno migratorio antes como una oportunidad que como un problema. La arquitectura de esta visión puede ilustrarse en el interés que podamos tener por cierta fotografía, no por su origen exótico, sino porque se trata de buena fotografía.

XLVII

Y qué decir de nuestros fotógrafos ciegos: Evgen Bavcar, Paco Grande, Flo Fox, Toun Ishii, Gerardo Nigenda, Daniela Hornockova, etc. cuando un ver es suficiente, cuando un ver es necesario, cuando un ver ve más de la cuenta, o por el contrario y también cuando no hay nada que ver o nadie quien vea. Aquí es cuando Octavio Paz nos recuerda aquello de “El ojo piensa/el pensamiento ve”. Quien piensa ve. Cuando Elliot Erwitt o Martin Parr pueden reflejar y proyectar unas visiones acordes a sus propias tesisuras mentales irónicas, nada impide tampoco a un ciego el poder extrovertir o introvertir su visión. No hay más ciego que el que no quiere ver.

XLVIII

Quienes conocen el paisanaje y la contextura en donde Martin Chambi realizó su obra descubren que en buena medida operó como lo hacía Bill Brandt, es decir, como desde una visagra observando con una misma dignidad las dos orillas o extremos a través de los cuales proyectaba la visión de la jugada. El espacio y la magnitud del tiempo eran distintos, pero la serena inquietud que manifestaron ambos fue la misma.

XLIX

Así, el saber que al fotógrafo le ocupa y preocupa, aún pudiendo ser éste un saber teórico, se encuentra íntimamente vinculado al lugar y al tiempo en donde()(este saber) como tal se considera. No hace falta ser Lyotard para comprender lo que se juega un fotógrafo en cada una de sus fotos. La fotografía, como todo juego, tiene sus reglas. El fotógrafo como el ajedrecista entiende perfectamente cómo ha de operar mientras juega. Cada jugada provoca y es provocada. El saber aquí reside, como hemos visto, en quien decide, no solamente lo que conviene decidir y/o lo que conviene saber, sino sobre todo lo que el saber es. El saber fotográfico es, al menos en lo que a la fotografía respecta, un saber determinante.

L

El saber fotográfico no pendula, como algunos logran intuir, entre un saber prescriptivo y otro más bien permisivo. Habría que preguntarle al fotógrafo más prescriptivo si a su vez él cuenta con el permiso de alguien para serlo. La libertad con que cada cual respira en su obra, es la misma que a través de ésta se otorga al espectador. En su música, Igor Stravinsky solía ser muy dogmático, pero en su libertad de espíritu no se sometió a otro dogma que no fuera el suyo ni sometió tampoco a nadie al suyo. Su saber musical era el único determinante en la realización de su propia música. El saber no es pues el fruto último de una especulación. Es el que se tiene y no hay más. Un pianista toca lo que sabe aunque no sepa lo que toca. El saber determinante no es ni más ni menos que saber lo que se sabe. Cioran solía tenerlo bastante claro: el filósofo sabe que no sabe nada; el artista, en cambio, ignora que lo sabe todo. Obviamente todo puede estar sometido a un malentendido de fondo, pero en estos casos el valor de una obra debe llegar a percibirse de algún modo en la interpretación. Así, Ansel Adams consideraba sus negativos fotográficos como partituras que él interpretaba a la hora de positivizar. Este saber interpretar es un saber determinante en fotografía. Supone un saber que aparentemente puede parecer mayor o menor según el caso que lo requiera, pero que en todos los casos habrá de ser

ni más ni menos el que se requiera. Es, en resumen, un saber que posee su propia gracia.

LI

Puestos en situación, en la memoria y en el tiempo se localiza lo que MacLuhan veía orbitando en busca de su lugar en una aldea global y lo que Guy Debord veía cristalizado ya en el espectáculo. Daguerre, el inventor aparente de la fotografía, recuérdese, provenía del mundo del espectáculo. Las fases a través de las cuales el ser deja de ser son también las fases a través de las cuales el ser se convierte, primero en tener y luego en parecer. El capital, del cual solamente vemos su imagen, se convierte así en espectáculo. Este espectáculo, el que ofrecemos y se nos ofrece, deja, sobre todo, mucho que desear.

LII

La satisfacción del deseo cumple su ilusión, se realiza, de forma insaciable y compulsiva a través de la fotografía. Todo fotógrafo, en sus años de formación, atraviesa un periodo más o menos prolongado de

incontinencia fotográfica. Esto que anteriormente se limitaba a fotógrafos en ciernes, se ha generalizado y convertido en una epidemia desde el advenimiento de la fotografía digital y la incorporación de cámaras fotográficas en los teléfonos móviles. A través del encuadre fotográfico, los operadores logran visualizar su propio marco mental de referencias. Cuando ya nada puede engañarles, tampoco encuentran que algo pueda ser en realidad verdad.

LIII

Lo fotográfico es hoy en día lo único que ofrece a nuestros sentidos un más allá vinculado y a la vez desvinculado de los aparatos. Al contemplar una fotografía, uno deja de pensar en todos los artefactos que son necesarios para hacerla posible. No es que la imagen fotográfica se presente como algo que posea un inusitado candor. Son nuestros ojos los que, al contemplarlas, recuperan de pronto ese candor que la aparatosa tecnología ha hecho desaparecer desde hace tiempo. No es ciertamente un candor previsual pero sí premental. La fotografía enseña a nuestros ojos a ver lo que de otro modo jamás hubiesen visto. Nos enseña a ver cómo vemos lo que vemos aunque aquello ya no quede a nuestro alcance y que lo que vemos quede siempre por adivinar.

Debe de haber un instante en que la imagen negativa de pronto gire como un eco y se convierte en positiva. En realidad es otro negativo el que positiva al negativo previo. Quizás sea este el único caso en que menos más menos termine ofreciendo más. Es una positividad en todo caso falsa. Algunos locos dicen que suelen escuchar vocecitas. Su locura no consiste en escucharlas sino en decir que las escuchan. En realidad esas vocecitas no se pueden escuchar. Si se escucharan no estarían locos porque todo el mundo las escucharía. Aquello que no puede ser, no puede tener ni parecer. Como encantados de conocernos, cuando aparece alguien en una fotografía, a ese alguien creemos tenerlo más porque lo tenemos fotografiado. Su fotografía parece remitirnos a su ser en realidad. La fotografía le devuelve así ese ser que la historia no contempla. Tenerlo fotografiado es la demostración no solamente de que en realidad este ser existe sino, sobre todo, que la realidad, a diferencia de la historia, no necesita de la historia para permanecer. En la fotografía te tienes e incluso, aunque no lo parezca, eres. No se escuchan las vocecitas, pero te ves. En la fotografía eres así y es así como la fotografía “lo-cura” todo. Al falsear la realidad no la modifica. Antes bien pone en evidencia su verdad.

LV

Ver es prever. La “previsualización” no es un invento ni un descubrimiento de la *straight photography*. Aunque la falta de “previsualización” suponga una regresión hacia la pre-fotografía, la única fotografía() que se encuentra tarde o temprano con el futuro también es anacrónica. Lo fotográfico puede servir de anclaje a lo periódico o a lo histórico pero como mero eslabón que es le impide articularse como linaje. Como cualquier arqueólogo serio sabe, el eslabón perdido no existió nunca y, si el periodismo y la historiografía se sirven de la fotografía es justamente por su falta de continuidad. Si el fotógrafo recordara su primera fotografía mientras hace la última no sabría ya qué foto hacer, pero todo esto al fotógrafo no le interesa. Sabe que la última fotografía se hace siempre antes de tiempo y aquella que le hubiese seguido no llega por ello nunca. Kertész.

LVI

Es como ex fotógrafo que el fotógrafo se da cuenta del tiempo perdido. Cada cosa tiene su tiempo y es en su tiempo en que se convierte en objeto y en hecho. La presencia de una fotografía cobra así toda() su plenitud de nueva cosa en el porvenir. Como ser ex fotógrafo presupone

haber sido fotógrafo y no se puede dejar de ser lo que no se es, en el peor de los casos tampoco se puede dejar de ser fotógrafo. La fotografía, lo hemos visto y lo estamos viendo en su permanencia, ya se encuentra a años luz de todas estas cuestiones. Vive como la fotografía de Eugène Atget, que está ya en los cielos, de aquél más allá del cual, a diferencia del fotógrafo, nunca vuelve. Lo fotografiado, fotografiado está.

*