

VENTANAS DE PAPEL

Reflexiones en torno a la fotografía documental



Rafa Badia

ÍNDICE

Algunas consideraciones previas.....	pág.3	
EN ESPACIO PÚBLICO		
La <i>street photography</i> , un subgénero de la foto documental.....	pág.4	
LEICA ES UN NOMBRE DE MUJER		
Pioneras de la fotografía documental.....	pág.12	
TRES VECES EQUIS		
Documental subjetivo en blanco y negro en la Europa posterior a 1968.....	pág.22	
AMERIKAN COLOR		
El resurgir de la fotografía norteamericana en color.....	pág.32	
LA LÍNEA TORCIDA DEL HORIZONTE		
Análisis sobre la presentación y contenido del fotolibro <i>The Americans</i>	pág.48	
VEINTE ROSTROS DEL SIGLO XX		
Reflexión sobre el retrato en la era del gelatino-bromuro.....	pág.58	
PLATA Y PÍXEL		
Visión panorámica de la fotografía contemporánea.....	pág.96	
FOTOGRAFÍA ICÓNICA Y MEMORIA COLECTIVA.....		pág.121
Bibliografía.....	pág.126	

ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Los ensayos recopilados en este libro tienen su origen en conferencias/proyecciones impartidas en el ámbito docente, realizadas entre 2010 y 2020. Durante esta década he escrito otros textos relacionados con la teoría de la fotografía, pero solo he seleccionado estos ocho porque, creo, tienen un carácter común, el análisis de algún aspecto de la fotografía documental del siglo XX. También he dejado espacio a la nueva fotografía del presente siglo, tal como puede comprobarse en *Plata y Píxel*, el penúltimo ensayo recogido en esta edición. Pero incluso esta excepción mira hacia atrás, en el sentido que toma por punto de partida la imagen del siglo XX para continuar su tradición. O, justo lo contrario, para negarla o tratar de superarla, con objeto de seguir avanzando en las posibilidades narrativas del medio fotográfico.

Cierto es que hay algunas referencias a la fotografía artística, pero éstas tienen un carácter más bien excepcional. En todo caso, son autores ya integrados en el *maremagnum* de la fotografía contemporánea, donde la línea que separa lo documental y lo artístico es realmente difusa. Mucha de la fotografía documental ocupa las paredes de galerías y museos; de igual manera que los *mass media* impresos, como diarios y revistas, hoy dan cabida a fotos artísticas, expuestas dentro de un marco aparentemente documental.

El título genérico de *Ventanas de papel* creo que es adecuado en tanto que, aunque en la actualidad consumimos más del 90% de las fotos a través de pantalla, las imágenes sueltas, reportajes, proyectos y ensayos fotográficos aquí referidos tuvieron su primera encarnación a través de la fotografía física, ya sea como copia fotoquímica, imágenes generadas en trenes de imprenta *offset* o impresiones digitales en tinta. Ello no quita que la totalidad de las fotos mencionadas estén disponibles para su consulta en la Red.

Mucho ha pasado y ha cambiado en el panorama de la fotografía desde que comencé a escribir estos reflexiones. Se han descubierto y redescubierto autores (un buen ejemplo es la fotógrafa Joana Biarnés, cuyo rescate del olvido es posterior a mi redacción de *Leica es un nombre de mujer*); han aparecido y desaparecido entidades (el colectivo *In_Public*, fundamento del primer ensayo, dejó de existir en 2018 tras una agria discusión entre algunos de sus miembros) y subgéneros documentales, como la fotografía de calle, han pasado en esta década de ser una desconocida a obtener el carácter de práctica popular, casi multitudinaria.

He resistido la tentación de *poner al día* los ensayos más antiguos, redactados entre 2010 y 2012. Creo que ello desvirtuaría el sentido original de los mismos. Prefiero que queden así, como testigos de un momento concreto del panorama fotográfico. La única licencia que me he permitido, aunque ello suponga un anacronismo respecto a la fecha de redacción, es incluir el año de fallecimiento de los autores que nos han dejado a lo largo de esta década, como Saul Leiter, Robert Frank, Fred Herzog o Eve Arnold.

El Vendrell, Tarragona, julio de 2020

EN ESPACIO PÚBLICO

La *street photography*, un subgénero de la foto documental

Dentro de la avalancha de propuestas fotográficas contenidas en Internet llama la atención la publicación virtual del colectivo *In_Public*, dedicada a la llamada fotografía de calle. En esta página web en lengua inglesa, además de mostrar lo más granado del trabajo de una veintena fotógrafos en activo (casi todos radicados en Londres y Nueva York), se hace una declaración inequívoca de intenciones: la defensa de un estilo fotográfico, la *street photography* y, casi me atrevería a decir, de toda una actitud para entender la vida.

Antes de valorar los logros y defectos de la propuesta de *In_Public*, cabría definir qué se entiende por fotografía de calle, un subgénero o estilo de la fotografía de reportaje poco conocido, si no menospreciado, por buena parte de los reporteros contemporáneos.

La primera idea que viene a la cabeza es que se trata de una aproximación fotográfica esencialmente urbana, ya que el marco habitual son las grandes ciudades. Otro aspecto determinante es el carácter público: nunca se fotografía en ámbito privado, sino en espacios comunes a la ciudadanía. Espacios de tránsito, como calles y avenidas; o de reposo y ocio, tales como parques, jardines, museos o playas integradas en una zona metropolitana.

Respecto a la metodología de la toma fotográfica, destaca que nunca son imágenes montadas, sino composiciones espontáneas encontradas al azar. Aquí la palabra “encontrada” tiene una importancia vital: el/la fotógrafo/a de calle se lanza a la vía pública al encuentro de lo inesperado e impredecible. No se busca un tema, sino que se encuentran situaciones que merezcan ser registradas con la cámara. Contravenir esta premisa puede costarle al fotógrafo de calle buena parte de su prestigio, tal como le ocurrió a Robert Doisneau cuando se supo que su *Beso del Ayuntamiento* era en realidad una imagen preparada con la colaboración de la pareja protagonista.

“Fotografía de calle” versus “fotografía en la calle”

La diferencia entre la búsqueda y el encuentro de los temas sirve, además, para establecer una frontera entre “la fotografía *de* calle” y “la fotografía *en* la calle”. Esta segunda se caracteriza por la elección y la búsqueda previa de unos personajes y situaciones que ocurren en ámbito urbano, pero que podrían desarrollarse en cualquier otro lugar, público o privado. De esta manera, autores como Brassai, Weegee, Lisette Model, Joan Colom, Diane Arbus, Danny Lyon o Eugene Richards, a pesar de trabajar en las aceras, no son fotógrafos “de calle” en sentido estricto. Para ellos, la ciudad, sólo es el marco físico, (influyente, eso sí) de los personajes e historias que pretenden explicar mediante el lenguaje visual. En el caso de Arbus la paradoja es especialmente reseñable, ya que se le suele considerar una fotógrafa callejera, probablemente porque se dio a conocer al gran público en 1967, mediante la exposición colectiva *New Directions* en el *MoMA* de Nueva York, que compartía con Lee Friedlander y Garry Winogrand, ambos pilares básicos de la actual *street photography*.

Esta mención de autores de los años 60' del siglo pasado no es casual. Bien es cierto que los orígenes de la fotografía de calle hay que buscarlos en los albores del siglo XX: no se puede entender la evolución del género sin considerar la obra de fotógrafos previos como Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis, Robert Doisneau, Helen Levitt, William Klein, Saul Leiter, Elliot Erwitt o Robert Frank, por poner sólo algunos ejemplos ilustres. Pero también se puede afirmar que la verdadera cristalización de la fotografía de calle como estilo corresponde a la décadas de los años 60' y 70', con los norteamericanos Lee Friedlander, Garry Winogrand, Joel Meyerowitz, Richard Kalvar, el primer Bruce Gilden o el británico Tony Ray-Jones. Estos fotógrafos descollaron en una época marcada por la cultura pop, la sociedad de consumo y el acceso universal a la práctica de la fotografía. Ellos están ligados a los años de la democratización definitiva de una práctica iniciada en los 50': la toma imágenes de recuerdo, la fotografía doméstica y su obsesión por fijar la memoria de la realidad cotidiana.

Esta conversión de la toma fotográfica como acto ritual común, la percepción de la vida como una suma de instantes para coleccionar, influye enormemente en el desarrollo de la fotografía de calle. A diferencia del reportaje tradicional, la foto de calle se parece a la doméstica en que es unitaria, no secuencial; no responde a la premisa narrativa de presentación, nudo y desenlace y, por supuesto, no se preocupa por respetar las 5 preguntas clásicas del género periodístico: qué, quién, dónde, cuándo y por qué.

Si no hay narración aparente, ¿cual es el tema de la fotografía de calle, y por qué se le considera una aproximación documental a la realidad?. Aunque suene a perogrullada, se puede afirmar que el tema de la fotografía de calle es la calle en sí misma. O mejor decir que son los elementos (personas, animales, mobiliario urbano, vehículos, publicidad, arquitectura, monumentos..) presentes en la vía pública, y la manera en que éstos se relacionan entre sí. Es decir, se documenta el encuentro fortuito de personas que comparten un lugar y objetos comunes y que establecen, de forma consciente o no, una relación física y visual digna de ser registrada con una cámara.

Otra característica a destacar de este tipo de imágenes es su carácter primordialmente peatonal: se realiza a pie, sobre las aceras, y retrata, muy frecuentemente, el tránsito de los viandantes. Es por ello necesario contar con una trama urbana pensada para peatones, un modelo de ciudad esencialmente europeo, como París y Londres; aunque más allá del Viejo Continente también se localizan enclaves idóneos, caso de Nueva York, San Francisco o Sidney. Ciudades, en definitiva, que se pueden abordar con el único pertrecho de un calzado cómodo y un abono de transporte público. Un ámbito que permita, tal como celebraban Robert Doisneau y su amigo el poeta Jacques Prévert, ejercer de *flanneur*, es decir, de haragán curioso y ocioso que deambula a pie, sin objetivo prefijado; un observador que se camufla entre la masa y que presta atención a las escenas cotidianas de sus conciudadanos.

El valor de la apariencia

Al hablar de la fotografía de calle no sólo debe referirse a la acción-reacción de los protagonistas físicos, sino, casi siempre, a los vínculos visuales que se establecen entre ellos. En la fotografía de calle, no importa tanto, *lo que es*, sino, sobre todo, *lo que parece*. Para ello se sirve de la limitación física primordial de la fotografía, su carácter bidimensional, que se utiliza como poderoso recurso visual para interpretar y reinterpretar, muchas veces con un sentido lúdico, una realidad tridimensional.

Pongamos un ejemplo: un hombre vestido con un impermeable amarillo que camina bajo la lluvia pasa frente a un cartel con la fotografía en grandes dimensiones, donde se reconoce la cabeza de una joven, que guiña un ojo y saca la lengua. Esa es la literatura de la escena. Desde la perspectiva de la fotografía de calle, la situación, de por sí anodina, tendrá interés si el fotógrafo consigue ubicarse en el momento y lugar adecuado para que parezca que *un hombre con un impermeable amarillo pasa ante la cabeza de una chica enorme, la cual no puede resistirse a la tentación de lamerle la cabeza, ya que su capucha parece un helado de limón*. En la lectura de esta hipotética imagen, además de sugerir algo que en realidad no sucede, al espectador se le antojará que la chica es tan real, si no más, que el señor, la única persona *de verdad* que aparece dentro del encuadre.

La elaboración, la construcción de imágenes de calle exige saber interrelacionar los elementos de la escena, ordenarlos –mediante el punto de vista, composición y elección del instante–, para congelar un aspecto de la realidad que, frecuentemente, sólo dura unas décimas de segundo. Se ha de tener, por lo tanto, capacidad visual y compositiva, sentido de la oportunidad y olfato de buen cazador.

La fotografía de calle comulga a la perfección con la tesis de Cartier-Bresson sobre el *instante decisivo*. Pero también, paradójicamente, con el *in between*, lo intersticial de Robert Frank, en tanto que el tema fotográfico, nimio y anecdótico, está condicionado por la mirada subjetiva del fotógrafo. En muchas de las fotografías de calle se advierte el carácter aleatorio del momento de la toma: la imagen es así, pero bien podría ser de otra manera, igualmente válida, en tanto que sólo existe porque un observador, el fotógrafo, así lo determina. Un observador que, frecuentemente, es el único viandante que repara en una anécdota, dentro de un torrente de instantes y situaciones sin drama, tragedia o importancia significativa.

El proceso de acción/reacción exige trabajar con gran rapidez, de forma casi automática e instintiva. No se piensa, se hace. No se medita ni se teoriza en el momento de la toma. Se actúa como animal fotográfico y se deja para luego la justificación teórica, la elaboración de analogías, trasuntos simbólicos y metáforas varias. No puede ser de otra manera, ya que la fotografía de calle no sólo es espontánea, sino que también se caracteriza por la toma *robada*, la instantánea sin el consentimiento de las personas retratadas. Se trata de incluir en la composición actores involuntarios que, muchas veces, ni tan siquiera son conscientes de estar jugando un papel dentro de un encuadre.

Esta agilidad visual y rapidez de ladrón de guante blanco exige discreción en las formas, en los gestos, en el vestuario y, por supuesto, en el equipo fotográfico. El fotógrafo de calle debe asemejarse al individuo anónimo y anodino, debe pasar desapercibido. Su herramienta ideal es la cámara de pequeñas dimensiones, ligera y, sobre todo, silenciosa. No es de extrañar que en el siglo XX, la *reinas* de la calle fueran las *Leica* analógicas de visor telemétrico y obturador casi silente. Y que los objetivos más utilizados fueran el 28, el 35 y el 50 milímetros de paso universal; livianos, de pequeñas proporciones e ideales para describir sin aberraciones visuales un ámbito urbano a distancia interpersonal, es decir, generalmente entre 1 y 3 metros entre la cámara y el elemento principal de la toma. El desembarco de la fotografía digital ha permitido, además, trabajar en situaciones de luz extremadamente pobres sin, en la práctica, ruido visual perceptible. En otras palabras: hoy se puede operar discretamente en cualquier ámbito físico urbano, por lumínicamente comprometido que pueda parecer a ojos vista.

Armado con su equipo ligero, el fotógrafo callejero es algo parecido a un cazador-recolector que vaga durante horas, a la espera del encuentro de piezas que merezcan ser capturadas. El carácter aleatorio, la falta de tesis previa, el valor de lo visual *per se* (tanto importa el *cómo* como el *qué*), empuja a la fotografía de calle hasta los límites de la fotografía pura, de juego estético con algo de espíritu deportivo. Se acerca más a la poesía, las matemáticas o la música, que a la literatura o el cine. Tiene algo de exquisito depredador individual y exige echarle cierto arrojo, a pesar de que en muy pocas ocasiones sea una actividad que comporte un riesgo para la integridad física de quien la practica. Es una afición/pasión que se ajusta como un guante a un tipo concreto de fotógrafo, cuyo perfil sería el de un varón de mediana edad, en torno a los 40, algo tímido y poco dado a dar explicaciones o excusas a la hora de apuntar con su cámara.

Sentido del humor y democracia

El dinamismo es una de las constantes de la fotografía callejera. No sólo en el sentido literal de la palabra, referida a su pasión por congelar personas y cosas en movimiento. También en el metafórico, ya que captura el espíritu contemporáneo urbanita que se sustenta en el consumo, la renovación y el recambio permanente del entorno. Diez años fotografiando una ciudad dan margen de tiempo suficiente como para percibir la transformación, a veces gradual, a veces brutal, del paisaje y el paisanaje urbano. Ante tal hecho, el fotógrafo suele adoptar una mirada y actitud irónica, más que abiertamente crítica, en el sentido marxista del término.

El posicionamiento del fotógrafo de calle se parece más a la de un artista pop, como Warhol, Rauschenberg o Jasper Johns, que a la de un fotógrafo social al uso. En este sentido, su postura es más bien postmoderna: se suele utilizar la imagen dentro de la imagen (lo publicitario conviviendo con lo real) para indicar lo irrevocable de la sociedad contemporánea guiada por el capitalismo neoliberal. Con finas dosis de ironía y sentido del humor, pero casi nunca con inequívoca voluntad de denuncia.

La fotografía de calle no tiene por finalidad cambiar la sociedad. Pero, por otra parte, y como buena heredera del espíritu humanista de la fotografía francesa de postguerra, empatiza con los sujetos fotografiados. Incluso en clave humorística, se aprecia la simbiosis entre los fotógrafos callejeros y sus anónimos modelos. Parecen decir “ahora eres tú, pero así somos todos”, o “eres tú, como podría ser yo mismo”. Al ciudadano corriente se lo convierte en parte del encuadre y se le devuelve protagonismo, algo de agradecer en una era donde los portavoces de la opinión (es decir, políticos, actores de Hollywood, *top models* y estrellas del pop) acaparan el imaginario colectivo.

La elección del sujeto anónimo como tema es consecuencia del carácter popular de la fotografía de calle contemporánea, que se integra en la sociedad a la que pertenece. Es difícil ver en este tipo de imágenes un intento de jerarquía moral, de superioridad del observador respecto al observado. Hay algo de comunión con el semejante, un sentimiento afín a la pertenencia al género humano proclamado por el poeta Walt Whitman. Todo desde un punto de vista más bien prosaico, ya que, a diferencia del autor de *Hojas de Hierba*, los fotógrafos de calle no ensalzan o potencian un discurso épico, no describen a los sujetos como formidables héroes anónimos.

En este sentido, la foto de calle es igualitaria y democrática, en la acepción anglosajona del término. Sorprende gratamente, por ejemplo, la fuerte presencia de minorías en las imágenes de autores actuales, como David Solomons, donde los ciudadanos de raza negra están presentes en muchas imágenes. Para los fotógrafos de *In_Public* la vía pública es de todos, a todos pertenece y en ella todos nos relacionamos. Una calle donde se presupone la buena intención o bondad moral de los participantes, que no sospechan los unos de los otros; ni temen que las instantáneas que allí se tomen sean material útil para el control social y personal.

De igual manera que en Estados Unidos e Inglaterra el ámbito privado es sagrado e intocable, el espacio público es una suerte de escenario abierto, disponible como tema fotográfico. Nadie preguntará “¿qué hace usted con su cámara?”, o “¿por qué me apunta a mí?” ya que se sobrentiende el interés del flujo de la cotidianidad; también su valor gráfico. A esta naturalidad también ayuda, sobre todo en Estados Unidos, el hecho de que la fotografía se entienda como una actividad artística, una forma de expresión generalizada que se incluye, desde los años 60’, en los planes de estudio de los institutos y universidades. Hacer una foto, ser fotografiado, hacer una valoración estética de una imagen o contemplar fotografías en galerías y museos son ejercicios cotidianos al otro lado del Atlántico.

Habría que ver, sin embargo, el impacto a largo plazo de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y el 7 de julio de 2005 en Londres. Si la psicosis y el discurso del miedo puede afectar a la población. Si se alentará la desconfianza respecto a quien tome imágenes en la vía pública sin estar debidamente identificado. Si en esta sociedad del pánico y, con la excusa de defender la seguridad, el honor y la imagen de las personas, se acabarán imponiendo leyes como la hoy vigente en Francia. En el país vecino todo reportero se arriesga a de ser demandado si publica una foto donde aparezca una persona (o una propiedad de la misma) sin que ésta haya dado su

consentimiento expreso por escrito, tanto da que esté hecha en lugar público o privado.

Fraga dijo: “La calle es mía”

Esta desconfianza en el otro, *en ése que hace fotos*, tal vez pudiera explicar la falta de tradición de fotografía de calle en España. Quizás 40 años de franquismo, de estado policial (con afirmaciones estentóreas, como el celeberrimo “la calle es mía” de Manuel Fraga Iribarne cuando era ministro del Interior), hayan influido sobremanera en una sociedad que todavía no se comprende el hecho lúdico de fotografiar en la vía pública porque sí, sin finalidad aparente, salvo que se trate de un turista.

También puede pesar el hecho de que la fotografía en nuestro país tradicionalmente haya estado arrinconada, desposeída de valor social o mérito creativo (“en España el fotógrafo se encuentra en el escalafón social entre la foca y el payaso del circo”, llegó a afirmar Xavier Miserachs). Tanto como para que los reporteros patrios –pienso en Joan Colom, pero también en Pérez Siquier, Ramón Masats, Oriol Maspons, o Ricard Terré-, a la hora de trabajar en exteriores, pasaran de largo “la calle”, y optasen por elegir un tema “en la calle”, desde una perspectiva social o antropológica. Que abordasen proyectos en sintonía con la intelectualidad afanada en contrarrestar el discurso oficial durante la segunda mitad del régimen.

La excepciones ibéricas a la regla son las imágenes callejeras de Miserachs contenidas en su *Barcelona en Blanco y Negro*; el Francesc Català-Roca que tomaba fotos en Madrid y en la capital catalana; o el, hasta hace poco, injustamente ignorado Gonzalo Juanes, éste último con la peculiaridad añadida de trabajar en diapositiva en color, rareza menospreciada por los mismos fotógrafos.

La generación siguiente de reporteros, la de la Transición y los primeros años de la democracia, (ésta que va desde Koldo Chamorro, Cristobal Hara y García Rodero hasta la de Clemente Bernad y Ricky Dávila, pasando por Kim Manresa y José Manuel Navia), o bien ha optado por la fotografía antropológica y el ámbito rural, o ha procedido a una internacionalización/ globalización, eligiendo temas fotográficos sociales fuera de nuestras fronteras. Esta última opción parece prolongarse con la nueva hornadas encabezadas por Pep Bonet. En resumen: es singularmente escasa la nómina de fotógrafos ibéricos autoproclamados callejeros de los últimos 50 años.

Quedan, es cierto, francotiradores aislados, algo desgajados de su tiempo, como Luis Baylón, quien todavía deambula por las calles de Madrid con su cámara *Rolleiflex*. Todo y así, el suyo es un ejemplo algo dudoso de fotografía de calle, ya que sus imágenes de sujetos más bien esperpénticos (en el sentido valleinclanesco de la palabra) se aproximan más a Diane Arbus que no a la corriente humanista de los 50’, que integraba con mirada amable a las personas en las plazas y calles de París.

“It’s a sunny day”

Junto a la mayoritaria corriente social documental en la Unión Europea del nuevo milenio, también se reconoce el valor al alza de una aproximación nocturna y alevosa a la vía pública; pero otra vez como escenario, que no tema. Es una corriente atraída por los sujetos en el límite, las existencias que giran en torno al sexo rudo, la droga, la soledad y la marginación social. Un acercamiento desde una perspectiva entre autobiográfica y *vouyerista* –pienso ahora en Antoine d’Agata y Anders Petersen como modelos para una nueva generación de fotógrafos-, donde la calle, el espacio público, se erige como una especie de tarima fantasmagórica. Un territorio más bien difuso donde el espectador no acaba de saber bien qué es el referente real, y qué es producto creado por la mente del fotógrafo/a.

Estas imágenes en blanco y negro, densas, granuladas o trepidadas, realizadas bajo luz artificial, parecen hallarse en los antípodas de los fotógrafos/as de *In_Public*. Salvo casos concretos -el francés Christophe Agou, radicado en Nueva York, y el australiano Trent Parke, a medio camino entre la foto de calle y la metafísica-, las fotos de este colectivo se suelen caracterizar por una visión positiva, ligera y colorista de las aceras de la ciudad, la mayoría están realizadas en días soleados.

Aunque no falte la película en blanco y negro, en las galerías de fotos de *In_Public* llama la atención la abundancia de los colores saturados; el buen tiempo meteorológico (un desconocedor de Londres podría pensar que la capital del Reino Unido se encuentra bajo la influencia permanente de un anticiclón primaveral); cierta sensualidad (remarcable en algunas imágenes de la norteamericana Melanie Einzig) y, sobre todo, las ingeniosas asociaciones de ideas en torno a situaciones jocosas y divertidas.

Para muchos de los fotógrafos del colectivo, como Andrey Morley-Hall, Paul Russell, David Solomons, Blake Andrews, Richard Bram, Nils Jorgensen o, sobre todo, el *enfant terrible* Matt Stuart, un objetivo de primordial importancia es el registro de situaciones que induzcan a la sonrisa del espectador. Este afán también es, quizás, el peor lastre del colectivo: la persecución denodada de lo cómico termina por imponerse como límite de la propuesta fotográfica, se convierte en un autoimpuesto techo discursivo. Una cosa es inspirarse en el trabajo y el sentido del humor de Elliott Erwitt, y otra bien distinta es proponerse convertir toda imagen en un chiste.

Si autores como los mencionados Meyerowitz, Kalvar o Ray-Jones sobreviven al paso del tiempo es, a buen seguro, por la empatía con los retratados, no por el ingenio con el que abordaron situaciones cómicas. Son grandes por su capacidad e interés por documentar un lugar y una época, sus costumbres, el espíritu social y la manera que se interrelacionan los conciudadanos. En este sentido, la fotografía de calle se sabe integrar a la perfección en la corriente documental, esa que entiende la aproximación fotográfica como una ventana abierta al mundo, según la tesis de las “ventanas y espejos” de John Szarkowski.

A inicios del siglo XXI, la idea del París de los años 50' es inviable sin las fotos de Doisneau y Ronis; de igual manera que la Barcelona de la misma época sin las de Català-Roca, o el Nueva York de los 60' sin las copias en papel baritado de Winogrand y Friedlander. Ahora toca darle tiempo al tiempo, para comprobar si las fotos de *In_Public* serán claves o no para entender el Londres y el Nueva York del cambio del milenio. Si pasarán o no a formar parte del mismo saco cultural que engloba, en el caso de los fotógrafos ingleses, a artistas plásticos como Banksy o cineastas como Peter Winterbottom. Si perdurarán o se disolverán en la anécdota. Si, en definitiva, formarán o no parte del imaginario colectivo.

Barcelona, abril 2010

LEICA ES UN NOMBRE DE MUJER

Pioneras de la fotografía documental

Esta reflexión sobre el papel de la mujer en la fotografía documental cubre el arco comprendido entre 1930 y 1970. En concreto, desde las imágenes sobre la Gran Depresión de Dorothea Lange hasta los retratos callejeros de Diane Arbus.

A primera vista sorprende que se utilice el término “pioneras”, teniendo en cuenta que la fotografía como tal ya existía casi cien años antes del inicio del citado periodo. Cabe preguntarse si no debiéramos comenzar a estudiar el trabajo e influencia sobre la fotografía de autoras decimonónicas, como Julia Margaret Cameron; o, ya en los años 20' del pasado siglo, de maestras de la talla de Laura Gilpin, Imogen Cunningham o Tina Modotti, todas ellas precursoras con estilo propio y amplio conocimiento de la técnica fotográfica con cámara de placas.

Opto por centrarme en estas cuatro décadas porque corresponden al período de la llamada *Edad de Oro* de la fotografía de reportaje, que va desde la Gran Depresión del 29 y Guerra Civil Española, hasta la guerra del Vietnam. También porque durante este franja histórica se inicia y consolida el proceso, si no de liberación de la mujer en Occidente, sí al menos del cuestionamiento del modelo patriarcal hasta entonces imperante. Fueron años de lucha y acceso a logros hoy asimilados, como el derecho al voto, así como la progresiva integración al mercado laboral. Décadas, como proponía la escritora Virginia Woolf, en las que las mujeres –o al menos una parte de ellas– comienzan a adquirir su habitación propia para desarrollarse como seres autónomos, con libre albedrío y control sobre su propio destino. Una época en la que mujeres como Dorothea Lange o Margaret Bourke-White abandonan el ámbito doméstico para vestir pantalones de hombre y pasar a la acción, registrando la realidad que las envuelve.

Esta voluntad, contar y tomar partido por lo que *pasa allá afuera*, también es útil para establecer una distinción previa: existe una línea divisoria que separa a las documentalistas de otras fotografías de inicios de aquella época, como las ya mencionadas Gilpin, Cunningham o Modotti. En mi opinión, estas últimas no entrarían en el grupo de reporteras ya que, si salen del estudio para tomar fotos, lo hacen desde una intencionalidad artística: la expresión del yo interior que reacciona ante la realidad exterior. Estaban más cerca de la aproximación al acto fotográfico de autores como Edward Weston, Ansel Adams o Paul Strand; incluso de la visión de la también contemporánea pintora Georgia O'Keefe, que no de un August Sander o las imágenes sociales de Walker Evans. Por el mismo motivo, convendría no incluir a fotografías ya dentro del periodo 1930-70 que, claramente, apostaron por la imagen *espejo*. Éste es el caso de Claude Cahun, para quien su Leica era la herramienta perfecta en su particular proceso de autoanálisis.

Cabría preguntarse también el porqué del acotamiento del periodo de estudio a una fecha final, 1970, ya distante más de cuarenta años. La respuesta tendría que ver más con el cambio de la sociedad occidental en general, que no con el interés del trabajo documental femenino: desde el mítico Mayo del 68 se han generado tantos cambios sociales, estéticos y de mercado, que resulta muy complejo enhebrar en un hilo común todo lo relativo a la presencia de la mujer en el ámbito de la fotografía documental.

Puede afirmarse, y no sólo para las mujeres, que en la actualidad no hay un tipo, sino muchos modelos de fotografía documental. Bajo este paraguas cabe casi de todo: desde el reportaje clásico de una Susan Meiselas cubriendo la revolución sandinista en la Nicaragua de 1979, o la fotografía antropológica de Cristina García Rodero; hasta el trabajo de documentación de la intimidad de Nan Goldin, quien en su *Balada de la dependencia sexual*, publicado en 1986, asume simultáneamente los roles de narradora y protagonista; pasando por el inventariado de realidades arquitectónicas o sociales de Candida Höfer y Rineke Dijkstra.

A este interesante pero difuso panorama actual debe añadirse un hecho que complica aún más el estudio: la tendencia del paso de la página impresa a la galería de arte. Muchas veces es difícil discernir, caso de las copias de grandes dimensiones de Dijkstra, Höfer, Hannah Collins o de Sam Taylor-Wood, expuestas en galerías, fundaciones y museos, si estamos ante fotos que son imágenes documentales vendidas como arte; o si se trata de trabajos artísticos con apariencia documental.

Mirada propia de género

Acotar el estudio al periodo 1930-70 tiene un interés que va más allá de hacer un recuento o inventario de mujeres reporteras: cabe reflexionar si, durante el período en que se articula y asienta la narrativa de la fotografía documental, aparece o no una manera particular de mirar y contar de las mujeres. Si existe o no una mirada propia de género, equivalente a la de escritoras del mismo periodo histórico –la mencionada Virginia Woolf, Simone de Beauvoir o Carson McCullers, por poner sólo tres ejemplos– quienes escriben sobre temas, con estilos, puntos de vista e, incluso, propósitos finales innegablemente femeninos. Toca discernir si, por ser lo que son –biología más cultura–, las mujeres han podido desarrollar, o no, un discurso cualitativamente diferente al de los fotógrafos varones.

Esta cuestión tiene particular interés en el reporterismo, ámbito donde la virilidad masculina es casi un *cliché*, prejuicio reforzado por los peligros que puede comportar ejercer la actividad. Una profesión en la que, todavía hoy, es frecuente toparse con la sonrisa condescendiente de los reporteros varones respecto a “las chicas” en activo. Una mirada paternalista se puede extender, incluso, a muchas fotografías cuya maestría es indiscutible: frecuentemente llevan adherida la sombra de algún autor masculino que las autoriza pero confina a un segundo plano. Son los casos de Gerda Taro respecto a Robert Capa, Inge Morath en relación a Cartier-Bresson o, rizando el rizo, a Lisette Model y Weegee, quienes nunca trabajaron juntos, pero compartieron el interés por los neoyorquinos pintorescos o estafalarios de los años 40’.

Finalmente, están aquellas autoras cuyas fotos quedan supeditadas a una biografía azarosa, como si éstas sólo fueran el complemento o la anécdota de un destino entre trágico y heroico. Es el caso de Elisabeth “Lee” Miller, o el de Diane Arbus, a pesar de que la obra de ésta última sea uno de los pilares de la fotografía contemporánea. Esta

tendencia está adobada por extensos trabajos biográficos en los que se establecen paralelismos con *malditas* de otros campos, como Diane Arbus y la poetisa y también suicida Sylvia Plath. Parecen casos que refuerzan un imaginario en el que subyace un viejo aviso patriarcal: la condena para las mujeres que osan tocar temas y vivir vidas tradicionalmente reservadas a los hombres.

Años convulsos, cámara en mano

Los retratos más conocidos de las norteamericanas Dorothea Lange (1895- 1965) y Margaret Bourke-White (1904- 1971) -la primera sobre el capó de un coche; la segunda a centenares de metros de altura, en una de las cabezas de águila de metal que adornan el edificio Chrysler - muestran a las fotógrafas pertrechadas con voluminosas cámaras de placas usadas, significativamente, a mano, sin trípode, en una especie de demostración de capacidad profesional. No por nada, las fotos de Lange son las más reconocidas del trabajo de documentación de la emigración de los temporeros empobrecidos tras el *Crack del 29'*; o Bourke-White, la primera periodista occidental –hombre o mujer- en fotografiar extensivamente la Rusia de Stalin.

Las aparatosas cámaras de Lange y Bourke-White eran los modelos de reportaje que, poco después, serían sustituidas por las pequeñas, ligeras y resistentes *Leica* y *Contax* de paso universal o las también livianas *Rolleiflex* de 6x6. Estas cámaras de carrete, que permitían de 12 a 36 imágenes en secuencia, pronto se convirtieron en las perfectas herramientas de los reporteros. Para las mujeres, además, constituía el pasaporte válido para internarse en espacios y situaciones hasta entonces reservadas a los hombres, ya sean los parajes remotos de la suiza Ella Maillart (1903-1997) en Asia, las zonas políticamente inestables o los escenarios de conflictos armados de Gerda Taro, Kati Horna o Lee Miller.

Se da por hecho que la Guerra Civil Española, entre 1936 y 1939 fue el primer conflicto armado cubierto desde una aproximación reportera contemporánea. A España llegaron fotógrafos comprometidos con la causa republicana, como la húngara Kati Horna (1914-2000), que recaló en Barcelona y puso su cámara al servicio documental y propagandístico de publicaciones como *Mujeres Libres* y *Tierra y Libertad*.

En las calles y trincheras españolas también se forjó la figura mítica del reportero de guerra, cuyo arquetipo es Robert Capa. Un personaje, en principio, sin entidad física, creado por el húngaro André Friedmann y la alemana de origen polaco Gerda Taro (1910-1937). Esta pareja de judíos fotógrafos se inventaron un glamuroso e invisible reportero americano con objeto de vender a buen precio a las revistas ilustradas fotos que, en realidad, ambos tomaban desde las líneas republicanas.

La desaparición de Gerda, que murió aplastada por un carro de combate en 1937, además de truncar una vida y una carrera, supuso un ya irreversible proceso de encarnación de Capa en la persona de Friedmann. Tanto como para que las imágenes de Gerda hayan quedado dentro de los archivos de Robert: setenta años más tarde, no es inusual confundir y adjudicarle a él fotos tomadas por ella.

Merece la pena destacar el interés de Gerda por tocar temas de calado humano, tanto femeninos –como la serie de la instrucción de milicianas- como de los momentos de reposo o tensión de los combatientes, sin olvidar el sufrimiento de los civiles. Lo hace desde una perspectiva muy empática, tal vez *de género*, en tanto que frecuentemente

da más importancia al factor humano que no a la información acerca de la confrontación de las tropas.

La memoria colectiva de las imágenes de la IIª Guerra Mundial, publicadas originalmente en revistas ilustradas como *Vogue* o *Life*, está alimentada en gran parte por las fotos de Capa y las de Elisabeth “Lee” Miller (1907-1977). Esta norteamericana, formada en el campo de la fotografía creativa y de la moda –ella misma se ganó la vida como modelo y fue musa /discípula de Man Ray -, también vistió uniforme militar para seguir el avance de las tropas aliadas en Europa. Pertrechada con una *Rolleiflex*, Miller registró con especial sensibilidad, entre otros hitos, los *raids* aéreos sobre Londres, la liberación de París o el descubrimiento de los campos de concentración de Dachau y Buchenwald. Las fotos, terribles, de los cadáveres apilados de los prisioneros, contrastan con el rigor formal, casi un retablo, de un pelotón de fusilamiento en Francia. O con el enigma, horrible, pero de gran belleza estética, del cadáver de un oficial de las SS bajo el agua. Sus imágenes informan y a la vez adquieren una dimensión distinta: conectan de forma insólita el fotodocumentalismo con la corriente surrealista. Todo y así, la obra de Miller queda opacada por su personal circunstancia. Más que de sus logros con la cámara, se habla de sus influyentes amistades, como Pablo Picasso, o de sus problemas sentimentales, con la bebida e, incluso, de sus enfermedades venéreas.

Durante estos años convulsos, fuera de las primeas líneas del frente, merece la pena destacar el trabajo de la parisina Dora Maar (1907-1997), quien, además de fotógrafa, también fue modelo y musa del círculo surrealista. Maar había realizado algún reportaje de corte social en la España de la IIª República, pero fue su condición de amante de Picasso la que le granjeó la oportunidad histórica de documentar con la cámara el proceso de creación de la, tal vez, pintura más importante del siglo XX, el *Guernica*.

De aquellos años convulsos, previos a la gran contienda, merece la pena detenerse sobre las figuras de las alemanas Ilse Bing (1899-1998) y Ellen Auerbach (1906-2004). Bing llegó a París a principios de los 30', cuando la ciudad estaba en plena esfervecencia surrealista. Allí toca casi todos los géneros –retrato, moda, bodegón, fotografía comercial-, pero, sobre todo, dedica a la *Ciudad de la luz* una interesante serie de imágenes callejeras. Auerbach, por su parte, recoge los paisajes y las gentes de las poblaciones en las que recaló en su huida de la larga sombra del IIIº Reich, como Londres, Nueva York o Tel Aviv. De su diáspora lo más interesante son sus fotos de una Palestina todavía bajo mandato británico, en un momento anterior a la creación del estado de Israel.

En el otro extremo del arco ideológico se debe centrar la labor de la alemana Leni Riefensthal (1902-2003), mujer-orquesta de siete vidas y otros tantos oficios –bailarina, actriz, directora de cine, fotógrafa...-. Estrecha colaboradora del régimen nazi, a Leni nunca se le ha negado su maestría como realizadora de documentales cinematográficos. La *Trilogía de Nuremberg* y, sobre todo, *Olympia*, sobre los juegos de Berlín de 1936, son impecables en los aspectos técnicos y narrativos.

Su hueco en la historia de la fotografía documental se lo debe, sin embargo, a su impactante trabajo en color sobre los Nuba, una tribu del Sudán, realizado en los años 60', tras haber renegado oficialmente del nazismo. Este ensayo sobre la vida y rituales

de iniciación de una comunidad ancestral africana es un verdadero culto al cuerpo. Los Nubas aparecen como semidioses en la celebración del rito de la vida y la muerte. Su registro en diapositivas de vibrantes colores supuso un hito en la fotografía antropológica de la segunda mitad del siglo pasado.

“Mamma don’t take my Kodachrome”

Del repaso del trabajo de las pioneras documentalistas destacan dos aspectos: la preeminencia del retrato -del que luego hablaremos extensamente- y el uso sin prejuicios del color, en una era en la que las imágenes de reportaje eran tomadas casi exclusivamente en blanco y negro. Se ha de tener presente que, hasta casi el final del S.XX, la película en diapositiva y la de negativo color no tenían prestigio profesional, por lo que se destinaban principalmente para los trabajos comerciales –publicidad, moda...- y el ámbito doméstico. Hasta hace un par de décadas, cargar la cámara con emulsión en blanco y negro parecía un condición previa para quien se pretendiera un reportero serio, sobre todo en temas de corte social o conflicto.

Por ello sorprende y se agradece la falta de reparos de la francesa de origen alemán Gisèle Freund (1908-2000) quien, ya en los años treinta, hizo uso de la película *Agfacolor* para retratar a figuras de las artes y las letras de la talla Virginia Woolf, Jean Cocteau o Henri Matisse, entre muchos otros. Sus instantáneas en color tienen la misma precisión psicológica y capacidad de empatía que las realizadas con película en blanco y negro. De esta fotógrafa autodeclarada comunista, autora de textos teóricos, merece destacarse la serie fotográfica que tiene por tema al pintor Pierre Bonnard. En este estudio en color, de una delicadeza exquisita que conecta con la pintura del francés, Freund no sólo capta el carácter introvertido de artista sino, sobre todo, la fragilidad propia de la vejez avanzada.

El uso notable del color también puede percibirse en la austriaca Inge Morath (1923-2002), aunque se traten de imágenes complementarias de las tomas *oficiales* en blanco y negro. Hace poco la editorial alemana *Steidl* ha publicado *First Color*, un espléndido libro que selecciona lo más interesante de esta “chica *Magnum*” –apodo paternalista y sexista de otros miembros de la agencia- que comenzó trabajando como asistente de Cartier-Bresson a principios de los 50’. De esos años destacan sus fotos del Londres de la postguerra o, ya como fotógrafa de pleno derecho de la agencia, sus imágenes sobre España, Irlanda, Irán o Palestina.

Las diapositivas *Kodachrome* de Morath –sobre todo las urbanas de Inglaterra, Austria y Estados Unidos- van más allá que meras imágenes coloreadas. La infomación cromática tiene entidad por sí misma, con una efectividad y poder visual equiparable a maestros del color como Ernst Haas o Saul Leiter. A pesar de lo anteriormente expuesto, las fotos en color de Morath todavía no han alcanzado el reconocimiento, el estatus de obra de referencia que tienen, por ejemplo, la serie en color de una Marilyn Monroe en la intimidad, firmadas por la también miembro de *Magnum* Eve Arnold (1912-2012), o su trabajo de corte antropológico sobre China, ya en los años 70’.

Al margen de las consideraciones acerca del uso del color, al hablar de Morath y Arnold, así como de la londinense Marilyn Silverstone (1929-1999), también en *Magnum* desde 1964, cabe destacar la capacidad de las tres tanto para resolver *in situ*, sin escenificaciones, retratos psicológicos –por ejemplo, la muy humana Marlene Dietrich durante un ensayo musical captada por Arnold- así como la habilidad de las

tres para bordar temas específicos, caso del celeberrimo rodaje de la película de John Houston *Misfits*, cubierto por Arnold y Morath, entre otros fotógrafos de la agencia.

No menos importante es resaltar el interés de las tres miembros de *Magnum* por la mirada antropológica, con la consiguiente predisposición a la hora de viajar a lugares remotos en busca de culturas ancestrales. A pesar de la banalización actual de la foto viajera y de la conversión del Tibet en un parque turístico, todavía es de remarcar el poco conocido pero espléndido trabajo sobre el budismo y las culturas del Himalaya de Silverstone, que se recoge en su libro *Ocean of Life*.

Morath, Arnold y Silverstone no sólo establecen un modelo de reportera de la *Edad de Oro*, sino que también sirven como referente personal y fotográfico de una generación posterior, que comienza a publicar hacia 1970; ésa que va desde Martine Franck a a Susan Meiselas, pasando por Mary Ellen Mark o Cristina García Rodero.

Al cabo de la calle

Dentro del periodo de estudio llama la atención el elevado número de fotografías dedicadas al *straight shooting*, a la fotografía directa y espontánea en espacios públicos. Con este término se hace referencia a la base de lo que hoy se denomina fotografía de calle, subgénero del reportaje que tiene por pilares reconocibles a cuatro autores norteamericanos de los años 30': Walker Evans, Ben Shahn, Berenice Abbot y Helen Levitt.

La historia de la fotografía debe a Berenice Abbot (1898-1991) -además de su esfuerzo por la difusión del trabajo del parisino Eugene Atget-, el impresionante *Changing New York* (1939), que documenta de forma sistemática los cambios arquitectónicos y urbanísticos de la ciudad de los rascacielos. En sus placas fotográficas se combinan los edificios y construcciones emblemáticas de la capital y los planos mas cortos de escenas populares, de pequeños negocios y ciudadanos de a pie.

Las calles también son, para la neoyorquina Helen Levitt (1913-2009), el decorado perfecto a la hora de retratar las gentes de su ciudad, en concreto la de los barrios pobres de la parte alta de Manhattan. Levitt recrea todo un microuniverso, directo, tierno y a la vez desolador, recopilado en su célebre libro *A way of seeing*. Esta obra, prologada por James Agee, recoge instantáneas tomadas entre 1936 y 1948 y tiene por protagonistas principales a los críos que juegan en las aceras, desde una perspectiva cómplice, nunca paternalista o complaciente.

Levitt, que a finales de los 60' continuó su trabajo con una espléndida serie en diapositiva color, conecta con naturalidad con la llamada escuela humanista parisina de posguerra, encabezada por Robert Doisneau, Edouard Boubat, Willy Ronis e Izis, todos ellos proclives a fotografiar el juego de los niños en calles y descampados de París. Al hablar de esta corriente de la vieja Europa, frecuentemente se omite a Sabine Weiss, francesa de origen suizo nacida en 1924, conocida por firmar algunas de las imágenes más emblemáticas del proyecto *The Family of Man*, comisariado por Edward Steichen en 1955. Weiss también dedica un buen número de los disparos de su cámara a los niños, pero a diferencia de sus compañeros fotógrafos masculinos, siempre dota a sus modelos de identidad individual, mas allá de los bienintencionados estereotipos relacionados con la infancia. Otra de sus habilidades es el control absoluto de la luz

natural y de la composición de unas imágenes en las que las siluetas juegan un papel determinante.

El equilibrio casi perfecto entre composición fotográfica y narración también era patrimonio de la bostoniana Ruth Orkin (1921-1985), que ha pasado a la historia por su *American girl in Italy* (1951), auténtica obra maestra del *instante decisivo*. En ella se plasma el apuro de una compatriota amiga, piropeada hasta el rubor por un tropel de italianos apostados en una esquina. Mas allá de la célebre imagen, Orkin supo buscarse un hueco entre los fotógrafos que colaboraban con las grandes revistas ilustradas, como *Life* (suyo es el retrato de Marlon Brando jugando al ajedrez durante el rodaje del shakespeariano *Julio César*); sin por ello renunciar a un trabajo personal de imagen callejera. En sus composiciones urbanas destaca el rigor formal en el uso de planos desde un punto de vista elevado o las distancias medias y largas con superposición de elementos visuales.

De todas las fotógrafas que hicieron de la calle un terreno propio, Vivian Maier (1926-2009) es, sin duda, la que cuenta con una biografía más pintoresca. Por pura casualidad se ha descubierto el legado fotográfico –se estima que unos 100.000 negativos- de esta neoyorquina de origen francés, que residió gran parte de su vida en Chicago. Maier, de profesión niñera y de maneras extravagantes, era una prodigiosa aficionada que, con su *Rolleiflex*, se dedicó a documentar la vida cotidiana en Chicago durante casi cuatro décadas, desde inicios de los años cincuenta. Ella, que rehuyó en vida hacer público su trabajo, consiguió definir un estilo propio que es una suerte de compendio de lo mejor de los fotógrafos de calle, hombre y mujeres, del pasado siglo.

En espacio privado

El retrato en contexto de celebridades, sin grandes escenificaciones previas, puede considerarse un subgénero del reportaje de mediados del siglo XX. Todo documentalista que se preciara debía contar con un catálogo de personas relevantes, por lo que las imágenes de artistas, actores, literatos, músicos y políticos pueblan los archivos de los fotógrafos ya considerados *clásicos*.

Las fotorreporteras pioneras no son excepción. Las ya mencionadas Miller, Morath y Arnold son casi más conocidas por sus trabajos *cuerpo a cuerpo* de famosos, que por los reportajes de corte social o antropológico. Esta buena reputación es consonante al interés que demostraron por la toma posada, con previo consentimiento por parte del modelo. Pero, a diferencia de los fotógrafos de estudio, que aislaban al modelo en un espacio creado *ex-profeso*, caso de Irving Penn o Richard Avedon, las fotógrafas especializadas en retrato solían preferir tomar imágenes de las personalidades en su entorno particular.

Al observar las fotos de artistas de la parisina Denise Colomb (1902-2004) y de la rusa de origen armenio, Ida Kar (1908-1974), se advierte la importancia que ambas fotógrafas concedían a los estudios y talleres de los artistas retratados. El lugar de trabajo de los artistas no sólo sirve a Colomb y a Kar como escenarios idóneos para cerrar las composiciones, sino que también les permiten mostrar la relación del autor con su obra y, no menos importante, dar pistas del carácter y el estado anímico de los fotografiados. La famosa imagen de Colomb del pintor Nicolás de Staël, realizada un mes antes de que se suicidara, refleja con tanta claridad como sutileza el estado de tensión emocional del artista holandés.

El retrato es una aproximación fotográfica bastante afín a la percepción femenina de la realidad. Esta afirmación podría fundamentarse en que la toma de imágenes de los demás (o de una misma) atiende a la voluntad de indagación psicológica de las mujeres, generalmente más interesadas en captar los aspectos emocionales, que no en las acciones teóricamente definitorias de los sujetos retratados. Como apunta Robert Graves en su poema *El hombre hace, la mujer es*, lo femenino se define por la búsqueda de la esencia, el sustrato personal e íntimo; mientras que lo masculino tiende a interesarse por la actividad realizada, su efecto en un medio natural o social.

Una tónica común en el trabajo de las mujeres fotógrafas es el retrato consensuado con el modelo, la necesidad de un diálogo previo por ambas partes y el uso frecuente del espacio privado. Basta comparar el trabajo de fotógrafos que tocaron el mismo tema (por ejemplo, los temporeros de la Gran Depresión de Walker Evans y Dorothea Lange), para advertir cómo las mujeres suelen priorizar la toma de imágenes de personas con objeto de plasmar en una foto las características psicológicas fundamentales, así como sus anhelos, deseos y temores.

La barcelonesa Isabel Steva, Colita, nacida en 1940, es la única fotógrafa ibérica que ha trascendido del periodo 1930-70. Y lo hace, precisamente, con trabajos dedicados a explorar la psicología de personajes de fuerte carácter, como los bailarines de flamenco Carmen Amaya y Antonio Gades, ambos en la década de los 60'. También fue ella quien, todavía veinteañera, recogió con su cámara el ambiente festivo y los personajes de la burguesía intelectual catalana opuesta al régimen de Franco .

El valor de una cara

Esta aproximación física y mental puede extenderse, incluso, a los retratos callejeros y por tanto, en espacio público, de las ya mencionadas Levitt, Maier, Orkin o Weiss. Pero sobre todo es aplicable a las imágenes de la vienesa afincada en Nueva York, Lisette Model (1901-1983) y a su reconocida discípula, Diane Arbus (1923-1971). Ambas autoras apostaron por jugársela siempre a una carta: intentar captar la esencia de una persona anónima, elegida en la calle, mediante un retrato único.

Las imágenes más conocidas de Lisette Model, como la bañista regordeta en la playa neoyorquina de Coney Island o las señoras mayores de gesto esperpéntico y atuendo trasnochado, resumen la aproximación fotográfica de una autora frecuentemente relacionada, por tema y estilo, con Weegee. Pero, a diferencia del reportero judío, cuyo interés principal era retratar a bocajarro neoyorquinos de las clases populares haciendo algo -muchas veces criminal o relacionado con los sucesos, ya que sus fotos las realizaba para publicarlas en diarios locales-, Model parece interesarse por el sujeto *per se*. De tal manera, esta fotógrafa suele cerrar el plano y, aunque se puede percibir el contexto, es la figura la que reclama la atención del observador.

Una mirada rápida sobre las imágenes de Model puede llevarnos a la falsa conclusión de que la fotógrafa se explaya y explota, en términos humanos y gráficos, lo chocante, lo estrafalario y lo risible. Un estudio más pausado revela el verdadero interés de esta pionera: dar constancia de la existencia del anti-héroe, del innegable humanismo de aquellas personas que se encuentran en el reverso del *star-system*, representado por los retratos idealizados de los actores de cine. El ejemplo extremo es su imagen de un hermafrodita, atracción circense, que remite a las fotos "científicas" decimonónicas, sin por ello suponer un desdoro de la persona representada. Muy al contrario, gracias

al punto de vista, levemente contrapicado, y a la pose relajada del modelo, Model consigue respetar la dignidad de una persona en el margen de lo socialmente admitido.

Monstruos como nosotros

Sin salir de estas premisas, centrando fundamentalmente su trabajo en Nueva York y tomando a Lisette Model como referente, tutora y amiga, Diane Arbus se alza con un trabajo descomunal, adjetivo adecuado ya que sus imágenes suponen un salto cualitativo respecto a lo que se había realizado anteriormente.

Arbus, que comenzó como fotógrafa de moda junto a su marido, toma su proyecto de retratos como una decisión vital, una apuesta a vida o muerte. Su escenario principal de trabajo son las calles de Nueva York, que recorre desde principios de los 60' y al que vuelve, una y otra vez, hasta poco antes de su suicidio. Las excepciones más conocidas son las series de *freaks*-personajes extremos como enanos, gigantes, sobretatuados y alfilericos-, a los que suele retratar en ámbitos privados. A ellos se aproximaba frontalmente -en sentido literal y figurado-, pertrechada con una *Rolleiflex* de 6x6 y un flash que siempre utilizaba de forma directa sobre el modelo.

Este interés por los “monstruos” se salda con una serie fotográfica que revela un estilo personal, único, tan directo como empático. El grado de confianza de, por ejemplo, el *Enano mexicano*, hace plausible una afirmación de Arbus, la sentirse completamente identificada con sus modelos.

Cuando Arbus expone su trabajo junto a Winogrand y Friedlander en el MoMA de Nueva York -en 1967, en la exhibición *New Directions*, comisariada por John Szarkowski-, las copias de Diane incluyen, además de los seres marginados, a ciudadanos supuestamente normales y corrientes, a los que ha fotografiado en la calle con su consentimiento expreso. Son figuras hieráticas, en pose y actitud similar a los alemanes de August Sander de principios de siglo XX.

La gran diferencia respecto al genial autor europeo es que, si bien en la observación de las fotos de Sander prima la curiosidad por *el otro*, en las de Arbus la sensación más fuerte es la de empatía, incluso la de *ser el otro observado*. Ello ocurre incluso con los sujetos más risibles, chocantes o execrables, caso del joven manifestante pro-guerra del Vietnam, que exhibe con orgullo una chapita en la que puede leerse “Bombardear Hanoi”. Diane Arbus consigue que quien mire sus fotos se reconozca en el *yo común*, por terrible que éste pueda parecer.

El proceso de acercamiento al alma vecina empuja a Arbus, en 1971, hasta un camino sin retorno. Las últimas imágenes de discapacitados psíquicos en una institución parecen inspiradas en la etapa negra de Goya. En ellas no parece haber esperanza o redención posible. En el momento de su suicidio, sólo había procedido a tirar contactos de los negativos, por lo que la edición final corresponde a sus allegados.

El caso de Diane Arbus es el ejemplo extremo de una implicación total con el trabajo y el tema fotográfico. Su figura, a 40 años vista de su muerte, se yergue como un punto de inflexión entre dos eras. Es, a la vez, la última de las pioneras y la primera de las contemporáneas. Arbus supone el *kilómetro cero* de la presente fotografía documental. Un campo en el que las mujeres han dejado, definitivamente, de ser una

pequeña minoría, en términos numéricos y, sobre todo, en lo relativo a la calidad de sus proyectos fotográficos.

Barcelona, enero 2011

TRES VECES EQUIS

Documental subjetivo en blanco y negro en la Europa posterior a 1968

Para un aficionado a la fotografía formado en la era digital, la marca *Tri-X* posiblemente le sonará a producto audiovisual de la industria pornográfica. Pero para los fotógrafos de una generación, la nacida hacia 1950, bastará la mención de las tres equis para que sus mentes viajen de vuelta hasta los años 70 'y 80 ' del siglo pasado, a dos décadas repletas de acontecimientos históricos y cambios sociales para el continente europeo. Años en los que la fotografía documental en blanco y negro pugnaba por mantener un peso específico en la prensa escrita, pero que también buscaba su propio espacio mediante los *libros de autor* y las exposiciones fotográficas.

En aquel periodo, las cámaras de 35 milímetros *Nikon*, *Canon* y *Leica* tenían cuerpos rectilíneos y metálicos, los objetivos exigían el enfoque manual y el número ininterrumpido de disparos se limitaba a 36 ya que, efectuados éstos, tocaba cambiar el rollo. Además, para poderse considerar a uno mismo artesano de la luz, todavía era imprescindible saberse mover bajo la luz roja del laboratorio, lugar donde se revelaban los propios carretes y se hacían las impecables copias fotográficas.

Es importante recordar que en los años 70' y 80 la fotografía se consideraba una realidad autónoma y autosuficiente, que reclamaba ser reconocida como forma de expresión de prestigio equiparable a la literatura, la música o el cine. También era, salvo algún experimento como los diaporamas, una técnica desvinculada de otros discursos audiovisuales, como el diseño, el vídeo o las bandas sonoras. Unos recursos que hoy tienden a agruparse bajo el término *multimedia* y que suponen el presente y futuro del documentalismo audiovisual.

También debe tenerse presente que el momento de apogeo del reporterismo analógico en blanco y negro corresponde a un periodo anterior, los años 50', con grandes revistas ilustradas, como *Life* y *Paris-Match*. Es justo en los años 70' cuando se hace evidente la decadencia de estas publicaciones gráficas de gran formato, semanarios que hasta entonces se vendían por centenares de miles de ejemplares. Y es que, desde finales de los 60', las revistas fueron perdiendo terreno al competir con la televisión, un medio capaz de contar, casi en tiempo real, lo que estaba pasando en Europa y en el resto del mundo.

Antes de desgranar el panorama de la foto documental del periodo 1968-89 hay que aclarar que la película *Tri-X* de Kodak no se circunscribe exactamente a las dos décadas en estudio, ya que empezó a comercializarse en 1954 y todavía se puede adquirir en las tiendas de fotografía orientadas a los profesionales. Además, durante los 70' y 80', muchos fotodocumentalistas se pasaron al color al disponer de emulsiones, como las diapositivas *Kodachrome* y *Fujichrome*, muy fiables para trabajar y publicar en revistas y libros impresos en cuatricromía.

Rituales en el cuarto oscuro

Todo y así, muchos fotógrafos ya veteranos que estaban a pleno rendimiento entre los 70' y 80' coinciden en la importancia de la película *Tri-X*; o mejor decir, cómo ésta materializaba una forma de entender la fotografía e, incluso, de enfrentarse a la realidad circundante. Esta emulsión fotográfica, al principio de 320 y después de 400 ASA nominales (ISO en la actualidad), de amplia latitud y espléndida respuesta a los forzados, cuenta con un grano evidente, redondo y cerrado. Un grano (“que no mancha”, como apunta el portugués Paulo Nozolino) que confiere un aspecto puntillista a las copias fotográficas. Bien disparada y revelada, la *Tri-X* funciona como emulsión multipropósito, válida tanto para interiores como exteriores, para retratos posados o escenas de acción. Ampliado sobre un buen papel baritado, el negativo de *Tri-X* asegura negros densos y minerales, grises sólidos y blancos algo espesos, como el color de la leche.

La buena reputación de la *Tri-X* tiene mucho que ver con una ley no escrita, aquella que dictamina que debe revelarse *a mano* por el fotógrafo-alquimista. Cada maestro o aprendiz de brujo asegura contar con su fórmula secreta, que bien puede ser la marca del revelador (como los ya míticos *D-76* o el *Microdol-X*), una particular dilución de los líquidos y/o temperatura de revelado o, incluso, según afirmaba Koldo Chamorro, medio en serio y medio en broma, el encararse hacia un punto cardinal concreto a la hora de agitar el tanque de revelado.

Los actos rituales fotográficos vinculados al *Tri-X*, más allá de la anécdota, ofrecen una pista acerca de una fotografía documental que se regía por las normas del artesanado, la habilidad manual o el oficio obrero orientado a la producción de objetos tangibles. Además de la pericia con el trabajo, tanto en la toma como en el revelado, para el fotógrafo documental las copias finales, realizadas por él mismo, tenían un valor intrínseco. Los rectángulos de papel fotosensible eran la fotografía *en sí* y no sólo un mero continente físico de la imagen.

Ello respondía a que por entonces la producción cultural y los medios de comunicación todavía se comercializaban sobre un soporte físico. La prensa, la literatura, la música, la fotografía y el arte contaban con carácter tridimensional. Se podía tocar el periódico, la revista, el libro o el álbum en disco vinilo. Incluso, con la aparición del vídeo doméstico a principio de los ochenta, el intangible cine quedó contenido materialmente dentro de los cartuchos de cinta electromagnética.

Años de plomo

Es de remarcar que la estética de la película *Tri-X*, sobria y contenida, pero visualmente rotunda y poderosa, es afín con el sentimiento general imperante aquellos años. Hablamos de un periodo que comienza en el Mayo Francés de 1968 y termina con la caída del muro de Berlín en 1989. Un momento histórico complejo, en el que Europa, tras la calma propiciada por la confortabilidad consumista de los años 60', revive las tensiones sociales, políticas y económicas: democracia, comunismo y fascismo vuelven a ser términos en pugna, palabras cotidianas.

Esta confrontación ideológica se traducían en actos de violencia, como la propiciada por los tanques soviéticos que aplastan el comunismo de rostro humano en Praga en 1968, los “Problemas” (eufemismo británico) del Ulster, los sanguinarios extortores del franquismo o los llamados “años de plomo” en Italia y Alemania, con las acciones armadas de grupos terroristas como las *Brigadas Rojas* y la *Baader-Meinhof*.

En la Europa occidental de aquella época tampoco invitaba al optimismo el panorama de crisis económica, propiciada por la subida del petróleo en 1973 o, ya en los años 80’, la evidencia del final de un modelo industrial, con la deslocalización de fábricas y el cierre de astilleros y minas. Mientras, al otro lado del *Telón de Acero* las cosas no iban mejor: a pesar de la propaganda y los discursos oficiales, el socialista de a pie soportaba carencias materiales, que venían de la mano de la falta de libertad política. Además, en uno y otro lado del muro se temía la confrontación atómica o el accidente nuclear, hecho realidad en la central ucraniana de Chernóbyl, en abril de 1986.

Los 70 y 80’ quedan relativamente cercanos en el tiempo y aún así, ya están a años luz de la sociedad global contemporánea. Vista desde la atalaya del nuevo milenio, la Europa de aquellos años se asemejaba una máquina de muchísimos engranajes autónomos y algo grasientos que avanzaba casi por inercia. Hasta bien entrados los años 80’ la electrónica estaba en mantillas y el ciudadano común y corriente se desenvolvía sin la ayuda de cajeros automáticos, ordenadores, telefonía móvil o Internet. El nuestro era un Viejo Continente de papeleo burocrático, fronteras entre estados y familias congregadas alrededor del televisor, conectadas entre sí vía postal o por teléfono.

La mirada social y antropológica

Cada época condiciona la mirada de los fotógrafos documentalistas. Si en el primer tercio de siglo los fotógrafos solían dirigir su interés hacia las dificultades materiales del prójimo (desde Jacob Riis y Lewis Hine a los fotógrafos que documentaron la Gran Depresión de 1929); en el periodo 1936-1968, el horror de la guerra y la diversidad de un planeta en proceso de descolonización se erigen como temas preferidos de Robert Capa, Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson o Werner Bischof. Sin embargo, durante el último tercio del siglo XX, periodo marcado por la dictadura de la televisión, llama la atención lo relativamente poco documentado fotográficamente que están los grandes temas de actualidad. Frente a ello, sorprende el elevado número proyectos fotográficos de larga duración de carácter *menor*, de corte social o antropológico, realizados en blanco y negro.

En esta Europa posterior a 1968, muchos fotógrafos, o bien encontraron hueco en el nicho de la fotonoticia, la imagen aislada para la prensa diaria; o justo lo contrario, se apartaron de los temas candentes, dirigiendo sus cámaras hacia lo vernacular, las fiestas y tradiciones a punto de desaparecer. También se interesaron por los oficios en vías de extinción, o la cotidianidad de las minorías étnicas abocadas a ser absorbidas por otros grupos mayores. La vertiente más dramática del reportaje se centraba en los

trabajos sobre comunidades cerradas, como cárceles, locales públicos de bajos fondos o manicomios, regidos por normas al margen de la sociedad general.

Un buen número de los trabajos fotográficos de los 70' y 80' no se conciben como reportajes al uso, secuencias narrativas con presentación, nudo y desenlace, al estilo del modélico *Country Doctor* de Eugene Smith, publicado en *Life* en 1948. En los años del periodo 1968-89 primaban los proyectos de larga duración, ensayos fotográficos (término muy en boga en la época) orientados a difundirse mediante la publicación en libro o la exposición en galería. Estas series, en las que todas y cada una de las fotos tenían autonomía y entidad por sí mismas, generalmente se agrupaban por temas o razones estéticas, no por secuencias narrativas. El objetivo era conformar un *corpus* unitario donde la mirada del autor era parte esencial del trabajo.

En este sentido, la sombra de mentores previos es evidente en la generación nacida hacia 1950: en sus imágenes es fácil reconocer la influencia de Robert Frank y su visión subjetiva de los Estados Unidos en *The Americans* (publicado en 1958), la de William Klein y su *New York 1954-55* (1956) o las propuestas más radicales de la escuela neorrealista italiana, caso de Mario Giacomelli y su *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (1956), título homónimo del poemario de Cesare Pavese.

Estos trabajos de inmersión antropológica de los años 70' y 80' se caracterizaban, además de la estética del blanco y negro, por el uso de la luz natural (se recurría al flash lo justo e imprescindible) y el empleo de objetivos granangulares (generalmente 28 y 35mm.) montados sobre cámaras de paso universal. Estos elementos materiales permitían trabajar las distancias cortas entre fotógrafos y modelos, tanto en lo referido al espacio físico como al emocional.

Un repaso exhaustivo de los autores europeos implicados en estos temas supondría una tarea harto complicada, ya que muchos de los trabajos sólo se expusieron o vieron la luz en tiradas limitadas de pequeñas editoriales locales, de las cuales hoy es muy difícil obtener referencias. Valgan pues como buenos ejemplos las fotos de tres miembros de Magnum: los franceses Jean Gaumy, nacido en 1948, y Patrick Zachmann (1955), el primero dedicado a las comunidades gitanas y centros penitenciarios; el segundo a las comunidades judías y árabes en Francia; o el inglés Chris Steele-Perkins (1947) que con *The Teds* (publicado en 1976) retrató a los rockeros nostálgicos en una Gran Bretaña ya desprovista de imperio.

Mención aparte merecen, por lo claustrofóbico de sus imágenes, el francés Raymond Depardon (1942), el sueco Anders Petersen (1944) y el belga Michel Vanden Eeckhoudt (1947). Depardon se interna en la brutalidad de las instituciones mentales en su *San Clemente*, publicado en 1984. Petersen, con su *Cafe Lehmitz* (publicado en 1978, pero cuyas fotos se realizaron entre el 68 y el 70) se disuelve, con una empatía total, con los estibadores alcoholizados, prostitutas y estudiantes calaveras, que beben, aman, ríen y sufren en un bar de los bajos fondos del puerto de Hamburgo. Vanden Eeckhoudt, con sus *Zoologies*, publicado en 1982, se centra sobre el mundo cerrado de los parques zoológicos como metáfora de la condición humana, desde una estética despojada y esencialista, más propio del marco industrial que no de los seres vivos.

El trabajo antropológico de referencia procedente del Este de Europa es, sin duda, el de los gitanos de un primerizo Josef Koudelka (1938), autor checo que documentará la invasión de Praga de 1968 y, años más tarde, con la publicación de *Exiles* en 1988, elevará a su máxima expresión la propuesta de trabajo documental subjetivo. De la misma república, por entonces Checoslovaquia, son Antonín Kratochvíl (1947) y Karel Cudlín (1960), ambos dedicados, antes de la *Revolución de Terciopelo* de 1989, a relatar con la cotidianidad, gris y prosaica, del propio país y de estados comunistas vecinos.

Cuestiones patrias

En España, la nómina de autores en activo desde la primera mitad de los 70' sorprende por lo elevada, en lo referente al número y calidad de los trabajos. Ahí están, entre otras, las imágenes gitanas de Ramón Zabalza (1938), el mundo de la minería asturiana de Antonio Corral (1949), la cotidianidad rural ibérica de Koldo Chamorro (1949-2009) las tradiciones festivas de Fernando Herráez (1950), Benito Román (1948) y, sobre todo, de Cristina García-Rodero (1949) autora de *España Oculta*, título publicado en 1989.

García-Rodero, Román y Herráez tienen no sólo en común un tema, el ritual de la fiesta, sino también la aproximación fotográfica, directa y sincera, pero en la que el estilo del autor/a teóricamente se pone al servicio de lo que se está documentando. Al contrario que Cristobal Hara (1946), compañero de generación y temática, pero que va por libre en su trabajo fotográfico (realizado en color y más preocupado por los aspectos formales y compositivos que por el tema en sí mismo); García-Rodero, Román y Herráez avanzan en las directrices estilísticas de sus antecesores de los años 50' y 60', caso de Ramón Masats, Ricard Terré, Oriol Maspons o Rafael Sanz Lobato.

Lo interesante, curioso, extravagante, incluso lo grotesco y risible de la fiesta es suficientemente poderoso como para, en el lugar y momento apropiados, generar documentos de gran impacto visual y carga emotiva. En este sentido, sólo en algunas de las fotos de García-Rodero publicadas en *España Oculta*, pertrechadas de humor negro o elementos surrealistas, casi teatrales, se impone un sello de autoría personal inconfundible. Más que el evento o sus protagonistas, nos queda la mirada de Cristina, en cuyas fotos se reconoce la influencia de pintores españoles del barroco, como Zurbarán y Ribera, o de la generación de 1898, caso de Ignacio Zuloaga.

Si en *Hombres y carbón* (1985) de Antonio Corral lo que prima es el tema, la minería de Asturias, en *Imágenes gitanas* (1995) de Ramón Zabalza se percibe una evolución desde una primera fase descriptiva (las tomadas entre 1972 y los primeros ochenta), hasta unas instantáneas que abordan lo sensorial y el particular estado de ánimo del fotógrafo al tratarse con la comunidad romaní. Buenos ejemplos son las fotos realizadas bajo meteorología inclemente, muy alejadas de los estereotipos visuales referidos al colectivo gitano. Estas fotos, de forma muy sutil, señalan que el fotógrafo y los retratados ya comparten un mismo destino, tras años de convivencia en asentamientos dispersos a lo ancho y largo de la Península Ibérica.

Carretera y manta

El deambuleo constante por la península, además de requisito básico para encontrar temas e imágenes es, durante este periodo, parte de la filosofía existencial de los fotógrafos ibéricos. Tal vez el mejor ejemplo es Koldo Chamorro, quien recorrió una y mil veces la geografía de aquella España sumida en la transición política hacia la democracia.

Siempre pertrechado con sus cámaras *Leica* telemétricas y un puñado de rollos de *Tri-X* en los bolsillos, Chamorro se empeñó en entender y dar a conocer su ámbito cultural mediante ensayos fotográficos con títulos tan elocuentes como *España Mágica*, *El Nacimiento de una Nación* o *El Santo Christo Ibérico*. A diferencia de los colegas americanos del mismo periodo, que viajaban a cuestas con el bagaje de la literatura *beat* y la cultura *hippie*, Chamorro tomaba por referentes literarios, entre otros, a la Generación del 98 o los ensayos antropológicos de Julio Caro Baroja.

Las instantáneas de Koldo solían centrarse en la cotidianidad de un país. El rigor compositivo de sus imágenes, el dominio visual en el paso del ámbito de las sombras a las luces, o el exquisito tratamiento de las copias fotográficas eran fruto de una elevada autoexigencia con la cámara. Koldo aplicaba su saber fotográfico para, tal como remarca su discípulo y amigo Clemente Bernad, “reflexionar sobre los mecanismos en los que descansaba el paso de la sociedad rural de la posguerra a la posible pero incierta nueva identidad del país”.

Chamorro es interesante no sólo por lo extenso y valioso de su obra, sino también por la su aproximación vital al hecho fotográfico. Al igual que Josef Koudelka, el navarro reconocía la necesidad el viaje continuo y la obsesión por mirar y registrar en una emulsión fotográfica, la negativa en blanco y negro. El canadiense Larry Towell , compañero de Koudelka en la agencia *Magnum*, afirma que “el blanco y negro tiene su propia latitud, un espacio único en el que el fotógrafo puede moverse. La fotografía presenta numerosos puntos comunes con la poesía: el blanco y negro es una expresión minimalista, como la poesía, un género que conserva la quintaesencia de la literatura”.

La mirada del apátrida

De igual manera que los poetas consideran sus poemas como parte de ellos mismos, no como producto cultural desligado de sus vivencias, para Josef Koudelka (1938), la fotografía, su fotografía, es simultáneamente parte de sí mismo y una tarea o misión a la que debe entregarse con devoción casi religiosa. Su forma de contar, basada en lo mínimo tecnológico (dos *Leica* de la serie M, un par de objetivos de 35 y 50mm., un fotómetro manual y centenares, miles de rollos de *Tri-X* expuestos a lo largo de casi 20 años) está indisolublemente ligada a su vida errante, peatonal (él ni siquiera tiene carnet de conducir) desprovista de raíces y compromisos, casi reducida a la nada, a excepción de la mirada.

Josef Koudelka se define a sí mismo como “un ojo que ve”. Al estudiar con detenimiento las fotografías de *Exiles* se advierte no sólo el tema (lo periférico y marginal, lo feo de la sociedad europea de los años 70' y 80') sino la perspectiva del autor, su capacidad para construir imágenes muy poderosas y a la vez sutiles a partir de una realidad pobre, de desecho industrial, de objeto abandonado. Esta capacidad la desarrollará aún más, si cabe, en su proyecto posterior, *Chaos*, realizado con cámara panorámica. Sin embargo, en este último ensayo, que le ocupa desde finales de los 80' hasta hoy en día, el “alma” del fotógrafo no es tan evidente, ya que se esconde o se escuda tras el rigor visual.

Las imágenes de Koudelka en *Exiles* se engloban dentro de lo que se ha venido a llamar “fotografía pura”: tanto el tema y la mirada, como el acto mismo de fotografiar y los elementos materiales -cámara, película- convergen en un punto, el rectángulo de la imagen. Todas las fotografías de *Exiles* tienen una presencia material poderosa, casi mineral, son documentos indiciales de algo físico pero, a la vez, tienen un carácter etéreo, conectado con un estado de ánimo y percepción por encima de la apariencia. Un ejemplo: una de las fotografías de *Exiles*, la 24, realizada en Francia en 1973, evidencia el deterioro del negativo. Ha habido un accidente, que no una manipulación de la emulsión fotográfica, tal como haría Joel-Peter Witkin. El checo no sólo opta por no esconder el daño –un desgarro, una herida en la imagen- sino que la publica tal cual, como para recordarnos que un acto, el mirar a través del visor, es el origen de algo físico y tangible. Mirar es la génesis de un documento, la fotografía, destinado a durar, pero también expuesto al deterioro o la destrucción física.

Las fotos de Koudelka sugieren la pérdida, el desposeimiento en primera persona, sensación consonante a su realidad personal: exilio de Checoslovaquia desde 1970 y condición de apátrida hasta 1987, año que le conceden la ciudadanía francesa. Aunque Koudelka rescata tres o cuatro imágenes del periodo checo anterior a su marcha al otro lado del *Telón de Acero*, queda claro que el cuerpo de imágenes representa la Europa que, durante casi 20 años, transitó una y otra vez, despojado de ciudadanía.

Exiles también remarca la certidumbre de la propia existencia. Si en su trabajo sobre los gitanos (1962-68) o de la invasión de Praga (agosto 1968), Josef documenta una realidad exterior que le fascina, o que debe ser contada por imperativo histórico; en las 65 fotos de *Exiles* (seleccionadas entre decenas de miles de disparos), él se documenta a sí mismo, sus sentimientos a través de imágenes construidas, tanto por la elección de temas en un entorno más bien inhóspito, como por la auto-percepción del fotógrafo. No es casual que en varias fotos aparezcan indicios de su existencia, como un plano de sus piernas y pies calzados con botas, o su mano, que muestra un reloj, tomada en la Plaza de Wenceslao de Praga en 1968, que incluye como imagen-prólogo y simbólico punto de partida.

Esta mirada hacia dentro y hacia fuera, lejos de convertirse en un ejercicio narcisista, trasciende la propia condición personal y alcanza la categoría de lo universal: mirando las imágenes de Koudelka, todos nos sentimos como él, en permanente diáspora por aquella Francia, Inglaterra, Irlanda, España o Portugal de mediados de los 70', repleta de esquinas de hormigón, sombras pesadas como el hierro y figuras en tránsito que, o

bien miran perplejas a la cámara, o se reducen a figuras con la identidad desdibujada. No es casualidad que en la cubierta del libro, en la edición francesa de *Delpire*, aparezca un perro negro grande, una mancha que tal vez mira a cámara, en un campo de nieve de lo que pudiera ser un parque o jardín noble. Es amenazador y vulnerable a partes iguales, representa, simultáneamente, al *otro* y a *uno mismo*.

Tras la caída el Muro

Exiles es un trabajo documental y a la vez un excepcional libro de poemas visuales, significativamente prologado por el poeta polaco y premio Nobel, también exiliado, Czeslaw Milosz. Puede afirmarse que es un trabajo equiparable al *The Americans* de Robert Frank. Una obra capital que sirve punto de partida para una nueva generación de fotógrafos: la educada visualmente en la cultura del blanco y negro analógico que, tras la caída del muro de Berlín en 1989, continúa la senda marcada por Koudelka.

En esta dirección destacan algunos proyectos fotográficos originados durante los últimos años 80, pero que se concretan como libros ya a mediados de los 90' o principios del nuevo milenio. Ahora estamos en un momento histórico diferente: inmersos en la sociedad de la información electrónica, en una Europa que, tras la desaparición del bloque socialista, ya sólo es una pequeña pieza dentro de la realidad global. También es el momento del resurgimiento del nacionalismo, cuyo trágico punto álgido se sitúa en la antigua Yugoslavia y sus diferentes guerras, la de Croacia, Bosnia y Kósovo, entre 1991 y 1999.

En este periodo, la mirada fotográfica en consonancia a la estética (y la ética) del *Tri-X* es evidente en los proyectos *In the Balkans* del griego Nikos Economopoulos (1953), *Cuba* del siciliano Ernesto Bazán (1953), *Penumbra* del portugués Paulo Nozolino (1955), *After*, del polaco Witold Krassowski (1956), el periplo ucraniano del praguense Karel Cudlín (1960), y *Al Este del Este* del franco-esloveno Klavdij Sluban (1963).

En los seis ejemplos citados, el tema común de los proyectos es la indagación sobre espacios culturales y políticos periféricos pero cercanos a la Unión Europea, ya sean antiguas repúblicas socialistas en proceso de transformación acelerada (con el drama humano que ello conlleva), Cuba bajo el bloqueo y las restricciones del *Plan Especial* o países árabes de la ribera Sur del Mediterráneo, en plena convulsión por la dicotomía entre laicismo y fundamentalismo religioso.

En los ensayos fotográficos de Economopoulos, Bazan, Krassowski, Cudlín, Nozolino o Sluban aparecen varios elementos rectores comunes, como la idea recurrente del viaje iniciático y una aproximación poética, melancólica y más bien fatalista de los sujetos y temas retratados. También una cierta querencia por equipos y emulsiones técnicamente desfasados. Ya en los 90' se iba a contracorriente al utilizar las mencionadas *Leica M* telemétricas y la película *Tri-X*: el panorama de fin de milenio de la fotografía documental todavía era analógico, pero dominado por las cámaras llenas de automatismos, sistemas autofocus, objetivos *zoom* y película de grano muy fino, caso de la *T-Max*, también fabricada por Kodak.

Cabría establecer una diferencia formal entre Cudlín, Bazan, Krassowski y Economopoulos, por una parte, y Nozolino y Sluban por otra. Hojeando *In the Balkans*, publicado en 1995, se hace evidente que el griego, miembro de Magnum, elabora un estilo propio, donde mandan las composiciones con sujetos en diversos planos, aparentemente inestables, pero que se “sujetan” en página. Economopoulos confiere gran dinamismo a las imágenes, incluso a los temas estáticos, mediante el máximo aprovechamiento de las posibilidades del objetivo de 35 milímetros y el recurso de las líneas de composición diagonales, en profundidad. Todo ello sin dejarse tentar por argucias como “tumbar las líneas” al encuadrar.

La forma siempre queda supeditada por el tema. En *In the Balkans* lo fundamental del proyecto fotográfico es subrayar, apuntalar una idea clave de que todos los países, que todas las particularidades culturales de los Balcanes se encuentran en un tronco común. Que son una misma cultura, no diversas y enfrentadas. La mirada de Economopoulos se pone al servicio de una idea humanista, a contracorriente con los tiempos de guerra en este rincón de Europa.

De igual manera, Cudlín, con sus periplos de principios de los 90’ a Ucrania (recogidos en un volumen genérico de su obra, publicado por la editorial checa *Torst*), remarca, a través de los retratos, las situaciones cotidianas, todo lo común entre este país de la antigua URSS y lo que él ha vivido en Praga durante la etapa final del socialismo. Aquí y allá están los gitanos y los judíos; tanto en la República Checa como en Ucrania, la sociedad rural y los ciudadanos se encontraban, en los 90’, en pleno proceso de tránsito hacia los modelos de consumo occidentales.

Para documentar la cotidianidad poscomunista, Cudlín elige composiciones y, sobre todo, instantes aparentemente anodinos, mas cercanos al momento intersticial, el *in between* de Robert Frank, que no el *momento decisivo* de Cartier-Bresson. Con ello su discurso se hace subjetivo, destila melancolía y nos recuerda a los observadores que la suya sólo es una mirada personal, la opinión de un testigo cámara en ristre.

Krassowski, por su parte, representa una Polonia en estado de *shock* tras la caída del régimen comunista. Su mirada en *After* (publicado en 2009) recoge la cotidianidad de un país en rápida evolución de un sistema totalitario a un capitalismo rampante, fascinado por el modelo americano que coexiste, además, con una tradición rural y, sobre todo, una religiosidad, la católica, como seña de identidad nacional.

Este panorama de la nueva Polonia aparece representado fotográficamente con cierta distanciamiento y una suave ironía, algo anglosajona –su estilo podría conectar con el de Steele-Perkins-. Ello se debe, quizás, al hecho que Witold desarrolló su proyecto mientras residía y trabajaba en Londres. Su mirada parece la mezcla entre el viajero curioso y el exiliado nostálgico, alguien que se reencuentra retornando una y otra vez a su punto de origen, con una perspectiva diferente a la de un local que documenta el día a día de su terreno cotidiano.

Para Bazan, el blanco y negro del *Tri-X* es la herramienta adecuada para acercarse con total proximidad a las gentes de Cuba, desde una perspectiva bien alejada de los

tópicos coloristas relativos a esta isla del Caribe. En su libro, autoeditado en 2008, el siciliano establece una suerte de diario visual del periodo en que vivió en la isla y llegó a crear una familia, entre 1992 y 2006. Su posterior marcha a México tuvo mucho que ver con la presión del gobierno comunista, disconforme con las imágenes, duras, directas pero sentidas, frecuentemente retratos en contexto densos y “negristas”, a años luz del imaginario heroico revolucionario.

Para Nozolino y Sluban no parece que haya grandes diferencias entre los paisajes del Magreb, la extinta Unión Soviética, o incluso la ya no tan remota China. Tanto en *Penumbra* como en *Al Este del Este*, lo primero que se impone es la apariencia estética de los ensayos fotográficos. Para ambos autores el grano evidente no es defecto, sino recurso visual, por lo que gustan de forzar la película hasta que ésta, al ser revelada y copiada, adquiere un aspecto arenoso, puntillista.

Tanto el portugués como el franco-esloveno apuestan por crear imágenes con grandes manchas oscuras: sus fotos tienden al fundido en negro. Además de “negristas”, oscilan entre la hiperfocal –todo definido- y la difusión del cristal con vaho o de reflejos múltiples. Más que imágenes del mundo real, parecen claroscuros residentes en la retina del fotógrafo. Se acercan mucho a la frontera, entre el documento y la expresión inequívocamente subjetiva: ya no se sabe a ciencia cierta qué es realidad y qué estado de ánimo, ese extrañamiento del observador al viajar por un terreno distinto al propio.

Sluban y Nozolino se acercan, y mucho, a una corriente fotográfica contemporánea encabezada por el estadounidense nacido en Israel y afincado en Berlín, Michael Ackerman (1967). Ackerman, con sus libros *End Time City* (1999) sobre la ciudad india de Benarés, *Fiction* (2001) o *Half Life* (2010), se instala en las periferias de lo documental, indaga entre lo táctil y el pensamiento, lo exterior y lo inmediato, lo particular y lo universal del fotógrafo. Para ello se sirve de película en blanco y negro con elevado contraste, cámaras de diversos formatos (algunas de ellas casi juguetes, caso de las *Lomo* de 6x6) y, frecuentemente, largas exposiciones a mano alzada. Una suma de recursos que confieren aspecto fantasmal a las figuras y espacios retratados.

Desde esta perspectiva completamente personal, no se hace extraño leer, en el prólogo de Erri de Luca para *Al Este del Este* de Klavdij Sluban, que las fotografías provocan sinestesias, traslaciones del sentido de la vista a oído, o la correlación entre lo exterior y la memoria del fotógrafo. Así, el novelista italiano afirma que “el fotógrafo tiene nostalgia de la nieve materna que acolchaba su rincón de tierra, pero aquí la nieve se ha convertido en lepra blanca, no reviste, sino que corroe el suelo. Su silencio oprime”. La imagen, en la contracubierta del libro de Sluban, muestra, a través de un vidrio, un paisaje nevado, en el que se intuye un camino. El que ha de seguir el fotógrafo.

Barcelona, septiembre de 2011

AMERIKAN COLOR

El resurgir de la fotografía norteamericana en color

En palabras de Walker Evans, “la fotografía en color es vulgar”. Esta afirmación podría resumir el menosprecio histórico que ha sufrido la práctica fotográfica con emulsión sensible al cromatismo. Salvo en los Estados Unidos, la fotografía en color ha estado tradicionalmente despojada del aura y la respetabilidad de las imágenes en blanco y negro. Durante casi todo el siglo XX las fotos en color han quedado relegadas al campo editorial, la imagen comercial o el ámbito doméstico.

Al menos esto es lo que parecía hasta el advenimiento de la fotografía digital y el consumo generalizado de las imágenes a través de Internet. La paradoja es que, en un momento que se tiende a la desaparición de la imagen física, los blogs de aficionados y webs de editoriales, museos y galerías de arte se hacen eco de la recuperación de la fotografía en color analógica documental realizada en Norteamérica entre 1950 y 1975. Casi cada mes aparece una nueva publicación cuidadosamente editada o una exposición que replantea el trabajo de un autor de fotografía urbana en color nacido o afincado en los Estados Unidos. O se descubre al gran público un talento ignorado cuya obra ha dormido el sueño de los justos durante 50 años. Además, muchos autores coloristas urbanos del último cuarto de siglo XX, todavía vivos y en activo, han pasado en pocos años de estar en la periferia a ocupar un lugar central dentro del panorama internacional de la fotografía. De ello se encargan las editoriales y museos que están publicando y exponiendo cuidadas antologías de sus mejores imágenes.

Para encontrar las causas de este cambio se debe tener en cuenta que la irrupción de la imagen digital ha diluido la confrontación “blanco y negro *versus* color” de la era analógica. Gracias a los programas de postproducción la decisión técnica de si la imagen ha de ser en blanco y negro o color es prácticamente irrelevante: el digital no exige decantarse previamente (elegir una u otra emulsión a la hora de cargar la cámara) ni, una vez realizada la captura, efectuar una decisión de carácter irreversible. Una captura digital en RAW permite, en el laboratorio digital, volver atrás cuantas veces se desee, de forma que la misma imagen puede hacerse pública en todas las versiones de blanco y negro o color imaginables.

Otro aspecto técnico importante es el desarrollo de la impresión digital en color, lo cual permite abaratar las tiradas de las publicaciones editoriales respecto a la impresión en *offset* tradicional. Además, la impresión digital orientada al *fine art* permite realizar excelentes copias (a partir de capturas digitales o película escaneada) a buen precio. Con la impresión digital se resuelve el verdadero punto flaco de la fotografía química en color, cuyas copias fotográficas, tanto las procedentes de los negativos color como de diapositivas, eran muy caras, no siempre fieles al original y delicadas en lo relativo al proceso de conservación. Todo ello situaba a las fotos en papel químico en posición de desventaja en el mercado de las galerías de arte y el mundo del coleccionismo, un negocio más proclive a las inversiones seguras en papel baritado en blanco y negro.

El reencuentro entre la fotografía en color analógica y los nuevos aficionados también tiene que ver con que la práctica de la fotografía digital permite la toma, evaluación y puesta en común de imágenes en plataformas de Internet en tiempo real. Con ello se está generando un flujo de información muy intenso y un interés creciente por la fotografía entre un colectivo amplio de personas conectadas por la Red, no necesariamente profesionales. Los nuevos generadores/consumidores de imágenes, además, pertenecen a una generación ya muy alejada de los viejos prejuicios relativos a la superioridad estética, casi ética, del blanco y negro. La accesibilidad a los maestros de la fotografía a través de Internet, a los que se acude en busca de referentes, no hace distinciones respecto a la presencia o ausencia de color en las imágenes fotográficas.

Un último factor a tener en cuenta es que, tras siglo y medio de fijación de un imaginario colectivo en blanco y negro, la recuperación de imágenes en color supone una gran oportunidad para la renovación del panorama fotográfico. Sobre todo en Estados Unidos, territorio pionero en la aceptación de la fotografía como medio de expresión, por lo que la América en blanco y negro, de tan aceptada y socializada, ya casi se había convertido en un *cliché* visual. Además de presentarse como un merecido tributo a los veteranos fotógrafos, la tarea de revolver entre viejos archivos fotográficos está permitiendo a comisarios, editores y teóricos de la fotografía fijar en la memoria colectiva imágenes rebosantes de color, sobre todo de las urbes de Estados Unidos y Canadá en los años 50' y 60', hasta ahora representadas gráficamente con el sobrio blanco y negro.

1976, año cero

El mencionado proceso de recuperación de archivos en color está obligando a replantearse lo que hasta hace poco había sentado cátedra en el ámbito de la historia de la fotografía. El encuentro de imágenes inéditas entre las miles de cajitas amarillas de diapositivas de autores de los años 50' y 60 como Ernst Haas, Saul Leiter, Inge Morath, Fred Herzog o Marvin Newman amplían, y mucho, el legado fotográfico de aquellos años. El despertar de estas *bellas durmientes* testimonia no sólo la calidad de las imágenes, sino también lo elaborado que estaba el discurso fotográfico en color. Ya a mediados del pasado siglo se advierte que la fotografía en color tiene un lenguaje propio, con normas, recursos y propósitos totalmente diferentes a los del blanco y negro.

Esta avalancha de imágenes *vintage* en color si no cuestiona, sí relativiza en cierta medida el hasta hace poco considerado *año cero* de la fotografía en color norteamericana. Se dice que 1976, fecha de la exposición *William Eggleston Guide* en el MoMA de Nueva York, marca el salto cualitativo de la imagen en color. Esta muestra individual del fotógrafo sureño, comisariada por John Szarkowski, supuso la consagración de un autor y un estilo, *The New Color*, autónomo y desligado de la tradición fotográfica en blanco y negro, así como del color realizado y conocido hasta la fecha. La fotografía, con Eggleston, pasaba de ser *con colores* a *en color*.

La propuesta de William Eggleston (1939), secundada por los trabajos iniciales en color con cámara de 35 milímetros de Joel Meyerowitz (1938), Mark Cohen (1943), Joel Sternfeld (1944) y Stephen Shore (1947) abrió a mediados de los 70' una senda propia en sintonía con el espíritu del arte pop, el rock'n'roll o el diseño publicitario dirigido al consumidor medio americano. La de Eggleston y compañía era una estética que bordeaba no sólo lo popular, el llamado "imaginario vernacular americano", sino también el feísmo, el *kistch* que se elaboraba mediante colores saturados, golpes de flash, serialización visual y composiciones dedicadas a espacios urbanos, objetos y personas sin interés estético aparente.

Desde la perspectiva de esta corriente liderada por Eggleston, la fotografía en color realizada hasta la fecha podría calificarse de meros ensayos técnicos, experimentos formales de excesivo lastre estético o imágenes ajustadas a la servidumbre comercial, incluso en su versión más renombrada, caso del boletín de *la National Geographic Society*. Las excepciones que confirmarían la regla serían unos pocos trabajos con entidad de autores con un estilo propio e intransferible, al margen de los movimientos y tendencias, como las imágenes de la naturaleza de Eliot Porter o los retratos de fuerte carga erótica de Paul Outerbridge.

Seis mil cajitas amarillas

Si se hojean con detenimiento las páginas del magnífico fotolibro *Color Correction* sorprenderá aún más el hecho que la corriente vernacular americana casi consiguió eclipsar por completo el trabajo de Ernst Haas (1921-1986), fotógrafo vienés establecido en Nueva York en 1950. En el ensayo de este libro de imágenes, a cargo de Phillip Prodger, se recuerda un dato importante: fue Haas, no Eggleston, el primer fotógrafo al que se le dedicó una exposición individual en color. Esta tuvo lugar en 1962, también en el *MoMA*, comisariada por Edward Steichen. En el texto de Prodger también se señala que a mediados de los años 60' Haas lo tenía todo para considerarse llegado a la cumbre profesional: reputación, pertenencia a las filas de la ya muy prestigiosa agencia *Magnum*, encargos comerciales (entre otros, el famoso anuncio del vaquero de *Marlboro*) y, sobre todo, el mérito de firmar trabajos que marcaron un punto y aparte, como *Images of a Magic City* (1953), el primer ensayo fotográfico en color publicado en *Life*.

Cabe preguntarse que ocurrió para que este fotógrafo pasara de las más altas cimas hasta un relativo olvido. El porqué del transcurso de 25 años desde su muerte hasta que el editor gráfico William A. Ewing se decidiese a rebuscar en un archivo de 200.000 diapositivas, el equivalente a casi seis mil cajas de diapositivas. El resultado de su pesquisa es la edición de un centenar de fotografías de gran calidad, casi todas inéditas. Con éstas, Edwing propone en *Color Correction* una selección que amplía, mejora y reformula el *corpus* de imágenes de Haas. Para ello ha dejado de lado el puñado de imágenes más conocidas del fotógrafo austriaco, ya casi convertidas en tópicos de la fotografía en color del siglo XX.

Cierto es que algunos de los *top ten* de Ernst Haas han envejecido muy mal, como la serie de estelas de toreros en faena. Hoy parecen reliquias de una época y un tiempo,

los años 60', donde el afán de experimentación muchas veces se correspondía con flores de un día, hallazgos poco duraderos. Es significativo que en *Color Correction* no aparezca ni una sola de las imágenes taurinas. En esta antología lo que prima son imágenes inéditas de la fotografía urbana, sobre todo composiciones a partir de objetos simples, como desechos domésticos e industriales, rótulos o luces de origen artificial. Este material no sólo conecta con el trabajo de otros fotógrafos (sobre todo Aaron Siskind y Harry Callahan), sino también con la pintura informalista americana. Al hojear las páginas de este volumen se hace evidente que muchas fotos de Haas remiten a las pinturas abstractas de Rothko o Motherwell, así como a la de algunos autores *pop*, interesados en la yuxtaposición de elementos materiales y gráficos, como de Rauschenberg.

Para Ernst Haas, la llegada a Estados Unidos le brindó la oportunidad de pasarse al color y relegar, estética y anímicamente, un pasado y un mundo, la Austria de la inmediata postguerra, donde, según sus propias palabras, predominaba “el blanco y negro, o mejor decir los tonos grises”. Armado con sus cámaras *réflex* y las películas de diapositivas *Kodachrome* y *Ektachrome*, Haas se embarca en la aventura de explotar al máximo las posibilidades del color como recurso visual. En palabras de su amiga y compatriota Inge Morath (1923-2002), la de Haas era una aproximación totalmente diferente al blanco y negro, ya que “en este proceso de transformación de la realidad a una fotografía en color se exige una nueva forma de pensar”.

Esa nueva forma de mirar a través del visor lleva a que sus imágenes no sean documentos en el sentido tradicional del término, sino viñetas de la experiencia personal. Ernst Haas, conjugando rigor y emoción alcanza, según el crítico Allan Porter, “la quintaescencia del fotógrafo de poemas visuales. Su fotografía es lírica, evocativa y expresiva, a la vez que exacta”. Remite a la poesía de verso libre (no es casual que su *In America* tome el poema *Winds* de Saint John Pierce como motivo de inspiración), pero también a la música de su tiempo. Como señala Proddger, su forma de componer, los recortes, y las composiciones parciales recuerdan a la improvisación del *bebop* jazzístico; mientras que el tema y la variación, el ritmo y el solo, al estímulo propio del *blues*.

Kolor, con “k” germánica

Este “mirar diferente”, también es claramente perceptible en la obra en color de la ya mencionada Inge Morath. *First Color*, volumen dedicado a su archivo de diapositivas de los años 50' y 60', refleja cómo influye en su mirada el poder visual del imaginario norteamericano, vibrante y despreocupado, rico en grandes paisajes naturales y urbes repletas de puntos de interés visual. Hay que reconocer que en casi todas sus diapositivas exóticas, tomadas en tierras de España, Irlanda, la India o Irán, el color no deja de estar al servicio de la narración, de limitarse a mostrar el mundo *tal como es*. Sin embargo, en las tomas realizadas por Morath en Estados Unidos el cromatismo adquiere un carácter primordial, a veces convirtiéndose en el verdadero fundamento de la imagen. Al mirar las diapositivas americanas de Morath, no se sabe bien si los motivos fotográficos imponen una paleta de colores saturados, o si es el color en sí mismo el que justifica el interés de los motivos que se están fotografiando.

Esta aproximación al color cualitativamente diferente también es visible en el trabajo del alemán Fred Herzog (1930-2019) establecido en Vancouver, Canadá, en 1952. Su obra, rescatada en el libro antológico *Modern Color* mantiene un muy apreciable equilibrio, donde el tema y la expresión formal fotográfica juegan en igualdad de condiciones, reforzándose mutuamente. Al contemplar las fotos de Herzog, al observador actual le asalta una nostalgia imposible: la añoranza de un tiempo y un lugar ya definitivamente pretérito, el Vancouver industrial de la Costa Oeste canadiense entre los años 50' y 70'. El hecho de trabajar con diapositivas, por entonces caras y difíciles de copiar, relegó al cajón del estudio de Herzog la práctica totalidad de su material gráfico. El suyo es un material cuyo contenido ha quedado suspendido, como un insecto atrapado en ámbar, en espera de tiempos mejores. Éstos han llegado gracias a la edición del libro y el tiraje de grandes copias realizadas en impresión digital, destinadas a una exposición de gran éxito en Canadá y en Alemania.

Al revisar una y otra vez las fotos de Herzog, aunque el tema pase a tener un interés secundario, el poder visual de la imágenes no sólo no decrece, sino que parece irse reforzando con cada nueva ojeada. Ello tiene que ver con la suma del rigor compositivo europeo y la espontaneidad del encuadre americano. También con una sensibilidad muy desarrollada para aprovechar la mezcla entre colores naturales y aquellos producidos artificialmente por el hombre, presentes en rótulos de negocios, vallas publicitarias, señales de tráfico o automóviles.

En las calles de Nueva York

Las fotos de Herzog cautivan no sólo por el tema y la fuerza del color. También fascinan por su aparente naturalidad, como si fuera un producto espontáneo, realizado casi sin esfuerzo. En esto, las fotos del alemán nacionalizado canadiense conectan a la perfección con las *Kodachrome* de Helen Levitt (1913-2009). Levitt, conocida y apreciada por sus imágenes callejeras en blanco y negro de Nueva York del periodo 1936-48, recibe un beca Guggenheim en 1959. Éste es el incentivo para perderse nuevamente por las calles de la Nueva York popular, ahora vestida de intensos colores. Aunque una buena parte del material se ha perdido debido a un robo doméstico en casa de Levitt en 1970, el libro *Slide Show: The Color Photographs of Helen Levitt* deja constancia de la maestría de la fotógrafa para integrar el cromatismo en sus fotos callejeras, sin que los tonos saturados resulten un recurso gratuito.

Algunas de estas imágenes de Levitt están recogidas en la antología *New York in Color* edición a cargo de Bob Shamis. Aunque en este libro se incluyen fotografías en color de un centenar de autores de todas las décadas del siglo XX e inicios del nuevo siglo, *New York in Color* hace especial hincapié en las instantáneas de los fotógrafos de los 50'. Además de reunir un material de primera fila, con entidad como para hacer tambalear la hegemonía visual del blanco y negro a la hora de referirse a Nueva York, Bob Shamis pone sobre la mesa buenos ejemplos de algo que se ha tendido a pasar por alto: la experimentación con película en color de autores muy conocidos y apreciados, tradicionalmente asociados al blanco y negro. Así, al lector de este libro le sorprende y agrada encontrar imágenes neoyorquinas en cuatrocromía de reputados

blanquinegristas como, entre muchos otros, Werner Bischof, Elliot Erwitt, Philip Jones Griffiths, André Kertész, William Klein, Ruth Orkin, Gordon Parks o Harry Callahan.

Si bien es cierto que muchos de los arriba mencionados se aproximaron brevemente al color por el puro placer de experimentar o para resolver algún encargo concreto, también es verdad que autores como Erwin Blumenfeld, Marvin Newman o Saul Leiter dedicaron gran parte de su talento a generar un archivo de imágenes en color. Los tres tenían predisposición a investigar con nuevas emulsiones, en busca de imágenes complementarias al trabajo en blanco y negro. Así, Erwin Blumenfeld (1897-1969), alemán emigrado a los EE.UU., se atreve a experimentar mediante la exposición múltiple de los carteles de Times Square, con lo que éstos adquieren un carácter caleidoscópico. Marvin Newman (1927), alumno de Callahan y miembro de *la Photo League*, se ganaba la vida como reputado fotógrafo de deportes. Esta combinación entre la sensibilidad artística y el dinamismo de la foto deportiva se expresa en impactantes imágenes como las tomas de los neones de la ciudad. Saul Leiter (1923-2013) deambulaba por las calles de la ciudad con una mirada más propia de un pintor que no la de un reportero. El uso ocasional de película barata ya caducada, además, le proporcionaba un elemento de aleatoriedad: no podía tener la certeza de la respuesta de la película a los colores hasta el revelado de los carretes expuestos.

Un recurso visual frecuente en las imágenes de Haas, Herzog, Newman y Saul Leiter es aplicar el teleobjetivo para conseguir la apariencia de planos visuales comprimidos en la imagen, más cercanos entre sí de lo que realmente se encuentran. Con esta longitud focal larga los citados fotógrafos reforzaban la sensación de superposición visual propia de los ámbitos urbanos: los edificios, las señales, carteles, vehículos parecen amontonarse unos sobre otros. También les permitía, gracias a la reducción del ángulo de visión y a una profundidad de campo más limitada que la de un objetivo normal de 50mm., centrarse en composiciones simples, casi de diseño gráfico, en los que forma y color se convierten en protagonistas absolutos.

Leiter, judío de Pittsburgh radicado en Nueva York desde finales de los 40, ha estado trabajando en la sombra durante décadas, pero él mismo reconoce que la poca visibilidad de su trabajo se debe a su falta de ambición. Sus imágenes callejeras, al margen de los encargos profesionales como fotógrafo de moda, están realizadas por puro placer, como un ejercicio privado. Si bien sus fotografías ya eran relativamente conocidas desde primeros de los años 50', (incluso fue seleccionado en 1957 para la exposición colectiva del *MoMA Fotografía Experimental en Color*), Leiter ha esperado hasta inicio del nuevo siglo para decidirse a rescatar un archivo dormido durante décadas, con un color que ha ido degradándose suavemente dentro de las cajitas de plástico amarillo. La exposición *First Color* y el consiguiente libro homónimo no sólo han supuesto el rescate de un autor valiosísimo, sino el verdadero pistoletazo de salida en el movimiento de recuperación del color anterior al *New Color* de Eggleston y compañía.

Las primeras fotos de Leiter con diapositiva están datadas en 1948. En este sentido es un pionero, al igual que Paul Outerbrigde (1896-1958) quien, desde ese mismo año y al margen de sus famosos retratos eróticos con el sistema *Trichrome Carbo*, se dedicó a

la fotografía directa con cámara de 35 milímetros y película de *Kodachrome*. Estas últimas están recopiladas en *Paul Outerbrige: New Color Photographs from California and Mexico, 1948-55*. La diferencia entre ambos estriba en que las fotos de Outerbrige oscilan entre la curiosidad costumbrista de la época y alguna escena con reminiscencias surrealistas; mientras que el trabajo en color de Leiter se alza, desde el principio, como una obra definitiva concentrada en los 864 milímetros cuadrados de una diapositiva de paso universal.

Si bien las fotografías neoyorquinas de William Klein o de Robert Frank, este último contemporáneo y amigo de Leiter, pueden ser clasificadas como feas, perturbadoras, poderosas y significativas; las de Saul no se distinguen porque haya nada misterioso o simbólico. Todo y así, sus imágenes en color sorprenden constantemente, evocando una reacción retardada y una belleza previamente irreconocida que está en la calle. Sus fotos, como señala Ben Shamis, “parecen plenamente realizadas, repletas en color y composición, pero con una gracia ajena a la idea del esfuerzo, de la tensión creativa”.

Al ver las imágenes de Leiter no deja de sorprendernos cómo el uso de reflejos en espejos y cristales de escaparates, de signos visuales fragmentados o la superposición de figuras en tránsito superan la anécdota de la escena (casi nunca pasa nada reseñable) y adquieren un valor poético, casi metafísico. En ese sentido conectan con la pintura de Mark Rothko y con algunos poetas imaginistas americanos como William Carlos Williams y Charles Rednikoff, cuyos versos a veces parecen transcripciones de imágenes urbanas. Al mirar las fotografías de Leiter, el observador se siente invadido por un sentimiento de complicidad: sus fotos materializan situaciones entrevistas, esas miradas rápidas o con el rabillo del ojo que se experimentan decenas, cientos de veces al día, pero que raramente se verbalizan antes de acabar alojadas en el inconsciente.

***Kodachrome*, la limitación es el recurso**

Hasta el desembarco de la escuela del *No-Lugar*, que terminaría optando por el uso de película negativa en color, la hegemonía de la diapositiva *Kodachrome* de paso universal era indiscutible en el mundo de la fotografía documental. Esta emulsión de *Kodak*, comercializada entre 1939 y 2009, se caracterizaba por su fino grano, marcado contraste tonal y elevada saturación de color. A diferencia de las diapositivas con sistema de revelado E-6, (como la *Ektachrome*, también de *Kodak* y, desde los 80', la muy popular *Fujichrome*), la *Kodachrome* debía revelarse exclusivamente en los laboratorios de la marca. Mediante el reenvío postal, la casa *Kodak* devolvía al fotógrafo los rollos revelados dentro de cajitas, con las fotos presentadas en un marco individual de cartón de 5x5 cms.

La calidad de esta película, equilibrada para trabajar bajo luz solar, la hacía idónea tanto para su proyección en pantalla como para su uso editorial. Hasta la irrupción de la *Fuji Velvia* en los años 90', la gran mayoría de las fotos que aparecían en revistas y anuncios estaban realizadas con cualquiera de las tres variantes de *Kodachrome*: la de 25, 64 ó 200 ASA (hoy ISO). Su principal punto débil era el elevado costo de los procesos de copiado fotográfico, como los internegativos, el *Dye Transfer* y, ya desde los años 80', los sistemas *Cibachrome* o *Ilfochrome*.

A todas estas desventajas relativas al copiado había que sumarle las limitaciones propias de la emulsión. La primera y más notoria era la escasa sensibilidad de la película, muy “lenta” en comparación con el blanco y negro, como la película *Tri-X*, también de Kodak, de 400 ASA. Además, la *Kodachrome* adolecía de una escasa latitud, es decir, la incapacidad para resolver satisfactoriamente escenas con alto contraste. Si bien las emulsiones de negativo color permiten corregir con el copiado errores de exposición de un par de diafragmas, así como obtener detalle en áreas a pleno sol y espacios a la sombra; con la *Kodachrome* se exigía realizar una fotometría exquisita. También era inevitable, en caso de composiciones con zonas de claros y oscuros, el decantarse por uno de los dos ámbitos: o bien se medía sobre las luces altas, condenando las sombras a al negro intenso; o por contra, se tomaba por referencia las sombras, que aparecían con detalle a costa de dejar blancas las áreas de altas luces.

Finamente, una tercerla limitación de la diapositiva a tener en cuenta era, debido a su carácter de emulsión reversible (es decir, que negativo y positivo son la misma película), la imposibilidad de corregir, una vez tomada la fotografía, el color de las luces de escena. A diferencia de la fotografía en negativo, cuyo copiado permite modificar los tonos de la luz en la imagen, con la diapositiva sólo es posible hacerlo previamente a la toma, ajustando filtros de corrección en el objetivo de la cámara. Sin ellos, las escenas tomadas en espacios iluminados por bombillas de filamentos aparecen teñidos de color naranja; o de verde, en caso de hallarse en un espacio con tubos fluorescentes.

Lo paradójico es que estas limitaciones técnicas, lejos de apartar a la diapositiva del ámbito profesional, han permitido generar todo un estilo visual para la escuela de fotógrafos estadounidenses del último cuarto de siglo XX. Estos fotógrafos han aprovechado una o varias de las limitaciones de la diapositiva para reforzar su mirada personal, de manera que un asunto técnico les permite no sólo desarrollar su sintaxis fotográfica personal (cómo construir sus imágenes), sino también su semántica (lo que éstas significan).

Joel Meyerowitz (1938) probablemente será recordado por sus exquisitas imágenes realizadas con cámara de placas, a la que se dedica intensamente desde mediados de los 70'. Sus fotos pueden tener un sesgo personal, callejero o de reportaje social, como aquellas sobre el proceso de limpieza de la *Zona Cero* de las Torres Gemelas tras el 11-S, recogidas en *Aftermath: World Trade Center Archive*. Sin embargo, su hueco en la historia de la fotografía americana lo tiene bien ganado desde los años 60', al impulsar en compañía de su amigo inglés Tony Ray-Jones y de los compatriotas Lee Friedlander y a Garry Winogrand, lo que a partir de los 90' se denominaría *street photography*.

La diferencia entre Meyerowitz y Friedlander o Winogrand es que el primero se atrevió a apostar por la diapositiva color a la hora de salir a las calles de Nueva York. El uso de la *Kodachrome 64* lo llevó a desarrollar un estilo propio que depende de la escasa sensibilidad de esta emulsión reversible. La *Kodachrome* obligó a Meyerowitz, para poder conseguir una instantánea definida y enfocada, a alejarse físicamente del sujeto en la calle, abandonando con ello los primeros y medios planos, tal como hacía en

blanco y negro. Al enfocar mas allá de los 3-5 metros, Meyerowitz abría campo visual, de forma que, en el mismo encuadre, además de los paseantes, se incluían edificios, señales, vehículos e, incluso, el cielo. Esto hacía que la imagen perdiera cercanía e intimidad, pero también que resultara más integradora. En ellas la calle pasa a ser un todo único, articulado y complejo, no meramente un telón de fondo por el que discurren las personas retratadas.

El peso de la sombra

En las fotos neoyorquinas de Meyerowitz frecuentemente aparecen viandantes que emergen de sombras profundas. El recurso de las áreas negras, sumado a unos colores muy saturados, también es frecuente en el trabajo de cuatro miembros *coloristas* americanos de la agencia Magnum: Constantine Manos, Alex Webb, David Alan Harvey y Steve McCurry. Todos ellos se declaran a sí mismo fotógrafos documentalistas, transitan territorios exóticos o comprometidos y han dado a conocer sus fotos en publicaciones de gran tirada. Todo y así, al observar sus imágenes, el lector no puede por menos que preguntarse qué es más importante, si el sujeto que están tratando o la representación gráfica del mismo. Si se trata, en definitiva, de una fotografía documental en el que un fuerte un estilo personal se pone al servicio del tema; o si el sujeto de reportaje sólo es la excusa para investigar con imágenes que son, a fin de cuentas, la visión subjetiva de un autor condicionado por un medio externo.

Tras observar con detenimiento las fotos de David Alan Harvey (1944) y de Steve McCurry (1950), se puede llegar a la conclusión que en ellas el color es un elemento primordial, perfectamente dominado y potenciado visualmente, pero todavía al servicio de lo que se está contando. Dicho control cromático de la diapositiva, sumado a una composición clásica y elegante (sobre todo McCurry) les sirve a ambos para mostrar la apariencia y la esencia de los territorios que transitan, América Latina en el caso de Harvey y el Sudeste Asiático en el de McCurry, ambos fascinantes y alejados de la cultura anglosajona.

Harvey y McCurry son la máxima expresión de una corriente documentalista de sesgo antropológico, la escuela fotográfica del *National Geographic*, establecida por William Albert Allard, Sam Abell y James L. Stanfield. Ellos antecedieron a Harvey a McCurry a la hora de mostrar la apariencia más atractiva del mundo y sus gentes, servida en unos tonos cromáticos a veces algo efectistas. No es casual que los libros recopilatorios *Divided Soul* de Harvey, y *South SouthWest* de McCurry sean populares tanto entre los aficionados a la fotografía como entre los amantes de las culturas exóticas y los viajes.

El debate entre forma y contenido es más intenso con las imágenes de los otros dos miembros de Magnum, Constantine Manos (1934) y Alex Webb (1952). El inicio con el trabajo en color, a mediados de los años 70', supuso para ambos una bocanada de aire fresco, el final de un periodo de crisis creativa y, en el caso de Manos, la terapia adecuada para liberarse de una depresión nerviosa. Para Manos y Webb cambiar de tipo de emulsión fotográfica, la *Tri-X* por la *Kodachrome*, les permitió reinventarse como autores y optar por nuevos temas. Manos, fotógrafo de Carolina del Sur de origen griego, cuenta en su archivo con imágenes que difícilmente podrían asociarse al

mismo fotógrafo: por una parte un impresionante pero sobrio, neorrealista *Greek Portfolio* (1964); y por otra la explosión de color y tensión visual compositiva recogidas en *American Color*, un proyecto fotográfico y vital en el que lleva embarcado desde 1982.

En *American Color* y en su continuación *American Color II*, Constantine Manos dirige sus *Leica M* con objetivos de 28 y 35mm hacia sus conciudadanos americanos, generalmente en momentos de ocio en espacios públicos como playas, parques y recintos feriales. La suya es una mirada fina e irónica sobre la cultura popular americana, donde las personas se funden en las imágenes como un elemento más dentro de intrincadas composiciones. En sus fotos hay omnipresente sensación de profundidad, gracias al uso de diagonales, la perspectiva y los puntos de fuga. Otras características son el color muy saturado que le permite separar planos de profundidad, así como las oclusiones o identidades veladas siguiendo estrategias de composición, tales como ocultar rostros anteponiendo objetos, o hacer recortes directos en los márgenes físicos de la imagen. Y es que Para Manos la imagen es incluso más importante que sujeto fotografiado. Según confiesa, “el mundo es sólo material en crudo para una imagen” ya que, muchas veces, “la imagen es mas importante que el tema, ya que el tema de la foto es la fotografía en sí misma”.

Alex Webb, por su parte, ha forjado su sólida reputación en escenarios exóticos y/o difíciles como Haití, la Amazonía o la frontera entre EE.UU y México. Pero para este californiano no hace falta marchar de casa para desplegar todo su talento. Sus fotos del estado de Florida tienen el mismo valor gráfico que las realizadas en los trópicos. Lo mismo ocurre con las fotos de grandes ciudades realizadas fuera de Estados Unidos, como La Habana o Estambul. Él se define a sí mismo como alguien que trabaja tanto el fotoperiodismo, la fotografía de calle como el arte fotográfico. En su libro recopilatorio de 30 años de trabajo *The suffering of light* (2011) deja claro que la suya es una aproximación fotográfica imposible de desligar de su forma de entender la vida: “sólo sé aproximarme a un lugar a pie. Eso es lo que hace un fotógrafo de calle que espera, observa y espera un poco más, tratando de estar atento a lo inesperado, lo desconocido, el corazón secreto que espera a la vuelta de la esquina”.

Tal declaración de intenciones de Alex Webb, no muy distante a la que podría expresar Josef Koudelka, otro obseso de la construcción de la imagen, se articula gráficamente con unas fotografías de una gran complejidad formal y fortísimo poder visual. En ellas el color y la composición se complementan para crear unas imágenes tensas, muy cerradas y completas. Las suyas son fotografías que frecuentemente exigen al observador un proceso de lectura detenido, ya que se le propone decodificar una instantánea que contiene, como si fuera una muñeca rusa, varios encuadres dentro de la misma instantánea.

Estas imágenes de instante decisivo, casi acrobáticas, en los que abundan muchos planos en profundidad (en ocasiones, hasta cinco), se apoyan en las líneas de composición, pero también en el color y en la ausencia del mismo, es decir, en las áreas de sombra. La estrategia de Webb es el uso de objetivos granangulares, diapositiva *Kodachrome 64* subexpuesta medio o un diafragma y una fotometría

puntual sobre las altas luces. En sus fotos, casi siempre apaisadas, los puntos iluminados adquieren un color de una densidad formidable, mientras que las sombras se reducen a una masa densa, negra, completamente plana. Una sombra que pasa de ser objeto o sujeto (por ejemplo, la silueta negra de una figura humana), para convertirse en elemento gráfico que puntúa o enmarca las zonas iluminadas del encuadre. Casi podría decirse que la luz, o su ausencia, se transforma en una forma, un elemento compositivo.

Las sombras de Webb, así como los diferentes planos de color, obligan a la reinterpretación del espacio físico fotografiado, que pasa de ser tridimensional a ajustarse a dos estrictas dimensiones, que superan la mera lectura literaria (distinguir lo que ocurre) de la escena fotografiada. Su interpretación espacial, a través de la forma, el color y la composición, podría conectarse con los pintores *fauve* o con el cubismo de Braque, Gris y Picasso. El resultado le sirve para entender una realidad circundante, como el trópico en Haití, un universo “crudo, desarticulado y frecuentemente trágico”. Desde esta aproximación, las fotos de Webb procuran imponer forma dentro del caos, organizar visualmente una realidad que desborda y fascina al fotógrafo, ese forastero que pasea durante horas y horas con sus cámaras de visor telemétrico.

La melancolía del azul

En un ámbito bien diferente al de Manos o Webb, Nan Goldin (1953) también se sirve del color de la luz (o mejor decir cómo los interpreta la diapositiva) para expresar los sentimientos de sus amores, amigos y amantes, a quienes retrata con total cercanía física y emocional. Durante los 70' y 80' los temas de Goldin eran la cotidianidad, las fiestas, el sexo y las drogas de la bohemia neoyorquina a la que pertenecía. También su reverso: la enfermedad, la dependencia emocional y la violencia doméstica; tal como se recoge en *The ballad of the sexual dependency* (1986). Para contar todo ello, Goldin optó, tras unos breves inicios en blanco y negro, por las diapositivas que proyectaba en *slideshows* con música de ópera interpretada por Maria Callas.

La diapositiva, emulsión en principio poco apropiada para captar el ambiente de espacios interiores y en horario nocturno, obligó a Goldin a jugar con dos recursos en apariencia contrapuestos: por un lado la iluminación directa, casi brutal, de un golpe de flash, que recuerda a la foto médica o forense; por otro, las tomas con larga exposición y/o foco crítico, en las que se recogía la luz de ambiente de la escena. Concedora de la capacidad de respuesta de la emulsión, Goldin consigue expresar la confortabilidad, el amor y el deseo, mediante las luces cálidas de las bombillas de filamento y de luz natural de atardecer que entra por las ventanas. Por el contrario, la alienación, la enfermedad y el cansancio suelen aparecer bajo la verdosa luz de los tubos fluorescentes, propios de hospitales, medios de transporte y espacios públicos de tránsito. Todavía más sutil es el uso que Goldin hace de las dominantes azules que aparecen en las zonas de sombras frías: con ellas transmite la melancolía y la vulnerabilidad de algunos de sus allegados.

Por la misma época Bruce Davidson (1933), miembro de Magnum y autor conocido por sus proyectos en blanco y negro como *East 100th Street*, en 1980 opta por cargar sus cámaras con diapositivas para resolver un proyecto sobre el metro de Nueva York. En *Subway* (1986), la elección del color responde a la necesidad de encontrar un recurso expresivo que le permitiera mostrar el ambiente del metro de la *Gran Manzana*, por entonces una metáfora de la ciudad. Davidson usa el color de manera similar a la de Goldin: o bien el golpe del flash, virulento pero sensual que resalta el contraste entre la piel humana y los elementos metálicos de los vagones; o por el contrario, una lírica mezcla de luces naturales y artificiales que articulan los tramos al aire libre recorridos, día y noche, por los convoyes.

La melancolía y la precariedad propia de una época de transición, los años 80', es bien perceptible en el trabajo de Bruce Wrighton (1950-1988). Este fotógrafo recoge en el póstumo *At Home* la tensión del salto definitivo de la sociedad industrial a la de los servicios. Su proyecto resume en retratos, bogedones y paisajes urbanos la decadencia de su ciudad, Binghamton, en el estado de Nueva York. Esta población había crecido al amparo de una fábrica de computadoras, cuya caída de ventas provocó un panorama local de decadencia económica y precarización laboral.

Wrighton, en los tres años previos a su muerte, elaboró un formidable proyecto fotográfico donde el color es una baza estética y emotiva fundamental. Al igual que a Goldin o Davidson, los tonos de la luz y los colores de los objetos le permitieron elaborar un discurso que oscilaba entre la nostalgia y la clarividencia. Pertrechado con una voluminosa cámara de placas de 20 x 25 centímetros, Wrighton se dedicó a fotografiar a lugareños en espacios públicos, como ferias o aparcamientos de supermercados. Casi siempre se trataba de personas de clase trabajadora que posaban mirando al objetivo con una franqueza desarmante, de manera similar a los retratos de August Sander o de Diane Arbus. Las exigencias de una cámara lenta y pesada obligaban a Wrighton a dialogar y empatizar con sus modelos, a los que pedía 15 minutos de su vida para poder captarlos con una definición extrema, casi siempre frontalmente y en plano americano.

Wrighton también dedicó especial atención a las escenas urbanas que resolvía de manera muy personal (mediante composiciones de líneas dinámicas y fuertes diagonales), pero que conectaban tanto con la intención fotográfica de Eugene Atget, como con la estética de Meyerowitz, Sternfeld y Stephen Shore. Un tercer ámbito de trabajo eran los rincones, como viejos bares con decoración de los años 50', iglesias locales o almacenes de objetos ya inservibles. En este tercer grupo, Wrighton estableció conexiones temáticas y formales con otro autor, el director de cine alemán Wim Wenders (1945) cuyo *Written in the West* contiene fotos tomadas con cámara de medio formato, realizadas durante sus viajes en busca de localizaciones para su película *Paris, Texas* (1984). Tanto Wrighton como Wenders dirigieron la cámara hacia elementos que recuerdan un esplendor relativamente cercano pero ya pretérito, como arrumbadas máquinas *juke-box*, imaginería religiosa o salones vacíos con sillones de colores estridentes.

La estética del abandono, de la degradación del antaño objeto reluciente no es patrimonio exclusivo del discurso localista de Wrighton, o de la perspicacia de un foráneo como Wenders. Ya en los años 70' William Eggleston dedica un buen número de sus tomas a todo aquello (coches abandonados, escaparates vacíos, carteles oxidados) que ha caído en el reverso de la sociedad de consumo. La degradación cromática de algunas imágenes de Eggleston debido al paso del tiempo y a la mala conservación de las emulsiones, sobre todo las diapositivas de finales de los 60', refuerza esta sensación de abatimiento visual. Con estos tonos suaves, casi mortecinos, también se genera en el lector la sensación de hallarse frente a unas imágenes de la imágenes. En oposición a los colores vivos y saturados, casi hiperrealistas de las imágenes más conocidas de Eggleston, sus series de imágenes de tonos suaves, casi cremosos, conectan con el imaginario surrealista, en especial los retratos en pose. Éstos presentan una apariencia de fotografía doméstica o familiar que, fuera de contexto, provocan perplejidad, encierran misterio e, incluso, incomodan. La mirada de Eggleston parece la de un *outsider*, un marginal dentro de la corriente principal social blanca, sureña y anglosajona a la que él teóricamente pertenece.

Negativo color y cámara de placa

Otra aproximación al retrato en color sería la de Tina Barney (1945) y Philip-Lorca diCorcia (1953). La neoyorquina Barney utiliza desde 1975 el gran formato y la emulsión negativa para recoger con todo lujo de detalles el ambiente exquisito pero inquietante de la gran burguesía de Nueva Inglaterra. Sus imágenes, a medio camino entre el documental y la escenografía, obligan a la reflexión sobre la apariencia y el trasfondo real de aquellos que pertenecen a la élite económica, social y política de Estados Unidos.

Lorca diCorcia comenzó en 1978 a tomar retratos posados con cámara de 6x9 y negativo color, tanto de allegados como de desconocidos. DiCorcia pactaba con sus modelos sesiones fotográficas en domicilios o ámbitos urbanos, para las que frecuentemente utiliza unidades portátiles de flash de estudio. Su serie más famosa es la dedicada a la prostitución masculina de Hollywood, realizada a principios de los 90' y planteada como alegato contra la doble moral conservadora. Con el cambio de siglo, diCorcia abundará en el concepto de serialización, fotografiando desconocidos por las calles de Nueva York, planos cortos de viandantes abstraídos y ajenos a la presencia del fotógrafo.

Al igual que diCorcia o Barney, la elección de la película negativa en color por parte de Eggleston tiene bastante que ver con la posibilidad de copiar más fácilmente las imágenes, de cara a su exposición y venta en galería. Aunque Eggleston comenzara a trabajar con diapositivas que luego eran transferidas a papel fotográfico mediante el sistema *Dye Transfer*, este fotógrafo terminará decantándose por la película negativa y las copias *C-print* en gran formato. Esta forma de presentación, más propia del ámbito artístico que del documental, fue llevada al extremo por Stephen Shore en su *American Surfaces* (1973). En este proyecto, a medio camino entre diario visual y *road movie pop* primaba la serialización de imágenes recurrentes, como vistas callejeras,

interiores de moteles, platos de comida y cuartos de baño visitados en ruta. Para dar forma expositiva al proyecto, Shore optó por mostrar en una galería unas 300 copias domésticas de 10 x15 cms. reveladas en una tienda de fotografía cercana a su domicilio. Inmediatamente después, este neoyorquino se decidirá, al igual que Meyerowitz y Sternfeld, por el uso de cámara de placas y, en un principio, por el copiado químico por contacto, es decir en el mismo formato que el negativo de 20 x 25 cms. Una vez desarrollada la impresión digital, ya en la década de 2000, todos ellos han vuelto a copiar sus imágenes en formatos masivos, casi de mural.

El uso de emulsión negativa en color y cámara de placas de Shore y compañía no sólo tiene que ver con las posibilidades comerciales del trabajo realizado. También responde a la corriente fotográfica de mediados de los 70', en la que muchos jóvenes fotógrafos americanos nacidos en el *baby boom* posterior a la IIª Guerra Mundial miran hacia atrás y rescatan los modos y haceres de los maestros ya clásicos, como Timothy O'Sullivan, Paul Strand, Edward Weston, Walker Evans o Ansel Adams. Esta recuperación de la imagen de gran formato ha seguido dos corrientes: una artística, con imágenes mas o menos escenografiadas, en la que destacan figuras como Sally Mann, Emmett Gowin, Jeff Wall o Gregory Crewdson; y otra más documental, centrada fundamentalmente paisajes urbanos y naturales.

A diferencia de sus antecesores pioneros, cuyas fotos eran celebraciones visuales del paisaje americano, los fotógrafos documentales en gran formato y color de los 70' y 80' optaron por la crítica social implícita, tal y como puede comprobarse en las imágenes de *Uncommon Places* de Stephen Shore, *American Prospects* de Joel Sternfeld o *Desert Cantos* de Richard Misrach. Lo que en los albores de la fotografía aparecía como naturaleza virgen, un siglo más tarde se ha convertido en un paisaje humanizado, deformado por la acción del hombre. Tal como se documenta en la exposición de 1975 *New Topographics* del *International Center of Photography* de George Eastman, la América del último cuarto del siglo XX se había convertido en un territorio poblado de *no-lugares*, espacios de transición que no son ni ciudad ni naturaleza.

Las fotos del desierto del californiano Richard Misrach (1949) hacen referencia un espacio natural convertido en vertedero o en escenario de pruebas atómicas; mientras que las imágenes de Sternfeld o las de Shore documentan las pequeñas poblaciones sin entidad, o zonas suburbanas donde la presión humana agobia la naturaleza colindante. En todos los casos, los fotógrafos parecen tomar una posición imparcial, de aparente registro notarial. Es por ello que sus fotografías se parecen a las imágenes de arquitectura, esencialmente descriptiva, donde la definición está asegurada mediante un archivo de grandes dimensiones (la placa de 20x25 centímetros) y en las que nada aparece oculto por las densas sombras. De esto último se encarga la película negativa, de gran latitud, que permite un copiado con detalle tanto en las zonas de luces altas como las áreas de umbría.

El color en esta escuela adquiere una importancia relativa. De hecho, es la confirmación de su imposición *a la americana* frente al blanco y negro: el cromatismo se da por supuesto, por lo que casi no es necesario ni mencionarlo en los escritos

relativos a esta corriente. Stephen Shore, que también es un destacado teórico, en su libro de tesis *The Nature of Photographs* (2007) afirma que la gramática de la fotografía viene determinada por cuatro factores, “bidimensionalidad, encuadre, foco y tiempo”, obviando hacerle un hueco a la información cromática.

En el nuevo siglo

Este uso del gran formato, lento, pesado y laborioso, todavía no ha sucumbido ante la presión de la fotografía digital, por lo que tiene su continuidad en la América del nuevo siglo. Fotógrafos como el canadiense Robert Polidori (1951), Mitch Epstein (1952), de Massachusetts, o el virginiano Brian Rose (1954) parten de la fotografía arquitectónica en color para desarrollar proyectos sobre espacios sujetos a la presión de la política o al desastre, ya sea natural o tecnológico. Los libros de Polidori *Zones of Exclusion: Prypiat and Chernobyl* o *After the flood* son un inventario visual de escenarios asolados por la tragedia, en los que ha desaparecido el elemento humano y sólo restan los objetos dañados. Sus fotos son testimonios de una cotidianidad truncada, caso de la ucraniana Chernobyl tras el accidente nuclear de 1986, o de Nueva Orleans, tocada en 2005 por el huracán Katrina. El proyecto *American Power* de Mitch Epstein recoge la expansión de presas, centrales térmicas y demás instalaciones para proveer energía a la población como punto de partida para una transformación irreversible del paisaje norteamericano.

Menos conocido, pero igualmente reseñable, es el trabajo de Brian Rose que documenta la presencia física de la frontera que dividía Europa antes de 1989. En *The Lost Border. The landscape of Iron Curtain*, Rose reúne sus fotos realizadas entre 1985 y 2004, tanto las tomadas a ambos lados del muro, como el proceso de demolición física y política de la frontera entre bloques. En el tramo final del libro, Rose documenta el renacer de un Berlín ya reunificado y capital de Alemania para el siglo XXI. En ambos casos, el color, dentro de la estética del *New Topographics*, puntúa y subraya los espacios deshumanizados, con algunas marcas de color (carteles, grafitis, señales de peligro) que reclaman la atención del observador.

Más íntimo es el trabajo de Alec Soth (1969). Este fotógrafo de Minneapolis, incorporación reciente de Magnum, también trabaja con una voluminosa cámara de 20 x 25 y película negativa en color. Soth se esfuerza en documentar realidades próximas y cotidianas desde un enfoque nuevo, en el que el color, de apariencia liviana, ayuda a crear una atmósfera de confidencialidad. Tal como puede comprobarse en *Sleeping by the Mississippi* y *Niagara*, la suya es una fotografía reposada, en la que abundan el retrato, los bodegones de objetos insólitos y los paisajes desolados pero cargados de lirismo. La cámara de placas permite a Soth acercarse a una expresión a medio camino entre el documento y el poema visual ya que, según él, “lo que es esencial es la voz (o la mirada) y la manera en que esa voz es capaz de reunir fragmentos para crear algo bello, delicado y completo”.

Respecto a la otra gran corriente, la de la diapositiva color, de tonos saturados y elevado contraste, el traspase de autores del campo analógico al digital es un hecho consumado. En la actualidad casi nadie continúa trabajando con emulsión reversible,

debido a la desaparición de muchas de las emulsiones que se comercializaban, así como al acelerado desarrollo de las cámaras con sensor. Incluso Alex Webb, David Alan Harvey y Constantine Manos han cambiado sus *Leica* analógicas por modelos digitales. El amplísimo abanico que permite el laboratorio digital está generando muchos estilos diferentes, con mil variantes de saturación o dominantes de color. Para las nuevas hornadas de fotógrafos ya sólo hay dos tipos de imágenes: la buena y la mala fotografía. Tanto les da lo que dijera Walker Evans. Al fin y al cabo, hasta este maestro tuvo que retractarse al final de su vida: sus últimas fotos, realizadas con una *Polaroid SX-70*, contienen colores llamativos, de innegable calidad visual y regusto poético.

Barcelona, abril 2012

LA LÍNEA TORCIDA DEL HORIZONTE

Análisis sobre la presentación y contenido del fotolibro *The Americans*

Casi se ha convertido en un lugar común el afirmar que *The Americans* de Robert Frank es uno de los libros de fotografía más importantes del siglo XX. En los textos teóricos siempre se subraya el efecto de una obra que ha condicionado la fotografía documental de los últimos cincuenta años. La mayoría de los fotógrafos de reportaje se refieren a este fotolibro no sólo como una influencia capital para sus trabajos, sino también como una suerte de revelación o de revulsivo para mirar el mundo desde una perspectiva *diferente*. Sólo Henri Cartier-Bresson rivaliza con Robert Frank como primer autor de referencia para los fotógrafos documentalistas.

También abunda la literatura relativa al malestar que generó, allá por 1957, un ensayo fotográfico que criticaba sin piedad el modelo del bienestar capitalista, el *American way of life*. Ya forma parte del mito el revuelo que supuso la entrega de las fotos en la fundación John Simon Guggenheim que, gracias al apoyo de Walker Evans, había concedido a Frank una beca para realizar un proyecto fotográfico sobre América. El resultado de su periplo por los Estados Unidos, en un coche de segunda mano y en compañía de su mujer y sus dos hijos, fue duramente criticado. En palabras de Frank, los adjetivos “siniestro”, “perverso” y “antiamericano” resumían la disconformidad de la entidad que ejercía de mecenas, que se negó a exponer y publicar el trabajo de este judío suizo nacido en 1924 y emigrado a los Estados Unidos en 1947.

El libro, finalmente, vio la luz en 1958 en Francia, publicado por *Delpire*. La edición americana, de *Grove Press*, fechada en 1959, no escapó del varapalo de la crítica especializada. Según la revista *Popular Photography*, las fotos que componen *The Americans* podían calificarse como imágenes “opacas, porosas, exposiciones turbias, de horizontes distorsionados y composiciones descuidadas”. Si no agradaron las formas, tampoco los temas seleccionados, el desinterés del autor por los grandes paisajes naturales o el desarrollo tecnológico de una superpotencia. En su momento no se entendió que Frank centrara el objetivo de su cámara en personajes anónimos de expresión ausente, melancólica o abatida; o la casi obsesiva proliferación de objetos de consumo, como coches, máquinas de discos o televisores que, lejos de otorgar placer y confortabilidad, parecían agobiar a los americanos en sus ratos de ocio. Más criticadas fueron todavía las instantáneas que cuestionaban un símbolo colectivo por excelencia, una bandera de los Estados Unidos que, desde su mirada, anulaba la identidad de los ciudadanos de a pié.

Con la perspectiva de medio siglo, y situando a *The Americans* en su contexto histórico, estético y fotográfico, no es de extrañar que el libro se granjeara antipatías. Su tesis visual podía interpretarse como un pequeño artefacto explosivo, un torpedo dirigido a la línea de flotación de un país obsesionado por la *Guerra Fría* y el discurso anticomunista. Tampoco sorprende que resulte tan atractivo al público contemporáneo, ya que en las fotos de Frank se reconoce el germen, la matriz base que define y articula el trabajo de gran parte de los fotógrafos más interesantes del último medio siglo. La mirada subjetiva de *The Americans*, el carácter personal e

intransferible de su propuesta, a medio camino entre el discurso documental y el trabajo de autor, se erige como piedra miliar para un medio de expresión, la fotografía documental, que ya hace décadas ha renunciado a cumplir con su papel de *mirada objetiva* sobre la realidad circundante.

Más allá de los comentarios y anécdotas que sirven para reforzar el mito de *The Americans*, es interesante comprobar que si bien proliferan los estudios referidos al contenido de las fotos -qué muestran de América, la crítica social implícita-, así como a la intención fotográfica -qué es lo que pretendía Frank al tomar las imágenes-, no hay tantos escritos que se refieran a la construcción fotográfica de las instantáneas. A pesar de lo capitalmente renovador y trasgresor del estilo de Frank, no son muchas las reflexiones sistemáticas relativas a su muy particular uso de la luz y composición. Lo habitual es encontrar anotaciones relativas al estilo como preámbulo para estudiar la mencionada crítica social.

Más complicado aún es reunir información sobre la edición gráfica del libro. Es decir, el proceso de selección y ordenación de las imágenes; su sintaxis visual y su influencia en el campo semántico, el significado global de la obra. Otro tanto sucede respecto a la puesta en página, su presentación física: las dimensiones del libro, cómo están dispuestas las fotos, cómo se procede a su lectura y cómo esto influye a la hora de entender e interpretar el *corpus* fotográfico. Este ensayo pretende, sin obviar aspectos sociales e históricos, centrarse en el carácter discursivo de la obra. Detenerse, en resumen, no sólo en el *qué* sino, sobre todo, en el *cómo*.

Libro oscuro, libro abierto

The Americans es un libro que tiende hacia el negro. Es oscuro en el sentido literal y figurado de la palabra. La mayoría son imágenes densas, con predominancia de los grises, así como del negro profundo y sin detalle. En lo relativo al significado se puede tildar de oscuro, que no opaco, en el sentido de que no se *entiende* en la primera lectura. En otras palabras: no es obvio. El lector, tras concluir una primera ojeada, lo más probable es que quede perplejo. Deseará volver a la primera imagen, recomenzar el proceso de lectura en busca de pistas. Entender *de qué va*.

A diferencia de otros discursos fotográficos, este libro no se digiere y se agota en una primera lectura. Quien redacta estas líneas lleva acercándose a *The Americans* más de 25 años y cada vez que lo retoma descubre un nuevo aspecto que antes le había pasado inadvertido. En este sentido es un libro abierto, ya que el trabajo de Frank permite múltiples interpretaciones. No es concluyente, ya que deja entrar, pero no guía de forma inequívoca al lector. En otras palabras: más que ofrecer respuestas, propone preguntas. Ello lo hace inquietante pero también atractivo y duradero. Reta al lector haciéndolo partícipe, lo invita a enfrascarse en una lectura activa y creativa.

La primera edición de *The Americans*, -reeditada en su versión original por Steidl en 2008 con motivo del 50º aniversario de su publicación, en España con el sello de *La Fábrica*-, tiene una apariencia algo espartana. Sus dimensiones físicas son bastante reducidas para tratarse de un libro ilustrado, ya que es un volumen casi cuadrado de

20,9 x 18,4 centímetros. Las versiones publicadas a finales del siglo pasado por las editoriales *Delpire* o *Scalo* son físicamente algo mayores, pero tampoco demasiado: 24 x 22 centímetros. La edición original en francés de 1958, de tapa dura, tenía una sobrecubierta con una ilustración de trazo fino, no una fotografía realizada por Frank. Para la edición conmemorativa, se ha mantenido la foto elegida para la edición americana de *Grove Press* de 1959, la de un trolebús de Nueva Orleans en la que aparecen los viajeros segregados por razas. En las versiones *grandes* de *Delpire* y *Scalo*, se reproduce la primera foto del ensayo fotográfico, que muestra una bandera americana y dos figuras humanas sin rostros ubicadas en sendas ventanas.

The Americans cuenta con una breve introducción de Jack Kerouac -un exaltado ejercicio de “prosa espontánea”, según el término acuñado por el propio escritor *beat*- y contiene 83 fotografías -52 horizontales y 31 verticales- en blanco y negro. Todas las imágenes aparecen *en caja* -con margen blanco por los cuatro lados- en las páginas impares, es decir, siempre a la derecha de cada doble página. Ninguna foto *invade* la página par: en ellas sólo hay escuetos pies de fotos. En las versiones posteriores de *Delpire* y *Scalo* ni tan siquiera eso, ya que las indicaciones escritas están condensadas en las últimas páginas, a modo de índice toponímico, por lo que las páginas de la izquierda aparecen, salvo el número de página, completamente vacías.

En las versiones de *Delpire* y *Scalo* se incorpora, además, una suerte de epílogo visual: tras las fotos del ensayo aparece una especie de tira de contacto de negativos de tres imágenes realizadas en Texas en 1956. En dos de ellas se distingue a la familia de Frank -su primera mujer, Mary, y sus hijos Pablo y Andrea- dentro del coche en el que viajaban. Esta inclusión podría interpretarse como la voluntad del autor de señalar el carácter personal y subjetivo del proyecto, una suerte de cuaderno de viajes. También es un pequeño homenaje a quienes compartieron con él miles de kilómetros de ruta.

The Americans tiene una apariencia poco atractiva en comparación con otros títulos relevantes de la época, como *New York 1954-55* de William Klein, o el catálogo de la exposición fotográfica del MoMA de 1955 *The Family of Man*. Frente al gran despliegue visual del libro de Klein, de gran formato -24 x 33 cms.- con 136 fotos a *sangre*, que llegan hasta el límite físico de las páginas; o la muy cambiante y dinámica puesta en página de *The Family of Man*, en la que en cada plana aparecen muchas fotos, en el ensayo de Frank la puesta en página queda simplificada al máximo: todas las imágenes respetan las proporciones 2/3 del negativo de paso universal, en la edición de *Scalo* / *Delpire* miden 13 x 19,5 centímetros -las verticales son algo más pequeñas, de 11 x 16,5 cms.-, siempre aparecen de forma aislada y reposan sobre fondo blanco.

Las imágenes de *The Americans* se presentan de manera secuencial, de una en una, que no de manera simultánea, como en *The Family of Man* o las revistas ilustradas como *Life*, en la que era habitual encontrar muchas fotos en cada doble página. En *The Americans* el lector debe observar y valorar las fotos como unidades independientes. De esta manera, si una imagen influye sobre otra lo hace únicamente desde la memoria inmediata: cada fotografía está influenciada por el recuerdo reciente de la anterior y, a su vez, condicionará la foto de la próxima plana cuando, tras pasar página, haya quedado alojada en la memoria del lector.

En el intersticio

La discreta presencia física de *The Americans* podría entenderse como un marco físico reducido a su más mínima expresión. La puesta en página está al servicio de la foto y no a la inversa. Es una solución teóricamente conservadora, adecuada para discursos fotográficos donde la estabilidad formal es el patrón a seguir, caso de las pequeñas antologías de maestros de la fotografía editadas por *Aperture*, como las dedicadas a Paul Strand, Edward Weston o Minor White. Todos ellos son autores *clásicos* de prodigioso rigor y equilibrio compositivo, cuyas fotos descansan sobre las páginas de los libros de manera similar a las copias de una exposición enmarcadas con paspartú.

Sin embargo, en *The Americans* esta puesta en página simplificada al máximo sirve para contener imágenes inestables “detalles o fragmentos tomados del continuo de la realidad”, tal como señala Stephen Shore en *The Nature of Photographs* (publicado en 2007). Esta suma de fotos provocan en el observador la sensación de estar contemplando algo dinámico que transcurre en el tiempo. En este sentido, *The Americans* se parece más a una proyección de imágenes, un *slideshow* cuyo eje principal es el tiempo, que no el espacio. Tras hojear este libro parece perfectamente comprensible que Frank, en 1960, guardase la cámara fotográfica para dedicarse a rodar películas.

El lector percibe cierta noción de transcurso mientras pasa las páginas del libro. Parece que existe un antes y un después, algo inexistente en los libros de los clásicos de cámara de placas. Es una temporalidad que no tiene nada que ver con la detención de la acción, propia de la escuela de reportaje representada por Henri Cartier-Bresson y su *instante decisivo*. Tampoco con el discurso narrativo convencional, ausente en *The Americans*, que se sostiene en la sucesión de situaciones y acontecimientos relativos a un individuo o grupo de personas. Ni siquiera con la temporalidad implícita de algunas series apuntadas en el libro, como la del mundo de la automoción y la carretera sugerida entre las páginas 73 y 81, o la del ocio en parques y jardines, entre la página 153 y 160 (1).

La sensación de flujo, de transitoriedad es, en gran medida, deudora de los encuadres y las composiciones de las fotos de *The Americans*. Es una muy particular representación de lo espacial -qué encuadra de la realidad circundante, cómo compone la imagen- lo que, paradójicamente, genera una sensación de temporalidad. Frente al *instante decisivo* de Cartier-Bresson, racional y objetivo, Frank propone lo *intersticial* -“in between”-, que remarca el carácter subjetivo, personal del acto fotográfico. No existen momentos y lugares objetivamente idóneos para hacer una foto, sino que es el fotógrafo quien debe decidirse por un instante y una ubicación entre una infinidad de posibilidades. Frank no pretende reflejar *el momento*, sino *su momento*, para lo cual se sirve tanto del obturador como del visor de su cámara.

Un encuadre abierto, inestable y de apariencia descuidada, sugiere la idea de apunte, de esbozo, de nota realizada mientras sucede algo. Apunta a una realidad que tuvo

Nota: El número de página siempre hace referencia a la edición de *Scalo* del año 2000.

inicio antes de la foto y que continuará después del disparo. Casi todas las fotos de *The Americans* permiten suponer lo que pasó antes y lo que ocurrió después del *clic*. Sólo las instantáneas con composiciones y encuadres más convencionales del libro, como la ya mencionada del trolebús de Nueva Orleans, remiten a la idea de tiempo congelado, donde lo cronológico ha perdido relevancia. En este caso, la atemporalidad depende no sólo de la quietud de las figuras que aparecen en la imagen sino, sobre todo, de una composición estable y estática, *plana*, en la que la mayoría de las líneas discurren en paralelo o perpendicular respecto a los márgenes de la foto. Esa corrección visual hace que la foto de la sobrecubierta de la edición conmemorativa de Steidl / *La Fábrica sea*, en términos de composición, una de las menos *frankianas* del libro. La podría haber firmado Cartier-Bresson.

El estilo inconfundible de Frank se apoya en el uso del visor telemétrico de la cámara *Leica*, una pequeña ventana de cristal con la línea blanca en forma de rectángulo. Como indica Stephen Shore, este dispositivo le permitía seleccionar parte del campo visible (no como en una cámara de placas o una réflex de paso universal, en la que el fotógrafo sólo puede ver lo que *entra* en el encuadre). Ese rectángulo que acota el centro, sin ocultar las áreas periféricas, ayuda a Frank en la tarea de recortar su imagen, que sólo es parte de una realidad mayor. Este recurso tecnológico también servirá a Cartier-Bresson para hacer exactamente lo contrario: poder anticiparse a lo que entrará en campo para, en décimas de segundo, construir una imagen cerrada en sí misma, donde el encuadre y el orden de los elementos contenidos en la composición se aproximan al canon de perfección visual renacentista.

Frente a la tradicional concentración de información temática y de líneas de fuerza visual hacia el centro de la imagen, en *The Americans* son frecuentes las fotos donde los puntos de interés se reparten por toda la superficie de la imagen. No pocas veces el tema está cerca de alguno de los márgenes, como el niño judío con una *kippa* de la página 41 o el cadáver de un hombre de raza negra en la página 121. En otras ocasiones, el centro de interés teórico, un músico cuyo rostro queda oculto por su instrumento de viento, compite contra los elementos periféricos de la composición, en este caso los brazos y hombros de dos figuras sin identidad en los laterales de la foto (pág.125). El carácter fragmentario de estas figuras obliga al lector a suponer un espacio y una acción fuera de campo, *en off*, levemente inquietante. Esta sensación incómoda se acentúa en la foto de la página 95, realizada en un bar de Nueva York, en la que lo que parece ser el costado de una persona con americana sale de escena por la derecha, robándole el protagonismo a una máquina de discos fijada en el centro de la foto.

Línea en descenso

Otra de las características definitorias del estilo de Robert Frank es el torcido de la línea explícita o implícita del horizonte, más alto a la izquierda que a la derecha de la imagen. Ésta es muy evidente en una veintena de las fotos - la más significativa de ellas es la de la página 103, que muestra a un hombre negro con una cruz junto al río Misisipí-. En el libro también hay tres fotos, en las páginas 67, 113 y 153, en las que el suelo aparece torcido de forma inversa, más alto por la derecha que por la izquierda.

La reiteración en este *descuido*, que Frank podría haber resuelto mediante el reencuadre en el copiado, termina por convertirse en uno de los rasgos estilísticos principales de *The Americans*.

De igual manera que las personas que sufren depresión tienden a torcer las líneas de escritura hacia abajo, las fotos de Frank señalan al lector un estado de ánimo que podrían relacionarse con la melancolía, la fatiga o el desvalimiento. El mejor ejemplo se encuentra, quizás, la imagen de una ascensorista en Miami Beach -pág.97-. La línea metálica vertical del ascensor que tiende a caer sobre la joven refuerza la sensación de alienación propia de un trabajo mecánico y repetitivo. Esta foto podría remitir al mito clásico de Sísifo, recuperado por el escritor existencialista francés Albert Camus: la condena sin final a una labor que esclaviza, pero a la que el reo se enfrenta con dignidad rebelde. Mas allá del tema de la imagen (en la que también se sugiere la diferencia de clases, ya que aparecen dos figuras de aspecto pudiente), Frank consigue que el lector se compadezca, pero también que se identifique y solidarice con la chica que efectúa la ingrata labor.

Esa caída de las líneas también sirve para señalar la presencia del fotógrafo. Se entiende como un gesto definitorio del acto de fotografiar que, como señala Kerouac en el prólogo del libro, Frank frecuentemente realiza “con una mano”. Esta indicación del escritor *beat* sugiere la idea de la renuncia o desinterés de Frank por usar ambas manos para estabilizar la cámara y ubicar *correctamente* las líneas dentro del encuadre. La foto así realizada remite a la idea del gesto rápido a la vez que tímido de un fotógrafo que no lleva la cámara colgada al cuello, sino en la mano derecha con la correa enrollada a la muñeca, truco útil para *robar* discretamente retratos.

La caída de la línea del horizonte también provoca en el lector la idea de desgana o falta de energía. Es significativo que las dos imágenes que mejor sugieren la presencia física de Frank tengan las líneas torcidas en descenso: una vista desde la ventana con visillos (que el fotógrafo ha preferido no apartar) de un hotel en Butte, Montana -pág.61- y una barbería vacía en Carolina del Sur -pág.85- en la que la silueta del fotógrafo se refleja en el escaparate del negocio. En ambos casos, Frank podría haberse tomado todo el tiempo necesario para preparar la composición y ajustar el horizonte según los cánones preestablecidos. La inclinación de las líneas en ambas fotos podría interpretarse como una indicación al lector de su estado de ánimo personal, poco o nada exultante.

El trío de excepciones a esta norma, es decir, las líneas ascendentes, deberían denotar energía, resolución, poder.. Fotógrafos posteriores a Frank, como Eugene Richards, han sacado gran partido a este recurso, dotando movimiento y fuerza a situaciones estáticas. En el caso de Frank parecen remitir a la fortaleza ajena, que puede dirigirse en contra del autor. Así, en la página 67 aparecen en contrapicado unos vaqueros de aspecto amenazador en Gallup, Nuevo México (en lo que parece una foto robada con un disparo con la cámara a la altura de la cintura;) mientras que en la página 153 un hombre negro, que descansa con su pareja en una colina con césped de San Francisco, mira hacia cámara con expresión de enfado al suponer que lo están fotografiando sin su consentimiento. La tercera imagen *ascendente*, la de la página 113, difícilmente

podría calificarse como vitalista: un limpiabotas abrillanta los zapatos de un cliente en unos servicios de la estación de trenes de Memphis, Tennessee.

Grano evidente, escaso el foco

No andaban desencaminados los críticos de *Popular Photography* cuando definían las fotos de Frank como turbias y porosas. En casi todas las imágenes de *The Americans* el grano grueso es evidente. Otras marcas de estilo son el elevado contraste y, no menos importante, el foco escaso o crítico, sobre todo en las tomas nocturnas o realizadas en interiores. En ocasiones, como en la página 141, efectuada en el estreno de una película de Hollywood, la persona que acapara las 2/3 partes de la superficie de la imagen (presumiblemente una actriz) está completamente desenfocada. En otras fotos, como la de una camarera negra en el bar de una estación de Indianápolis - pag.149-, el foco es inexistente y está levemente movida, *trepidada*, en el argot fotográfico. Ello no impide, mas bien lo contrario, que sea una de las imágenes más líricas contenidas en *The Americans*.

El grano grueso, el foco crítico y el elevado contraste son imperfecciones técnicas que muchos autores de inicios del siglo XXI, como Anders Petersen, Antoine d'Agata o, sobre todo, Michael Ackerman, han convertido en herramientas de trabajo. Además de una estética que podría etiquetarse como *crepuscular*, lo escaso en lo relativo a la definición y en los gradientes de grises, permite a los nuevos autores reforzar un discurso subjetivo. Muchas de las fotos de los fotógrafos citados parecen no ya una imagen tomada de la realidad, sino la concreción física de una imagen procedente de la retina del fotógrafo. Muestran, en otras palabras, no un aspecto del mundo, sino cómo la realidad exterior es vista por el fotógrafo.

En el caso de Frank, la composición y la textura visual de las fotos son útiles para subrayar un particular estado de ánimo que oscila entre la melancolía, la desazón y, en ocasiones, el horror existencial. En sus fotos, como si fuera una ventana con cristal, se ve lo exterior, pero también se intuye la silueta simbólica del fotógrafo. Sus fotos no pretenden mostrar *cómo son* los americanos, sino la percepción personal del fotógrafo, individual y discutible, respecto a un colectivo de personas. En este sentido, el libro quizás debiera titularse "Los Americanos *por* Robert Frank". Si se repasan las fotos anteriores al proyecto, realizadas tanto en Europa -Londres, París, Zurich, Valencia, Gales.- o en América -Perú, la misma Nueva York anterior a 1955-, se reconoce de inmediato su estilo fotográfico, así como un tono emocional común, con independencia del lugar donde se hayan realizado las instantáneas.

En *The Americans* también es evidente lo externo a Frank, que se concreta en su incisiva crítica social, esa mirada poco compasiva hacia unas gentes (sobre todo las de raza blanca, ya que los negros aparecen de forma bastante digna) que parecen avanzar hacia la idiotización colectiva. La mirada irreverente *hacia fuera* del fotógrafo suizo se concreta en fotos que sugieren o muestran abiertamente la división social por clases y razas, así como la obsesión del americano medio por adquirir bienes materiales -el coche-, arroparse por la seguridad colectiva aunque ello suponga la pérdida de la identidad individual -la bandera, las imágenes de políticos-, o la fascinación y el

seguimiento de los estereotipos impuestos por la industria del entretenimiento -las máquinas de discos, los autocines, el *star-system* de Hollywood-.

En este sentido, su discurso podría entenderse como el reverso de la imagen autocomplaciente del país representada por *The Family of Man*. *The Americans* podría conectar con una corriente literaria de carácter crítico, que tiene buenos ejemplos en *The Air-Conditioned Nightmare* de Henry Miller, fechado en 1945; así como en ciertos pasajes de *On the Road* (1957) de Jack Kerouac y los versos de *Howl* (1956), el aullido del poeta *beat* por excelencia, Allen Ginsberg.

Pero medio siglo más tarde, al lector contemporáneo le interesan, sobre todo, las trazas personales de Robert Frank esparcidas a lo largo del libro. Si bien el ataque contra el *American way of life* ya es un *cliché* en Occidente -por no señalar que la crítica social del libro es a veces demasiado obvia, como la oposición rico/pobre de las fotos en las páginas 143 y 145-; hoy en día sigue interesando, y mucho, la voz personal de un autor que tiende hacia su *clave baja* fotográfica, visual y anímica. La perspectiva del tiempo transcurrido desde 1958 nos permite comprobar cómo Frank consigue remitirnos no ya a ideas, sino a sensaciones difícilmente verbalizables, sugeridas mediante un particular uso de la luz y la sombra, así como el equilibrio inestable de las composiciones.

Tal como muestran los contactos de negativos publicados en *Looking in: Robert Frank's The Americans*, destaca su capacidad para alcanzar lo universal a partir de lo anecdótico o local. Así, por ejemplo, sus contactos revelan cómo en cuatro o cinco fotogramas pertenecientes a una serie sobre un accidente en la Ruta 66 -en la pág.79 del libro-, Frank pasa de registrar una imagen que bien pudiera haberse publicado en un diario local, a la idea simbólica de la muerte en la carretera, universal e imperecedera. En consecuencia, la foto hoy no parece histórica o, peor aún, caduca; sino perfectamente contemporánea. Justo lo contrario que muchas de las imágenes de *The Family of Man*, esclavas de una época irrevocablemente pretérita, los años 50' del pasado siglo XX.

Robert Frank, además de lo universal en lo particular, es capaz de representar el pavor ante el vacío de la existencia, de manera similar a los escritores Jean Paul Sartre en *La Náusea* (1938) o Albert Camus en *El extranjero* (1942). Esta inquietud o congoja del hombre contemporáneo, que siente como una opresión en el pecho, aparece magistralmente representada en dos de sus fotografías. La primera, fechada en 1949 y no incluida en *The Americans*, está realizada en la neoyoquina calle 34. Se trata de una toma vertical de tonos oscuros, resuelta desde el asfalto con un objetivo gran angular. En teoría es una foto anecdótica, por no decir vulgar, de una vía pública en un momento cercano al crepúsculo. Pero hay un detalle, la línea blanca continua pintada sobre el asfalto que parece reptar hacia el fondo, lo que provoca una fuerte inquietud. Esta imagen reaviva en el lector la angustiosa sensación de vulnerabilidad durante un ataque de vértigo.

La otra imagen, incluida en *The Americans*, de dos indios en la cabina de un coche cerca de Blackfoot, Idaho -página 73- también desestabiliza al lector: la concentración

de la mirada del conductor y acompañante, ambos de perfil, choca contra el blanco absoluto, sin ningún detalle del exterior al otro lado del parabrisas. En este caso, una limitación técnica en el proceso de toma y revelado de la foto -es decir, la falta de detalle en las altas luces- es la que precipita la impresión de que los personajes están encapsulados en el vacío, condenados a seguir indefinidamente una ruta que conduce a ninguna parte.

Asociaciones de ideas e imágenes

La confrontación entre lo narrado y lo sugerido articula la edición gráfica de *The Americans*. Un vistazo rápido podría inducir a creer que hay esbozos de historias contadas a la vieja manera, como las mencionadas secuencias dedicadas a la carretera o al ocio en los parques. Una mirada más detenida confirma que en el libro no se desarrolla una edición gráfica narrativa convencional, con una presentación, un nudo y un desenlace. *The Americans* atiende a un patrón basado en la asociación flexible de ideas y sensaciones, utilizando imágenes ordenadas según criterios estéticos y emocionales. Esta edición *estético-emotiva* desestima las agrupaciones generales lógicas como el seguimiento de una ruta -de Nueva York a San Francisco, por ejemplo-, una evolución cronológica -ordenadas según fechas de toma- o la agrupación según temas -coches, banderas, máquinas de discos, televisores, sombreros, parejas-

A pesar de la falta de un hilo argumental claro, en *The Americans* se percibe un discurso unitario que rehuye lo evidente. Según explica Frank, la edición gráfica del libro está realizada por él mismo a partir de unos 28.000 negativos tomados en ruta. Para ello utilizó un juego de copias de trabajo de las imágenes que más le interesaban, que dispuso como un mural en su estudio. De esta manera podía valorar con un golpe de vista la totalidad del trabajo seleccionado, lo cual le facilitaba la tarea de ir eliminando fotos hasta llegar al número final, las 83 publicadas -de hecho, originalmente eran 86, pero el editor Delpire le sugirió que eliminase 3-.

Este mural también le permitió a Frank experimentar probando cambios en el orden de las fotos, estableciendo con ello asociaciones entre imágenes que, teóricamente, no estaban relacionadas entre sí. Este sistema también le posibilitaría romper subtemas, y separar las imágenes que los componían, otorgando un significado nuevo a cada una de las fotos. Es el caso de las realizadas en un entierro en St. Helena, Carolina del Sur, - páginas 17 y 121-; o las del estreno de una película en Hollywood, en las páginas 27 y 141.

En *The Americans* hay imágenes consecutivas que forman pareados o tríos con tema común, a pesar de ser realizadas en lugares muy distantes, como la mencionada confrontación *rico* -en Nueva York- *pobre* -en San Francisco- de las páginas 143 -145; o las cruces cristianas de las páginas 103, 105 y 107, realizadas en Louisiana, Los Ángeles e Idaho, respectivamente. Otros pares tienen un carácter simbólico que se apoya en formas visuales parecidas y que permiten suponer una intención expresa del autor, como la crítica a la obsesión de los americanos por los coches en las páginas 77 y 79: en la primera aparece un auto cubierto por una sábana en California; en la siguiente

los cuerpos sin vida ocultos por una manta en la Ruta 66. Con ellas Frank parece querer advertirnos algo así como que el coche que tanto cuidas será el que te quite la vida.

Otras agrupaciones se justifican por la aparición de objetos comunes, como la serie de sombreros entre las páginas 13 y 21, lo cual no es óbice para que inserte dentro de la misma serie una foto en la que no aparece esta prenda, caso de la pág.15. En otras ocasiones, el vínculo parece estar creado por formas visuales parecidas, como las curvas artificiales en coches, *rockolas* y molduras de edificios de las páginas 27, 29 y 31. Otro nexo de unión para proponer una rima es una expresión facial similar, como la de un bebé de Carolina del Sur y una camarera en Hollywood, de las páginas 35 y 37. El punto común, y a la vez contraposición blanco-negro/ alegre-triste, de dos jóvenes parejas en las páginas 171 y 173 no se sostiene sólo por la temática, sino también con la similar posición y ubicación de las parejas fotografiadas.

Más sutil si cabe es la asociación de fotos que, a pesar de hallarse separadas por muchas páginas, se vinculan entre sí, caso del hombre exultante de la página 15 y el testigo de Jehová de la 65; o la muchedumbre de Nueva Orleans de la pág.47 con los ancianos de Saint Petersburg, Florida, de la página 75. Estos nexos entre fotos son más evidentes en los temas que aparecen una y otra vez a lo largo del libro. Lo hacen de una manera similar a las notas o fraseos del jazz, como *leit-motivs* que se repiten sin necesidad de seguir un patrón rígido, pero sin llegar a abandonarse a una aleatoriedad absoluta. Los motivos mas recurrentes son el automóvil -en 14 ocasiones-, la bandera de los Estados Unidos -6 veces-, o la máquina de discos, con 4 apariciones.

Tras un primer acercamiento, el lector de *The Americans* entiende que es inútil aplicar un método de lectura equivalente al que exige un reportaje narrativo convencional, cuyo paradigma es *The Country Doctor* (1948) de Eugene Smith. *The Americans* no debe *entenderse*, sino *sentirse*, tal como se hace cuando se lee un libro de poesía contemporánea. Es significativo que *Howl (Aullido)* de Allen Ginsberg, poeta amigo de Frank, sea coetáneo de *The Americans*: ambos autores parecen haberse dejado llevar más por la intuición, o el inconsciente, que no por el raciocinio a la hora de construir sus imágenes, ya sea con la máquina de escribir o con la cámara fotográfica.

Este carácter abierto del ensayo fotográfico es el que permite lecturas múltiples, tantas como personas se aproximen a sus páginas. *The Americans* es un discurso vivo y fresco, que se renueva constantemente, a pesar de llevar más de medio siglo en las estanterías de las bibliotecas, y que el propio autor haya fallecido en 2019. Ha llovido muchísimo, pero también parece que fue ayer cuando Robert Frank se embarcó en la aventura de recorrer América en coche para, tal como señala Joel Sternfeld, “cambiar para siempre el curso del río de la fotografía”.

Barcelona, mayo 2012

VEINTE ROSTROS DEL SIGLO XX

Reflexión sobre el retrato en la era del gelatino-bromuro

Este ensayo pretende reflexionar sobre la relación existente entre el modelo y el fotógrafo –y, por extensión, con el observador de la imagen- cuando, literalmente, se enfrentan cara a cara para realizar un retrato.

En la práctica de los géneros del bodegón y el paisaje el resultado final es deudor de la voluntad de una única persona, el fotógrafo, quien ha de resolver la imagen contando sólo con su creatividad, pericia técnica y equipo fotográfico disponible. No se depende de nadie, por lo que el autor deviene en una suerte de pequeño dios creador: los defectos y logros son de su responsabilidad exclusiva. En cambio, en el retrato la imagen resultante es fruto del diálogo entre la persona que manipula la cámara y la persona o personas que están situadas frente a ella. Excepciones a esta última premisa son los llamados *retratos robados* y los autorretratos. En los primeros el sujeto fotografiado no es consciente de que está siendo registrado por una máquina y, por lo tanto, no está en disposición de interactuar con el fotógrafo. En el segundo el fotógrafo y el modelo son la misma persona, por lo cual no se trata de un diálogo, sino un monólogo potencialmente abierto, a la espera -o no- de la aparición de otro interlocutor, un observador de la imagen ajeno al proceso creativo.

En un retrato el modelo adopta un rol bien distinto al de materia prima pasiva moldeable según los propósitos del autor. La relación activa existente entre ambos, fotógrafo y modelo, condicionará el resultado final de la imagen. En algunos casos se produce de una manera tan evidente e intensa que las fotos bien podrían calificarse como de autoría compartida. Para ello no es necesario que exista una voluntad común ni una afinidad personal entre las personas a ambos lados de la cámara: un número significativo de los grandes retratos fotográficos evidencian la tensión, la fricción, la desconfianza e, incluso, la oposición directa entre los dos polos del proceso creativo. Muchas de las imágenes que han pasado a la historia recalcan, además, la diferente posición del modelo y el fotógrafo dentro del escalafón social: en ellas es posible distinguir una relación de supremacía-sumisión entre las dos partes implicadas.

El retrato es el género que comporta y aporta más información que la estrictamente fotográfica. En un paisaje o un bodegón pueden detectarse connotaciones y posicionamientos ideológicos por parte del autor. Sin embargo, en cualquier retrato, incluso los realizados por *no-fotógrafos* y destinados a un álbum familiar, además de la anécdota -la identificación de las personas que aparecen en la imagen-, aflora una importante cantidad de datos susceptibles de analizarse desde las perspectivas de la estética, la psicología, la sociología, la antropología, la política, la sexualidad... La observación atenta de algunas imágenes significativas realizadas a lo largo de todo el pasado siglo ofrecerá valiosas pistas para entender cómo y en qué dirección han avanzado o retrocedido los usos, las costumbres y las expectativas sociales. El lugar de origen del fotógrafo y/o el modelo también aportará, no sólo desde a distancia de los años, sino también de la geografía, información sobre las particularidades culturales del lugar donde se realizó la foto.

Este intento de dedicar unas cuantas páginas a analizar lo que, sin palabras, nos cuentan veinte personas capturadas por la cámara lo largo del siglo XX puede ser una buena oportunidad para adentrarse en el complejo entramado de las relaciones humanas. Se ha de tener en cuenta, eso sí, el carácter subjetivo de la empresa: el gesto, la expresión facial o del lenguaje corporal de los protagonistas de las imágenes pueden interpretarse de manera muy diferente por los distintos observadores de las mismas. La información visual podrá decodificarse de una manera u otra, dependiendo de la experiencia personal, el género, el contexto social o cultural o el tiempo histórico al que pertenece el lector de la foto. El arco de una ceja o una barbilla alzada de un modelo puede ser para alguien que mire un retrato la prueba irrefutable de un carácter soberbio; mientras que para otro lector el calificativo de “digna” sería el más adecuado para referirse a la misma persona fotografiada. No es una ciencia exacta, por lo que quien escribe estas líneas deberá arriesgarse y proponer sus particulares interpretaciones que, a buen seguro, no siempre coincidirán con los criterios y opiniones de quienes lean este ensayo.

La mirada directa

Para la selección de estas imágenes fotográficas analógicas no se ha establecido ningún criterio excluyente en lo relativo a la emulsión o al soporte físico -entre las fotos comentadas hay imágenes realizadas desde placas de cristal en blanco y negro hasta diapositivas en color-, ni de formato -van desde negativos de 20 x 25 cms. a fotogramas de un carrete de paso universal-, ni por el tipo de encuadre -oscilan entre el plano entero al primerísimo plano, pasando por el de $\frac{3}{4}$ y el plano medio-, ni la iluminación -aunque predomina la natural, también se han seleccionado flashes de estudio e incluso combinados de ambas-, ni si los sujetos posan en un fondo neutro o si se hayan en su contexto. Tampoco se ha discriminado atendiendo a la relevancia social y prestigio del autor o del modelo: en las 20 fotos elegidas se reconocen a fotógrafos y los modelos mundialmente consagrados, pero también hay varias personas anónimas, de las cuales, en ocasiones, ni tan sólo ha trascendido el nombre de las mismas. No se ha tenido en cuenta tampoco el uso original previsto para cada una la fotografías, por lo que en el grupo seleccionado hay ejemplos de fotos de carácter íntimo, encargos publicitarios o de prensa, proyectos antropológicos y fotos encuadrables dentro de la llamada creación artística, destinadas a colecciones particulares, galerías y museos.

Las fotos elegidas para este ensayo sí que cumplen con una serie de requisitos. El primero es que las veinte han sido realizadas a lo largo del siglo XX. También se ha exigido que, siguiendo la división tradicional de géneros fotográficos, que todas se puedan considerar indudablemente como retratos -es decir, no podrían calificarse como paisajes naturales o urbanos en los que se distinguen personas como parte del contexto-. En ellas sólo se admite que aparezca una persona -que no puede ser el mismo fotógrafo- en situación estática de pose, que mira directamente a cámara y no interpreta ningún rol -es decir, no puede ser el actor de una puesta en escena, sino mostrarse como “tal como es/era”-.

Por último, todas las elegidas son fotografías que tienen un carácter individual: aunque fueran producidas durante una sesión en la realizaron muchas más imágenes, los retratos seleccionados deben tener entidad propia y autonomía respecto a otras imágenes. Se han rechazado, por lo tanto, las fotografías que forman parte de dípticos, trípticos, etc. o que se han insertado dentro de un *collage*. Tampoco se han considerado retratos integrados dentro de un reportaje, ya que son fotos cuyo significado completo depende en gran medida de la lectura de la totalidad de un discurso secuencial con presentación, nudo y desenlace.

La acotación del estudio al siglo XX implica que las fotos analizadas pertenezcan a la época química de la fotografía. Es verdad que la imagen digital comenzó a popularizarse a lo largo de los años 90 del pasado siglo, pero no fue hasta la primera década del nuevo siglo y milenio cuando se estableció el predominio absoluto de la imagen numérica. En este ensayo no se ha considerado la inclusión de ninguna imagen generada por una cámara digital porque todavía no ha transcurrido suficiente tiempo como para estudiar este cambio cualitativo con la necesaria perspectiva. Todo y así, cabe arriesgar apuntando algunas observaciones, como afirmar que en el campo de la fotografía documental profesional el salto del analógico al digital no parece haber comportado un cambio cualitativo en lo relativo al propósito fotográfico y a la metodología -toma, post-producción y archivo-. Se observa, sin embargo, una modificación en lo referente a la publicación de las mismas, ya que la pantalla del ordenador está desplazando a pasos agigantados a la tradicional copia en papel o la imagen impresa.

La aparición de la imagen digital también ha generado un nuevo tipo de imágenes: las capturas de imágenes realizadas por buena parte de la población –personas que nunca se autodefinirían como fotógrafos- con dispositivos como los teléfonos móviles, cuyo propósito es el consumo y disfrute instantáneo, compartido de inmediato a través de la telefonía móvil y las redes sociales de Internet. Al referirse a ellas no es relevante la idea de la perdurabilidad: una vez realizado el primer visionado es poco probable que la imagen se vuelva a contemplar, ni que se archive de forma sistemática, documentada y efectiva como para que pueda pervivir en el tiempo y rescatarse por el autor u otra persona a medio o largo plazo.

Este nuevo tipo de imagen que, una vez cumplida su función, comunicar, puede desaparecer sin dejar rastro, hace reparar en uno de los pilares fundamentales de la imagen fotoquímica: la perdurabilidad. Las 20 imágenes seleccionadas se realizaron por profesionales atendiendo al propósito -quizás no siempre consciente- de ser contempladas tanto por los contemporáneos como por las generaciones futuras. Buena prueba de ello es que los negativos originales hayan pervivido durante décadas, gracias a la aplicación de métodos mas o menos sofisticados de conservación y archivo.

Gesto, expresión e instante

En este ensayo también se ha desestimado comentar fotografías realizadas en el siglo XIX. La razón para no tener en cuenta sesenta años de grandes retratos, realizados por maestros como David Octavius Hill, Charles Negre o Julia Margaret Cameron responde

a un doble motivo, uno técnico y otro estético-discursivo. El primero podría resumirse en la imposibilidad tecnológica de tomar instantáneas durante el periodo decimonónico: unas lentes poco luminosas y, sobre todo, unas emulsiones muy poco sensibles a la luz no permitían realizar fotografías en fracciones de segundo. No será hasta la década de 1880, en la que comenzó el desarrollo de las emulsiones de gelatino-bromuro y los obturadores de cámara, cuando se aborden retratos en los que se atrapan expresiones y gestos espontáneos, no controlados de forma consciente por parte de los retratados. Los indicios de la personalidad -expresión, gesto, lenguaje corporal- sólo son susceptibles de ser captados por el fotógrafo atento y perspicaz, que además cuente con una tecnología que libere al modelo de una pose estática durante segundos o, incluso, minutos enteros, tal como obligaban las emulsiones utilizadas por los pioneros de la fotografía.

Sería de ingenuos suponer que sólo por contar con una cámara que puede hacer el trabajo de la toma en milésimas de segundo el fotógrafo puede asegurarse sistemáticamente la toma de expresiones y gestos espontáneos, no preparados por el modelo. El mero hecho de acordar la realización de un retrato implica que el retratado, de forma consciente o inconsciente, intente ofrecer una óptima imagen de sí mismo. Que pose, de manera descarada o sutil, actuando para la cámara. La decisión por parte del fotógrafo de *dejar actuar* al modelo –ya que dicha actuación también podría ser parte de su personalidad- o de distraerlo con múltiples estratagemas para éste baje la guardia y aparezca como el fotógrafo supone que es *realmente*, no era factible hasta poco antes de 1900. Los espléndidos retratos psicológicos de Nadar, Carjat o Mathiew Brady no eran sólo fruto de la perspicacia de los fotógrafos, sino también de los acuerdos tácitos o expresos establecidos con los modelos, para que éstos, en su hieratismo, pudieran representarse a sí mismos.

La paradoja es que el estatismo artificial de la fotografía del siglo XIX se ha convertido, con la perspectiva que dan más de cien años, en uno de los activos principales de los retratos decimonónicos. Así, la anti naturalidad consustancial de los daguerrotipos, calotipos y colodiones se ha convertido a ojos del hombre contemporáneo en pruebas irrefutables de autenticidad. Lo tosco e ingenuo de las mismas parece certificar lo honesto del proceso fotográfico, al menos por comparación con las imágenes realizadas hoy en día, en las que, sobre todo en el retrato con finalidad publicitaria, se sospecha de un artificio subyacente bajo la apariencia de naturalidad.

Como un cuadro

El otro motivo que podría aducirse para el descarte de fotos del S.XIX en este ensayo es que, durante la etapa inicial de la fotografía, el lenguaje de la cámara era excesivamente deudor del lenguaje pictórico. No debe olvidarse que gran número de los fotógrafos pioneros habían sido previamente pintores e ilustradores. Corrientes como la llamada *fotografía pictorialista* daban fe, con orgullo, del vínculo entre fotografía y la pintura en lo relativo a la elección de temas, procesos de encuadre y composición, así como tratamiento de la imagen. Durante décadas -hasta bien entrado el S.XX- muchos fotógrafos reclamaron un estatus equivalente al de sus compañeros artistas. La manera en que se abordaban paisajes, bodegones y retratos tenía mayor

relación, en términos de estética, con la pintura, que no con el lenguaje de las imágenes generadas mecánicamente -fotografía, pero también cine- características de la pasada centuria.

No es el propósito de este estudio determinar el momento exacto de la aparición y desarrollo de un lenguaje estrictamente fotográfico en el género del retrato, tema que, de por sí, supondría extenderse decenas de páginas. Cabe señalarse que la mayoría de los retratos seleccionados para este ensayo contienen elementos formales propios en exclusiva del lenguaje fotográfico. Poco o nada tienen que ver con la pintura las fotos aquí escogidas firmadas por Lewis Hine, Walker Evans, Weegee, Henri Cartier-Bresson, John Deakin, Arnold Newman, Richard Avedon, Humberto Rivas, Diane Arbus, Sally Mann y Nan Goldin.

También es verdad que se comentan varios de ellos que bien podrían parecer, pero sólo en el primer golpe de vista, *como cuadros*. De este segundo grupo, tres fueron realizados pertenecen al primer tercio del siglo -las fotos de Bellocq, Martín Chambi y August Sander- resueltas con cámaras construidas con anterioridad a la aparición de cámaras de paso universal y medio formato, cuya ligereza y versatilidad ayudaron a la fotografía a crear un lenguaje propio.

Otras fotos, tal vez las menos distantes de la pintura en lo relativo a encuadre, composición e iluminación están firmadas entre 1940 y 1975. Son los casos de las fotos de Yousuf Karsh –su retrato de Churchill es el más canónico según los principios del retrato pictórico-, Irving Penn y Robert Mapplethorpe. Mención aparte merecería la foto elegida de Rineke Dijkstra, interpretación postmoderna del *Nacimiento de Venus* de Botticelli. En esta imagen, la modelo posa igual que la diosa clásica y el encuadre también es similar, pero la iluminación es radicalmente distinta, por no decir opuesta a los parámetros usualmente aplicados en la pintura al óleo.

Todo y así, cabría preguntarse, incluso en los retratos seleccionados en los que pudiera haber dudas de si son estrictamente fotográficos si éstos, más que seguir patrones pictóricos, en realidad son deudores de fotógrafos del XIX. Karsh toma por referencia visual a David Octavius Hill o Nadar, autores que, a su vez, se inspiraban en los genios de los pinceles, como Rembrandt o Vermeer de Delft.

A solas, un cruce de miradas

La elección de retratos en los que aparece sólo una persona responde a la voluntad de remarcar el diálogo directo, en ocasiones íntimo, entre el modelo y el fotógrafo. La presencia de otras personas en el mismo encuadre puede no sólo provocar un cambio de actitud por parte del sujeto retratado –que deja de representarse a sí mismo para asumir el rol específico que cumple dentro del grupo de personas fotografiadas-; sino también una alteración en el posterior proceso de lectura de la imagen. Así, por ejemplo, el ya arquetípico retrato de August Sander de los tres campesinos endomingados que se dirige a un baile, realizado hacia 1914, la información que recibimos del que parece ser el verdadero protagonista de la imagen –el chico de la izquierda, cuyo aspecto es el más informal y su gestualidad es la más relajada- viene

reforzada por contraste respecto a los dos compañeros de la imagen. El aspecto serio, envarado y formal de los otros dos campesinos subraya la presencia levemente transgresora del joven del cabello rizado y pitillo en a boca. De encontrarse aislado, posiblemente, la lectura de la imagen sería diferente: en lugar de interpretarse como que el protagonista quiere desmarcarse de sus rígidos amigos, podría entenderse que su gestualidad es de velado desafío, que está retando al fotógrafo y, salvando todo un siglo, a quien contempla la imagen.

El requisito de estudiar únicamente retratos en los que el modelo mira directamente a cámara pretende asegurar que el modelo era perfectamente consciente de que estaba siendo capturado. También, y no menos importante, porque se pretende reflexionar sobre uno de los aspectos más fascinantes de la fotografía: la capacidad del retrato para hacer verosímil una relación más allá de la distancia física y temporal entre la persona fotografiada y quien contempla su imagen. Así, al contemplar una foto de alguien cuya mirada es frontal, el observador *siente* que es observado, interpelado – en ocasiones hasta el grado de la seducción o de la agresión- por alguien *real*, con existencia y criterio propio. Da igual que haya transcurrido un siglo o quince minutos desde la toma, que esté contenida dentro de un trozo de papel o una pantalla. Tampoco importa que se trate de una imagen de pocos centímetros o que, por el contrario, alcance las dimensiones gigantescas de una valla publicitaria.

Un contacto ocular exige una toma de postura por parte del observador, que juega en condición de imposible pero asumida igualdad respecto al modelo. Al observar fotos en las que la persona retratada mira hacia otro lugar, quien contempla la imagen tiene la sensación de jugar con ventaja: no se siente descubierto en su posición de *voyeur*, por lo tiene la ilusión de que puede extraer impunemente información del modelo que *no puede verlo*. Un buen ejemplo sería el conmovedor retrato de Marilyn Monroe de Richard Avedon: la actriz, vestida con un traje escotado de lentejuelas, es capturada por el fotógrafo con la mirada perdida, lo que refuerza su aspecto ausente y desvalido, incapaz para zafarse del permanente escrutinio de los observadores.

La exigencia de estudiar sólo retratos de modelos que miran a cámara y generan esa ilusión imposible—que están *vivos y aquí*,- descarta muchas de las imágenes icónicas del siglo XX, como la *Madre migrante* de Dorothea Lange, o el *Guerrillero heroico* con la que Alberto Korda consagró al Che Guevara como mito contemporáneo. Estas dos imágenes se erigen en iconos de perfecta autonomía tal vez precisamente porque no miran a cámara: *son*, con independencia del diálogo con el observador-, pero *fueron* en tanto que están subrayadas por el carácter irreversiblemente pretérito. Si bien es indudable que todas las fotos devienen desde el instante de la toma en un vestigio del pasado, en tanto que muestran algo que fue pero ya no es —el *esto ha sido* de Roland Barthes y su *Cámara Lúcida*-; en los retratos en los que se mira directamente a cámara es más fácil crear la ilusión de que se recupera por unos segundos el tiempo presente: el observador siente que dialoga en el ahora con alguien que está vivo, aún a sabiendas que sólo es una imagen y la persona retratada lleva muchas décadas muerta.

Sin rastro en Google

Una última reflexión antes de pasar al estudio de cada unas 20 imágenes es señalar que, entre las elegidas, hay unas cuantas que han alcanzado, si no el estatus icónico y el aura mítico de las mencionadas imágenes de Dorothea Lange y Alberto Korda, sí al menos una gran notoriedad dentro del aluvión de imágenes creadas en el pasado siglo. Retratos que, no importa que se trataran de personas públicas o desconocidas en el momento de la toma, han influido sobre las vidas de los representados y de los fotógrafos, cuyos nombres casi indefectiblemente vienen asociados a los retratos en estudio. Este sería el caso de la foto de Patti Smith realizada por Robert Mapplethorpe o la del industrial Albert Krupp, obra de Arnold Newman. Ambas son imágenes que invariablemente aparecen cuando se hacen búsquedas por Internet acudiendo al nombre del autor o al del modelo. La mayoría de las 20 fotos aquí seleccionadas no llegan a este estatus, pero siempre aparecen en los buscadores y en todas las publicaciones antológicas de los respectivos fotógrafos.

Unas pocas, sin embargo, son muy poco conocidas y difíciles en el universo de la Red. Son el caso del chico beodo de Lewis Hine, la convicta Anna Sheehan de Weegee o Rebecca, retratada por Nan Goldin en un ferry a Mikonos. Estos retratos *menores* no han alcanzado gran relevancia, a pesar del interés –sintáctico y semántico- de los mismos. Al contemplarlos surge la pregunta relativa a si la cantidad de *vida* de un retrato es directamente proporcional a la popularidad de los mismos; si su existencia –la de la *vida* consustancial al retrato- depende o no de la cantidad de veces que sea contemplado. Si un retrato olvidado está *muerto* o, incluso, si tiene capacidad para *resucitar* tal como le ocurrió a la imagen de la prostituta de Bellocq, que estuvo durmiendo medio siglo hasta que en los años 60' del pasado siglo Lee Friedlander lo rescatara y lo pusiera bajo la luz pública.

Cabe preguntarse, en definitiva, si con nuestra mirada, los retratos vuelven a la vida, o si por el contrario tienen vida propia, al margen de quienes lo contemplan. No es extraño que Walter Benjamin afirmase en su ensayo *Sobre la fotografía* que las fotos de las personas son aquellas que todavía conservan algo del “aura” propio de las imágenes únicas, sagradas –o sacralizadas-, a pesar del carácter mecánico de su génesis y la posibilidad de reproducirlas mediante miles de copias. Tal vez por ello nadie se atreve a romper un retrato de un persona querida. O se lo pensaría dos veces antes de destruir cualquiera de los veinte retratos aquí comentados, a pesar de no haber conocido a los modelos en persona; incluso si la imagen de algunos de ellos le resulta antipática, desagradable.

EL NIÑO MINERO –*Tipple boy*, por Lewis Hine (1908)

Esta imagen de un niño minero no es demasiado conocida, a pesar de encuadrarse dentro de la casi mítica serie de fotos de Lewis Hine sobre el trabajo infantil, realizadas para el *National Child Labour Comitee* entre 1908 y 1912. Es sabido que Hine, quien ya había despuntado a principios de siglo con sus fotografías de emigrantes europeos confinados en la isla de Ellis, estaba conmocionado por las condiciones en las que trabajaban los niños proletarios de la Costa Este americana. Por ello dedicó varios años testimoniar con la ayuda de su cámara el sufrimiento de los chavales utilizados como mano de obra barata en muchos sectores de la industria y de los servicios. De todas las fotos, las más duras corresponden a las de los niños mineros quienes, posando confiadamente, parecían eludir por un instante el negro destino de una cercana muerte debido a la silicosis.

Aunque “*tipple boy*” podría traducirse como “chico beodo”, el chaval de la imagen no muestra ni una botella de licor ni está realizando ninguna acción delatora del consumo de alcohol. No obstante, su rostro bien podría reflejar el abotargamiento de alguien que ha estado empujando el codo. En este caso, el título de la imagen funciona como un pie de foto, que sugiere una idea adicional: para soportar su realidad laboral, equivalente al esclavismo, el chaval se ve abocado a evadirse mediante la anestesia ética. Su alienación era similar a la de los obreros de la revolución industrial, quienes dilapidaban sus pagas semanales bebiendo en las tabernas.

Tipple boy es, en términos de composición, una fotografía *descuidada*. En ella el niño posa frontalmente respecto a la cámara de Hine, que lo encuadra en un plano americano o de $\frac{3}{4}$, en ligero ángulo picado. Esta posición realza la sensación de pequeñez del chaval, cuya cabeza aparece algo desproporcionada, demasiado grande respecto al cuerpo. Este ángulo de toma, el picado, frecuentemente denota superioridad moral del retratista respecto al modelo. No es este el caso: Hine refuerza con este punto de vista la fragilidad del chico, lo cruel e incongruente de la existencia de unos mineros de talla infantil.

El desaliño compositivo se localiza en la intromisión de algunos elementos del fondo de la imagen –especialmente unos maderos en posición vertical- que, aun estando desenfocados, se inmiscuyen y distraen de la lectura del rostro del niño. Los travesaños y las vías de un carril para las vagonetas a la altura de las piernas del chaval tampoco ayudan a la comprensión de la imagen. En otras palabras: si bien el fondo sirve para contextualizar –no hay duda que es el exterior de una mina-, también ensucia el retrato.

Si no fuera porque es incontestable que, debido a la fecha de realización de la foto, sólo puede tratarse de una imagen realizada con una cámara de placas, podría suponerse perfectamente que se trata de una instantánea resuelta con una máquina de paso universal. Su estilo sugiere que el proceso de la toma se ha realizado en pocos segundos, los que van la distinción de un tema de interés por parte del fotógrafo hasta que la imagen latente reposa en la película sensibilizada. La paradoja es que, gracias a

este aspecto algo descuidado de la imagen, la foto conecta con el gusto contemporáneo por la *snap*, la instantánea imperfecta pero honesta, producto de una toma como acto reflejo e instintivo. Por ello, y a pesar de que han transcurrido más de 100 años, parece que *Tipple boy* es una imagen realizada ayer mismo. Hace muchas décadas que en Estados Unidos los niños no entran en las minas, pero gracias a Hine el chico beodo continúa en su puesto de trabajo, señalando el “esto es lo que hay”, gracias a su mirada velada por el sopor y su expresión resignada.

La mancha de carbón junto a la boca del niño minero, junto a la cabeza ligeramente ladeada, quizás por el efecto del peso de la tosca lámpara de su gorra, refuerzan un aspecto desamparado de un chico condenado a la soledad. Su expresión inadecuadamente adulta remite a quien escribe estas líneas a un retrato en las teóricas antípodas de la foto documental, la de un primer Bob Dylan que, en 1963, posa para Richard Avedon en un puerto, vestido con vaqueros y camisa a cuadros, con la compañía de la funda de su guitarra acústica.

A pesar de tratarse de retratos diferentes -el de Dylan es un plano entero y aparece en posición algo ladeada en relación a la cámara-, ambos tienen rasgos comunes: son tomas picadas en las que los modelos tienen una gestualidad parecida, con las manos en los bolsillos, la cabeza ladeada, así como el carácter algo enigmático de las expresiones. La cara del niño minero es, según cierta cosmogonía americana, la de un perdedor nato; la de Dylan, un teórico triunfador, no es sin embargo su reverso: su rostro tiene algo de mueca irónica o socarrona, pero también deja traslucir una confianza algo quebradiza, cierto vértigo de quien empieza a sentirse superado por las circunstancias.

LA DAMA DEL ANTIFAZ –De *Storyville Series*, de E.J. Bellocq (circa 1912)

Esta enigmática imagen, encuadrada dentro de la serie *Storyville*, forma parte de uno de los capítulos curiosos de la historia de la fotografía: a finales de los años 60’, el fotógrafo de calle Lee Friedlander rescata del olvido una colección de casi un centenar de negativos en placas de vidrio de E.J. Bellocq, un oscuro fotógrafo profesional de Nueva Orleans, del cual casi no se disponen datos relevantes. Las placas son retratos individuales de las prostitutas de un burdel de Storyville, el barrio rojo de la capital sureña.

Todavía se desconoce con exactitud el motivo y la finalidad que lleva a Bellocq a realizar la serie: tal vez se trate de un encargo del propietario del salón, o quizás el capricho de un cliente acaudalado. No hay que descartar la posibilidad que fuera un proyecto personal del autor. No se sabe tampoco si estas imágenes fueron creadas para el consumo privado de una o varias personas del círculo cercano al burdel, o si las modelos llegaron a ver y poseer alguna de las copias. No hay constancia de que se hayan reproducido en imprenta, cara a una difusión pública.

El hecho de que en varios negativos el rostro de la modelo haya sido borrado toscamente señala la voluntad expresa de alguien por preservar la identidad de algunas de las mujeres. Este último dato también genera otra duda: no se sabe si el

proceso de rayado de los rostros se produjo poco después de las sesiones o años más tarde, ya sea por voluntad propia del autor, o por petición o mandato de algunas de las modelos.

Tampoco se conoce el grado de relación personal entre el fotógrafo y las modelos. Todo y así, se advierte en muchas de las imágenes que las mujeres ante la cámara posan relajadas, confiadas y seguras. Esto lleva a suponer que probablemente el fotógrafo era una figura familiar en el establecimiento.

A ojos de los observadores actuales estas fotografías se antojan como estampas ingenuas en las que frecuentemente se recogen pequeñas puestas en escena -ellas aparecen peinándose, posando ante un espejo, descansando en un sofá o jugando con un perrito...-. Incluso aquellas fotos en las que las mujeres aparecen desnudas o sólo llevan prendas asociadas al fetichismo erótico, como zapatos y medias, las expresiones de las mismas poco o nada tienen que ver con la gestualidad habitual de la fotografía erótica y pornográfica actual. En este sentido, las modelos de anuncios de perfumes de hoy en día parecen más insinuantes y voluptuosas.

A diferencia de otros fotógrafos de la época de Bellocq, en la serie *Storyville* no se advierte ningún grado de compasión ni voluntad moralizante. En ninguna foto parece, tal como hacían Lewis Hine o Jacob Riis al fotografiar a los desheredados de la sociedad americana del cambio de siglo, que el fotógrafo se esté apiadando de ellas. También se entiende que las fotos de Bellocq no obedecen a la intención de mostrar a personas descarriadas, malos ejemplos sociales a los que se debe reconducir.

La foto de la serie elegida para este ensayo presenta a una chica sonriente que mira directamente a cámara y posa tumbada sobre un *chaise longue*, completamente desnuda a excepción de las piernas, que aparecen enfundadas en medias y calzan zapatos de tacón. Falta mencionar un detalle relevante: un antifaz oculta parcialmente su rostro. A pesar de llevar máscara, puede distinguirse una expresión que parece verdaderamente alegre, no una sonrisa de conveniencia. La fotografía, un plano entero en espacio interior, con luz suave y clave media-baja, llama poderosamente la atención no sólo por la belleza del cuerpo -quizás es la modelo más contemporánea de la serie de *Storyville*, según los parámetros actuales de belleza- sino por la actitud completamente relajada y confiada de la mujer.

El cuerpo de la joven, a pesar de mostrarse sin ambages ni pudores, no parece una mercancía a ofrecer, sino una celebración de la vida a compartir. A ello ayuda la gestualidad corporal -sobre todo su brazo y mano izquierda- y la ya mencionada sonrisa. Gesto y expresión parecen remitir, desde la perspectiva erótica, mas a la laxitud física y la complicidad establecida con la pareja después del sexo, que no a la tensión propia del juego de seducción previa al acto sexual, momento recurrente en la iconografía erótica.

A pesar de lo obvio de la imagen, es lo sugerido lo que llama poderosamente la atención. La mancha oscura de vello púbico, en el centro de la foto, reclama en un primer momento la mirada, pero éste *desaparece* cuando se repara en el antifaz de la

chica. Es esta prenda, o mejor dicho, el motivo de su uso, el que da un valor añadido a la imagen. Dependiendo del contexto del observador, las conjeturas respecto al porqué del mismo pueden variar sustancialmente. Tanto podría indicar la voluntad protección de identidad como el tratarse de un fetiche erótico o, simplemente, un elemento local, ya que es una máscara del *mardigras*, el carnaval de Nueva Orleans.

EL GIGANTE DEL ALTIPLANO- Juan de la Cruz, por Martín Chambi (1917)

Un personaje deviene como un símbolo de la grandeza de una raza. Así es como se interpreta en Perú la figura del indio Juan de la Cruz, *El Gigante de Paruro*. La fotografía, que se dio a conocer en 1926, casi una década mas tarde de la toma de la placa, refuerza el prestigio de Martín Chambi, por entonces un ya reputado retratista y documentalista de la cultura andina.

Décadas antes de que Irving Penn realizara en Cuzco sus excelentes retratos de indios quechuas, Martín Chambi se dedicó a fotografiar *desde dentro* a los indios del altiplano. La suya no es la aproximación de un foráneo que accede a un pueblo y una cultura exótica, sino la de alguien que conoce a la perfección las claves de una raza a la que, con sus instantáneas, procura homenajear y ofrecer testimonio. Su mirada profesional más distante se corresponde con los retratos comerciales de estudio de la clase pudiente peruana, de origen hispánico y piel clara.

Chambi representa a Juan de la Cruz, un hombre de proporciones colosales -medía 2,15 metros de altura- en una composición de estudio realmente sencilla: plano entero sobre fondo neutro, toma frontal y luz muy suave cenital-lateral izquierda. En un primer golpe de vista el observador de la foto no repara, salvo que conozca el título y la intrahistoria de la imagen, en las fabulosas dimensiones del modelo, ya que no existe persona u objeto dentro de la composición que pueda servir como referencia de escala. Todo y así, la posición del indígena, con los brazos caídos y distendidos a los costados, con las rodillas ligeramente flexionadas, sugieren la idea de un peso grande. Su lenguaje corporal corresponde al de alguien acostumbrado -o tal vez resignado- a acarrear toda la vida con un corpachón de bastante más de un centenar de kilos.

Si se toma por referencia al canon de proporciones propuesto por Leonardo da Vinci con su *Hombre de Vitrubio*, la figura completa de *El Gigante de Paruro* llamará la atención porque las proporciones entre su cabeza y cuerpo resultan bastante equilibradas. Esto es algo infrecuente en las personas muy altas, cuyas cabezas, por comparación con los cuerpos, se antojan demasiado pequeñas. Otra fotografía de la misma sesión, en la que Víctor Mendibil -un hombre alto, según los parámetros de su lugar y época- posa junto a Juan, revela las sorprendentes proporciones del indio quechua. Proporciones, que no sólo altura, ya que la cabeza de Juan es enorme, en comparación a la de Víctor. De ahí lo apropiado del término *gigante*, posiblemente como consecuencia de una enfermedad, la acromegalia, también recogida por Diane Arbus, medio siglo mas tarde, con su célebre foto del gigante judío del Bronx en casa de sus padres.

La diferencia esencial entre la mirada de Arbus y la de Chambi es que, mientras que la neoyorquina se esfuerza con su composición por mostrar al gigante como un *freak*, una monstruosidad fuera de lugar que provoca incluso el estupor de sus padres; el fotógrafo peruano procura resaltar la humanidad de su modelo. Así, aun a pesar de que llama la atención sus ropas tradicionales casi convertidas en harapos, lo que verdaderamente atrae y conmueve de Juan de la Cruz es la absoluta bondad de su mirada, que refuerza un aspecto tan apacible, pero no por ello manso. Sus ojos delatan la clarividencia de alguien que, desde su condición especial –ser mucho más grande que el resto de sus congéneres- y procedente de un entorno de una dureza excepcional –el altiplano peruano y la vida campesina en el margen de la supervivencia- puede mirar a cámara sin la necesidad de tener que demostrar nada a nadie, ni avergonzarse por hallarse en los límites físicos del cuerpo humano.

Chambi cumple con un difícil cometido: documentar desde el interior de una cultura y hacerlo de manera rigurosa, casi pasando por alto la anécdota de la talla de Juan de la Cruz, para concentrarse en resaltar su expresión individual e integrarlo, como un ejemplo más, dentro de condición humana. Su trabajo queda a gran distancia del bienintencionado pero poco riguroso empleo de la cámara de su contemporáneo Edward Sheridan Curtis. Mientras que Chambi consigue loar a su raza de manera sencilla y efectiva, el norteamericano debe recurrir a efectos teatrales para señalar la grandeza de un pueblo, el nativo-americano. La de Curtis es una mirada originada por el sentimiento colectivo de culpa, puesto que se orienta hacia una nación casi exterminada en Estados Unidos por obra del hombre blanco, grupo étnico del que Curtis formaba parte.

LA MIRADA DEL AMOR – V. Stepanova, por Aleksander Rodchenko (1924)

Rodchenko ha pasado a la historia de la fotografía por sus propuestas gráficas con abundancia de planos picados y contrapicados, así como tomas de sujetos en escorzo, de gran dinamismo visual, acordes a los preceptos estéticos del movimiento constructivista soviético de la década de 1920. En su trabajo como fotógrafo, diseñador gráfico y pintor, así como en sus productos propagandísticos realizados en colaboración con el poeta Vladimir Maiakovski, Rodchenko propuso una nueva visión de la realidad, acorde con el hombre soviético y la nueva sociedad instaurada tras la revolución de 1917.

Enmarcado dentro del *LEF* (Frente de Izquierda de las Artes), este autor nacido en San Petersburgo en 1891 vio en la cámara *Leica* la herramienta ideal para mostrar una realidad consonante, en su estética, con el cine Dziga Vertov o Serguei Eisestein. Lo liviano y portátil de una cámara de paso universal de carrete -que adquirió con posterioridad a la foto comentada, realizada antes de la salida al mercado de la cámara alemana en 1925- le facilitó romper con las perspectivas tradicionales de la fotografía enmarcada en la tradición burguesa del arte occidental.

Nada de todo esto parece notarse en el retrato que realizó de la pintora Varvara Stepanova. Esta imagen de la que fuera su esposa, en plano medio corto frontal, no coincide con sus retratos característicos de sujetos anónimos de la Unión Soviética,

como la de los niños pioneros fotografiados en enaltecedor contrapicado. Tampoco se ajusta con con la conocida foto de la madre del fotógrafo en primer plano general, retrato en la que la mujer, tocada con un pañuelo, usa unas gafas para, probablemente leer. En este caso, un punto de vista ligeramente elevado respecto al modelo genera en el lector de la imagen la sensación de que, más que un retrato de pose, parece una imagen robada de una persona distraída en su cotidianeidad. La foto de Stepanova, que mira directamente a cámara mientras fuma un cigarrillo, conecta más con las fotos que Rodchenko realizó de su amigo, camarada y colaborador Maiakovski. En ellas, el poeta revolucionario de cabeza rasurada es fotografiado en plano corto, en una suerte de reto o lucha, ya que la intensa mirada de Vladimir parece desafiar al lector de la imagen.

La diferencia esencial entre los retratos de Vladimir y el de Varvara es que, si bien los del poeta parecen realizados para mostrar al público general cómo es el escritor -su intensidad y determinación como persona y artista-, la imagen de su mujer se supone creada como un diálogo íntimo realizado entre amantes, no pensado para mostrarse a los demás. Ello provoca un sentimiento encontrado en el lector: la sensación de invadir una intimidad para lo cual no se siente invitado y, a la vez, una identificación con la modelo ya que consigue expresar un estadio -la emoción y alegría del amor en su estadio inicial- que todo el mundo ha sentido en algún momento de su vida. A pesar de tratarse de una imagen casi centenaria sorprende lo actual de la foto: parece extraída de un álbum privado, o incluso de la memoria de un teléfono móvil. A esta percepción ayuda el hecho de lo inusual del formato exterior de la foto -los planos cortos tradicionales de retrato suelen realizarse en vertical, que no en horizontal- y a sugerencia de espontaneidad de esta imagen, que no parece preparada, sino realizada sin mucha premeditación, llevada del *visto al hecho* en pocos segundos.

La sensación de improvisación, de informalidad de la foto se debe en parte al lenguaje corporal de Stepanova, con el gesto distendido del brazo derecho de la artista, que muestra el codo y oculta la mano en la nuca. También ayudan los dedos índice y corazón de la mano izquierda que, a la vez, sostienen el cigarrillo y se apoyan en el carrillo de la mujer. No menos importante es la posición de la cabeza, algo ladeada hacia la izquierda de la imagen, lo que sugiere movimiento reciente o en inminencia. Todos los gestos acompañan a los verdaderos artífices de la complicidad: esa sonrisa esbozada y la mirada entre divertida, socarrona y sugerente de alguien con la que se comparte intereses, proyectos e ideología pero, sobre todo, la complicidad del deseo, y el placer físico. Con esta imagen de Varvara el fotógrafo Aleksander encuentra el punto de intersección donde confluyen lo íntimo con la voluntad de documentar, mediante la cámara, la construcción de un nuevo ser humano, el socialista soviético. Cabe aventurar también que la foto refleja la unión casi total que, aunque sea por breve espacio de tiempo, sólo tienen los amantes. En esta foto no se reconoce únicamente al Rodchenko artista revolucionario, sino, sobre todo, al hombre enamorado.

UNIFORME DE CIVIL—Cocinero de pastelería, por August Sander (1928)

En la foto del cocinero de pasteles de August Sander, perteneciente al proyecto *Hombres del Siglo XX*, el observador de la imagen advierte una brecha, una barrera invisible pero infranqueable entre el fotógrafo y el trabajador manual. Puede decirse, por extensión, que es una imagen que incomoda al espectador, en tanto que siente que el modelo procura, con su expresión, mantener una distancia respecto a quienes lo observan.

Sucesivas aproximaciones al rostro del pastelero de complexión gruesa y baja estatura pueden dar lugar a interpretaciones variadas: desde considerar que el modelo mira con curiosidad distante a la cámara -y por tanto, al fotógrafo y al hipotético público-; que expresa su orgullo profesional o que, incluso, está retando a quien se atreva a mirar su fotografía. Si bien la mirada es de una expresión más bien neutra, los labios, sin el apoyo de los ojos, parecen dedicar al observador un mohín despectivo. El gesto antipático de los labios tal vez no sea más que una impresión provocada por la iluminación natural lateral suave, procedente de la izquierda de la cámara. Quizás la expresión poco amigable obedece a que se trata de un plano levemente contrapicado. Desde éste punto de vista -la cámara de Sander debía estar situada a la altura de la cintura del cocinero- el sujeto mira a cámara de arriba a abajo. A ello se ha de sumar, además, que la barbilla está algo alzada y ladeada, por lo que en consecuencia el pastelero *levanta la nariz*, gesto que se suele interpretar como poco amigable.

Un repaso de las imágenes de Sander realizadas en la Alemania de la República de Weimar (1918-1933) sirve para obtener buenas pistas de lo que sucedía en este país en el periodo de entreguerras. Los retratos de personas de todo el escalafón social -desde el vagabundo al gran banquero, pasando por el albañil, el profesor o el político profesional- revelan a una nación humillada tras la Iª Guerra Mundial. A Sander le basta mostrar a sus conciudadanos posando para dar a entender que la derrota militar y las consiguientes compensaciones impuestas por los aliados en el Tratado de Versalles abocan al país a un callejón sin salida: bancarrota técnica, desempleo masivo, estrecheces materiales y, en consecuencia, un sentimiento general de agravio y voluntad de revancha.

Casi todos los retratos de Sander muestran personas de expresión seria, en posición de firme, que parecen asistir al ritual de la toma fotográfica como si ésta fuera una ceremonia que no admite actitudes relajadas. Este envaramiento puede atribuirse más a las imposiciones de una sociedad excesivamente rígida, que no a las indicaciones de un autor que parece no querer intervenir en la conducta de quienes posan para la posteridad. Ello contrasta con imágenes como la del trabajador manual abrazado a un compañero de Walker Evans -un fotógrafo también tendente a la objetividad de los planos frontales y planos, casi sin diagonales, en apariencia objetivo- no muy posterior en el tiempo, pero en sí en el contexto, los Estados Unidos.

En el retrato del cocinero la gestualidad no es la propia de una persona que ocupa uno de los peldaños menos elevados de la sociedad, sino más bien de alguien satisfecho de sí mismo y de su trabajo. No tiene, sin embargo, aspecto de obrero orgulloso con

conciencia de clase -tal como se podría deducir en otra foto del autor, la del albañil cargando con un palé de ladrillos-; sino mas bien de alguien que defiende, en su trabajo, un espacio propio, *su* cocina. Esa territorialidad sugerida no sólo responde a que Sander lo retrata como un sujeto al margen o desprovisto de compañeros de trabajo, sino porque aparece en plano entero ocupando su puesto, -y de paso llenando literalmente, una buena porción de la foto-, con la mano derecha empuñando una cuchara con gesto, si bien no rígido, sí enérgico.

La representación de estar en la tarea – el posar pretendiendo que el fotógrafo lo ha acaba de sorprender mientras batía con energía la nata o la masa del pastel- no genera la idea de que el cocinero ha sido pillado indefenso, sino más bien provoca en el lector de la idea de intromisión, de invasión territorial. Quien mira esta foto tiene la absurda sensación de haber cometido una falta y estar siendo censurado o reprendido por el cocinero.

Los observadores proclives a la fantasía y al ejercicio de la ficción podrán ver, en el cocinero de Sander, un personaje arquetípico de la Alemania de entreguerras: no es difícil imaginarlo, diez años antes de la foto, uniformado como sargento en una trinchera durante la *Gran Guerra*. También parece verosímil suponerlo depositando su voto por el partido nacionalsocialista en las elecciones de 1933; aupando al poder, democráticamente y junto a otros millones de alemanes, a Adolf Hitler.

VUELTA HACIA DENTRO –Allie Maggie Burroghs, por Walker Evans (1936)

El rostro de esta mujer supone el reverso y, a la vez, el perfecto complemento al de la icónica madre migrante fotografiada por Dorothea Lange en California. Ambas fotos fueron creadas en la misma época, a mediados de los años 30, dentro del mismo contexto: el proceso de documentación gráfica, comisionado por del órgano oficial de la Farm Security Administration, de las dificultades que atravesaban los campesinos del centro-oeste de Estados Unidos. Ambas mujeres pertenecían a la masa de campesinos que se vieron obligados por las circunstancias adversas -el efecto del *crack* bursátil de 1929, sumado a las tormentas de polvo que asolaban los campos de cultivo- a optar entre malvivir en sus terrenos, o a dejar sus tierras y emigrar a California para buscar trabajo como temporeros.

Si bien el retrato de Lange provoca en el espectador el sentimiento de preocupación por la dura situación material de la madre y sus hijos, la foto también tiene algo de reconfortante. La madre retratada aparece investida de cierta dignidad clásica: su pose podría remitir a algún fresco de Miguel Ángel o a algún cuadro de la etapa azul de Picasso. El retrato de Allie Maggie Burroghs, realizado por Evans, es una imagen contemporánea directa, sin concesiones, que incomoda a quien la observa. Gracias a su aproximación fotográfica, -un primer plano frontal con luz suave, no demasiado alejada del patrón aplicado para las fotografías de carnet- Evans consigue combinar distancia y empatía. Distancia en tanto que la aproximación *neutra* no enturbia la capacidad de análisis de la maltrecha situación de la joven mujer. Empatía ya que lo próximo del retrato, en sentido literal y figurado, interpela sin palabras al

observador. Un espectador que se ve obligado a tomar partido y actuar para cambiar su situación o asumir que, de no querer o poder hacerlo, se sentirá culpable por ello. Es cierto que el retrato de Allie está integrado dentro de un trabajo documental más amplio, por lo que el visionado de las otras imágenes de su familia, recogidas en el mítico foto libro *Let us now praise the famous men* con imágenes de Walker Evans y texto de James Agee, pueden influir en la interpretación del retrato en estudio. No obstante, la imagen ha devenido en icono y suele aparecer publicada como imagen aislada. Es decir, aunque pertenezca a un reportaje, se puede leer como una imagen autónoma, fuera de su contexto.

En el retrato de Burroghs, debido a lo corto del plano, casi no se puede extraer más información que la que ofrece la cabeza y hombros de la modelo. El fondo, cuatro láminas de madera en ligero sentido descendente de izquierda a derecha, permiten deducir que es la pared de una cabaña, pero también descontextualiza la imagen: pudiera estar realizada en cualquier sitio de Estados Unidos o de Europa septentrional. La camisa -o parte superior de un vestido- de la modelo, de material ligero - probablemente algodón-, la falta de ornamentos -ni collar ni pendientes-, la ausencia de maquillaje y lo simple de su peinado ayudan a que el observador no se distraiga con los elementos de su atuendo. Lo escueto de la indumentaria y fondo apuntan a la idea de carencia material, pero no aporta datos definitivos relativos ni al estatus social ni a la época de la toma.

La ausencia de detalles materiales de estatus separan la foto de la madre migrante de Lange y este retrato de Evans. En el primero, la suciedad de los niños y, sobre todo, las ropas convertidas en harapos, contextualizan y dramatizan la imagen. Por contra, es la expresión de Allie Maggie, o mejor decir su aparente falta de expresión, lo que confiere un tinte dramático a la fotografía. Gracias a su mirada y a cómo frunce sus labios, esta mujer joven, que parece avejentada y demasiado delgada, consigue representar el sufrimiento y alienación de centenares de miles de personas. Los ojos - más alto su izquierdo que su derecho, ya que la cabeza está algo ladeada en sentido contrario a los tablones del fondo- parecen tanto estar mirando inquisitivamente, como completamente ausentes. Retan y, a la vez, están con la mirada vuelta hacia dentro, perdida o atrapada en el sufrimiento. Los labios fruncidos, en mueca de dolor o contención subrayan la idea de padecimiento y niegan cualquier tipo de sensualidad o capacidad para el hedonismo.

Es esa boca cerrada, reprimida por el hambre, concentrada en el dolor -físico, moral o ambos-, la que acaba atrapando la mirada del observador. Son estos labios finos los que superan la anécdota de un caso particular, elegido por el fotógrafo. Otra placa de la serie realizada por Evans -un plano de Allie Maggie con mirada más afable y labios algo menos prietos, con una expresión facial que más que sufrimiento pudiera sugerir reservada curiosidad- confirman el carácter universal de la imagen emblemática: si la menos conocida remite únicamente a una persona, Allie Maggie Burroghs, la más conocida alcanza el carácter de símbolo. Las foto de Evans es un emblema no sólo de la *Gran Depresión*, sino también el del sufrimiento de la población civil en un siglo, el XX,

asolado por guerras y catástrofes con capacidad para borrar de un plumazo las vidas y esperanzas de millones de personas. Como las de Allie Maggie Burroghs y toda su familia.

EL OJO PÚBLICO-. Anna Sheehan, acusada de asesinato, por Weegee (1937)

Arthur Felig, *Weegee*, no tenía reparo alguno a la hora de explicar la motivación última de sus retratos: publicarlos en la prensa local y cobrar por ellos. Se ha escrito mucho en torno a la figura y a la metodología de trabajo de éste fotógrafo judío especializado en sucesos, en activo entre los años 30' y 60'. Ya es casi una leyenda su capacidad para personarse pocos minutos después de la tragedia -un asesinato, un incendio, un accidente de tráfico- gracias a una radio instalada en su coche, sintonizada con la banda de la policía. De esta manera que podía estar al tanto de lo que estaba ocurriendo en tiempo casi real y, tras presentarse en el lugar de los hechos con sus voluminosas cámaras de placas de 9 x 12 *Graphic Speed*, obtener una exclusiva, una imagen de impacto para la prensa local.

Una vez publicada la foto, para Weegee ésta perdía, en teoría, su valor. Es por ello que, salvo excepciones, como las fotos incluidas en sus libros *Naked City* (1945) y *Weegee's People* (1946) muchas de sus copias durmiesen durante décadas, apiladas de cualquier manera en el apartamento del fotógrafo. En muchas de ellas, hoy consideradas valiosas copias *vintage*, son visibles marcas de compaginación, tienen pies de foto escritos en el reverso e, incluso, testimonian un manipulado sin cuidado ni contemplaciones, tal como señalan los desgarrones de la foto aquí en estudio.

El retrato de Anna Sheehan no es de los más conocidos del autoproclamado "Weegee El Famoso". De hecho, está recogido en una publicación reciente, titulada *Unknown Weegee*, que no en el célebre *Naked City*. La imagen, resuelta con su característico golpe de flash de Felig, es un retrato en plano medio de una mujer joven ataviada con abrigo rematado con lo que parece una cola de pelo de animal y un sombrero oscuro. Esta última prenda, al estar ladeada, le cubre su ojo derecho, al menos desde el punto de vista del fotógrafo.

La toma, en plano levemente picado, permite suponer que o bien Weegee disparó su cámara desde un punto algo elevado respecto a la modelo -como una tarima-, o que el fotógrafo, que no era de elevada estatura, resolvió la toma mediante el viejo truco de alzar la cámara por encima de su cabeza. Esta toma con los brazos alzados obliga al disparo algo aleatorio, realizado sin que se pueda controlar el encuadre mirando por el visor de la cámara. Éste es un recurso habitual cuando se fotografía en un espacio limitado copado por varias personas -tal vez colegas de profesión-; o en un espacio abierto tomado por una muchedumbre.

Tal como se indica la información adicional de esta foto, Anna Sheehan, de 27 años y madre de tres hijos, había apuñalado a su marido en la cocina de la casa de unos amigos durante una discusión doméstica. Atendiendo a esta información, resulta verosímil interpretar que en la foto esta mujer está custodiada por dos policías de civil que la flanquean, de los cuales sólo se aprecia parte de sus abrigos y un poco de las

alas de sus sombreros. Las manos de la acusada aparecen cruzadas la una sobre la otra, pero desde la perspectiva de cámara no se aprecia con certeza si puede moverlas libremente, o si lleva esposas ocultas por las mangas de su abrigo.

La imagen, de una composición sencilla, con pocos elementos, obliga al lector de la foto a concentra su atención en un punto de la parte superior: el único ojo visible de la joven, de color claro, que mira directa y, se podría asegurar, intensamente a la cámara. Su expresión podría calificarse como ambivalente: puede interpretarse, simultáneamente, como desafiante, pero también como amedrentada. El rictus de los labios podría juzgarse de igual manera pero, -quizás por aparecer desde un punto de vista algo picado, lo cual hace que casi desaparezca el labio superior y que el inferior *dialogue* con la sombra que lo separa de la barbilla- la gestualidad de la boca podría considerarse mas bien producto de un estado de tensión, cuando no de enfado.

El ojo de la acusada, ya se entienda como amenazador o justo lo contrario, suplicante, no es en absoluto neutro: pretende apelar al fotógrafo y a quien observe la fotografía. Como la imagen es un registro de un lapso de tiempo, no sabemos si la mirada que Anna Sheehan dedica a Weegee -o sólo a su cámara, si la utilizaba con las manos alzadas- duró un buen rato o si hizo acto de presencia y se difuminó en décimas de segundo. Tampoco se sabe a ciencia cierta si estaba dedicado expresamente a Weegee o a un *pool* de reporteros.

En todo caso, no es fácil determinar si la mirada tiene carácter de advertencia, de amenaza, o responde a la voluntad por parte de la modelo de reclamar del público un reconocimiento de su inocencia. Cabe aventurar que Anna Sheehan era perfectamente consciente, al igual que otros modelos de Weegee, de la capacidad amplificadora del ojo del fotógrafo. Una vez publicada la imagen en el periódico, su presencia estará sujeta al escrutinio, debate y censura por parte de una gran comunidad de personas, esos vecinos neoyorquinos que compran cada día prensa escrita. En otras palabras: en 1937 y en Nueva York, Anna Sheehan conocía perfectamente el valor del rostro que se multiplica miles de veces gracias a la imprenta de rotativa. Atendiendo a esta idea, Sheenan no dialoga visualmente con el fotógrafo, sino con ese ojo público único, conformado por la mirada de la suma de miles de lectores del tabloide de sucesos.

EL LEÓN RUGIENTE-Winston Churchill por Yousuf Karsh (1941)

El retrato del primer ministro británico es la imagen más clásica de las 20 comentadas en este ensayo. Es obvio que se trata de una toma fotográfica, pero bien podría tratarse de un retrato pictórico: la pose del modelo, el formato de la imagen, la toma vertical, la iluminación y, sobre todo, la intencionalidad de la imagen parecen responder a la tradición de la pintura decimonónica. Está conceptualmente más cerca de un retrato al óleo del S.XIX que no de cualquiera de los otros retratos estudiados en estas páginas. La evidente voluntad del autor por expresar la personalidad del modelo conecta con el retrato psicológico de Nadar o de Carjat. La paradoja es que autores actuales como Rafael Golchain, desde la posmodernidad, recuperan este estilo para sus proyectos. Las imágenes *venerables* resultan útiles para trabajar las ideas de la

memoria, el archivo o la apropiación, convirtiendo la foto en su concepción decimonónica en material de interés contemporáneo.

Personaje, más que persona, el *premier* británico posa desafiando a la cámara, tal como corresponde a quien asume su papel de mandatario en periodo de guerra. La fotografía, realizada en Canadá en 1941, durante un viaje a América para recabar apoyos en la guerra contra Alemania, ha pasado a la historia con el sobrenombre del *Roaring Lion*, ya que el mismo retratado al ver la imagen se definió a sí mismo como un león a punto de rugir.

Cuenta el propio Yousuf Karsh que cuando Churchill entró en uno de los despachos del parlamento de Ottawa para hacerse esta foto, el político lo miró a él y a su cámara como si ambos fueran el enemigo. Karsh, fotógrafo de origen armenio establecido en Canadá, ha pasado a la historia de la fotografía como el retratista de personalidades por excelencia. Sin embargo, en la fecha de la toma todavía no era un autor lo suficientemente consagrado como para plantarle cara al mandatario británico. Churchill era el líder que en aquel momento representaba la fortaleza y determinación de la Gran Bretaña en el combate contra los nazis. Al observar la fotografía de Karsh parece completamente plausible la famosa frase del político pidiendo a sus compatriotas “sangre, sudor y lágrimas” para hacer frente a la marea germana, temible tanto por su *guerra relámpago* en el continente europeo, como por sus *raids* nocturnos para bombardear Londres.

La toma, una foto en clave media-baja, en plano medio frontal, con luz de estudio bastante dura procedente de una lámpara en posición cenital–derecha respecto a la cámara, remarca los rasgos y las arrugas de un hombre maduro, ya cercano a la ancianidad. La mirada desafiante y directa a cámara está reforzada por el gesto de los labios apretados y por la determinación con que Churchill agarra el bastón con la mano derecha. La mano izquierda se apoya en los riñones pero, lejos de sugerir una dolencia, se asemeja al gesto de algunos reyes y príncipes de la Edad Moderna, que posaban así para las pinturas.

En la puesta en escena de este retrato de carácter oficial también llaman la atención detalles de un *gentleman* inglés como la pajarita, el pañuelo en el bolsillo de la chaqueta o la cadena del reloj que sobresale del chaleco. Son complementos que redondean un aspecto físico que combina tradición, elegancia, autoridad y, a 70 años vista, un sentido del orden político y social definitivamente pretérito. El fondo de madera noble, con listones verticales y horizontales refuerzan lo convencional de una toma ideal para representar lo venerable y poderoso del Imperio Británico.

El retrato de Churchill fue publicado en portada por la revista *Life* en mayo de 1945, cuatro años más tarde de la toma y justo después de la rendición de Alemania, pero pocos meses antes de que Japón capitulara. Durante muchos años esta fue la única imagen conocida procedente de esta sesión de fotos, que sin duda afianzó la reputación de Karsh como retratista de fama mundial.

Sin embargo había otra toma, preferida por el fotógrafo, en la que Churchill aparece sonriente, afable y relajado. Esta foto alternativa, realizada justo después de la famosa, ha sido la elegida por las autoridades británicas para, a los 50 años de su muerte en 1965, homenajear a la figura de Churchill mediante un sello postal. En ella no aparece el estadista firme sino un hombre grueso, de expresión simpática y aspecto más bien inofensivo. Era la persona, o al menos un aspecto de ella -la que ahora parece que conviene recordarse-, que habitaba tras el personaje. Ése que debía representar al poder de la Gran Bretaña en un momento crítico de su historia.

JOVEN TALENTO SUREÑO-Truman Capote por Henri Cartier-Bresson (1947)

Una de las paradojas relativa a Cartier-Bresson es que el fotógrafo francés que formuló la teoría del *instante decisivo* y cofundador de la agencia Magnum no era, en realidad, un gran narrador de historias. A diferencia de su colega y amigo Eugene Smith, que ha pasado a la historia del medio por sus relatos visuales publicados en la revista *Life*; Cartier-Bresson es reseñable por sus imágenes aisladas, ya casi míticas, pero no por sus historias con presentación, nudo y desenlace.

Una de las facetas más brillantes del francés es la de su trabajo como retratista, esas fotos sueltas de personas famosas del mundo de la cultura realizadas, eso sí, tal como las abordan los reporteros, que no los fotógrafos de estudio: en contexto, sin puesta en escena, con la luz disponible y llevado a cabo mediante el uso de una *Leica* de paso universal en sesiones de unos pocos minutos.

Uno de los retratos estimados y conocidos de Cartier-Bresson es el de un jovencísimo Truman Capote que, a los 23 años, posa sentado en un pequeño banco con respaldo de metal en lo que parece ser un jardín con plantas de gran tamaño. La imagen es una toma horizontal de plano medio picado con luz suave procedente de una ventana o abertura al exterior situada por encima y a la derecha de la cámara. En la foto la ubicación del escritor dentro del cuadro delata un elemento característico de las instantáneas de Cartier-Bresson: sigue la regla de los tercios, es decir, que la cabeza de Truman no está en el centro de la imagen, como es clásico, sino en la línea de tercio de la derecha de la foto. Ello provee dinamismo a la instantánea, sin renunciar por ello a la armonía compositiva y el equilibrio visual.

Al margen de las consideraciones de carácter compositivo, de este retrato llama la atención lo inusual de la pose del modelo, que aparece con los hombros a diferentes alturas, oculta su brazo derecho y muestra la mano izquierda casi cerrada en un puño. También sorprende lo informal de la ropa, ya que Capote viste una arrugada camiseta presumiblemente blanca. Una prenda que en los años 40' todavía se usaba como ropa interior y que, por entonces, podría considerarse más adecuada para un trabajador manual en sus labores, que no para un retrato de un escritor ya reconocido. Este detalle de la vestimenta confiere a la fotografía un aire contemporáneo: parece estar realizada recientemente, no en 1947.

El retrato del joven Capote (en aquel momento una nueva promesa literaria tras la publicación de su novela *Otras voces, otros ámbitos*) es una de las muchas tomas

realizadas por Cartier Bresson en un viaje por los Estados Unidos de la inmediata postguerra. En este periplo el fotógrafo parisino también retrató a otros escritores sureños consagrados o con clara trayectoria ascendente, como William Faulkner o Carson McCullers. A diferencia del retrato de Faulkner, (una imagen *estable* de un autor ya mayor cuyo futuro será previsible) la imagen de Capote adquiere su verdadera relevancia con el paso de los años: siete décadas más tarde emociona no sólo por lo acertado de los elementos que derivan en símbolos -esas luces y sombras afines a la figura del escritor-, sino también por el contraste entre el aspecto del joven Truman y su imagen posterior, ya como hombre maduro, según los retratos de Irving Penn o del mismo Cartier-Bresson.

Comparada con fotografías posteriores, llama la atención la extrema ligereza y, a la vez, una gran densidad emocional en la imagen del joven escritor. La cuestión a debatir es si ello responde a la foto en sí -y por lo tanto, al talento y a la perspicacia del fotógrafo- o si esta densidad emocional se deriva del significado añadido que aplica el espectador que conoce la biografía y la evolución del aspecto del novelista. O a ambas cosas: alguien que no haya leído ni una sola línea de este escritor nacido en Nueva Orleans no podrá captar en toda su dimensión la carga simbólica de la imagen; pero si podrá, gracias a la foto de Cartier-Bresson, configurarse una imagen ingenua, incompleta pero bien orientada acerca de Capote y su prodigioso mundo literario.

Al mirar la foto no puede evitarse el arriesgar la siguiente afirmación: esta foto no sólo introduce en los ambientes y situaciones de primeras novelas del joven escritor, sino que también ofrece pistas sobre algunos personajes creados por Capote con posterioridad a la realización de esta fotografía. A pesar de ser una instantánea teóricamente objetiva realizada por un fotógrafo documentalista con una lente de 50 milímetros, -ésta que supuestamente no deforma el aspecto de lo real y muestra *tal cual son* las cosas-, no es difícil ver en la imagen algo premonitor, más allá de las apariencias. En ella se intuye no sólo al futuro autor de *Desayuno en Tiffanys*, sino también a su personaje principal, la cándida, adorable, enigmática y amoral Holly Golightly, plausible *alter ego* del escritor sureño.

Tal vez esta última afirmación es engañosa, ya que el lector actual de la foto no puede desprenderse de lo que ya sabe de un autor *completo*, en doble sentido: se conoce tanto la totalidad de su obra, como su recorrido vital; algo imposible en el momento de la realización de la imagen. La lectura de este retrato no puede ser la misma en 1947 y 70 años más tarde.

MIRADA Y CARNE-Francis Bacon por John Deakin (1952)

Este es un retrato preciso, con detalle, en principio poco consonante con el imaginario de quien representa, un pintor en cuyos lienzos las figuras humanas carecen de contorno definido, fusionando carne, movimiento y temporalidad. Está resuelto contraviniendo las convenciones del género del retrato vigentes en la Inglaterra de mediados del pasado siglo: John Deakin no pretende, ni por asomo, presentar una imagen agraciada del pintor, a pesar de tratarse de un amigo y compañero de grupo de la bohemia londinense de postguerra.

Este retrato, un primer plano general en toma frontal, presenta poco más que la cabeza y cuello de Bacon, la primera, además, incompleta por la parte superior. Se trata de un plano muy cerrado que, tradicionalmente, suele resolverse mediante el uso de un teleobjetivo corto, equivalente al 90 milímetros de paso universal. Con esta lente se evita la deformación de los rasgos faciales, justo lo que Deakin parece querer potenciar mediante el más que probable uso de un objetivo de granangular a corta distancia del modelo. Ello explica que el rostro aparezca deformado, con una gran nariz y unos cachetes superlativos, una frente y barbilla de apariencia retraída y unas orejas pequeñas y distantes. Un rostro en el que, además, los ojos adquieren una forma redondeada, mas propia de una vaca, por ejemplo, que no de una persona.

La luz del retrato es dura y procede de una fuente lateral cenital, que llega por la izquierda de la imagen. Ello provoca un elevado contraste, de manera que la parte izquierda del rostro está bastante clara, no así el lado derecho respecto a cámara. El uso del granangular combinado con un diafragma cerrado proveen a la imagen de bastante profundidad de campo, de manera que aparecen remarcadas las imperfecciones del rostro, como granos, arrugas, poros, marcas y un afeitado deficiente. Con ello se potencia el carácter orgánico de un rostro sometido al proceso de envejecimiento y deterioro biológico. Esto es consonante con una idea fundamental en la obra del pintor, que podría resumirse en la expresión del horror de la existencia.

El hecho de que la copia esté deteriorada -muchas de las imágenes de Deakin de Bacon y allegados están rasgadas, dobladas o incluso manchadas de pintura, ya que eran copias regaladas por el fotógrafo al pintor, que éste utilizaba como material de trabajo dentro de su caótico estudio-, además de remarcar el carácter matérico, objetual de la copia, refuerza la sensación de que tanto la foto como el sujeto retratado se hallan inmersos en un proceso de cambio, de degradación en curso.

Al igual que la foto de Amy Mae Burroughs, realizada por Walker Evans, lo cerrado del plano y el carácter frontal de la toma hace que la foto recuerde a una foto de carnet, realizada originalmente para un documento oficial. Esta similitud no es solo derivada por el tipo de encuadre sino, sobre todo, por la falta de expresión de Bacon, usual en las imágenes de *fotomatón*. En este tipo de fotos no se pretende expresar la personalidad de los retratados, sino exclusivamente mostrar los rasgos para poder proceder a una hipotética identificación.

Bacon, al igual que quien asiste al ritual de la toma de foto de carnet, no parece que *mire* a cámara. No dialoga con el fotógrafo y, por extensión, con el observador de la imagen. Sólo se muestra, expone sus rasgos que Deakin interpreta mediante el punto de vista, el encuadre, la deformación propia del objetivo de cámara y la iluminación utilizada. El pintor parece que se entrega físicamente, pero a la vez se esconde psicológicamente: no dialoga, en tanto que no revela carácter o estado de ánimo a la cámara. *Esto es lo que hay, nada más*, parece deducirse. A Deakin le basta esta inexpresividad para poder sugerir el vacío, el sinsentido del hombre contemporáneo.

La cuestión a considerar es si el horror existencial que sugiere Deakin es producto consciente o inconsciente de la observación de los cuadros de su amigo Bacon. Otras fotos del inglés de la misma época, como la del periodista Jeffrey Bernard, perteneciente al mismo grupo de la bohemia creativa y alcohólica londinense en la que figuraban Bacon y Deakin, está en los antípodas gráficas del retrato del pintor. En este caso, la pose del entonces joven modelo, en plano medio contrapicado, es bastante clásica y declaradamente favorecedora. Ello permite suponer que la imagen del pintor no es fruto de un estilo gráfico muy marcado, un patrón recurrente del fotógrafo, sino una interpretación de la obra del pintor, un amoldamiento gráfico para conseguir un retrato psicológico aunque éste, sólo en un primer golpe de vista, parece neutro, deshumanizado, casi mecánico.

Una última cuestión a considerar es si existe o no un proceso de retorno entre el pintor y el fotógrafo: si es viable o no la idea de que los cuadros de Bacon condicionan la mirada de Deakin y, cerrando el círculo, la visión que Deakin ofrece a Bacon de su rostro a su vez le sirve al pintor para conformarse una nueva imagen de su persona. Si, en definitiva, Deakin ayuda a Bacon a crear una autoimagen, tal como se refleja en su serie de autorretratos posteriores, parecidos a la foto realizada por su amigo.

LA GARZA IRACUNDA –John Osborne por Irving Penn (1958)

El dramaturgo inglés, autor de *Mirando atrás con ira*, es una figura equivalente a la de Francis Bacon, también insertada dentro de la sociedad británica del los 50', un lugar y una época dominada por los tonos grises, en sentido literal y metafórico. Sin embargo, la imagen más conocida de Osborne, realizada por el norteamericano Irving Penn tiene, en términos formales y de contenido, poco que ver en con el retrato que Deakin realizara del pintor en 1952.

En primer golpe de vista, el retrato de Osborne parece más dramático que el de Bacon. De ello se encarga, sobre todo, una iluminación artificial dura lateralizada por la derecha respecto a cámara. El foco de luz puntúa sobre el rostro alargado del escritor, reduciendo al negro todos aquellos rasgos que no están iluminados, como la parte posterior de la cabeza o la oreja, que no es visible en esta imagen en clave baja.

La toma es un plano medio en el que el cuerpo de Osborne aparece de perfil, mientras que su rostro está girado hacia cámara en posición de tres cuartos. El punto de vista está ligeramente contrapicado, algo habitual cuando se opera con una cámara de medio formato con visor en la parte superior de la misma, como las *Rolleiflex* de 6x6 que usaba Penn. En la foto no aparece la cabeza al completo, ya que el corte superior de esta imagen cuadrada cae sobre el cabello; mientras que por la parte inferior derecha se adivina una línea ascendente, las piernas del retratado que probablemente posa sentado en un taburete, ya que no se ve el respaldo de una silla.

Un fondo neutro oscuro y la casi reducción al negro de la americana del dramaturgo facilitan que la imagen sea gráficamente sencilla y efectiva, a la vez que *densa*. La luz sobre el rostro obliga al espectador a concentrar la atención sobre una mirada indefinida (*curiosa e indiferente* son dos adjetivos que, a pesar de ser antónimos, bien

podrían utilizarse para describirla) que adquiere sentido gracias al apoyo de otros rasgos faciales. En este caso son las cejas enarcadas y unos labios algo tensos los que invitan a interpretar que Osborne se encuentra incómodo y contrariado, a la vez que vulnerable frente a la cámara. No parece que le guste la idea de ser observado por segundas y terceras personas al otro lado del papel fotográfico.

Esta sensación de incomodidad en realidad no sólo es producto de la expresión facial, sino del lenguaje corporal que, de forma consciente o no, utiliza Osborne: además del giro del cuello que altera la probable posición original -es decir, mostrar el perfil a cámara-, son sus hombros cargados los que se encargan de indicar que se encuentra en una situación y una posición algo antinatural. Este gesto de cargar la espalda es propio de las personas mayores, pero también de las persona de elevada estatura, por lo que la foto induce a pensar que el joven dramaturgo mide más que la media. Es fácil suponerlo como alguien encajonado en un espacio físico limitado, un lugar del que no puede escapar ya que ni siquiera puede servirse de las manos, invisibles en la foto.

Irving Penn ha pasado a la historia como gran maestro retratista no sólo por la perfección técnica de sus imágenes, sino, sobre todo, por su capacidad para elaborar retratos psicológicos. Lo suyo era mostrar la esencia de sujetos a los que apenas conocía, ya que se trataban de encargos comerciales de revistas ilustradas, como *Harper's Bazaar*, *Vogue* o *Vanity Fair*. Para ello, -y a diferencia de otro grande de la cámara, Arnold Newman, que se servía de los escenarios propios de los retratados-, Penn renunciaba prácticamente a todos los elementos visuales que permitieran contextualizar y definir a sus protagonistas. La mayoría de sus fotos de estudio estaban realizadas sobre un fondo neutro, sin que los modelos contaran con el apoyo de *atrezzo* o vestuario que los caracterizase.

En este caso, además, la resolución gráfica es decididamente minimalista: la incomodidad de Osborne ni tan siquiera es fruto de tener que adaptarse a un espacio físico real acotado, como las falsas paredes de estudio en ángulo cerrado en las que Penn confinó en 1947 a varias personas del mundo de la cultura. Aquí la presión y la prisión es puramente formal: los límites están sugeridos por los márgenes de la foto, es decir, por el ejercicio del encuadre. Es la toma cerrada la que parece imponerse al retratado quien, como integrante del grupo de escritores conocidos como *The Angry Young Men* -los jóvenes airados- reacciona de forma sutil pero innegable contra un medio que lo incomoda, aunque esta limitación en realidad solo sea el margen físico de la imagen. En esto recuerda a los dibujos de las aves de David Audubon, naturalista ornitólogo del S.XIX quien, al empeñarse en dibujar a las especies americanas en escala 1:1, falseaba las figuras de los más grandes con posiciones inverosímiles de cuello para que, literalmente, cupiesen dentro de los márgenes de sus hojas de dibujo. Según esta asociación de ideas, John Osborne, a través de la *Rollei* de Irving Penn, sería algo así como una lechuza o una garza iracunda.

MEFISTÓFELES EN SU AVERNO – Alfred Krupp por Arnold Newman (1963)

Una venganza personal. Así podría definirse el retrato de Alfred Krupp realizado por Arnold Newman a inicios de la década de los 60'. En aquella época, en plena *Guerra Fría*, se produjo un proceso de revisión y reescritura de la historia reciente: en la nueva dinámica de la confrontación Este-Oeste se potenció desde EE.UU. y Europa Occidental la recuperación económica y moral de Alemania. El pasado nazi quedó circunscrito al ámbito de un partido, no de la totalidad de la nación. También se produjo cierta amnesia selectiva, ya que para el proceso se contó con personas que estuvieron vinculadas con el régimen nazi pero que, ya en los 50' y 60', resultaban útiles para los intereses de potencias occidentales. Uno de ellos era el industrial Alfred Krupp, propietario de una fábrica básica de la industria armamentística del III^o Reich. El empresario, que tras la guerra llegaría a ser encarcelado por el uso de mano esclava, fue rehabilitado y pudo así participar del *milagro alemán*, aportando maquinaria y vehículos de uso civil.

Newman, norteamericano y judío, estaba interesado en retratar al empresario siguiendo su particular norma aplicada a quienes posaban ante su cámara: fotografiarlos en su contexto para poder obtener claves de su personalidad. Si en su célebre retrato de Igor Stravinsky realizado en 1946 el compositor aparecía junto a un piano, no resulta extraño que Newman deseara que Krupp posase con su fábrica como telón de fondo. Así se lo propuso al industrial quien, en un principio, había rechazado la oferta de Newman por tratarse de un autor judío. Luego le pudo la vanidad y, tras admirar el portafolio de retratos del fotógrafo, cedió a posar confiado frente a una ventana con vistas a su planta industrial en Essen.

Se sabe que el retratado se puso lívido cuando vió la foto final. No hay duda que la imagen que de él proyecta Newman es completamente diabólica. Parece Mefistófeles en su averno, resuelto a obrar el mal. Su aspecto dista años luz de la imagen de la portada de la revista *Life* de 1957 en la que aparece con un alto horno de fondo.

Estudiando otros retratos de Newman puede observarse que el autor no escondía su simpatía o antipatía respecto al modelo por él retratado. De esta manera, un atractivo Robert Oppenheimer, físico de profesión y uno de los padres de la bomba atómica – pero crítico con el uso de ésta-, aparece a ojos de Newman como un hombre de mirada clara y directa, con pose serena. En este retrato de 1948 el científico judío parece alguien en el cual confiar, *uno de los nuestros* enmarcado por un fondo austero y una mesa con papeles desordenados. Otro tanto podría decirse del retrato en color de un veterano pintor Joan Miró quien, a pesar de su piel castigada por el paso de los años, mira a cámara con la mirada fresca y curiosa de un niño. Se advierte que Newman no sólo respeta y empatiza con ellos, también se denota su admiración. No es el caso de Krupp: aquí el fotógrafo construye una imagen terrible, a pesar de que el sujeto no sólo no actúa de manera mezquina o agresiva, sino que incluso parece tener voluntad –desde su soberbia, eso sí- de congraciarse con la cámara.

Para crear este efecto amenazador Newman utiliza estrictamente recursos fotográficos. Por un lado elige un objetivo granangular que deforma los rasgos del

empresario. Por otra parte, aprovecha la desagradable luz de los fluorescentes de la fábrica, con su dominante de color verde, para crear un decorado inhóspito. Finalmente, para que no haya lugar a dudas sobre la catadura moral del sujeto, Newman elige una iluminación teatral de la persona, es decir, con dos focos lateralizados por debajo de la cámara y del retratado. Esta disposición provoca no sólo una sombra profunda en la parte central del rostro, sólo rota por una nariz prominente; también genera la sensación de irrealidad, no de no perteneciente a este mundo, puesto que la luz procedente desde tierra no se da en la naturaleza. Este tipo de iluminación recibe el calificativo de teatral por su semejanza al que producían las candilejas dispuestas en el suelo de los escenarios previos a la invención de la luz eléctrica. Aquí Krupp parece interpretar una obra.

Los colores desaturados, la clave baja y al alto contraste de la foto, con sombras sin detalles, terminan de redondear un retrato de alguien que parece ser, como el personaje de Goethe, el señor de los infiernos. Las manos juntas con los dedos entrelazados son, en este contexto, interpretadas como las de alguien maligno que está considerando que castigo infringir a quienes visitan su averno. Newman cuenta que hizo una polaroid de prueba antes de disparar película. Es obvio que no se la enseñó a Krupp. De haberlo hecho, muy probablemente el fotógrafo no habría podido crear su imagen y llevar a cabo –él mismo lo reconocía- “como judío, mi pequeña venganza”.

ELLA EN LLAMAS- Mujer portorriqueña con lunar, por Diane Arbus (1965)

Al observar esta imagen no se tiene la certeza absoluta de que la modelo, una portorriqueña a la que la fotógrafa abordó en una calle de Nueva York, realmente esté mirando a cámara. Su ojo izquierdo, algo estrábico, parece que está observando a alguien o a algo en *off*, situado a la derecha de la fotógrafa. El ojo derecho, ubicado casi en el centro físico de esta foto en ratio 1:1, mira hacia el frente, pero no parece que perciba a lo que tiene justo delante, es decir, la cámara de Arbus. Al igual que en la foto de Allie Maggy Burroghs, obra de Walker Evans, la mirada parece que está vuelta hacia dentro. Ella mira, pero no observa: parece que piensa, desconectada del espacio/tiempo en el que se realiza la imagen.

Si bien en la foto de Walker Evans la inexpresividad de la modelo nos habla del ensimismamiento que produce el dolor presente, en la foto de Diane Arbus la modelo parece sugerir que está recordando algo desagradable. El ejercicio de la memoria se supone, además de por la mirada perdida, a que su ceja izquierda está algo alzada y al mohín de desagrado que se puede leer en sus labios. Podría aventurarse que se está acordando de un pasaje difícil y/o desagradable de su vida. Un acontecimiento cuyo recuerdo le sobreviene en un momento inoportuno, el de presentarse ante los demás mediante la pose para un retrato. El lector de la foto puede imaginar un abuso, un maltrato, cualquier injusticia sufrida en carnes propias.

En este retrato la empatía del lector de la imagen hacia la modelo no está asegurada: si bien hay observadores que se conmueven ante el aspecto desdichado de la mujer, lo cierto es que el aspecto de la portorriqueña no es convencionalmente agradable ni

invita a la empatía. Lo prominente y maquillado de los labios, la cejas anchas y espesas y el lunar en la mejilla izquierda distan mucho de los parámetros contemporáneos de belleza. La mujer portorriqueña que muestra Arbus tiene un aspecto extraño: lo exagerado del maquillaje, el peinado y el velo que cubre el cabello parecen una caricatura de la estética de finales de los 50' y principios de los años 60'.

Para entender esta inquietud, además del aspecto y actitud de la modelo, se debe tener en cuenta el trabajo de cámara de la fotógrafa neoyoquina. La toma en contrapicado, el primer plano general, que sólo muestra la cabeza sin el cuello, así como el ligero descentramiento hacia la derecha es poco canónico, por no decir antiestético. Más que un retrato, parece una toma de su cabeza desgajada de la totalidad de la persona, una representación apresurada e inestable. Este aparente descuido de encuadre y composición no es fruto de la negligencia de la fotógrafa: muy al contrario, Arbus utiliza estos recursos para reforzar el mensaje de desequilibrio que sugiere esta mujer procedente de Puerto Rico.

La aproximación gráfica de Arbus no debiera entenderse como un intento por parte de la fotógrafa de denostar a la modelo. Mas bien al contrario: los recursos de cámara pretenden reforzar la idea de dignidad en la vulnerabilidad. La foto de la portorriqueña con velo está en la línea de otras imágenes de la fotógrafa sobre personas de minorías marginales, los llamados *freaks* que tanto le interesaban y con los cuales estaba unida por la empatía y la fascinación. La neoyoquina construía sus imágenes tratando de reforzar el valor moral, no convencional, eso sí, de sus modelos. Para ello utilizaba un particular gusto al encuadre, la composición y el uso casi omnipresente del flash ajustado a sus cámaras de 6x6.

Las fotos descarnadas e inmisericordes que ridiculizan a los sujetos capturados por la cámara corresponden a los por entonces *straights* de la sociedad americana, con los que Arbus no empatiza. Es el caso de los asistentes las manifestaciones de apoyo de la intervención norteamericana en Vietnam hacia 1967. En estos casos, el uso del flash duro y directo, inmisericorde, genera sombras muy duras y resalta los defectos en la piel y las manchas en la ropa de unas personas que aparecen con expresiones idiotizadas. No es el caso de esta mujer portorriqueña –de hecho, el flash es imperceptible y lo suyo es un gesto, que no una mueca- con la que parece estar en sintonía: con el velo que cubre su cabeza, semejante a una llama negra, y su expresión doliente e introspectiva, la mujer portorriqueña parece estar ardiendo internamente. La suya no era una tensión ajena a la de la fotógrafa, que se suicidó en 1971.

SERÉ UNA ROCK STAR-Patti Smith por Robert Mapplethorpe (1975)

En las memorias *Just Kids*, la cantante y escritora Patti Smith relata la relación de amor y amistad que mantuvo con el fotógrafo Robert Mapplethorpe en el Nueva York de inicios finales de los años 60 y inicios de los 70. Con su amigo/amante mantuvo una relación de fuerte compromiso, empatía y ambición compartida. También de precariedad económica hasta la llegada del éxito. Ambos eran unos chavales de clase obrera recién llegados a la Gran Manzana con la cabeza repleta de sueños de arte,

literatura, sexo y *rock'n'roll*; pero tendrían que esperar casi una década antes de abrise camino, ella como cantante de rock, él como fotógrafo.

En el momento de hacer este retrato, que poco después se hizo mundialmente famoso al ser usado para la portada del primer álbum de Smith, *Horses* (1975), ambos eran casi unos desconocidos. El nombre de Patti solo sonaba en los locales del rock underground neoyorquino; Robert, por esas fechas, comenzaba a despegar como fotógrafo, tras abandonar su actividad como artista plástico de pequeñas piezas. Pero a ellos no les importaba: estaban seguros que estaban tocados por la musa del Arte, con mayúsculas. La expresión de Patti, que mira a la cámara con gesto solemne, no deja espacio a la duda.

El imaginario de Patti Smith está conformado por una curiosa mezcla de devoción cristiana, épica del rocanrol y poesía simbolista francesa. De este combinado, las figuras claves serían la heroína y mártir Juana de Arco, el *Stone* Keith Richards y, sobre todo, el poeta Jean Arthur Rimbaud. En la foto de Mapplethorpe parece que todos sus héroes están reunidos: se advierte la determinación en la mirada de la santa guerrera, la chulería del guitarrista y la delicadeza rebelde del poeta. Es significativo, además, que Patti aparezca vestida como un hombre: pantalón, camisa blanca, americana al hombre y corbata desanudada. Ella estaba convencida de que para entrar en el olimpo de un rock dominado por los hombres, debía hacer propias las reglas del juego masculino, tal como hizo siglos atrás la dama de Orleans al luchar vestida con armadura contra los invasores ingleses.

Mapplethorpe, por su parte, actúa como cómplice: la foto es un trabajo de creación a cuatro manos. Ella pone la idea y el cuerpo, él ajusta la mirada. El fotógrafo, adelantando lo que será un patrón característico de su obra, de contenido transgresor pero clásico en las formas, opta por un plano medio largo levemente contrapicado, donde la modelo posa con el cuerpo ladeado respecto a cámara, pero con cabeza y mirada frontal. Su figura se dibuja sobre una pared clara, iluminada por luz suave lateral izquierda procedente de una ventana. A ello hay que sumar el uso de una superficie reflectora de luz fuera de encuadre dispuesta para suavizar aún más las sombras. Esta combinación permite que en el retrato todo se vea, literal y figuradamente: aquí no existen sombras que oculten el cuerpo, el rostro y la expresión de Patti. Ella se muestra tal como es, sin recovecos ni rincones oscuros.

La imagen pertenece a una serie que se ha ido haciendo pública con el paso de los años. Otras instantáneas de la misma sesión muestran a Patti algo más delicada y vulnerable. En la que aparece en plano medio jugando con la corbata, ya sin americana, aparece con expresión entre soñadora y somnolienta; aunque esto último tal vez se deba a que el reflejo de la luz procedente del reflector la está deslumbrando. Sea como fuere, en esta imagen Patti no exhibe, ni de lejos, la seguridad y el aplomo de la foto más famosa. También es cierto que en la foto clave Smith, que todavía no ha cumplido la treintena -nació en 1946-, muestra su determinación pero, también, cierta delicadeza y feminidad: de ello se encargan sus manos y brazos finos y pálidos, sus dedos entreabiertos que parece que acarician.

En uno de los retratos de Annie Leibovitz, también amiga de la cantante, parece que el gesto se repite. Realizado en 1996, -cuando Mapplethorpe ya había fallecido hacía siete años, víctima del sida-, capta a la artista en un gran momento profesional: lleva más de veinte años consagrada y se ha convertido en una figura muy respetada en el mundo del rock. Es por ello que la modelo puede permitirse del lujo de alzar la mandíbula y mirar *desde arriba* al observador. En este caso la expresión segura casi roza la soberbia, sin duda propia de una mujer que, al llegar a la cincuentena, ya no tiene nada que demostrar.

Con una cazadora de cuero al hombro, camisa oscura y fondo neutro casi negro, la foto de Leibovitz parece reverso y complemento de la realizada por Mapplethorpe. En ambos casos parece que es la modelo quien dirige la sesión, no los fotógrafos, a pesar de que ambos son conocidos por un fuerte carácter e ideas muy claras acerca de cómo enfocar su trabajo. Aquí son los cómplices de una artista que, incluso cuando era una novata, ya tenía bien claro que iba a ser una estrella a escala mundial.

MARÍA, María Helguera por Humberto Rivas (1979)

Aunque también se trate de un retrato en primer plano de la pareja de un fotógrafo, esta imagen de Humberto Rivas parece estar en los antípodas de la foto de Varvara Stepanova, realizada por Rodchenko cinco décadas antes. Frente a la expresividad y el gesto de complicidad de la rusa, este retrato apuesta por la aparente inexpresividad de la modelo, que mira directamente pero no parece comunicar un mensaje claro ni al fotógrafo ni al observador de la imagen.

El bonaerense Humberto Rivas llegó con su mujer a Barcelona en 1976. La voluntad de ambos era escapar de la feroz dictadura de Videla, aunque ello supusiese dejar atrás ya una sólida reputación profesional en Argentina. A su llegada a la España de la Transición, Rivas consigue entrar en el círculo de fotógrafos que ya despuntaban en la capital catalana. Para ellos Humberto adquiere, por edad y recorrido, un respeto profesoral. A los jóvenes fotógrafos les atraía su impecable estilo frío y racional aplicado a la fotografía de espacios y naturalezas muertas, que también hacía extensible a los retratos. Rivas conectaba estética e idelógicamente con la nueva corriente internacional post-mayista del 68, ésa que pretendía superar el documento humanista de postguerra. La renacida corriente racionalista, nieta del realismo objetivo alemán de entreguerras, gustaba de las series de retratos analíticos.

Al observar el trabajo retratista de Rivas, el espectador tiene la sensación de que, más que observar imágenes de personas, se está enfrentando a topografías de rostros y cuerpos. Siempre, además, impecablemente descritos mediante un preciso control de las cámaras de medio y gran formato y la iluminación de estudio. Este análisis es aplicable, incluso, a un autorretrato suyo en el que aparece sentado, mirando a cámara, como si él no fuera el autor, sino alguien que por casualidad hubiese aparecido en la escena. Al observarlo es difícil extraer más conclusiones que las visibles en la imagen: parece que sólo se muestra su aspecto, que no su carácter.

Esta característica es tan evidente que, justo por ello, reclama la atención sobre lo que no se muestra. Tal vez la voluntad de Rivas conecta con la preocupación de aquella década de los 70' interesada en señalar el proceso inevitable de alienamiento, de pérdida de identidad del hombre y la mujer de finales del siglo XX. Quizás sea solo fruto del azar, pero además de la coincidencia de los nombres, sorprende el parecido de la esposa del argentino con las imágenes de la *María* protagonista de *Metrópolis* de Fritz Lang. La recuperación de este clásico del cine en España coincide con el momento de la toma de la imagen, realizada en 1979: la foto de Rivas es contemporánea al momento que se proyectaron en filmotecas, cineforums y en la televisión pública obras clásicas del cine que estuvieron décadas censuradas o ninguneadas por el régimen franquista.

El retrato de María Helguera no sólo es similar a la protagonista del film de Lang en lo relativo a las características técnicas de la toma. Ambas son primeros planos, tomas frontales con luces cenitales suaves. Sólo se diferencian por el fondo, uno claro y otro oscuro. Además, las dos mujeres aparecen con hombros desnudos y rostros inexpresivos. Ellas parecen *creaciones* que hubiesen comenzado a existir casi en el mismo momento de la génesis de la imagen. Podrían no tener identidad propia, sino tratarse de quimeras, imágenes mentales muy precisas, eso sí, gestadas en las mentes de Rivas y Lang.

Esta última hipótesis puede resultar excesiva en el caso de la *María* de Rivas, salvo que se entienda como un juego establecido, tácita o explícitamente, por el fotógrafo y la modelo. Es significativo que un retrato similar de ella, realizado en el mismo año y con la, en apariencia, única diferencia de formato y fondo -uno cuadrado y otro rectangular, uno con fondo claro y el otro oscuro-, sea sutil pero completamente diferente en lo relativo al significado.

Si la *María* en blanco parece que no expresa nada, la de fondo oscuro parece estar conteniendo su asombro, estupor o incluso enojo. Años después de la muerte de Rivas en 2009, la propia María Helguera explicó que, en ocasiones, su marido había hecho alguna trampa para que reaccionase espontáneamente, como arrancarle de improviso un cabello mientras corregía su pose en los segundos previos al disparo. Este podría ser caso del retrato en negro, en el que María se llena de sí misma, interpellando al fotógrafo y al lector de la foto con una mirada intensa, cargada de expresión.

La humanidad de esta segunda *María* también procede de detalles como que su cabeza aparezca levemente ladeada hacia su izquierda, el leve mohín de labios o que muestra más piel ya que el plano es más abierto. También potencia su vulnerabilidad la falta de pintura de labios y el hecho de estar rodeada por un fondo oscuro, lo que resalta la palidez de su piel. Frente a la imagen de determinación y fuerza de la *María en blanco*, la versión *en negro* sugiere cierto desamparo. Con esta imagen, el lector siente que, al igual que con la foto de Rodchenko, se ha inmiscuído en un dialogo de íntimo de pareja. Que está testimoniado algo para el cual no ha sido invitado, pero aún así le agrada observar ya que puede identificarse con la situación representada.

EL Oponente. James Kimberlin, *drifter*, por Richard Avedon (1980)

El proyecto fotográfico *In the American West*, realizado por Avedon entre 1979 y 1984 tiene una temática, una envergadura y un calado equiparable a *Hombres del Siglo XX*, el célebre trabajo de August Sander. La actividad retratista del alemán fue una labor en solitario, por iniciativa propia y desarrollada a lo largo de dos décadas; la del neoyorquino respondía a un encargo del museo *Amon Center* de Forth Worth, Texas, y para el cual Avedon, en la cima de su prestigio profesional, contó con grandes medios, entre ellos la ayuda sobre el terreno de un par de asistentes. El resultado final, 124 fotografías en gran formato, -una selección de los retratos de más 700 de personas dispersas por 17 estados del Oeste de Estados Unidos- constituye otro punto y aparte en el retratismo y la fotografía antropológica y social del siglo XX. No es exagerado afirmar que *In the American West* -originalmente llamado *Western project*-es una radiografía certera, más bien inmisericorde de la América profunda de la era del presidente Ronald Reagan.

Como en el proyecto de Sander, en la serie de retratos de Avedon están incluidos todos los niveles sociales, aunque lo cierto es que predominan las clase trabajadora y las personas marginadas: jornaleros, agricultores, mineros u operarios de mataderos conviven con algunos prósperos hombres de negocios, pero también con enfermos mentales y, en cuatro casos, con vagabundos, eufemísticamente denominados *drifters*. De ellos, James Kimberlin, fotografiado en 1980 en la carretera estatal 18 en Nuevo México es, quizás, el perfil que mejor queda grabado en la memoria del espectador. El interés especial por este indigente no procede de lo descuidado de su vestimenta o lo poco saludable de su aspecto. Su capacidad para fijarse en la memoria del espectador tiene origen en la intensidad de la mirada, así como su extraño lenguaje corporal.

Hay algo contradictorio en su retrato frontal en plano medio con luz suave y clave media: por una parte, el cuerpo aparece en posición sumisa, entregada, con los brazos extendidos y flácidos -significativamente, Avedon opta por no incluir sus manos dentro del encuadre-; mientras que su mirada parece sopesar y desafiar al observador original, es decir, el fotógrafo. Lo hace, además, inclinando perceptiblemente su cabeza hacia su derecha, como si estuviese valorando lo que ve más allá de alguna persona u objeto situado frente a él. Todo ello responde a que, como explicaba el propio Avedon, para este proyecto el fotógrafo solía ubicarse a la izquierda de la gran cámara de placas de 20x25 centímetros. Richard, en lugar de mirar a través del fresnel bajo la tela negra, prefería accionar el disparador con un cable mientras conversaba con sus modelos. Sus asistentes eran los encargados de cargar las placas de la cámara, así como realizar los ajustes de fotometría y telemetría del aparato. Este sistema permitía trabajar rápidamente, asegurando que los modelos y el fotógrafo siempre estuvieran en diálogo constante, en muchas ocasiones en un *cuero a cuero*: es sabido que el fotógrafo gustaba de invadir el espacio vital de los modelos, acercándose mucho, para que estos reaccionasen de manera espontánea, incluso de forma poco amigable.

Kimberlin no mira a cámara, sino a Avedon, con una actitud lejana a la concordia, la sumisión o la indiferencia. Parece que está evaluando y retando al fotógrafo, ya que

opta por no terminar de fiarse de su persona o de sus intenciones. Cabe suponer que se está arrepintiéndose de haber accedido a dejarse retratar en la misma carretera por donde deambulaba sin rumbo. Lo hace posando ante un fondo blanco adherido al lateral del trailer de un camión en el que viajaba Avedon y su equipo. Su cuerpo parece seguir aceptando sin rebeldía la situación en la que se encuentra, pero su cabeza, y sobre todo su mirada, no. En este sentido contrasta con la foto de otro *drifter*, Bill Curry, que hace justo lo contrario: su lenguaje corporal muestra defensa y resistencia - tal como señalan los brazos cruzados del sujeto-, pero en su expresión se adivina la voluntad de agradar, de parecer simpático, tal como apunta su mirada frágil y bondadosa y el esbozo de su sonrisa.

Para Avedon, un retrato es un diálogo en el que la confrontación es parte posible y no siempre indeseable. Se trata de una relación de gran intensidad emocional limitada en un corto espacio de tiempo. Él reconocía el derecho de los modelos a querer proyectar su propia imagen, sin olvidar que “su necesidad de defender su causa es probablemente tan profunda como la mía (...) pero el que tiene el control soy yo”. Es significativo que en su autorretrato realizado durante el proyecto, cuando él ya contaba casi 60 años, aparezca como un sujeto de fuerte carácter, con expresión severa, ojos asimétricos y actitud dinámica: mientras sus modelos aparecen definidos y estáticos, Avedon se permite el privilegio de aparecer con los brazos en movimiento, probablemente en el gesto de arreglarse el pelo. A fin de cuentas él estaba al mando de la nave y todos debían obedecer sus órdenes. Entre ellos James Kimberlin, que no parecía tener del todo claro eso de posar para la cámara del por entonces fotógrafo más reconocido de América.

EL RÍO DE LA VIDA. Emmett Mann por Sally Mann (1987)

El título real de este retrato es *La última vez que Emmett posó desnudo*. Integrado dentro del proyecto *Inmediate Family*, muestra al hijo mayor de Sally Mann bañándose en lo que parece ser un río. La imagen forma parte de un *corpus* que tiene por tema central a los tres hijos de la autora -Emmett y sus hermanas Jesse y Virginia- disfrutando la vida al aire libre en la granja familiar en Lexington, Virginia. Realizada cuando el niño contaba 7 años, bien podría usarse para expresar ese momento en el que los padres descubren que se ha roto la complicidad entre ellos y sus descendientes, al menos en lo referido al juego de posar para la cámara. Por la expresión de Emmett se puede sobreentender que ya siente vergüenza mezclada con fastidio a la hora de mostrarse sin ropa ante los demás.

Aunque todavía sumiso, el chaval mira con expresión grave a una cámara ubicada en un punto de vista elevado. Hay casi un deje de reproche en su mirada. Cabe suponer que Mann ha emplazado su gran cámara de placas de 20x25 centímetros en un puente o una gran roca situada frente al mayor de su tres hijos, quien aparece ubicado en el centro del curso fluvial. La gran profundidad de foco de la imagen, así como el movimiento capturado del agua, permiten deducir que se trata de una exposición prolongada de alrededor de un segundo. Es decir, que no se trata de una pose espontánea, una instantánea al estilo de las imágenes realizadas por otros autores

posteriores, como Alain Laboile, que registran los juegos de sus hijos con cámaras digitales ligeras, equivalentes a las clásicas analógicas de paso universal.

Todas las fotos de *Inmediate Family* están sujetas al seguimiento de un ritual que impone la metodología de uso de una gran cámara de placas. En este sentido, Mann conecta la perfección con la filosofía fotográfica de la lentitud –así como con interés por la infancia- de pioneros de la era victoriana, como Julia Margaret Cameron y Lewis Carroll. *Inmediate Family* es, además de un proyecto de gran belleza formal, un raro prodigio: aunque todas las fotos están mediatizadas por el uso de un aparato fotográfico que no deja espacio a la espontaneidad, cuentan con una frescura que hacen olvidar que, de facto, son fotos escenografiadas. A esto ayuda, y mucho, la complicidad existente entre la madre y sus dos hijas, Jesse y Virginia, que asumen la presencia de la cámara como un elemento más del entorno familiar. Tratándose incluso de los desnudos, las hijas aceptan a la cámara, y por extensión a la madre en su mundo infantil, ajeno al flujo cotidiano de los días.

En el caso de Emmett, esta complicidad no es tan evidente. Él, además de vestido, suele aparecer en posición clara de pose. En varias de ellas parece que pretende crear su personaje de *tipo duro*. Un buen ejemplo es la foto que Mann utiliza para la cubierta del libro, realizada en 1989, y en la que Emmett aparece desnudo, pero sólo de cintura para arriba. En ella, el niño, con los brazos cruzados, parece querer mostrarse seguro de sí mismo ante quienes puedan contemplarlo. En esta foto, sus hermanas posan con actitud equivalente pero, en ambos casos, sus gestos algo socarrones no son los más representativos de la actitud de las niñas al posar, tal como puede comprobarse en la mayoría de las fotos del proyecto.

En la foto del río la expresión disconforme de Emmett está reforzada por un lenguaje corporal que señala que, literal y figuradamente, se encuentra incómodo por no estar en su medio, un entorno que acaba por imponerse en la lectura de la foto. De un equilibrio visual inestable, esta foto en clave baja y luz suave lateral sorprende por su carácter cinético. A pesar de tratarse de un teórico plano posado, esta foto contiene mucho movimiento. A ello ayuda el punto de vista, que permite describir un escenario amplio –ése río con la floresta que lo limita- y, sobre todo, el movimiento de las aguas, que se evidencia en el gesto de las manos del chaval. El roce de las palmas sobre la superficie de las aguas genera esas estelas que indican que el agua está viva y sigue su curso río abajo. Un roce, que a buen seguro, no es espontáneo: de él se sirve Mann para representar que todo cambia en todo momento ya que, tal como proponía Heráclito, no es posible bañarse dos veces en el mismo río.

La infancia en el imaginario colectivo occidental sirve para representar, si no lo atemporal, sí al menos la capacidad para evadirse del curso del tiempo mediante el juego y la fantasía. También para justo lo contrario, remarcar el paso inexorable de los días, las estaciones y los años, puesto que son los chavales quienes más cambian en un periodo de tiempo limitado. Mann parece no querer sustraerse a esta idea: las manos de su hijo Emmett podrían representar ese tiempo que pasa y no vuelve atrás, lo fugaz de ese periodo de tiempo en el que madres e hijos están conectados de forma natural, donde los convencionalismos aún no afectan a la complicidad entre ellos. En este caso,

además, el saber que Emmett falleció en 2016, con 36 años y en lucha contra la esquizofrenia, acentúa la sensación de que los años de infancia de los hijos son, además de inestimables, inaprensibles como el agua en el río de la vida.

LA PRINCESITA, Ana Curra por Alberto García-Alix (1988)

Alberto García-Alix suele repetir en sus talleres y conferencias que los títulos y los pies de foto son importantes porque, como ironiza este leonés afincado en Madrid, “sirven para que las fotos anden”. El título de *La princesita* no es una excepción a su regla: aunque el diminutivo pueda parecer contradictorio al contenido de la imagen, en realidad es útil para que el lector repare en claves no muy evidentes.

Hacia finales de los ochenta, y ya agotada la célebre y celebrada *Movida Madrileña*, el saldo del movimiento creativo juvenil podría resumirse en la consagración de algunas figuras -el cineasta Almodóvar y su pléyade de actores en cabeza- la comercialización de la marca por terceros advenedizos, la disolución o crepúsculo de la mayoría de bandas de rock que encabezaron el movimiento y, no menos importante, un buen número de bajas debido al consumo de drogas. En este contexto habría que situar al propio García-Alix y a Ana Curra, música y por entonces pareja del fotógrafo. Por un lado, ambos ya contaban con cierto prestigio dentro de la escena cultural española -para Alberto la consagración oficial llegará en 1999 con el Premio Nacional de Fotografía-; por otra parte, los dos lidiaban a diario con las imposiciones de la adicción a la heroína.

La foto aquí comentada se encuentra en un periodo de transición en la obra de García-Alix, el momento en el que pasa de ser el retratista que testimonia el paso fulgurante de una generación que abrazó la contracultura y la filosofía del *sex, drugs and rock 'n' roll*; a desarrollar un discurso más introspectivo y personal, claramente autobiográfico. En esta segunda etapa, García-Alix reflexiona sobre las relaciones personales, el paso del tiempo y la pérdida de personas queridas. De tal manera, esta imagen no es tanto un retrato de Ana Curra como miembro destacado de una escena musical, sino más bien un retrato íntimo. O mejor decir un diálogo de pareja, a pesar de haberse creado a sabiendas que iba a trascender públicamente: la propia Ana recuerda que la foto se realizó para un cartel de uno de sus conciertos en México.

Sería erróneo considerar que se trate de una imagen erótica o pornográfica, a pesar de que la modelo aparezca en ropa interior, mostrando los pechos, con largas uñas pintadas y con una máscara que se asocia a las prácticas sexuales que combinan el dolor y el placer físico. No parece que tenga una voluntad de provocación similar a la de algunos retratos *sado-maso* de Robert Mapplethorpe: de hecho, lo más inquietante de la imagen es la intensidad de la mirada de ojos claros de Ana. El poder de atracción de su mirada conecta con otras imágenes posteriores de García-Alix, incluidas en la serie que hiciera a principios de la década de 2000 sobre actrices y actores porno. Todas sorprenden por lo poco sexuales que son en realidad: son las miradas directas a cámara de los actores las que absorben la atención del lector, eclipsando el interés inicial del observador hacia los sexos explícitamente expuestos.

Otra imagen previa de Ana, *La princesita del arrabal*, datada en 1986, retrata a la artista vestida en lo alto de una loma en los arrabales de Madrid. En este caso muestra a la mujer fuerte y segura de sí misma, representada con las piernas separadas y los brazos en jarras. Su mirada de perfil ayuda a reforzar la idea que domina la escena, la situación en la que se encuentra. Podría ser una imagen perfecta para un álbum de su música, utilizarse para representar a la Ana Curra artista.

Sin embargo, y salvando la paradoja de que ella está *disfrazada*, en la foto en estudio se intuye que Alberto García-Alix está literal y figuradamente más cerca de Ana Curra: en ella dialoga con la persona, no con el personaje creado. Este retrato en toma frontal, plano americano, luz suave centital-lateral izquierda, clave media y fondo neutro, aunque lo muestra todo, no por ello deja de sugerir mucho. Más que como una *dominatrix*, o una luchadora, Ana aparece frágil, vulnerable. Hay también bastante de lucidez en su mirada, un ser consciente que está valorando un espacio cerrado del que no puede marchar. A pesar del fondo claro plano –y quizás debido a que la cabeza está junto al margen superior-, la foto provoca una ligera claustrofobia.

No es difícil imaginar que Alberto y ella están entablando un diálogo cómplice, que se saben conscientes de ser los dueños, pero también los prisioneros de un pequeño mundo donde tiene cabida el deseo, el amor y la complicidad; pero también el sometimiento inaplazable que impone la heroína. Ana bien podría ser la *princesita* de un castillo libremente elegido, un refugio que los aísla de un mundo gris, pero del cual no se tiene el mandos del puente levadizo para salir indemne en cualquier momento.

No es casual que, en el Madrid de finales de los ochenta, en las calles adyacentes a la Gran Vía, a la altura del edificio de la Telefónica, se ubicaban tanto los *sex-shops* donde se vendían máscaras de cuero como los portales en los que se traficaba la heroína. Treinta años más tarde el mundo del sexo rudo ha perdido mucho de su carácter radical y trasgresor. La heroína, por su parte, ha cumplido su ciclo, con un balance cuantioso de víctimas y, –caso de Ana y Alberto-, contados supervivientes.

LA VENUS ADOLESCENTE, por Rineke Dijkstra (1992)

La obra de esta fotógrafa holandesa nacida en 1959 gira en torno a una idea recurrente: la inestabilidad emocional de las personas en una época de cambio. Sus proyectos fotográficos siempre muestran a niños, adolescentes y jóvenes, la mayoría mujeres, en un momento transicional –biológico o social- de sus vidas.

Dijkstra, con sus series de retratos –de varios sujetos en un mismo contexto, o de un individuo a lo largo del tiempo- utiliza su cámara de placas de 9x12 centímetros para reflexionar sobre la angustia existencial contemporánea. Las fotos de esta autora abundan en la sensación de que, a pesar de vivir en un mundo confortable con teórica libertad personal, las personas retratadas son seres desamparados o que pretenden, de forma poco convincente, mostrarse seguras de sí mismas ante el ojo público.

El problema es que al observar sus fotos no se puede dejar de sospechar que, tal como hacían los fotógrafos paracientíficos del siglo XIX, la autora ilustra una hipótesis previa

que pretende convertir en ley mediante el registro de su cámara. Es decir, que ella ya extrajo sus conclusiones antes de tomar las fotos, no a la inversa. Por ello, en última instancia, se sirve sus modelos para desarrollar su tesis.

Bien es cierto que su trabajo no es estrictamente documental y que suele enmarcarse dentro del ámbito de la creación. De esta forma, y al igual que cualquier otro artista plástico, Rineke tiene el perfecto derecho moral a *construir* imágenes para expresar su punto de vista respecto a la condición humana. La trampa residiría en que parece reservarse el derecho de creación propio del artista, pero sin renunciar por ello al uso de técnicas y protocolos propios del trabajo fotográfico documental. Una metodología que, de forma implícita, hace que las fotos se presenten como *hecho*, que no como *opinión*. A diferencia de Diane Arbus, que claramente interpreta y opina con su cámara respecto a los sujetos que retrata, Dijkstra parece empeñada en mostrar como objetivo un aproximamiento que no deja de ser una interpretación.

Cierto es que otros trabajos de retrato documental, como *In the American West* de Richard Avedon, tienen una fuerte mirada de autor –es decir, un estilo muy reconocible–, pero no es menos verdad que existe una intención de neutralidad en la aproximación a los sujetos. Tanto los *winners* como los *losers* de Avedon comparten una misma luz suave, un fondo neutro blanco y tienen derecho a ser espontáneos en su lenguaje corporal. Avedon los muestra, en definitiva, en situación de poder defenderse como individuos libres, teórico paradigma del carácter norteamericano.

No es el caso de la serie de fotos de Rineke Dijkstra sobre adolescentes en bañador retratados en la playa, de la cual forma parte la imagen elegida para su análisis, realizada en Polonia en 1992. Es significativo que la identidad de los chicos no aparezca documentada en la serie. No sabemos sus nombres ni sus apellidos. Ellos parecen ser sólo la materia prima sobre la que opera Dijkstra mediante el uso de la iluminación, punto de vista, tipo de plano y la solicitud –no sabemos si explícita o implícita– de expresión neutra de los modelos.

Esa pérdida de identidad se subraya porque posan serios, estáticos, con los brazos caídos. No parecen *ser* como individuos, sólo *estar* como ejemplos de la adolescencia como concepto. El observador no puede por menos que preguntarse si la fotógrafa ordenó, o creó, la situación para que los chavales se muestren psicológicamente apáticos, opacos o sumisos. En todas ellas aparecen en plano entero algo contrapicado. Este punto de vista, lejos de ensalzarlos, los aísla en el ámbito amplio pero vacío de la playa: al ocupar únicamente el centro de la imagen, los chicos no parecen conseguir *llenar* la foto, ayudando ello a que parezcan aún más frágiles y vulnerables.

La iluminación de la foto elegida parece ideada para incrementar el dramatismo: la técnica de *strobist* -uso de una luces de flash en exterior- permite a Dijkstra recrear un fondo bajo una tenue luz solar al crepúsculo. La playa se reconoce, pero aparece oscurecida en relación a la modelo, iluminada con luz dura de flash frontal-cenital, con

dominante dorada. Con ello la playa se convierte en un entorno oscuro de apariencia amenazadora. Esto abundaría aún más en la sensación de desvalimiento que provoca la chica.

En la foto en estudio también llama la atención la pose de la modelo. Con su pierna izquierda adelantada recuerda mucho a la diosa *del Nacimiento de Venus*, pintada por Boticelli en 1485. Tal vez el gesto sea casual y espontáneo, tal vez no: por contraste con la imagen colectiva de la belleza clásica que representa el cuadro, en la foto se refuerza el aspecto añorado y desgarrado. Otra foto de la misma serie, realizada en Carolina del Norte, Estados Unidos, muestra a una adolescente que también podría asociarse a la misma obra. Aunque las formas de la chica americana sintonizan mejor con las curvas de la Venus renacentista, su expresión seria, casi atemorizada, desdibuja la sensualidad de su persona. Ambas se convierten en dos buenos ejemplos visuales útiles para ilustrar la idea que obsesiona a esta fotógrafa holandesa.

REBECCA EN EL FERRY, Rebecca Camhi por Nan Goldin, (1995)

En los primeros párrafos del prólogo de *La balada de la dependencia sexual* Nan Goldin señala: "A veces no sé cómo me siento respecto a alguien hasta que tomo una foto de él o ella. No selecciono a las personas con objeto de fotografiarlas; fotografío directamente desde mi vida. Esas fotos proceden de mis relaciones, no de la observación." La imagen de Rebecca Camhi forma parte de este ritual iniciático; bien podría ser la primera foto realizada durante una ruta por las islas del mar Egeo.

La instantánea, realizada con una cámara de paso universal y diapositiva en color, es un buen ejemplo de cómo la autora utiliza los colores y las dominantes de las luces de escena para generar sensaciones y sentimientos en el espectador. En esta foto la luz solar de mediodía, que llega amortiguada por los cortinajes de los ventales del ferry, no logra imponerse a la cenital verdosa procedente de los tubos fluorescentes del salón donde se encuentran. En este retrato en plano medio frontal todos los tonos son desaturados y envejecidos, apagados: lo único claro son los ojos y la piel de Rebecca, que contrasta con el carmesí del cortinaje y el tapizado de los asientos, o el azul oscuro del traje. La pintura blanca de las paredes, debido a la iluminación, también ofrece en un tono verde azulado, parecido al de un acuario. Probablemente sea una imagen tomada en primavera o verano, tal como señala la ropa de la modelo, pero la sensación térmica sugerida corresponde al periodo invernal.

Para Goldin retratar a su gente es un acto de compromiso; también una acción vital: "La cámara es parte de mi día a día, como lo es charlar, comer o hacer sexo. El instante de fotografiar, en lugar de crear distancia, es un momento de claridad y conexión emocional". Nan es una autora que no puede trabajar por encargo, retratar a alguien que le sea ajena y/o indiferente. Para ella hacer fotos de personas cercanas y queridas es un acto de amor.

No parece, en principio, que esta foto sirva para representar un momento eufórico, sino más bien un instante o periodo de reflexión melancólica e, incluso, cierto ensimismamiento. Refuerzan este clima sosegado la pose de la modelo, que se

muestra con la cabeza ligeramente ladeada, brazo apoyado en el respaldo del asiento, torso algo echado hacia adelante y manos suavemente asidas entre sí. La mirada fija de Rebecca, que delata contenida expectación, interés por la fotografía y/o el acto de fotografiar, permite suponer que se trata de una relación prometedora, pero todavía en desarrollo. Se sugiere un momento inicial, no de plenitud, propio de quienes hace poco que se conocen y todavía las separa una cierta distancia emocional. Otro retrato realizado durante el mismo viaje, en este caso en una habitación de hotel en Hydra, apunta en la misma dirección.

La imagen del ferry, poco conocida -y casi sin referencias en Internet-, fue realizada casi una década más tarde de la publicación de su ya casi mítico *La balada de la dependencia sexual*, primer libro y obra que catapultó a Goldin como artista. La de Rebecca está integrada en el fotolibro *I'll be your mirror*, editado en 1997, una publicación de lujo propia de una artista consagrada y respetada. Atrás habían quedado los años de bohemia artística en el Bowery de Nueva York, en la que la fotógrafa, una casi desconocida, disparaba carretes de diapositivas destinadas a sus *slideshows* donde mostraba su mundo, marcado por la amistad, el sexo y la droga.

Después vendrán la enfermedad y la muerte de muchos de sus amigos, amores y amantes, víctimas del sida o el abuso de las drogas. Es en este periodo de pérdidas y prestigio profesional ya asentado cuando se realiza la foto de Rebecca. Cabe preguntarse si el ambiente melancólico de la foto corresponde más a la mirada de la fotógrafa, que no a la actitud de la modelo o a la relación iniciada entre ambas. O si es una suma de todo ello.

La toma de la foto de su amiga griega se produce, además, en un momento en el que ser fotografiado por Goldin tiene un valor añadido: en la década de los 90' servir de modelo para Nan se consideraba un privilegio dentro de la escena artística internacional. Ser parte de la *familia* de Nan ya era un valor al alza que llegaría, en el nuevo siglo -y tal como se muestra en un libro posterior, *El Jardín del diablo* de 2003- a convertirse casi en un ritual, en ocasiones no falto de impostura. Esto no parece afectar a Rebecca, que posa espontáneamente aun siendo consciente, como galerista profesional, que este diálogo íntimo entre ella y Nan es susceptible de convertirse en obra de arte de carácter público. En concreto, una copia *cibachrome* de 39 x59 cms. valorada en varios miles de dólares.

La obra de Goldin en conjunto -foto de Rebecca incluida- se anticipa a una actitud generalizada en el siglo XXI. En la era digital ya no se fotografía sólo para tener un registro de un momento estelar en el flujo de los días, o un testimonio de quienes existieron. Hoy el acto de crear una imagen se ha integrado en la vida, como lo es comer, dormir o hacer sexo, tal como anticipaba Nan en su prólogo de 1986. Es un mensaje que envía el autor al modelo: te fotografío porque me importas y el acto de fotografiarte, no sólo la foto en sí, es la constatación de mi interés. Es prueba de amor, de amistad, de mutua pertenencia. Y en el caso de Nan, además, una obra de arte.

Barcelona, abril 2013 - abril 2018

PLATA Y PÍXEL

Visión panorámica de la fotografía contemporánea

El intento de acotar al detalle el panorama de la fotografía contemporánea es casi una tarea imposible. Por mucho que se investigue en torno a los nuevos autores que están realizando trabajos interesantes, se tiene la sensación que quedan muchos, muchísimos, ocultos en la pantalla del ordenador. Solo de la llamada *fotografía de calle* existen en las redes sociales no decenas, sino centenares de autores con imágenes de gran calidad.

Es por ello que este ensayo no pretende relacionar a todos los autores y proyectos fotográficos interesantes del panorama de finales de la década de 2010. Como mucho, sugerir mediante una selección de autores las líneas básicas de este escenario, teniendo presente que habrá que echar mano de la manida sentencia que recuerda que “no están todos los que son; pero sí son todos los que están”.

En la Red

A lo largo del siglo XX era relativamente factible estar al tanto de lo que se estaba produciendo en el ámbito fotográfico mediante la consulta de las publicaciones en papel, la asistencia a festivales específicos de fotografía y la visita a exposiciones. En la actualidad, gracias a Internet y la posibilidad de la auto-publicación de libros de impresión digital de corta tirada, el interesado se enfrenta a una avalancha de propuestas que no podrá conocer ni digerir en su totalidad. No es posible obtener una perspectiva al detalle del panorama, sólo una visión reducida del conjunto.

La paradoja de la accesibilidad de Internet es que se produce una sobreacumulación de información, por lo que la persona interesada debe avanzar como si estuviera en un laberinto: un autor remite al siguiente, o tal vez a un colectivo que englobe a unos cuantos más, pero nunca se obtendrá una perspectiva desde un punto suficientemente elevado. Como mucho, se podrá acceder a las atalayas de algunas publicaciones virtuales especializadas que procuran mostrar una selección de lo más interesante a escala global.

La acumulación de oferta mediante la Red produce en el aficionado cierto estrés, además de generar compulsión en el consumo: a cada imagen se le suele dedicar, como mucho, un par de segundos. En una simple sesión de conexión a una red social con su móvil, el usuario es impelido a contemplar y valorar más fotos que las que pudiera incluir en una revista especializada o un grueso fotolibro.

A pesar del carácter democrático y líquido de la fotografía en la Red, bien es cierto que existe una *aristocracia* de la fotografía contemporánea. Son los autores con decenas o centenares de miles de seguidores en redes sociales que cuentan, como certificado de su solvencia creativa, con fotolibros publicados por grandes editoriales. En sus currículos también cotizan los largos listados de exposiciones individuales realizadas por todo el planeta. Para estar en la nueva cima no hace falta ser una figura reconocida de edad avanzada ni pertenecer a uno de los míticos colectivos de

fotografía, caso de *Magnum*. Ryan MacGinley, Ren Hang o Mike Brodie, por citar tres autores incluidos en este ensayo, se consagraron a nivel mundial como autores no inscritos a ninguna agencia antes de llegar a los 25 años.

La gran mayoría de la sesentena de autores aquí recogidos nacieron entre 1975 y 1990. También están algunos veteranos nacidos en los 60' -e incluso tres que vinieron al mundo en los 50'-, los cuales es pertinente incluirlos en este ensayo no sólo por su influencia en los autores nóveles, sino también por seguir las mismas estrategias que sus compañeros más jóvenes. El panorama actual tiene mucho de lógico reemplazo generacional, pero ello no excluye que dos autoras de edades muy distintas toquen el mismo tema, caso de Claudine Dourie (Francia, 1959), y Olivia Bee (EE.UU., 1994) interesadas por el mundo de la adolescencia.

Independientemente de la edad y el período de tiempo que lleven produciendo, todos tienen presente que la competición entre ellos se juega en el terreno digital. Todos ellos cuentan, sin excepción, con páginas web en las que las fotos aparecen en grandes dimensiones. Éstas se muestran en cuidadas galerías ordenadas generalmente por la fecha de producción, de manera que el proyecto más reciente aparece en primer lugar. Prima la novedad, el aquí y el ahora. Por ello también son partícipes, casi sin excepción, de Instagram, la red social que concentra el movimiento fotográfico. No es exagerado afirmar que, sin Instagram y una buena página web, *no se está* en el panorama contemporáneo.

Nostalgia de analogía

Aunque la página web en Internet sea el aparador básico de todos los nuevos autores, sorprende que los fotógrafos contemporáneos todavía usen cámaras analógicas. Muchos de los autores en estudio (25 de los 62 comentados) para realizar sus imágenes recurren a la emulsión negativa en color de medio formato, a las cámaras de placas o incluso a las polaroid. El ya mencionado Ryan MacGinley o el poeta visual Enric Montes se han labrado su reputación mediante sencillas cámaras de “apuntar y disparar” de 35 milímetros.

No faltan tampoco aquellos que, aún usando cámaras digitales, han coqueteado con las cámaras analógicas; o aquellos autores que no no dudan en aplicar filtros para que las imágenes digitales parezcan de la época química, como el blanco y negro de Alain Laboile, Jon Cazenave y Melissa Breyer. O que consiguen, caso de la holandesa Sarah Van Rij, que su color numérico recuerde mucho a las diapositivas de tonos cálidos y algo lavados de Saul Leiter.

Esta suerte de nostalgia imposible por la fotografía argéntica -la mayoría de los autores se iniciaron fotográficamente después de 2005, fecha en la que las cámaras digitales desplazan a las analógicas en el mercado- puede tener que ver con cierta necesidad de homenajear a los autores ya clásicos que admiran. Suelen ser citados como referentes básicos los nombres de Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Vivian Maier, Saul Leiter, Diane Arbus, Stephen Shore, Daido Moriyama, Francesca Woodman, Nan Goldin, Josef

Koudelka, Alex Webb, Todd Hido y Alec Soth, casi todos autores temporalmente remotos a ojos de un fotógrafo *millennial*.

El gusto por el uso de cámaras de carrete también puede tener que ver con cierta necesidad de prestigio: las capturas digitales las hacen todas las personas, aunque sean con el móvil; mientras que fotografías en sentido pleno y convencional sólo las realizan, en la actualidad, los verdaderos iniciados. Otro incentivo añadido para el uso de la emulsión química es la gran definición de los medios y grandes formatos analógicos que, tras ser convenientemente escaneados, permiten copias digitales de gran tamaño, aptas para del mundo del coleccionismo, las galerías y los museos.

Líneas borrosas, temas recurrentes

Otra característica del panorama actual es que la línea que separa lo documental y lo creativo están casi borrada. La única frontera que divide el universo de las imágenes es el que teóricamente separa la realidad y la ficción -puesta en escena-. Un mismo tema puede ser presentado desde una aproximación documental o artística. Buenos ejemplos podrían ser los trabajos sobre la vida sentimental y sexual de los ancianos de la californiana Isadora Kosofsky -un reportaje en sentido clásico del término- y las imágenes del proyecto *Old Love* de la holandesa Anabel Oostelweghel, elaboradas puestas en escena que podrían pasar por realidad sin filtro.

En la escena contemporánea, tanto documental como creativa, hay algunos temas que están ampliamente desarrollados. El interés general de los autores actuales en poner foco sobre ciertos asuntos, ofrece al observador buenas pistas para entender el signo de los tiempos.

IDENTIDAD, GÉNERO, SEXUALIDAD

Uno de los temas estrella es indagar con la cámara acerca de las cuestiones relativas a la identidad, el género y la sexualidad, enfocados, frecuentemente, desde la perspectiva de los años de juventud. Aunque estos proyectos son generalmente desarrollados por mujeres en los países occidentales, llama la atención la aportación de enfoques procedentes de otras culturas, caso de Ren Hang y Pixy Liao, ambos de China. Los objetos de discusión la mayoría de los trabajos son la autoaceptación, la sexualidad, los roles de pareja, los estereotipos sociales, el sexismo y el consiguiente papel de la mujer dentro de un sistema patriarcal. La idea principal es la confrontación entre la teórica libertad personal en los países democráticos y las restrictivas imposiciones sociales.

A veces la atención se centra sobre la vida nocturna, los eventos y actos sociales donde la transgresión o la vida en los márgenes fascina a los autores, frecuentemente incluidos en el ambiente que retratan. Las historias pueden ser mostradas de manera obvia o metafórica.

El ubicarse en el límite de lo socialmente aprobado tiene en Ryan MacGinley (EE.UU., 1977) uno de sus principales valedores. Este fotógrafo se dio a conocer en 2002 con su *Kids are alright* -republicado en 2017 como *The kids were alright*-. El suyo es el

pequeño universo juvenil de clase media americana poblado por *skaters* que van, si no a la contra, sí a margen de lo correcto social. La única norma a seguir es la búsqueda de lo espontáneo y directo, ya sea el placer o el dolor -abundan sus fotos de chavales heridos pero sonrientes, presumiblemente intentando proezas con el monopatín-, el indagar sobre quiénes son, con quién y cómo se relacionan -incluido él mismo, que se autorretrata besando a otro chico- y en qué consiste la libertad cuando todavía no se han cumplido los 25 años.

Sus posteriores imágenes de la primera década del siglo en la que aparecen chicos y chicas desnudos, corriendo, saltando en la naturaleza, de una ingravidez casi cósmica, son referentes para toda una generación donde la naturaleza y lo electrónico conviven sin conflicto.

En su estela, sin duda, están las fotos de Olivia Bee (EE.UU., 1994) fotógrafa del norte de la costa del Pacífico, cuyas fotos -algunas en soporte analógico- parecen el diario visual de una chica que se interna en una juventud donde las expectativas van de la mano de las incertezas. Conmueven sus miradas a cámara, la mezcla de aplomo y timidez de los modelos, los momentos de ocio de los chicos en contexto suburbial de la América segura y aburrida que busca su propio espacio vital. Contado desde dentro, Olivia Bee afronta en su libro *Kids in love* (Ed. Aperture, 2016) el tema de una forma más directa y sincera que otras autoras ya veteranas internacionalmente reconocidas, caso de Rineke Dijkstra o Lisa Sarfati.

A pesar de no pertenecer a esa generación, y ni siquiera a ese lugar, Claudine Doury (Francia, 1959) podría pasar por una de las chicas rusas y ucranianas que se dejaban retratar como si la *Leica* de la fotógrafa no estuviera presente. *Artek, un verano en Crimea* (Ed. LaMartiniere, 2004) captura con película negativa en color los momentos muertos de un campamento de verano en los que los adultos parecen haber desaparecido. Nada parece quedar de la Unión Soviética, de manera que el tedio existencial -esa espera a que pase algo- de los chicos y chicas que veranean a orillas del Mar Negro se parece mucho a la de cualquier lugar de Occidente.

El internacionalismo es una de las características del trabajo de Laia Abril (Cataluña, 1986) quien, partiendo de la ortodoxia del documentalismo, ha ido evolucionando hacia proyectos más personales. A pesar de los diversos enfoques de trabajo, una constante en el trabajo de Abril ha sido reflexionar sobre la afectividad, la sexualidad -en sus diversas opciones e incluso la falta de la misma-, los problemas de autoestima y las enfermedades de una generación nacida en torno a la línea que separa el segundo y el tercer milenio. Siempre, además, desde una perspectiva de género.

Los proyectos de Abril de corte "clásico" -realizados entre España, Estados Unidos y el Reino Unido- son, entre otros, *Femme Love* y *Romeo and Romeo*, que tratan de jóvenes homosexuales; *A Bad Day* y *Thinspiration* que se aproximan a los trastornos de la alimentación; o *Asexuals* sobre las personas sin deseo físico. Algunos de sus proyectos que apuntan a una nueva forma narrativa son *Feminicide*, sobre el asesinato de mujeres por el mero hecho de ser tales, u *On abortion* (Ed. Dewi Lewis, 2017) relativo a la interrupción del embarazo en todo tipo de condiciones y contextos. En

estos últimos las imágenes de bodegones, el uso de capturas de ordenador y las instalaciones recurren a una sintaxis y una presentación más frecuente en el ámbito de la creación artística, que no en los medios de comunicación tradicionales.

Ascención fulgurante

Ren Hang (China, 1987-2017) tal vez sea uno de los mejores ejemplos para señalar hacia dónde apunta la fotografía contemporánea que nace, se desarrolla e, incluso, se extingue a través de Internet, ya que ha desaparecido el dominio donde el autor publicaba sus imágenes. Tanto su evolución como autor y biografía tienen carácter fulgurante: el mismo año de su muerte, ocurrida a los 29 años, la editorial Taschen le ha dedicado un volumen de obras completas, edición más propia de un autor con décadas de trabajo a sus espaldas, que no como un joven fotógrafo que ha ascendido meteóricamente gracias a las redes sociales.

Hang aporta una nueva visión para Occidente, la del joven chino contemporáneo que se debate en un nuevo marco social, donde el sexo se convierte en un aspecto accesible, casi instantáneo, en un país de tradiciones muy conservadoras. Sus fotos, de contenido explícito, colores saturados y flash directo, no lejanas a la del japonés Araki, muestran a grupos de chicos y chicas de su país expuestos físicamente, pero también aislados, desgajados de su entorno. La suya es una estética cruda y directa, afín a esas miradas a cámara de los modelos -él mismo incluido en muchas ocasiones- que contradicen la aparente cosificación de sus cuerpos y reclaman la libertad sexual como forma de expresión.

Otra cara de la misma moneda oriental sería la propuesta de la también china Pixy Liao, que está desarrollando su carrera en Estados Unidos. Liao utiliza una cámara analógica de medio formato, iluminación suave natural -a veces combinada con flashes de estudio- y escenarios de ámbito doméstico para el desarrollo de un proyecto, *Experimental Relationship*, que discurre en paralelo a su biografía. Pixy Liao crea escenificaciones en colaboración con su novio en la vida real, en las que ambos aparecen en situaciones poco verosímiles. En sus fotos se incide en el proceso de empoderamiento de Liao como mujer, ya que toma ventaja respecto a su pareja al usar su mayor experiencia sentimental debido a la diferencia de edad de 5 años.

Liao propone humorísticamente una particular inversión de los roles tradicionales de las parejas heterosexuales orientales: ella es quien lleva el mando real, ya sea ejerciendo el poder o cuidando de forma maternal y condescendiente a su novio infantilizado. Eso sí, a su hombre le concede el honor de pulsar el cable de disparo de la cámara, certificando con ello la complicidad pero también la sumisión a la artista.

Escenas domésticas

La chocante y desinhibida propuesta de la fotógrafa y videorealizadora Iiu Susiraja (Finlandia, 1975) está basada en escenificaciones cuya única protagonista es ella misma, siempre realizadas en el ámbito doméstico. Susiraja es consciente de que su cuerpo se haya bien lejos de los parámetros de belleza establecidos por quienes

deciden cómo se supone que debe ser la mujer occidental. Lejos de avergonzarse, ella lo utiliza como herramienta para reflexionar sobre los roles que imponen a las mujeres.

En sus escenificaciones Susiraja posa mirando a cámara de manera directa, es decir, apelando, interrogando e, incluso, incomodando a los lectores, mientras intenta hacer un uso inverosímil de los objetos en su propio cuerpo, de obesidad mórbida. Dos buenos ejemplos de cómo una autora desafía las convenciones sociales mediante el humor son las fotos en la que liu aparece con una escoba atrapada por sus pechos; o la de unos zapatos de tacón -de imposible ajuste para sus pies- dentro de bolsas y fijados con cinta adhesiva industrial a sus gruesas pantorrillas. En este sentido sigue la línea marcada hace unas décadas la británica Jo Spence, conectando también con la videoartista Celeste Barber, que remeda y desmonta el mundo del *glamour*.

Aunque nacida y residente en Europa, para Laurence Rasti (Suiza, 1990) el marco de interés de trabajo es la realidad de las sociedad contemporánea iraní, de la cual su familia es originaria. Además de indagar con la cámara respecto a los roles que se adjudican a las mujeres, en *There are no homosexuals in Iran* (Ed. Patrick Frey, 2017) se introduce en una realidad, el sexo entre personas del mismo género, prohibida y oficialmente inexistente en esta república islámica. El título de su fotolibro es una frase de un líder político-religioso iraní, que contrasta con sus fotos donde aparecen personas del mismo sexo mostrándose afecto, eso sí, sin que su identidad sea revelada. Para ello Rasti acude al uso objetos propios de la cultura iraní, como un *chador* femenino, que cubre y oculta la identidad de dos chicos abrazados.

Tras desarrollar una serie de autorretratos, Dita Pepe (Rep.Checa, 1973) da otra vuelta de tuerca a la reflexión acerca de su propia imagen cara a la sociedad. En su serie *Self-portraits with men* aventura cuál sería su aspecto dependiendo de quién fuese su pareja. Con sentido del humor y fina ironía, la autora se representa a sí misma en decenas de puestas en escena ya sea como mujer de un indigente, un rockero, un hombre de negocios, un deportista, un predicador...

Sus fotos realizadas con cámara de medio formato 6x6 simulan retratos de familia o pareja, en los que Pepe y sus muchos hombres -un actor distinto para cada tipología- posan orgullosamente mirando a cámara, como si fueran modelos de August Sander en pleno siglo XXI. La idea principal de este ficticio trabajo antropológico es reseñar que, en una sociedad patriarcal, es la mujer la que tiende a amoldarse -pero no a la inversa- a los gustos, intereses y posibilidades materiales de sus parejas masculinas.

Aneta Bartos (Polonia, 1978) comparte con Dita Pepe el haberse criado en países del Este de Europa, otrora socialistas. También el trabajar con emulsiones químicas -en el caso de la polaca polaroids que luego escanea e imprime en copias digitales de, aproximadamente, 50 x 50 cm.-; así como en apostar por las cuidadas puestas en escena, en las que ambas son a la vez autoras y modelos. La diferencia esencial es que si bien Dita Pepe apuesta por el humor, Bartos se decanta por crear situaciones abiertas algo inquietantes, probablemente de poca corrección política a ojos de buena parte del público.

En su serie *Family portrait* siempre aparecen ella y su padre culturista en un entorno rural, mas bien atemporal, en situaciones que se podrían calificar como chocantes, teniendo en cuenta el parentesco que los une. La fotógrafa argumenta que, en realidad, es una reflexión sobre el hecho de hacerse mayor, ya que su predecesor ha cumplido los 70 y se resiste a la idea de ingresar en la ancianidad. El territorio atractivo y a la vez incómodo que sugiere Bartos bien podría conectar con las en su momento marginales periferias fotográficas de los checos Jan Saudek o Miroslav Tichy.

Amores en la tercera edad

Las reflexiones acerca del paso del tiempo, la ancianidad y el deseo físico también son materia de trabajo para Anabel Oostelweeghel (Holanda, 1969). En su *Old Love* aborda, mediante cuidadas puestas en escena, la intimidad de las parejas creadas tanto por dos personas ancianas; así como por aquellas en las que hay una gran diferencia de edad entre los dos miembros. Las situaciones que propone la creadora holandesa, siempre enmarcadas en lo confortable de las viviendas burguesas de los años 60, pretenden reflejar la belleza de las relaciones físicas sin hacer consideraciones respecto a la edad. Este trabajo enfocado sobre seis parejas heterosexuales cuestiona el modelo impuesto por la sociedad consumista que circunscribe la iconografía del deseo físico a hermosos cuerpos jóvenes y saludables.

Desde la aproximación estrictamente documental, Isadora Kosofsky (EE.UU., 1993) aborda la misma cuestión que Oosteweeghel, pero en este caso enfocada sobre un triángulo amoroso real constituido por un varón octogenario y dos mujeres, una de ellas ya nonagenaria. Kosofsky, que se inició en el reporterismo a los 16 años, es una fotógrafa continuadora de la metodología propia de algunas documentalistas veteranas norteamericanas: implicación total en el seguimiento de un tema de largo recorrido, que se muestra sin filtros ni tapujos.

Si en las fotos de *Old love* de la holandesa se juega con lo sugerido más que aquello mostrado, con las de *Senior love triangle* la californiana expone de forma directa el conflicto sentimental de tres residentes en un asilo. Sus fotos, de una factura impecable –parecen fotogramas de una película- hacen patente la grandeza y la miseria, el afecto, el deseo y la enfermedad de tres personas que, a pesar de la avanzada edad, se niegan a bajarse del carrusel de los sentimientos.

El uso de tonos terrosos y apagados es un buen recurso para la expresión visual de la melancolía y la tristeza propias de la ruptura sentimental, como puede comprobarse en el trabajo de Laura Stevens (Reino Unido, 1977). La fotógrafa británica ofrece en su *Another November* una serie de muy cuidadas puestas en escena –iluminación de flashes de estudio, maquillaje, decorados y atrezzo exquisitos-, de situaciones domésticas en las que aparecen diferentes chicas, quienes siempre posan con expresiones abatidas, propias de quien está afrontando la soledad tras una ruptura sentimental. Estas fotos son la continuación de las que –al redactar estas líneas- ya no están disponibles en su web: representaciones de la inminencia de la ruptura con

escenas domésticas en las que parejas comparten el espacio pero se encuentran, afectivamente, a años luz de distancia.

I can't find the right word es el honesto título que encabeza el proyecto de la rusa Maria Dyupovkina, una de las autoras finalistas del año 2018 de la prestigiosa Lensculture, un referente básico del panorama fotográfico internacional. Ése no encontrar la palabra exacta para definirse a sí misma resume sus dudas como persona, que intenta abordar con la sencilla estrategia del autorretrato ante el espejo.

Dyupovkina se pregunta sobre su identidad representándose en compañía de otras personas o ataviada de diferentes maneras. A cada foto le corresponde también un comentario suyo relativo al rol que asume en la imagen. De esta manera, Maria aparece con su madre, quien parece no entenderla; o desnuda, tanto junto a un hombre de aspecto delicado, -“feminizado”, según afirma ella- como con su hijo, lo cual sirve para referirse a su relación como madre soltera y como pareja. No faltan las fotos en las que aparece ella sola, ya sea vestida como un chico o justo lo contrario, muy arreglada según los patrones tradicionales de lo que “debe ser una mujer”. Un autorretrato con una amiga, que aparece desnuda pero oculta tras Maria, bien podría representar la necesidad de no hacer obvias las opciones sexuales en Rusia, un país oficialmente homofóbico.

Sexo privado y público

Quienes no tienen miedo a mostrarse abiertamente son la pareja de chicas que continúan con su vida como si la cámara de Mar Sáez (Murcia, 1983) no estuviera presente. *Vera y Victoria* (ed. La Kursala, 2016) es una suerte de diario visual en blanco y negro creado a seis manos, ya que la complicidad de la fotógrafa con las protagonistas es total. Además de estar presente con su cámara en los momentos de total intimidad, Sáez consigue representar con sutileza cómo ambas se ayudan mutuamente en la construcción de la identidad mientras acceden al mundo de los adultos. Que una de ellas sea una chica transexual supone un elemento más, pero no el fundamental, en el relato de esta relación sentimental.

Casi todos los proyectos de Katia Repina (Rusia, 1988) se centran en el sexo como eje central de la existencia de las personas. Si en *I don't need to know you* retrató junto al italiano Luca Aimi el mundo oculto, en sentido literal y metafórico, de los *cruisers*; en su trabajo previo *Into the porn* documenta la sobrexposición del sexo a través de la precaria industria del cine pornográfico español.

Además de poner foco sobre la dinámica de los rodajes y los festivales pornográficos de un sector tocado por el consumo vía Internet, Repina señala de forma explícita e incuestionable cómo muchas de las secuencias habituales del porno ibérico apuntalan los clichés de una sexualidad machista y cosificadora de la mujer. Basta observar las fotos de Katia para deducir que el producto final de la industria del porno está destinado a un sector concreto del público masculino.

Black queer diaspora in the Netherlands del caribeño Justin Thierry (Curaçao, 1987) documenta la escena gay en Holanda procedente de la antigua colonia de la cual es originario. Sus vibrantes retratos en blanco y negro, realizados con cámara analógica, del colectivo LGTBI en *The Ballroom*, un club nocturno de Utrecht, muestran a personas ataviadas con imaginativos vestuarios que combinan el imaginario caribeño y la estética radical *queer*.

Las fotos de Thierry son, según señala él mismo, un pequeño paso adelante en el largo camino pendiente para visibilizar y defender a personas discriminadas por ser negras y ajenas al patrón dominante heterosexual. Ello, incluso, en un país de tradicional tolerancia como es Holanda, donde se han reportado agresiones físicas. La suya ha sido una aproximación a un colectivo desde la premisa del máximo respeto. Esta tarea implicó vencer las susceptibilidades iniciales de algunos retratados que desconfiaban de la mirada de un autor, de raza negra, pero no perteneciente al colectivo LGTBI.

La noche transgresora

El ámbito de los locales de diversión nocturna de Barcelona le sirven de contexto a Rafael Arocha (Canarias, 1978) para acercarse al territorio del deseo, el hedonismo y el cántico al *carpe diem* en una sociedad y una época en la que todo y nada parece posible. En su *Medianoche*, una auto-publicación de 2014 con tiraje de 500 ejemplares, el fotógrafo sugiere con sus planos cortos en blanco y negro contrastado, casi siempre con golpe de flash directo, que el flirteo, la seducción y la alteración sensorial son las puertas de la plenitud del placer. También del vacío existencial para los jóvenes urbanos que posan despreocupados, cuando no ajenos a la cámara. Son figuras que rememoran al *lobo-hombre*, el licántropo personaje de Boris Vian.

Sin accesorios, pero sin mostrar la evidencia. Así podría definirse *Quan l'accessoire dénude*, título del proyecto de la Nagede Abadie (Francia, 1988) sobre el mundo del *strip-tease*. Abadie es una documentalista que trabaja en medio formato –en este caso 6x6– y que busca acceder a la esencia de las cosas a través de la imagen de la periferia y el detalle visual. Y lo hace con gran elegancia: la obviedad es sustituida por la sugerencia, sin que ello de lugar a equívocos.

Si en trabajos como *Le choix de Sebastienne*, Abadie se apoya sobre todo en los retratos para relatar el proceso de reclutamiento de jóvenes en el ejército francés; en esta aproximación al mundo del *burlesque* la autora sólo precisa de pequeños detalles de objetos y fragmentos del cuerpo femenino. Con ello consigue transportarnos al mundo donde ellas se desnudan en público bajo luces de color rojo, danzando sobre un escenario de cuatro metros cuadrados.

En *Anagnórisis* de Daniel Solsona (Cataluña, 1979) la piel también está expuesta, pero en esta ocasión como recurso para hablar de los sentimientos. En este proceso de reconocimiento el fotógrafo muestra, casi siempre en clave muy baja, a personas que confrontan con sus cuerpos la soledad de la existencia. Las figuras en movimiento, absorbidas por la noche en interiores urbanos, así como la oscuridad casi alevosa de las situaciones que representa con la cámara, dejan a entender la cercanía de la piel

del otro/a, pero también la dificultad que supone, debido a los propios miedos, el tocar el alma de las personas que nos acompañan.

El tacto de la piel, la proximidad del otro también es un tema recurrente en las polaroids de Natnada Marchal (Francia, 1988). La autora, a pesar de abordar en *Kolyma* (ed. Brothas, 2017) un tema en teoría más objetivo que el de Solsona – en su caso la vida en una gélida y apartada región de Siberia-, convierte su experiencia fuera de su territorio natural en un suerte de diario visual donde ella misma es, a la vez, testigo y parte activa.

A pesar de tratarse de un espacio geográfico en el que la naturaleza debiera estar presente, en la galería de *Kolyma* no hay ni un solo paisaje. De hecho, todas las polaroids son planos cortos: los retratos, desnudos, bodegones de objetos de uso cotidiano, así como los animales de compañía, siempre parecen estar al alcance de la mano de la fotógrafa. Otros proyectos incluidos en su web, como *Carpe Noctem*, inciden en esa proximidad que llega a ser algo claustrofóbica. Su propuesta no deja de ser admirable, ya que la autora parece no tener miedo a enfrentarse a un entorno donde no todo parece estar bajo control.

FAMILIA, MEMORIA, PAISAJES PERSONALES

En el actual periodo histórico, donde lo difuso del panorama colectivo provoca una desazón generalizada, los fotógrafos intentan conseguir alivio contraponiendo sus incertezas con imágenes de personas -familia, amigos, pareja- y lugares -hogar, naturaleza- en los que se sienten protegidos y confortados. La conciencia del paso del tiempo, la memoria y el *carpe diem* son temas usuales en estos proyectos. Son trabajos en los que el significado de las imágenes no siempre es obvio y donde abunda la mirada cercana a la poesía.

Esta falta de definición propia de una era líquida se expresa en proyectos como *Transmontanus* (ed. Anómalas, 2014) de Salvi Danés (Cataluña, 1985), uno de los trabajos más influyentes entre los nuevos autores de nuestro país. En ocasiones críptico – la colección de fotos no cuenta con ningún texto de apoyo-, pero siempre sugerente, este libro con aspecto de cuaderno de notas con esquinas redondeas atrapa al lector mediante 65 imágenes en blanco y negro de paisajes, detalles y retratos de lo que parecen ser las personas próximas del autor. Danés parece querer introducir al interesado en un mundo particular, el imaginario del Ampurdán. Para el fotógrafo esta comarca de Girona no sólo está conformada por el paisaje: también tienen peso los recuerdos de la infancia, así como el presente compartido con los suyos, los jóvenes que aparecen en las fotografías.

Transmontanus es un proyecto abierto a las interpretaciones que provoca en el lector la sensación de hallarse fuera del círculo y, a la vez, consigue identificarse con el mismo: todo el mundo cuenta con su espacio físico/emocional propio equivalente a la comarca catalana donde sopla la Tramontana, el viento del Norte.

Algo similar ocurre con *Todas las cosas del mundo* (ed. Gran Sol, 2014) de Ricky Dávila (País Vasco, 1964). Este autor descolló en el ámbito de la fotografía documental a principios de los años 90', apostando por el reportaje con gran incidencia sobre el retrato. En el nuevo siglo este profesor y docente se orienta hacia la introspección y la poesía, no sólo visual, sino escrita, puesto que el mencionado fotolibro incluye 14 poemas escritos por el autor.

Todas las cosas del mundo es la continuación lógica de *Nubes de un cielo que no cambia* (ed. Gran Sol, 2009) dedicado a la ciudad de Bogotá, en la que el fotógrafo bilbaíno aportaba una mirada completamente subjetiva, en contrapunto con 20 poemas de Dufay Bustamante. En su siguiente proyecto Dávila se interesa no por un territorio físico, sino por uno temporal: el lector de su obra debe arriesgarse y deducir que se está moviendo en el ámbito de la memoria del autor. Un lugar donde aparece la figura de su pareja, así como de su hijo, que bien podría fundirse con la del propio Dávila antes de llegar a la edad adulta.

Las imágenes de Israel Ariño (Cataluña, 1974) contienen una gran cantidad de tiempo sugerido, emocional. No importa que se trate de retratos de niños o de paisajes en la naturaleza, ya que al contemplar las fotos el lector de las imágenes tiende a retrotraerse a un momento anterior de su vida, probablemente la infancia. Esta sensación es notoria, sobre todo, en su fotolibro *Le nom qui efface la couleur* (ed. Anómalas, 2014), aunque también es perceptible en *La gravetat del lloc*, publicado en 2017. En este último proyecto se desarrolla la idea expresada por el artista catalán Perejaume según la cual todos los lugares son equivalentes en importancia, aunque se trate de una pequeña parcela rural y no un punto neurálgico de una metrópolis. En este terreno no asfaltado Ariño se encuentra especialmente cómodo para trabajar sus imágenes monocromáticas en clave baja, realizadas con técnicas antiguas que domina a la perfección, como el ambrotipo y el colodión.

La propuesta de Ariño tiene un equivalente en Arja Hyytinen (Finlandia, 1974) quien, con su cámara de medio formato cuadrado, establece una suerte de diario visual. El suyo es el discurso de una mujer escandinava que registra –en muchas ocasiones con foco crítico o con tomas trepidadas– su percepción subjetiva del entorno más inmediato. Su mundo es la pareja, la familia y la vida en el campo, consonante con una cultura nórdica donde la naturaleza es el marco habitual.

Si su proyecto *Martan Laulu* –la canción de Marta– es, en sus palabras “una pequeña oda a la infancia, la maternidad, la raíces y la familia...el título se refiere a una melodía de la infancia, una canción de cuna”; en *Distance now* la fotógrafa hace referencia al dolor de una ruptura, el “negociar con la ilusión del amor y la confusión emocional; la desesperación, el miedo, la esperanza y la dependencia”. *Family*, por su parte, combina imágenes del archivo familiar con fotos de mujeres, mayoría en su entorno.

Niños en el campo

Tal vez el autor que más expectación ha creado al centrarse en su familia y entorno sea Alain Laboile (Francia, 1968). Este artista ha recibido el aplauso generalizado con sus

imágenes realizadas en la granja en la que convive con sus seis hijos. Su trabajo con la cámara es relativamente reciente, ya que el también escultor comenzó a fotografiar hace menos de una década. *Summer of the fawn* (ed. Kehrer, 2018) es un éxito de ventas consonante al elevado número de visitas de las galerías de su página web, que contiene más de un centenar de imágenes en grandes dimensiones.

Encumbrado por la Red y amparado por una marca de cámaras de prestigio, a Laboile se le suele asociar por temática con Sally Mann y su mítico *Inmediate family*. No obstante, son trabajos de carácter muy distinto: frente a la cuidada puesta en escena propia del uso de cámara de placas de Mann, el francés aporta una visión más documental y espontánea, en la que registra sin mediaciones las andanzas en plena libertad de sus hijos. Las fotos en blanco y negro de Laboile conectan con la mirada ágil, cándida y fresca de clásicos como André Kertész o los humanistas de postguerra, como Robert Doisneau, Sabine Weiss, Edouard Boubat o Willy Ronis.

Algo más ruda, quizás por la fuerza del entorno natural, es la propuesta de la neozelandesa Niki Boon quien, desde los antípodas, propone un cuerpo de imágenes equivalente al de Laboile. La controversia generada por la acusación de plagio de esta fotógrafa y fisioterapeuta –algunas de sus fotos son calcadas a las del francés- ha restado méritos al valor global de su trabajo. En él se refleja la vida en libertad, sin la distracción de la televisión y las pantallas electrónicas, de sus cuatro hijos a los que ella educa en su granja por cuenta propia, sin acudir a la escuela.

También desde el hemisferio Sur llega la propuesta más discreta y menos conocida de la surafricana Michelle Loukidis, cuya espléndida web no es consonante con los pocos seguidores –menos de un millar en el momento de redactar estas líneas- con los que cuenta en Instagram. Esta autora trabaja con cámaras de medio formato y película. Consciente de que si bien su grupo étnico y edad no es relevante, pero sí la condición de mujer y madre, en sus proyectos se centra tanto en los retratos de la nueva mujer surafricana –tanto da que sea negra o blanca-, como en una mirada muy personal sobre su familia, con tres hijos en tránsito entre la infancia y la adolescencia.

Frente a la aproximación documental de la infancia de Laboile y Boon, Loukidis opta por una mirada más cercana al realismo mágico. Su fotografía conecta con la del norteamericano Ralph Eugene Meatyard quien, con sus hijos, creaba mundos ensoñados durante sus excursiones por las viejas mansiones sureñas abandonadas. La fotógrafa aprovecha recursos realmente sencillos como desdibujar los rostros tras un cristal, o retratar a sus hijos de espalda, para evocar la edad del misterio en que la aventura y el descubrimiento son la norma cotidiana, que no hechos excepcionales.

Padres cámara en mano

El retrato de la familia como tema inagotable permite a Bjorn Sterri (Noruega, 1960) enfrascarse en una realidad donde sólo parecen existir su mujer y sus dos hijos. Ellos, como todas las familias anteriormente referidas, aparentan crecer lejos de las ciudades. Sterri recurre tanto a la cámara de placas como a las polaroids –recogidas en *Polaroid Work* (ed. Pilvar Press, 2010)- para insertar, literal y figuradamente, su mirada

sobre la familia. Y lo hace por presencia o defecto, puesto que en varias fotos él y los suyos aparecen con los ojos cerrados. Ello, paradójicamente, le funciona para referirse sí mismo, cuya principal ocupación es dedicarse al acto de mirar.

En algunas de sus fotos parece que Sterri se integra justo antes de accionar el obturador, casi inmiscuyéndose en la imagen. Por otro lado, los retratos de su mujer, que en ocasiones posa de manera insinuante, parecen una reflexión acerca de la necesidad de mantener el espacio íntimo de la pareja dentro de la familia. No faltan aquellas en las que ella aparece con expresión ausente junto a alguno de sus hijos. Estas últimas fotos quizás fueron creadas para cuestionar el estereotipo de la felicidad y la realización personal a través de la maternidad.

La interferencia de la cámara como realidad asumida e integrada en las dinámicas familiares tiene en Siân Davey (Reino Unido, 1964) un exponente casi perfecto. Las series familiares de esta psicóloga británica poseen una proximidad, una candidez y una sinceridad que sólo es posible gracias a la habilidad de la creadora para integrar el hecho fotográfico como un elemento más de la coexistencia bajo un mismo techo.

Davey encabeza una familia contemporánea (separada, con hijos biológicos -uno de ellos, Alice, con síndrome de Down- y otros procedentes de relaciones anteriores) en la que se socializan cuestiones como la necesidad de estar juntos, tal como propone en *Together*. La cámara de la madre también acompaña a los miembros en el momento de internarse en la adolescencia, con las inseguridades propias de esta edad. Así, interpelada por un “¿por qué ya no me fotografías?” de su hijastra de 16 años, Davis procede a fotografiarla a la chica a solas y con sus hermanos y amigos, como una suerte de fototerapia. Este proceso se materializa un libro que lleva por título “*Martha*” (ed. Trolley Books, 2018), marcado estilísticamente por los tonos pasteles y la ausencia de sombras duras, algo habitual en las Islas Británicas.

“Hola, me llamo Román y hago fotos a mi familia” puede leerse en la página web de Román Yñan (Cataluña, 1976) fotógrafo, docente y editor de fotolibros. Con esta frase, aparentemente ingenua, hace toda una declaración de principios acerca del valor de la fotografía doméstica. En sus diferentes galerías de series familiares, Yñan presenta a su pareja y a sus dos hijos, Tomás y Elsa, que a veces parecen ser los *alter-ego* del propio Román, puesto que éstos evolucionan por la casa o exteriores naturales concentrados en explorar nuevos territorios, a veces cámara en ristre.

A diferencia de Alain Laboile o Niki Boon, la familia del autor barcelonés es mostrada con colores vivos, en ocasiones algo estridentes, propios del gusto infantil –sus hijos todavía no han llegado a la adolescencia- y de la estética del álbum familiar. Esta aparente falta de pretensión artística en realidad es una proclama acerca del valor de la foto íntima, el documento que conecta al artista visual con su grupo de origen. Tras las imágenes de Román Yñan se escucha el eco de la familia de clase media española del último tercio del siglo XX. Un entorno en el que la cámara se utilizaba casi exclusivamente para testimoniar los pequeños eventos lúdicos de interés, como las fiestas de cumpleaños, las excursiones al campo o las vacaciones en la playa.

Mirada hacia los predecesores

La estética de apariencia amateur propia de la fotografía con película negativa en color le sirve a Nacho Caravía (Asturias, 1980) para internarse en un nada fácil proceso de acercamiento a su madre, la cual se encuentra en un estado de fragilidad mental. En *Mamá* (autoedición de 2018), el asturiano refleja la vida solitaria de quien lo trajo al mundo, donde existe un tremendo contraste entre el caos del domicilio –rayano el síndrome de Diógenes- y los paseos por el campo. En estos últimos se la ve relajada y ensoñadora, enfrascada en su mundo imaginario donde el presente y el pasado van de la mano.

Hay algo de objeto familiar en el fotolibro de Caravía, con sus tapas de cartón, sin título ni mención de autoría visible y lomo de un color naranja, similar al cabello pelirrojo de su madre. Es inevitable pensar que la publicación es un regalo y homenaje a esa mujer. Una madre que, para el autor, ha pasado de cumplir su rol de progenitora, para convertirse en una hija, tal como ocurre a quienes, ya de adultos, deben cuidar de sus padres mayores y/o enfermos.

Son de Christopher Anderson (Canadá, 1970) es uno de los más hermosos proyectos fotográficos que plantean la cuestión de las generaciones: sólo somos un eslabón más en la larga cadena de una familia, un punto de encuentro entre nuestros antecesores y nuestros descendientes. Anderson es un reportero encuadrado en la agencia *Magnum* que, lejos de su trabajo de fotografía de conflicto –ha cubierto, entre otros, Palestina y Afganistán-, en esta ocasión enfoca su cámara hacia sus allegados.

El título del libro publicado por *Kerher* en 2013 tiene un doble sentido: por un lado documenta de forma poética la vida doméstica con su mujer y su hijo pequeño; y cómo esta relación triangular condiciona la original de la pareja. Por otra parte también mira hacia atrás para reflejar, ahora como hijo, la enfermedad de su padre. Anderson, a medio camino entre el amanecer y el acoso de dos hombres, el niño y el casi anciano, se plantea su lugar en el mundo con imágenes de una gran belleza estética y una muy potente capacidad evocadora.

Poetas visuales

Otros autores no gustan de ser obvios a la hora de evocar con imágenes las vivencias personales, los espacios íntimos y el entorno más inmediato. Sus trabajos podrían calificarse de poemarios de imágenes, frecuentemente apoyados con otros lenguajes, como textos escritos a mano, o con viejos útiles, como máquinas de escribir.

En este subgrupo destaca *Al borde de todo mapa* (ed. Anómalas, 2016) de Juanan Requena (Castilla-La Mancha, 1983) que, más que un fotolibro, podría calificarse como artefacto poético-artesanal. Esta publicación, que recibió el galardón de mejor libro español de fotografía en el *PhotoEspaña* de 2017, es la expresión impresa de la cosmogonía particular del autor.

Requena, que tiene su laboratorio de creación en un pequeño pueblo de Aragón, funde sus reflexiones existenciales escritas con imágenes en blanco y negro superpuestas sobre hojas de cuadernos, cartones y demás superficies muy trabajadas por el tiempo. Las suyas son fotos primitivas de personas, objetos, paisajes que aluden al territorio físico del autor, pero también a las cuestiones vitales. Son preguntas propias de alguien que ha construido un pequeño mundo en la denominada *España vaciada* en compañía de su pareja y de su hijo. Su discurso, lejos de resultar críptico, provoca resonancias en los lectores.

Despojados de otro recurso que la imagen misma, el trabajo de Enric Montes (Cataluña, 1969) empuja suavemente al lector a un espacio emocional donde los ecos de la infancia –es decir, la mirada aún pura- desvela mundos con elementos mágicos, secretos, tal vez oníricos. Su trilogía *El viaje vertical / El eco de las cosas / El domador de sueños*, son fotolibros autoeditados publicados entre 2009 y 2011 que podrían asociarse con la fotografía surrealista del americano Ralph Gibson.

En la web del autor catalán priman las instantáneas de objetos y espacios –en ocasiones, reducidos a manchas de luz- de contornos difusos, abiertas a muchas interpretaciones. Estos poemas de luz están realizados con película negativa color y unas sencillas cámaras de *apuntar y disparar* de aficionado. La maravilla del acto de mirar en pocas ocasiones se ha resuelto de una manera tan evocadora como lo hace Montes. Y lo hace mediante una economía total de recursos fotográficos: con poquísimo se sugiere la totalidad.

En la misma vía que Montes, Rinko Kawauchi (Japón, 1972) es una autora cuyos fotolibros -trece lleva publicados, hasta la fecha, editados por *Aperture*- se venden a millares. Kawauchi es una fotógrafa mundialmente reconocida, un referente básico para toda la generación de autores *millennials*. Ella siempre incide en ese espacio físico y emocional donde, casi con el rabillo del ojo, se perciben los mundos secretos del ámbito cotidiano.

Kawauchi reconoce la influencia del sintoísmo, en el sentido que todos los objetos tienen alma, y que por lo tanto pueden ser dignos de interés. La japonesa, ligada a la tradicional elegancia y síntesis del arte nipón, expresa con la cámara percepciones y sensaciones periféricas, ésas que provocan sinestesias y epifanías. También consigue sugerir la íntima certeza de pertenecer a algo grande, sutil y orgánico. De ella podría decirse que es capaz de captar con su cámara el aire, el latir oculto del mundo en una ventana, una grieta en la pared o un gato que dormita.

Melancolía en clave baja

Si para Kawauchi las herramientas de trabajo fotográfico son la clave alta y los tonos pastel, en las fotos de Alejandra Vacuui (Galicia, 1987) un concienzudo trabajo de postproducción digital redondea unas imágenes en blanco y negro de clave muy baja, que sugieren un eterno crepúsculo. Vacuui, afincada en Madrid, todavía no tiene publicado ningún fotolibro, por lo que sus seguidores disfrutan de sus imágenes a

través de Instagram -como su alter-ego @lamalafortuna- y el diario visual al que puede accederse a través de la pestaña “personal” de su página web.

La propuesta creativa de Vacuii está, como la de Enric Montes, enlazada con la visión de Ralph Gibson: composiciones muy sencillas, con pocos elementos útiles para crear en el lector asociaciones de ideas. Una mariposa dentro de un vaso, o una mano con un caracol sugieren la belleza, pero también la vulnerabilidad, consonante a otra imagen suya, en la que un letrero de “muy frágil” refuerza el sentido de las anteriores. A pesar de no hacer obvio su lugar de origen ni ubicar claramente sus tomas, Vacuii consigue reflejar en clave femenina tanto la soledad en la gran ciudad, como el alma de su tierra, Galicia, donde las personas se adaptan a la fuerza de los elementos.

1+1 de David Salcedo (Murcia, 1981) es un trabajo todavía pendiente de publicar en papel, un proyecto que se demora, quizás, por la complejidad del mismo. Se trata de una serie de 33 dípticos constituidos por 66 fotos verticales, que también pueden crear otras muchas combinaciones posibles. Este ejercicio en blanco y negro de factura digital, pero de apariencia similar a la fotografía con la película *Tri-X* de *Kodak*, está definido por el autor mediante la siguiente idea: “Una gota más una gota no son dos gotas, sino una gota más grande que está hablando del mar”.

Influido por las posibilidades abiertas por el libro *Infinito* de David Jiménez, *1+1* explora formalmente el espacio vital henchido de melancolía. En sus dípticos –que a primer golpe de vista parecen imágenes convencionales apaisadas- se intuye la sombra taciturna de Salcedo, un fotógrafo que explora el desamparo. Ése que habita los rincones, las aceras de una ciudad imaginaria, constituida por fragmentos, que sólo parecen ser transitadas por figuras, no personas con identidad reconocible.

LO ATÁVICO, LA TIERRA NATAL, CULTURAS QUE SE DIFUMINAN

La globalización, la colonización cultural, el neo-capitalismo sin piedad o el cambio climático empujan a algunos fotógrafos a centrar su atención sobre lo vernacular, las minorías culturales y las tradiciones en retroceso. En sus proyectos la naturaleza salvaje es un escenario habitual. Más que aproximaciones antropológicas, varios de estos proyectos son usados por los autores como herramientas creativas para reencontrarse con el lugar y la cultura a la que pertenecen en origen.

Jon Cazenave (País Vasco, 1978) es un autor focalizado en expresar con imágenes la materia prima de Euskal Herria, un territorio donde la potencia del mar y lo agreste del terreno dibuja el carácter de sus gentes. Completamente ajeno a la definición desde perspectivas ideológicas, este guipuzcoano capta el alma de una tierra y de un pueblo con imágenes en cada nuevo proyecto más sencillas, desprovistas de accesorios o anécdotas. Los paisajes, los bosques, los rostros de las personas están reducidas a la mínima expresión visual. En ocasiones, incluso, remiten a las pinturas rupestres o a los estratos geológicos del terreno.

Los proyectos de Cazenave, que progresivamente han ido incorporando elementos del lenguaje pictórico, son consonantes a la idea de la *luz negra* característica de las tierras

del Cantábrico, según formulaba el escultor vasco Eduardo Chillida. Frente a la *luz blanca* del Mediterráneo, la densidad casi mineral de los negros y grises en las fotos de su *Galerna* –que contiene a su vez otros proyectos como *Ardora*, *Numen*, *Herri ixilean* o *Gatatazka* -sugieren la esencia de un lugar donde la luz parece tener peso físico.

El perfecto reverso ibérico de Cazenave podría ser Ricardo Cases (Comunidad valenciana, 1971). Este autor se dio a conocer con *La caza del lobo congelado* (ed. La Kursala, 2009), un fotolibro con aspecto de cuaderno de caza en el que el alicantino mostraba las entrañas –en ocasiones de forma literal- del universo cinegético español. Los golpes de flash, el color de saturación rabiosa y una casi vertiginosa profundidad de campo, sumado a la carga irónica de las fotos, hizo que en su momento se lo relacionara con las fotos del británico Martin Parr.

Los siguientes proyectos de Cases, también documentales de corte antropológico, como *Paloma al aire* o el más amplio *Estudio elemental del Levante*,- este último expuesto en el Canal de Isabel II, lo cual es indicativo de su consagración como fotógrafo en España- reflexiona sobre las costumbres en este litoral de la Península Ibérica. Siempre bajo una intensa luz blanca del mediodía en el Mediterráneo, Cases muestra cómo la mano del hombre ha ido modificando un paisaje, ese Levante donde conviven las tradiciones seculares y los horrores del desarrollismo, la llamada cultura del tocho.

Mirada a las culturas ajenas

El uso de la cámara para reflejar lo propio cuenta con la ventaja inicial de saber de qué se está hablando, pero en este ejercicio se corre el riesgo de la falta de perspectiva. Por el contrario, el interesarse por culturas ajenas tiene por activo la frescura de la mirada del autor, pero también el riesgo de caer en la anécdota y el estereotipo. Este problema es frecuente a la hora de desarrollar un trabajo fotográfico sobre el pueblo gitano, colectivo que en el imaginario de los iniciados en la fotografía suele estar representado mediante fotografías en blanco y negro de alto contraste y grano visible.

Tal vez porque la sombra del *Gypsies* de Josef Koudelka es demasiado alargada, Joakim Eskildsen (Dinamarca, 1971) tuvo a bien optar por una estética completamente diferente para desarrollar su proyecto *The Roma Journeys* (ed. Steidl, 2007). El suyo es un extenso trabajo acerca de la diáspora del pueblo gitano desde su lugar de origen, el Rajastán en La India, hasta las cuatros esquinas de Europa, ya que hay fotos tomadas en Rusia, Finlandia, Grecia, Rumania y Francia.

Con *The Roma Journeys*, realizado con una cámara telemétrica de formato medio y película negativa en color, Eskildsen no sólo ofrece una nueva estética, de una gran belleza plástica, sino, sobre todo, ofrece una cara distinta, más amable y profunda que la tópica habitual. En sus páginas abundan las fotos de retratos de grupo en contexto en lugar de las ya manidas imágenes de la fiesta y la miseria gitana.

Aunque haya desarrollado trabajos documentales en latitudes tropicales, como Uganda, el Gran Norte parece el terreno en el que Álvaro Laiz (Castilla y León, 1981)

parece encontrarse más cómodo. Encuadrado en lo que se ha dado en llamar *nuevo documentalismo* Laiz trata de reformular las tradicionales historias con presentación, nudo y desenlace. Su proyecto *The Hunt* (ed. Dewi Lewis/RM, 2017) –*The Hunter* en su versión multimedia,– tiene las resonancias épicas de *Dersu Uzala*, película de Akira Kurosawa. En este trabajo se relata la historia de “Amba”, el tigre siberiano devorador de hombres que entabla una lucha a muerte con quienes pretenden cazarlo.

Haciendo uso del retrato en contexto, la recuperación de documentos de época, los paisajes nevados de Siberia y la evocación de la poesía de Alexander Pushkin, *The Hunter* consigue introducir al observador en la épica de la vida de los cazadores en el *Salvaje Este*, una realidad completamente ajena al trasiego de las urbes del mundo contemporáneo. Laiz consigue su propósito: el observador sigue una historia como si ésta fuera rigurosa actualidad, cuando en realidad relata acontecimientos sucedidos veinte años atrás, un combate que ya no es posible registrar con la cámara.

Vernacular popular

A lo largo de la historia de la fotografía autores como Eugene Atget, Walker Evans o William Eggleston han remarcado su interés por la cultura popular expresada a través de lo vernacular. Con este término podría designarse al conjunto de objetos artesanales o manufacturados de uso cotidiano, así como la publicidad presente en la sociedad industrial y post-industrial. La referencia a lo vernacular popular también puede ser útil para el relato visual de los usos y costumbres de la población contemporánea, un ejercicio fotográfico útil para referirse a algo más amplio que lo que se muestra con la cámara.

Barbara Peacock (EE.UU., 1956) opta por los dormitorios de sus compatriotas para apuntar una visión general de la sociedad norteamericana. *American Bedroom*, proyecto desarrollado gracias a una beca de *Getty editorial*, es una serie fotográfica con comentarios de las personas que posan ante la cámara de Peacock. Allí están, entre otros, el viejo viudo creyente, la joven antisistema, la pareja con hijos pequeños o el devoto del *kitsch* que vive en un mundo paralelo entre las cuatro paredes de su dormitorio. Las personas escogidas podrían representar al conjunto de una sociedad que se autodefine atendiendo a la obsesión colectiva por la libertad personal y el derecho al mal gusto.

Peacock se curtió en el documentalismo con un proyecto previo a *American Bedroom* titulado *Homeland*, publicado por *ed. Bazán* en 2016. Este relato de la vida cotidiana de su localidad, Westford, en Massachusetts, cuenta con fotos realizadas durante más de 30 años. Este trabajo de larguísimo recorrido la ha entrenado para reconocer de primera mano los elementos gráficos definitorios de su sociedad.

Justo lo contrario es lo que le ocurre a Bego Antón (País Vasco, 1983), que aprovecha su condición de recién llegada al territorio norteamericano para ofrecer un punto de vista nuevo y fresco, una opinión sobre un país que es casi un continente y que, de tan amplio, necesita de anécdotas que puedan servir como metáforas para referirse a su particular estilo de vida. De esta manera, *Everybody loves to ChaChaCha* se centra sobre las personas que se relacionan con sus perros a través del baile.

Las fotos y *gifs* de americanos ataviados con ropas inauditas bailando con sus mascotas le sirven a Antón para, con humor y ternura a partes iguales, sugerir que tras esta actividad se esconde la soledad de las personas, frecuentemente de edad avanzada. Y es que, como indica Antón, entre el propietario y el animal se crea un vínculo: “...el lazo entre ellos es tan fuerte que entran en una burbuja rosa, una dimensión donde se convierten en una unidad y el resto del mundo desaparece”.

EL VIAJE COMO PROCESO INICIÁTICO

La marcha lejos de casa con un doble propósito: una aproximación a una nueva realidad y el proceso de autoindagación inevitable cuando se abandona la particular zona de confort. Estos proyectos en la carretera son para los fotógrafos documentales la forma más directa de ponerse a prueba a sí mismos.

Los autores actuales conectan con el espíritu no sólo de los maestros considerados como referentes, caso de Robert Frank, Cartier-Bresson o Bernard Plossu; también con el espíritu aventurero de los pioneros de la fotografía decimonónica y de los reporteros de las sociedades geográficas, obsesionados por mostrar con la cámara la riqueza y la variedad del planeta. *El otro y lo otro* lejano y/o exótico ayudan por contraste a la autodefinición. Aunque también es posible ponerse en movimiento y registrar con la cámara los ámbitos geográficos y culturales más cercanos, buscar en la similitud con los lugareños las claves culturales útiles para entenderse a uno mismo.

Épica en las vías

Uno de los proyectos más celebrados de lo que va de siglo es *A period of juvenile prosperity* (ed. Twin Palms, 2013) que recoge las peripecias viajeras de Mike Brodie (EE.UU., 1985), un chico que antes de cumplir veinte años, se lanza a conocer mundo subiendo como polizón en trenes de carga. Su periplo, realizado a lo largo de cuatro años, fue documentado primero gracias a una cámara *Polaroid* –recopiladas en otra publicación, *Tones of dirt and bone*–, y después mediante con la cámara réflex cargada con los rollos de película en color que iba robando durante su periplo. Estas últimas son las recogidas en su muy celebrado libro.

Brodie, de estética y filosofía *punkie*, hizo registros directos de las gentes que fue encontrando en su camino, así como de los riesgos que supone el viajar en trenes sin pagar billete. Sus fotos tienen la rara habilidad de comunicar de forma fresca y desinhibida la vida de los chicos y chicas *drifters*. Ellos son los automarginados de un sistema que, a gracias a la cámara de “Polaroid Kid” –su nombre de guerra– conectan con la gran tradición americana del viaje como principio ético y vital. La estética de las imágenes también remiten a los años de la Gran Depresión relatada por Steinbeck en *Las uvas de la ira*. Para redondear la épica queda el saber que Brodie, una vez acabado el viaje, renunció a tomar más imágenes y que en la actualidad es mecánico de motores diesel.

My Dakota (ed. Radius books, 2005) es la prueba visual y tangible que certifica el proceso de asimilación de la pérdida por parte de Rebecca Norris Webb (EE.UU., 1956). Este fotolibro se centra sobre la vuelta al lugar de la infancia, en *la América profunda*,

para reencontrar el espacio emocional compartido con su hermano fallecido poco tiempo antes. Este viaje en el espacio y el tiempo la cámara registra paisajes y gentes, pero también detalles en teoría irrelevantes que parecen observarse con el rabillo del ojo. Al observar las imágenes de Norris Webb el lector avanza por un diario visual, un discurso claramente subjetivo en el que más que ver un lugar se intuyen los sentimientos que embargan a la autora.

La apuesta de Carolyn Drake (EE.UU., 1971) es investigar tanto en el terreno de la creación –en su página web se muestran fotos intervenidas con técnicas pictóricas–, como el aventurarse en terrenos lejanos, geográfica y culturalmente. De esta manera, entre 2006 y 2013 residió en Estambul, lo cual le sirvió de puerta de entrada para trabajar en Asia Central, China o Ucrania.

Sus fotos, de una gran belleza formal, enlazan temática y estilísticamente con la gran tradición del reportaje antropológico con diapositiva en color. Con Drake se retorna a la estética y a la épica viajera de Steve McCurry, Eve Arnold o Bruno Barbey, autores encuadrados en *Magnum*, agencia de la cual ella también es miembro asociado.

Luces altas, sol en la mirada

Las imágenes de Federico Clavarino (Italia, 1984) focalizan la atención sobre los rincones y detalles de la cultura mediterránea, siempre bajo la luz blanca del mediodía, tal como puede apreciarse en su *Italia o Italia*. Las fotos en clave alta de este autor residente en España sintonizan con la estética y temática de fotógrafos italianos precedentes como Luigi Ghirri y Guido Guidi. También con el legado de la gran pintura de todas las épocas de su país, desde el Renacimiento hasta el surrealismo de Giorgio de Chirico.

Hereafter, otro de los proyectos de Clavarino, plantea una nueva vuelta de tuerca: los abuelos maternos del autor, de nacionalidad británica, formaban parte del cuerpo diplomático del Reino Unido. Ellos dejaron un diario con apreciaciones –tan bienintencionadas como eurocentristas– de sus destinos en embajadas y consulados del Oriente Medio. A Federico le corresponde viajar a estos lugares décadas más tarde para aportar su visión personal mediante la cámara, desde una perspectiva bien distinta a la de sus antecesores.

Si bien es fácil imaginar las tierras bañadas por el Mediterráneo con colores lavados, la propuesta del francés Vincent Catalá sorprende puesto que sus tonos contrastan con el imaginario de colores saturados asociados al trópico. El Brasil de Catalá –país en el que reside desde 2010– poco o nada tienen que ver con el interpretado mediante la saturación de color de la diapositiva *Kodachrome*, emulsión empleada por referentes como Alex Webb o David Alan Harvey, ambos en *Magnum*.

En *Rio, a Inner Shore* el fotógrafo galo documenta la quietud, el tiempo detenido en una ciudad que, al margen del tópicos de la samba y el carnaval, parece varada en la inacción. Rio de Janeiro es, según la mirada de Catalá, una ciudad con edificios

inacabados en la que, tal como señala el autor, la presencia furtiva de transeúntes son “síntomas de una tensión sorda y amenazadora”.

PAISAJES ALTERADOS, ESPACIOS METAFÓRICOS

En esta sociedad post-industrial las imágenes con tonos lavados sobre espacios artificiales o paisajes alterados son casi un lugar común, pero también un efectivo recurso para mostrar el declive de una sociedad que casi ha perdido el respeto que se merece la naturaleza. A veces los paisajes se presentan de una manera estética y lírica, como una suerte de metáfora o reclamo melancólico de la necesidad de volver a los orígenes.

En otras ocasiones las imágenes de tonos fríos y clave baja de espacios urbanos son útiles a los fotógrafos encuadrados en la fotografía de calle. Éstos tratan de trascender la anécdota del *aquí y ahora* urbano para realizar discursos melancólicos donde se sugiere el aislamiento, la soledad del hombre y la mujer contemporánea.

En venta

Al margen de la corriente de fotógrafos de la llamada escuela del *No Lugar*, la fotorreportera barcelonesa Elisenda Pons encontró durante unas vacaciones en Estados Unidos el tema matriz de su proyecto *For Sale*, fotolibro autoeditado en 2014. Pons advirtió que en la *América profunda* pronto se hizo visible el impacto de la explosión de la burbuja inmobiliaria de 2008, el escándalo de las *subprime*, con poblaciones desertizadas repletas de carteles de “en venta”.

De vuelta a Europa, la reportera continuó con su trabajo ampliándolo a los países de la Unión Europea más tocados por la crisis: Portugal, Irlanda, Grecia y España. Utilizando siempre una ligera *Hasselblad X-Pan* -una cámara panorámica que se alimenta con carretes de paso universal-, Pons deambuló durante años por urbanizaciones a medio construir, hoteles que no llegaron a inaugurarse, así como los recintos públicos como aeropuertos e instalaciones olímpicas abandonadas. La sucesión de imágenes de ese futuro que no llegó a concretarse, el deterioro natural y las huellas del pillaje señalan la responsabilidad económica y medioambiental de los especuladores.

En *Min Turab* (ed. RM, 2017) la realidad también parece estar a medio hacer. Pero en este caso lo inacabado no responde al colapso de la economía, sino a los vientos de grandilocuencia que soplan por la Península Arábiga, una zona en permanente construcción. Roger Grasas (Cataluña, 1970) es un autor de fotografías de paisajes alterados bien curtido en proyectos sobre aquellos territorios que ya no son naturaleza, pero todavía no pueden calificarse como urbanos. En este fotolibro, además, incide claramente en el aspecto surrealista de las instalaciones, construcciones y monumentos que se están desarrollando en Arabia Saudí y los Emiratos Árabes, países donde lo hiperbólico va de la mano de lo grotesco.

La inadecuación entre el entorno desértico y la voluntad de opulencia, financiada a golpe de petrodólares, permite a Grasas crear un archivo gráfico sobre espacios que no parecen reales sino meros escenarios. Aunque en sus fotos en formato cuadrado y

clave muy alta no aparece el elemento humano, el lector siente la inminencia de algo que ha de suceder. Algo, si no malo, sí por lo menos extraño.

El ubicar su trabajo en la capital de la provincia castellano-manchega de Ciudad Real le ha brindado al levantino Carlos García Martínez un título con doble sentido. *Ciudad Real* no sólo hace referencia a un lugar concreto, sino también a lo que verdaderamente son las urbanizaciones recientes de la capital manchega. Al ver las fotos de los terrenos en obras, donde todo parece solapado, unificado a base de cemento, ladrillo y cal, se percibe la gran brecha entre lo que realmente se está construyendo en España y la publicidad *renderizada* que nos venden las constructoras. *Ciudad Real*, proyecto expuesto en la vigésima edición de *FotoPres*, se basa en una instalación tridimensional con fotos expuestas parecida a una construcción en curso.

Bonavista (ed. Anómalas, 2014) es un trabajo donde todo parece acabado, pero deslizándose suavemente hacia el olvido y la degradación. David Mocha (Cataluña, 1982) se crio en este barrio de la periferia de Tarragona levantado en los años 60' para albergar a emigrantes del sur de la península. Este es un territorio de pequeños bloques de casas a medio camino entre los campos de cultivo y la industria petroquímica.

En el proyecto de Mocha se constata la distancia entre el espacio emocional –el autor incluye fotografías de los años 60' y 70'- y la realidad actual de un barrio humilde que parece sumido en la inactividad. *Bonavista* es un enclave donde se ha aplicado por enésima vez el patrón de viviendas del desarrollismo franquista. Un espacio en el que, con el paso del tiempo, los habitantes han terminado por crear un terreno propio.

La quietud a la espera de que ocurra algo es el quid del proyecto *The Waiting Game* de Txema Salvans (Cataluña, 1971). Este trabajo consta, de momento, con dos fotolibros de igual nombre, editados por RM en 2013 y 2018. En ellos Salvans no relata tanto el lugar como dos actividades concretas que allí se realizan: en cruces de carretera y polígonos industriales las prostitutas se ofrecen al posible cliente. Por su parte, en una realidad paralela a la de las trabajadoras sexuales, los pescadores de domingo dejan pasar las horas con la excusa de que pique el pez.

The Waiting Game, proyecto bendecido por el *pope* de la fotografía Martir Parr –el primer volumen incluye un prólogo suyo-, pone en página impresa y virtual la cotidianidad que por muy vista no es asimilada: mujeres que han de trabajar en lugares inhóspitos en condiciones de precariedad e inseguridad; hombres que tratan de escapar de unas vidas alienadas desconectando con la pesca con caña, aunque sea en un entorno alterado, un terreno degradado bajo un sol inclemente.

Paisajes monocromáticos

Poco importa a quién y a qué localidad concreta se refiere Vanessa Winship (Reino Unido, 1960) con el título de su proyecto *She dances on Jackson* (Mack, 2018). Lo que la fotógrafa pretende es englobar la idea de un país y, sobre todo, de la distancia entre la realidad y el llamado *Sueño Americano*. A Winship su procedencia británica le

proporciona, simultáneamente, cercanía y distancia emocional respecto a los Estados Unidos que congeló en el tiempo con su gran cámara de placas y emulsión en blanco y negro.

Los retratos y paisajes realizados a lo largo y ancho del país reflejan introspección y, a la vez, desconcierto. Dos imágenes reclaman la atención por lo metafórico de las mismas: la naturaleza traicionada en la placa que aparece un ciervo en un talud junto a una autopsita; el retrato de una joven moderna que lleva tatuado en el pecho “young heart, old soul”. Con esta última imagen Winship bien podría representar a una comunidad con pocos años a sus espaldas, pero que ya se siente mayor y escéptica.

En el otro extremo geográfico estaría el proyecto *36 views* (ed. Anómalas, 2016) de Fyodor Telkov (Rusia, 1986). Este autor residente en Ekaterimburgo ha vuelto a su lugar de origen, Degtyarsk, en la región de Sverdlovsk, para documentar la vida cotidiana de una población minera que vive junto a dos grandes montañas de residuos. A través del visor de Telkov las montañas blancas producidas por la minería del cobre se erigen como un desastre medioambiental. También como una metáfora de la era soviética.

El fotolibro de Telkov cuenta con 36 fotografías de un estilo visual que remite a los reporteros de la agencia *Magnum* que cargaban sus *Leica* con película *Tri-X*. El título y número de fotos hace referencia a otros tantos paisajes pintados por el maestro Hokusai quien, en el S.XIX, realizó 36 vistas del monte Fuji. Un icono nipón cuya silueta es similar a las montañas de detritos de la localidad natal de Telkov.

El único habitante en la ciudad

El éxito de la fotografía de calle a lo largo de la década de 2010 tiene mucho que ver con la posibilidad de dar a conocer los trabajos gracias a las redes sociales. Miles de autores *suben a Instagram* cada día imágenes que remiten a los grandes maestros de la fotografía directa, ya sean los humanistas parisinos de postguerra como los norteamericanos de los años 60' y 70' del pasado siglo.

Dentro de la legión de fotógrafos callejeros buena parte se decanta por contar pequeñas historias, frecuentemente humorísticas, sobre personas que evolucionan en la gran ciudad. Frente a esta línea de tradición británica –que comenzó hace 50 años con Tony Ray-Jones–; ha emergido y triunfado otra fotografía de calle con una fuerte carga estética, donde las siluetas de los viandantes se funden con los espacios arquitectónicos.

En las imágenes de esta segunda corriente con regusto poético los referentes más claros son Ray Metzker en blanco y negro y Saul Leiter y Ernst Haas en color. Además de la simplificación visual propia de la clave baja y la eliminación de elementos visuales, en esta corriente se tiende a remarcar la idea de la fragilidad de las personas, seres solitarios y vulnerables dentro de un entorno de líneas rectas.

Esa capacidad para sugerir la insignificancia del viandante dentro de la metrópolis tiene su mejor ejemplo en el fotolibro *New York. Methaphysics of the urban landscape* (Sime Books, 2013), proyecto que ha catapultado a Gabriele Croppi (Italia, 1974) hasta la cima de la popularidad dentro del *planeta street*. Su visión de la ciudad de Nueva York bajo el sol del mediodía, con unas sombras densísimas, sin detalle, convierten a los elementos dentro del encuadre—los edificios e invariablemente una figura solitaria—en una sucesión de escenarios que cuentan con un único actor. Este último es sistemáticamente reducido por Croppi a la mínima expresión, pero aún reconocible como persona.

De tan perfectas, las fotos de Croppi parecen escenografiadas. Realizadas con una cámara de medio formato y evidente post producción digital, remiten a la espacialidad pavorosa de la pintura metafísica. También al tono elegiaco de la poesía de Walt Whitman —de hecho, el multimedia de este proyecto se apoya en un poema del mismo—. El habitante de una gran ciudad como Nueva York, parece sugerir Croppi, vive una experiencia superlativa: desoladora y fascinante a partes iguales.

Melissa Breyer, acorta la distancia propuesta por el italiano. Aunque cuenta con planos largos, esta fotógrafa californiana residente en Nueva York gusta de crear composiciones más cerradas con superposición de siluetas. Las suyas son fotos donde los reflejos en vidrieras, puertas y escaparates juegan una buena partida. Sus imágenes tienden a una bidimensionalidad, que remiten a la estética depurada de las mejores ilustraciones de mediados del siglo XX.

Hay en las fotos de Breyer una delicadeza y un buen gusto que le permite aunar el placer de la melancolía con una calculada indefensión. La fotógrafa —que todavía no cuenta con un fotolibro, pero que es seguida por más de 10.000 de aficionados en *Instagram*— frecuentemente incluye en sus imágenes rostros de mujeres a la búsqueda de un espacio propio, en sentido literal y figurado, dentro de la gran ciudad.

Poética del color

La fotografía digital ha permitido a los autores contemporáneos desarrollar el color urbano en cualquier situación de luz. Frente a las limitaciones propias de la diapositiva en color —baja sensibilidad y limitada latitud—, la elevadísima capacidad de respuesta de los sensores digitales permiten al *streeter* contemporáneo perderse por la ciudad en busca de temas, luces y composiciones que le permitan crear poesía visual urbana.

Uno de los autores ibéricos más interesantes de esta corriente es Jontxu Fernandez (País Vasco, 1971). Tal vez porque profesionalmente debe estar en primera línea física como operador de vídeo, cuando usa la cámara de fotos a Fernandez le gusta poner distancia visual respecto al tema. Así, *Through the window* es una galería de su web en la que, literalmente, todas las fotos han sido realizadas con un cristal de por medio. Los escaparates, ventanillas de autobús, las marquesinas son sus aliados para desarrollar un discurso muy personal. Este autor vasco, exquisito en sus composiciones y uso del color, también sabe sacarle un gran partido a la mezcla entre la luz natural y la artificial.

A diferencia de otros autores ibéricos, como Manuel Ibáñez, Carlos Prieto o Alberte Pereira, que tienden a sacar rendimiento a las luces altas del mediodía del Mediterráneo, Jontxu apuesta por los ambientes con la luminosidad azulada del Cantábrico. Una de sus galerías de fotos, *Euritan*, incluye únicamente imágenes realizadas en días de lluvia. Foto a foto, Jontxu Fernández recrea las calles de una ciudad genérica del Norte, que tanto podría ser Bilbao como Manchester o Dublín.

Ese cosmopolitismo llega a grado extremo en el trabajo de Sarah Van Rij (Holanda, 1990) donde la localización de las tomas es pura anécdota. Esta autora, un referente en *Instagram*, trabaja con igual nivel de calidad en Nueva York, La Habana o Amsterdam. Su estilo remite a las diapositivas de Saul Leiter, maestro con el que comparte su gusto por la fotografía vertical y los colores cálidos y algo lavados. También tiene en común con Leiter la tendencia a construir composiciones con un foco limitado a un elemento de la imagen; o aquellas tomas donde tienen cabida diferentes planos gracias a la interposición de elementos urbanos, como cristaleras o toldos.

La elegancia de Van Rij tiene mucho que ver con el mundo de la moda, con resonancias de los años 50 'y 60.' De hecho, parte de su trabajo está comisionado por firmas de calzado y complementos de ropa, pero inserta los productos con tanta gracia y fluidez que el observador casi no percibe que se trata de una exquisita foto de producto.

El trabajo de David Gaberle (Rep. Checa, 1989), aunque también elegante y depurado -sorprende su capacidad para obviar todo lo *kitsch* de la iconografía urbana- no genera en el lector, como hace Van Rij, una sensación reconfortante. Mas bien al contrario: las 35 fotos de su fotolibro *Metropolight* (ed. Kant, 2018) provocan tanto interés como desasosiego. Observando las fotos realizadas en varias ciudades —entre ellas Londres, Nueva York, Seúl o Tokio -se siente en propia piel la alienación a la que se ve sometido el urbanita de comienzo de milenio. La soledad envuelve a sus viandantes que avanzan al unísono, que cohabitan sin interrelacionarse en las terrazas de las cafeterías. En sus fotos el silencio de la incomunicación se hace casi insoportable.

Gaberle reconoce que empezó a fotografiar como terapia durante su estancia en Londres. Para este autor praguense el visor de la cámara se convirtió en el escudo con el cual protegerse y poder sobrellevar la vida anónima en la gran ciudad. Él, como el resto de los urbanitas de este inicio de siglo, está en el proceso de gestionar una realidad donde la hiperconexión y el aislamiento van de la mano; donde la libertad individual, al menos en Occidente, no suele corresponderse con la felicidad personal. Un mundo donde la fotografía puede ser una buena herramienta para intentar comprender y adaptarse a una nueva realidad, la de la era electrónica.

Barcelona, abril de 2019

FOTOGRAFÍA ICÓNICA Y MEMORIA COLECTIVA

Las imágenes icónicas, que se insertan y ayudan a conformar la memoria colectiva, corresponden a aquellas creadas en la era de la reproductibilidad de la imagen. La excepción serían aquellas pinturas, como *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix, que han sido reproducidas –y a veces transformadas- miles de veces mediante un trabajo de imprenta y son conocidas –aunque no hayan visto el original- por millones de personas.

A diferencia de las pinturas, y tal como señala Walter Benjamin en su ensayo *Sobre la fotografía*, las imágenes mecánicas carecen de *aura*, una suerte de carácter sagrado o mágico, donde la contemplación de las mismas supone un ritual, un evento remarcable no cotidiano. Por contrapartida, la fotografía y el cine puede alcanzar un número muy extenso de personas, en algunos casos a nivel planetario.

Desde principios del siglo XX, con la popularización del consumo de la fotografía, la radio, el cine, la televisión y ahora internet, casi todas las personas han combinado las experiencias directas con los mensajes audio y/o visuales producidos por otras personas. A diferencia de la existencia *real*, donde la experiencia de un acontecimiento es vivido en sólo una vez, un mensaje visual o sonoro cuenta con la posibilidad de reproducirse y ser consumido por una persona muchas veces a lo largo de su vida, en contextos y formatos diferentes.

Las imágenes compartidas por una gran comunidad de personas son útiles para reforzar la memoria colectiva de los hechos históricos. En este sentido las fotos son herramientas idóneas para simbolizar, resumir o activar el recuerdo de un acontecimiento que ya forma parte de un colectivo con un interés común, una nación o incluso la totalidad de los seres humanos.

La imagen fija

Aunque los videos y las secuencias de cine son susceptibles de convertirse en iconos, la gran mayoría de las imágenes icónicas del siglo XX son fotografías. Si bien el cine reproduce el continuo de la vida -se parece a la misma como tal, ya que la acción recogida por la cámara evoluciona en el tiempo-, la fotografía adquiere más fácilmente un valor evocativo y alcanza la representación o síntesis de una idea general.

Es significativo que de un mismo acontecimiento, registrado tanto con una cámara fotográfica como una de cine o video, la que suele devenir en icono es la imagen estática, que no la cinética. Buenos ejemplos son dos imágenes realizadas durante la guerra de Vietnam, la ejecución sumaria de un *vietcong*, realizada por Eddie Adams en 1968, y la foto de Nick Ut, de 1972, que muestra a una niña quemada por napalm huyendo de una aldea. Ambas fotografías son las que se recuerdan en primera instancia a pesar de que, objetivamente, contienen menos información que las secuencias de cine del mismo tema, realizadas en el mismo momento y casi desde el mismo punto de vista.

Para que una foto se convierta en icono no es necesario que haya sido realizada con esta pretensión – generalmente fueron creadas para documentar un hecho concreto, y con el paso de los años han devenido en icónicas al margen del contexto inicial- ni que se trate de un gran acontecimiento. Tampoco es obligatorio que cuente con una gran calidad técnica: un buen número de las fotos icónicas adolecen de poca calidad técnica, como la de Ernesto “Che” Guevara realizada por Alberto Korda en 1960, o la realizada por Robert Capa el 6 de junio de 1944, el mítico D-Day, en la que aparece un marine desembarcando en la *Omaha Beach* de Normandía.

Las dos fotos antes mencionadas podría decirse que son “defectuosas” –sobre todo la de Capa- ya que la composición, el encuadre, el enfoque y la definición de ambas es limitada. Sin embargo son sencillas en términos de estructura visual, muy fácilmente recordables y –sobre todo la del Che - susceptibles de ser reformuladas mediante las artes gráficas: coloreada para carteles, reducida a blanco y negro sin tonos medios, reproducida en cualquier tamaño, simplificada como serigrafía para camisetas, reconvertida en pintura mural...

Cuando sólo se cuenta con una toma de cine o vídeo, es frecuente que, para alcanzar el estatus de icono visual, ésta se convierta en algo similar a una fotografía –elección de un fotograma representativo- o, como mucho, se reduzca a una secuencia de muy pocos segundos, fácil de recordar. Un buen ejemplo sería la del impacto del segundo avión a la torre Sur del World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. En la mente de los telespectadores queda una minisequencia similar a los contemporáneos *gif* de tres segundos compartidos mediante teléfonos móviles.

El hecho de que este ataque de la torre Sur sí fuera presenciado en directo por millones de espectadores –el primer impacto contra la torre Norte se produjo antes de que las cámaras de TV estuvieran presentes- ha ayudado a esta secuencia a convertirse en un icono. Ello se produjo tal vez porque hubo una simultaneidad entre el acontecimiento y la experiencia personal –miedo, extrañeza y desorientación- de los telespectadores que vivieron, a través de sus televisores, la tragedia justo en el momento que ésta ocurría.

El ruido de las imágenes

La existencia de muchas imágenes distintas referidas a un mismo acontecimiento de interés general no es garante de que alguna de ellas se pueda convertir en un icono. Podría pensarse lo contrario: la proliferación excesiva de las mismas, con diferentes formatos, puntos de vista, estilos visuales, etcétera, puede convertirlas en ruido, sobreinformación que deviene en amalgama visual. Ante ello el lector de imágenes tiende a crear un compendio de todas ellas, que no es ninguna en concreto. Ninguna de ellas, en definitiva, tiene la suficiente fuerza como para imponerse a las demás y ser, con el paso de los años, propagada, asimilada y utilizada por un colectivo amplio de personas.

Lo anterior expuesto quizás explicaría la razón por la que existen más iconos de la llamada *Edad de Oro* de la fotografía documental, entre las décadas de 1930 y 1970 - donde numéricamente había menos cámaras fotográficas que en la actualidad-, que no en los últimos 50 años, la era de la televisión e Internet, donde las cámaras han sido omnipresentes en todos los acontecimientos. Esto podría aplicarse a las guerras de los Balcanes entre 1991 y 1999, en la que la masiva presencia de reporteros ha dado lugar a muchas y notables fotos del conflicto, pero ninguna se ha convertido en la que resume o simbolice lo que ocurrió en la antigua Yugoslavia.

La creación y evolución del icono

Un indicativo del poder de las imágenes para ayudar a la construcción –o la modificación, cuando no el falseamiento- de la memoria colectiva es constatar que los poderes reales, ya sean políticos, económicos o religiosos, intentan que imágenes reales o falsas se conviertan en iconos útiles para el asentamiento de una visión de los hechos acorde a sus intereses.

A la tarea de fabricar iconos visuales no se han aplicado únicamente los regímenes totalitarios como el partido nazi alemán, el fascismo italiano de Mussolini o el régimen comunista de la Unión Soviética: democracias occidentales han recurrido a fotos que, siendo falsas o sólo medias verdades –como la memorable de Joe Rosenthal *La izada de la bandera en Iwo Jima* - se han repetido en los medios de comunicación para conseguir unos fines concretos. En el caso de la foto de los marines de 1945 la finalidad última era animar a la población para que continuara financiando el esfuerzo bélico mediante la compra de bonos oficiales al gobierno de los Estados Unidos. Acabada la IIª Guerra Mundial, la imagen se siguió utilizando para perpetuar la idea de la *pax americana*, que incluye el derecho moral de intervención de la superpotencia en cualquier punto del planeta.

Las imágenes icónicas con capacidad para insertarse en la memoria colectiva no tienen un significado inamovible: a partir de su creación evolucionan, alcanzan su cénit y, con el cambio social y el relevo generacional, se adaptan o, sencillamente, se agotan. Por razones de pertinencia ideológica, además, algunas imágenes pueden dormitar durante décadas para luego reaparecer y convertirse en iconos compartidos por amplios grupos de personas. Este sería el caso de las imágenes de milicianas republicanas durante la guerra civil española, como la foto de Hans Gutmann que muestra a Marina Ginestà posando con un fusil al hombro en la terraza del hotel Colón en Barcelona, en 1936. También la de los brigadistas internacionales en su despedida de la España republicana, en el puerto de Barcelona en 1938, creadas por Robert Capa.

La publicación repetida en revistas, libros de historia, cubiertas de novelas o páginas web de la fotos de Gutmann y de Capa ayuda a poner en relevancia la aportación de las mujeres y los voluntarios extranjeros al esfuerzo de guerra de la República Española. El rescate relativamente reciente de estas fotos que dormitaban en los archivos es consonante a una nueva lectura de la guerra: las cuestiones de género y el carácter internacional del conflicto son factores más importantes que lo señalado en

estudios anteriores. Son imágenes que, en definitiva, conectan más con los intereses y posiciones ideológicas de las nuevas generaciones de españoles.

Iconos universales

Para que una imagen pueda convertirse en un icono insertado en la memoria colectiva a nivel planetario debe tener un carácter específico, pero a la vez, ser susceptible de una lectura genérica. Además de hacer referencia a un momento y un contexto concreto de una comunidad, la foto debe simbolizar algo que concierna y conmueva a la totalidad de los observadores; que se puedan sentir identificados, no importa distancia geográfica, temporal y cultural entre el emisor y el receptor de la imagen.

Una imagen icónica, con carácter universal, es *Madre migrante*, fotografía de Dorothea Lange realizada en 1936. Esta foto no sólo representa la Gran Depresión, sino también la dignidad y la lucha de las madres de todo el mundo en momentos de extrema dificultad. En la foto de Florence Owens Thompson, una granjera arruinada que posa entre tres de sus hijos, la retratada tiene una mirada y expresión entre preocupada y abstraída. El gesto de su mano, acariciándose la mejilla, refuerza la belleza formal de una foto que destaca dentro de las miles de fotos realizadas al amparo de la Farm Security Administration, el organismo federal norteamericano que velaba por los agricultores norteamericanos tras el crack bursátil de 1929. Otros disparos de la serie que hizo Lange tienen un carácter estrictamente documental: informan al lector, pero ochenta años más tarde carecen de la capacidad para generar empatía e identificación.

Las imágenes icónicas no sólo se limitan al ámbito socio-político. Muchas de ellas proceden de la industria del entretenimiento y la cultura, sector especialista en simplificar a actores, músicos y deportistas a poco más que unas imágenes, iconos en sí mismos, con las que un amplio sector del público se siente identificado. En este sentido, las estrellas se cosifican, pierden su valor como personas, para reducirse a fotografías en el papel *couché* de las revistas y *posters*.

Aunque cada *estrella* cuenta con un puñado de imágenes relevantes, sólo unas pocas alcanzan el estatus de fotografía verdaderamente icónica, cuyo brillo dura varias décadas. Estas instantáneas, generalmente realizadas por las productoras cinematográficas y compañías discográficas, se crearon originalmente como material gráfico para publicitar un producto -álbum, película- Es con el paso de los años y las décadas, despojadas de su contexto, cuando adquieren su verdadero valor icónico.

Un icono se consolida con el paso de los años, pero el cambio de los gustos y valores de la sociedad hace que éstos también se difuminen lentamente, hasta desaparecer con el inevitable relevo de las generaciones de espectadores. Así ocurrió con las imágenes del actor Rodolfo Valentino o Greta Garbo, cabezas del *star system* de la década de 1920; también terminará pasando con Elvis Presley, James Dean y Marilyn Monroe, cuyas fotos icónicas señalan los valores y anhelos de los años 50.

Una buena excepción a la regla sería la figura de Audrey Hepburn -en concreto una foto promocional de la actriz encarnando a Holly Golightly para la película *Desayuno en*

Tiffany's, - cuyo poder ha ido aumentando en las últimas dos décadas. Aunque la imagen es de 1961, Hepburn -o tal vez Holly, su personaje- representa mejor que Marilyn Monroe los activos de la belleza, elegancia, espontaneidad y libre albedrío con el que se identifican las mujeres del siglo XXI. Encontrarla reproducida en las peluquerías de barrio, cafeterías de tendencia o en las bolsas de tela de jóvenes *millennials* da una pista sobre los valores en alza entre un amplio grupo de personas.

Barcelona, enero 2020

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- ACKERMAN, Michael. "End Time City". Delphire. París, 1999
- ARBUS, Diane. "Diane Arbus". Schirmel/Mosel. Munich, 2003
- AVEDON, Richard. "An autobiography". Random House, Nueva York, 1993
- AVEDON, Richard. "In the american west". Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 2002
- BADGER, Gerry. "La genialidad de la fotografía". Blume, Barcelona, 2009
- BARTHES, Roland. "La cámara lúcida". Paidós comunicación, Barcelona, 1997Lo
- BAZAN, Ernesto. "Cuba". Autoeditado, México, 2008
- BENJAMIN, Walter. "Sobre la fotografía". Pre-Textos, Valencia, 2008
- BILLETER, Erika. "Canto a la realidad. Foto Latinoamericana 1860-1993". Lunweg, Barcelona, 1993
- BOSWORTH, Patricia. "Diane Arbus: una biografía". Circe, Barcelona, 1999
- BRODIE, Mike. "A period of uvenile prosperity". Twin Palms pbs., Albuquerque, N.M., 2012
- CAMPANY, David. "Arte y fotografía". Phaidon. Londres, 2006
- CAMPANY, David. "En la carretera". La Fábrica. Madrid, 2014
- CARTIER-BRESSON, Henri. "Fotografiar del natural". Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- CARTIER, BRESSON, Henri. "De quién se trata?". Lunweg, Barcelona, 2003
- CHAMBI, Martín, L. MONDÉJAR, Publio. "Martín Chambi 1920-50". Lunweg. Barcelona, 1990
- CHAMORRO, Koldo. "Koldo Chamorro". Círculo de Bellas artes. Madrid, 1989
- COLOMB, Denise. "Portraits d'artistes-Les annés 50/60" 666 Editions. París, 1986
- CORRAL, Antonio "Hombres de carbón". Grsart, Barcelona, 2008
- CUDLIN, Karel. "Karel Cudlin" Fototorst. Praga, 2001
- DANÉS, Salvi. "Trasmontanus". Ediciones Anómalas. Barcelona, 2014
- DEAKIN, John y MUIR, Robert. "John Deakin. Photographs". Vendome Press. Nueva York, 1997
- DIJKSTRA, Rineke. "Rineke Dijkstra. Retrats". Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 2005
- ECONOMOPOULOS, Nikos. "In the balkans". Harry Adams Publishers. Nueva York, 1995
- EGGLESTON, William. "William Eggleston". Actes Sud. Arles, 2003
- EGGLESTON, William. "2 ¼" Twin Palms Pbs. Albuquerque, N.M. 1999
- EPSTEIN, Mitch. "American power". Steidl, Gottingen, 2009
- EVANS, Walker. "Walker Evans". Ed. Photopoche. París, 1990
- EVANS, Walker. "American Photographs". MoMA. Nueva York, 2012
- FRANK, Robert "The Americans" Scalo. Zurich, 2000 y Steidl, Gotingen, 2009
- GABERLE, David. "Metropollight". Vydd Kant Pbs. Prega, 2017
- GARCÍA-ALIX, Alberto. "De donde no se vuelve". La Fábrica. Madrid, 2010
- GARCÍA-ALIX., Alberto "Alberto Gacia Alix". Photo Bolsillo, La Fábrica, 2009
- GARCÍA RODERO, Cristina. "La España Oculta". Lunweg. Barcelona, 1989
- GOLDIN, Nan. "The ballad of sexual dependency". Aperture. Nueva York, 1986
- GOLDIN, Nan. "I'll be your mirror". Scalo. Nueva York, 1997
- GOLDIN, Nan. "El patio del diablo". Phaidon. Londres, 2003
- GRASAS, Roger. "Min Turab". RM. Barcelona, 2017
- GREENOUGH, Sarah. "Looking in Robert Frank's *The Americans*". Steidl, Gottingen, 2009
- HAAS, Ernst. "Color correction". Steidl. Gottingen, 2011
- HARVEY, David alan "Alma dividida. Divided Soul". Phaidon. Nueva York, 2004
- HERZOG, Fred. "Modern color". Hajte Cantz. Berlín, 2017
- HINE, Lewis. "Photographs 1904-1940". Aperture, Nueva York, 1997
- HOWART, Sophie y McLaren, Stephen "Street photography now". Tames and Hudson, Londres, 2010
- JUANES, Gonzalo. "Gonzalo Juanes". Photobolsillo La Fábrica. Madrid, 2008
- KARSH, Yousuf, TRAVIS, David "Karsh. Beyond the camera". David Godine, Jaffrey, N.H., 2012
- KLEIN, William "New York 1954-55". Lunweg,. Barcelona, 1997
- KOUDELKA, Josef. "Exiles". Thames and Hudson. Londres, 1998
- LABOILE, Alain. "Summer of the fawn". Kehrer. Nerlín, 2018
- LEIBOVITZ, Annie, SONTAG, Susan. "Women". Schrimel/Mosel, Munich, 1997
- LEITER, Saul. "Saul Leiter" Steidl. Göttingen, 2008
- LEVITT, Helen "Slide Show: the color photographs of Helen Levitt" Powerhouse book. Nueva York, 2005
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. "Historia de la fotografía en España". Lunweg. Barcelona, 1997
- MAIER, Vivian. "Vivian Maier Street Photographer." Power House Book. Nueva York, 2011
- MANOS, Constantine. "American Color 2" The Quantuck Lane press. Nueva York, 2009

- MANN, Sally. "Immediate family". Aperture. Nueva York, 1992
- MAPPLETHORPE, Robert. "Ten by ten". Schirmer/Mosel, Munich, 1988
- McCURRY, Steve "South SouthEast". Phaidon, Nueva York, 2000
- MISRACH, Richard "Cantos del desierto". Comunidad de Madrid. Madrid, 1999
- MOCHA, David. "Bonavista". Ediciones Anómalas. Barcelona, 2015
- MORATH, Inge "First color". Steidl, Göttingen, 2010
- NEWMAN, Arnold. "Arnold Newman". Taschen. Colonia, 2000
- OUTERBRIDGE, Paul. "New Color Photographs from California and Mexico, 1948-55" Natzaeli, Nueva York, 2009
- PARR, Martin. "Martin Parr". Phaidon, Londres, 2007
- PARKE, Trent. "Minutes to midnight". Steidl. Göttingen, 2013
- PENN, Irving. "Centennial". Metropolitan Museum of Art, New York, 2017
- PENN, Irving. "Passage". AbeBooks. Nueva York, 1991
- PETERSEN, Anders. "Café Lehmitz". Schirmer Mosel. Munich, 2004
- PONS, Elisenda "For sale" Autoedición. Barcelona, 2014
- POLIDORI, Roberto "Prypiat and Chernobyl: zones of exclusion". Steidl, Göttingen, 2004
- RIVAS, Humberto. "Humberto Rivas, fotografías 1978-1990". Lunewerg. Barcelona, 1991
- RODCHENKO, Aleksander. "Rodchenko". Steidl/Mac Gill Gallery. Göttingen, 2012
- SÁEZ, Mar. "Vera y Victoria". La Kursala. Cádiz, 2016
- SANDER, August. "Antlitz der Zeit". Schirmer/Mosel, Munich, 1990
- SHAMIS, Robert "New York in Color". Abrahams, Nueva York, 2011
- SHORE, Stephen. "American surfaces". Phaidon. Londres, 2005
- SHORE, Stephen. "Uncommon places" Thames and Hudson. Londres, 2004
- SLUBAN, Klavdij. "Al este del este". Lunewerg. Barcelona, 2009
- SONTAG, Susan. "Sobre la fotografía". Edhasa, Barcelona, 1981
- SOTH, Alec. "Sleeping by the Mississippi". Steidl, Göttingen, 2004
- SOTH, Alec. "Niagara". Steidl, Göttingen, 2006
- STUART, Matt. "All that life can afford". Plague Press. Londres, 2016
- TELKOV, Fyodor. "36 views". Ediciones Anómalas. Barcelona, 2016
- WARNER, Mary. "Photography A cultural history". Lawrence King Pbl., Londres, 2014
- WEBB, Alex. "The suffering of light". Thames and Hudson. Londres, 2011
- WEEGEE (Fellig, Arthur) "Unseen Weegee". ICP/Steidl. Göttingen, 2006
- WENDERS, Wim. "Written in the west". Schirmer Art Books. Munich, 1987
- WINSHIP, Vanessa. "She dances on Jackson". Mack. Londres, 2018
- ZABALZA, Ramón. "Imágenes gitanas". Photovisión. Madrid, 1995

El resto de las referencias mencionadas pero no relacionadas en la bibliografía provienen, en la mayoría de los casos, de las páginas web de los propios autores. También se ha recabado información de las páginas web de agencias de fotógrafos, editoriales, instituciones museísticas, blogs y revistas virtuales especializadas en fotografía.

En la bibliografía sólo se incluyen los libros que físicamente ha podido consultar el autor de los ensayos, no así aquellos disponibles en formato electrónico. Tampoco se han incluido clásicos de la literatura mencionados, con objeto de centrar la referencia bibliográfica a los fotolibros y libros de teoría fotográfica.

