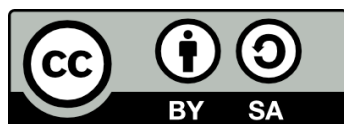




UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

## El fotógrafo como autor

Manuel Laguillo Menéndez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartigual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartigual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

# **EL FOTOGRAFO COMO AUTOR**

Tesis de Doctorado de  
Manuel Laguillo Menéndez  
presentada a la Facultad de Bellas Artes  
de la Universidad de Barcelona en  
Mayo de 1988

Directora: Dra. D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Teresa Gil Ameijeiras

Es de justicia que este texto se lo dedique, en prueba de agradecimiento, a mi familia, amigos y clientes. Sin su confianza y apoyo nada de esto hubiera sido posible.

## **Del rigor en la ciencia**

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictos al Estudio de la Cartografía, las Generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

(Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, libro 4º cap. XIV, Lérida 1658)

Jorge Luis Borges, *Historia Universal de la Infamia*.

"... dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide."

... que el capricho del poeta no padezca bajo ley alguna.

Friedrich Schlegel

"... Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats"  
hijo del hombre,  
qué puedes decir, o adivinar, si sólo conoces  
un montón de imágenes rotas golpeadas por el sol

T. S. Eliot, *The Waste Land*



## Índice

Declaración de intenciones . . . . .	I - IV
<b>1</b>	
Introducción . . . . .	2
Concepto . . . . .	7
El contexto de la fotografía . . . . .	9
<b>2</b>	
El programa de la fotografía . . . . .	13
Momento decisivo vs. espacio decisivo . . . . .	22
La naturaleza de la fotografía . . . . .	26
El aura de las cosas y el aura de la fotografía . . . . .	34
La ciudad de la fotografía . . . . .	40
Detalle y orden. La mirada de los objetos . . . . .	47
<b>3</b>	
Notas sobre la técnica	
El control del espacio. El gran formato . . . . .	54
El control del tono. El sistema de zonas . . . . .	59
¿Existe un único standard de calidad? . . . . .	65
La relación entre lo cuantitativo y lo cualitativo . . . . .	68
Los límites del sistema de zonas . . . . .	72
El control del soporte. La platinotipia . . . . .	75
La triple elección . . . . .	77
<b>4</b>	
Tres paisajistas: Friedrich, Walker Evans, Paul Caponigro . . . . .	83
Contenido fáctico, contenido de verdad . . . . .	86
Recapitulación final . . . . .	91
Bibliografía . . . . .	93

## **Declaración de intenciones**

Este texto sólo es una parte de mi Tesis de Doctorado. La otra la constituye un bloque de, aproximadamente, cuarenta fotografías, seleccionadas de entre las más o menos trescientas imágenes, hechas entre 1977 y 1988, que doy por válidas. La necesidad de realizar esta Tesis me ha obligado a resumir once años de trabajo en los que he ido y venido entre un ocuparme, de modo cada vez más reflexivo, con imágenes y un preocuparme, cada vez más a causa de lo visual, con palabras. Las fotografías necesitan siempre de un contexto verbal. Sin él se vuelven incomprensibles. Así, cuando la fotografía se usa para algo, ese contexto se da por supuesto. Pero cuando la fotografía no sirve para nada -recuérdese la definición kantiana del arte: la actividad más desinteresada que quepa imaginar- empezamos a topar con serios problemas. Estas fotografías no sirven para nada, y cuando las he enseñado siempre me ha sorprendido chocar con la perplejidad del espectador. En el deseo de evitar que ello se repita he escrito este texto.

Dado su carácter de acompañante de una obra fotográfica creo pertinente comenzar con un primer bloque -el formado por las secciones tituladas *Introducción*, *Concepto*, y *El contexto de la fotografía*- en el que expongo sucintamente la historia de mi relación con este medio mecánico. Ella carecería del más mínimo interés si no fuera porque narra la peripecia de mi arribar, de modo tentativo, a una idea distinta de la fotografía. Simultáneamente resumo los campos de interés que trataré en las *Notas sobre la técnica*. Dicen que mi fotografiar se sale de los cauces habituales por cuanto trabajo con gran

formato y positivo con un procedimiento, la platinotipia, de los llamados alternativos. Esto, más la importancia que le doy al control del tono y al "editing" de las fotografías, justifica narrar la historia de cómo he llegado a estos métodos de trabajo.

En *El programa de la fotografía*, primer capítulo del segundo bloque, planteo el problema genérico de la representación y la reproducción fotográficas a partir de considerar a la fotografía en el contexto de la reciente cultura occidental. No me ocupo, sin embargo, de lo que implica, para la civilización europea, la aparición de la fotografía, porque en este primer momento sólo me interesa poner en duda a la fotografía, preguntarme acerca de las razones por las que se la da por supuesta. En este momento introduzco por primera vez el tema de la Tesis. ¿A qué se debe que las fotografías, supuestamente transparentes y diáfanos, dejen de serlo cuando el medio se usa con la intención de erigir una obra de autor? ¿Por qué es la fotografía de autor obscura, difícil y opaca? Parecería que el programa que se le supone a la fotografía se subvierte en ese uso no instrumentalizado. Insinúo, en suma, el carácter de sueño, fantasioso en el sentido psicoanalítico, propio de las fotografías instrumentalizadas. Su facilidad es sólo aparente. Tras su tersa superficie se ocultaría nuestra incapacidad para aceptar a la muerte.

En *Momento decisivo vs. espacio decisivo* contrapongo dos maneras de aproximarse a la fotografía, la de aquel que considera el movimiento, los actores, como su ámbito de interés -Henri Cartier-Bresson lo llamó el "momento decisivo", de ahí el título del capítulo-, y la del que fundamentalmente trabaja con el espacio, con el escenario. La

dependencia del acontecimiento me da pie para pensar acerca del papel que juega el referente en la comprensión, en la recepción de imágenes fotográficas. Concluyo, sin embargo, refiriéndome al punto en el que nos encontramos todos los fotógrafos: la cuestión de la minucia, del detalle, de lo particular concreto.

El capítulo *La naturaleza de la fotografía* es la exposición de cómo la contraposición naturaleza / cultura sería el tema fundamental de la fotografía. Siendo ella misma un constructo sería así, por eso, el tema de sí misma.

A continuación, en *El aura de las cosas y el aura de la fotografía*, reflexiono acerca de lo que se pierde -o gana- en el curso de la representación / reproducción fotográfica. Cito para ello el concepto de aura de Benjamin, que éste toma de Klages.

En el penúltimo capítulo me interrogo acerca de la relación entre la ciudad y la fotografía. Si la ciudad es lo único que hay -la naturaleza no existe-, y si la fotografía sólo puede serlo de lo que hay, el tema por excelencia de la fotografía es la ciudad. Pero la ciudad no existe ya como totalidad. Por eso el tema de la fotografía es la fragmentación. Su auténtico programa es, más allá del que se le supone, la reconstrucción del mundo. Revisando el de la fotografía instrumentalizada a base de omitir el darla por supuesta llego a otro que ya no asienta sus fundamentos en la ilusión y el engaño, sino en la des-ilusión y el des-engaño.

Finalizo tratando (*Detalle y orden. La mirada de los objetos*) del modo



de ver fotografías, y de cómo éstas se hacen a partir de la mirada de los objetos.

En el tercer bloque analizo uno a uno todos los procedimientos que empleo en mi fotografía.

Comienzo con el asunto del gran formato: el control del espacio.

Continúo con el sistema de zonas, una metodología para controlar el tono.

A continuación me ocupo de la platinotipia, proceso de positivado que me permite controlar el soporte.

Y, finalmente, acabo con un modelo del acto fotográfico.

Considero este último capítulo de suma importancia por cuanto significa una ampliación del concepto mostrenco de técnica, que usualmente se entiende en un sentido excesivamente restringido. La cuestión que espero transparenten las *Notas sobre la técnica* es, ni más ni menos, la del equilibrio entre el respeto y la contravención a las características materiales del medio.

Los dos capítulos del cuarto bloque redondean y resumen todo lo anterior. Entiendo que es en esos tres textos de otros tantos paisajistas - Friedrich, Walker Evans y Paul Caponigro-, y en el resumen de las teorías de Walter Benjamin sobre el lenguaje, la traducción y la crítica, donde he procedido de la manera más fotográfica. El rastreo del mundo con la cámara y el rastreo de los libros comparten no pocas facetas. La cita es el método del fotógrafo, sus fotografías son citas de la realidad. En el texto mismo que viene a continuación está la clave del método, método común a las fotografías y a la escritura: no dar nada por supuesto, no dar nada por seguro.

## Introducción

Estos textos resultan del cruce de dos disciplinas, la filosofía y la fotografía. Son la puesta provisional en limpio, inducida por la presión de un conjunto de circunstancias externas, de un trabajo de trece años en el que paulatinamente he ido dando a la fotografía cada vez menos por supuesta. A medida que, en el transcurso de ese tiempo, se ha ido profundizando mi relación o, mejor aún, mi compromiso con la fotografía, ha sido inevitable que la pusiera cada vez más en duda.

Los comienzos de esta duda fueron la consecuencia de mis problemas con la reproducción fotográfica del tono, en torno a 1976. Un año antes, recién licenciado en filosofía, había comenzado a practicar apasionadamente la fotografía. En ella encontré, se conoce, una manera de llenar, trabajando con las manos, el hueco que la actividad teórica no lograba colmar.

Pero volvamos a la cuestión del tono. El sistema de zonas, la famosa metodología para controlarlo creada por el fotógrafo estadounidense Ansel Adams a comienzos de los años cuarenta, me interesó vivamente. El sistema de zonas, en el fondo no más que una forma de ordenación y exposición, práctica y útil, de los principios físico-químicos de la fotografía, me permitió entender por qué se producían ciertos efectos a partir de determinadas acciones u omisiones, me proporcionó una visión global del proceso fotográfico, y me disciplinó.

También en 1976, y en el curso de un viaje a Italia, topé por necesidad con las posibilidades de la cámara de gran formato a partir de la lectura

de las notas técnicas incluidas al final de una monografía sobre la obra de Brett Weston, el hijo de Edward Weston. Las fotografías de ese libro - encontrado en una librería de un pasaje situado en la parte alta de la ciudad de Génova-, esas fotografías, luego lo he sabido ver, no estaban demasiado bien reproducidas, pero no obstante me hicieron desear trabajar con la única herramienta que, intuía yo, me podía satisfacer: ese era el grado de detalle que yo quería que tuviesen mis fotografías.

Las fotografías hechas con gran formato de los primeros años, hasta 1982, se caracterizan, casi siempre, por una extremada, absoluta frontalidad, y la total ausencia humana. El horizonte suele estar muy alto, o ni siquiera está. Mi predilección por lugares solitarios es manifiesta: fábricas y almacenes abandonados, casas a punto de ser derruidas, las zonas suburbanas del extrarradio de la ciudad, esa tierra de nadie entre lo rural y lo urbano. Estaba fascinado por la ruina.

En 1978, e igualmente por necesidad, comencé a recabar información acerca de la platinotipia. Parecíame que este proceso se ajustaría de modo sobresaliente a lo que quería decir. En 1982 conseguí una beca de la Caja de Barcelona, que me permitió ponerme a trabajar en serio con el platino. Este proceso, que sólo permite contactos, requiere negativos grandes, cuanto más grandes mejor. Di así el salto a la cámara de 20 x 25 cm. Los sujetos de mis fotografías, aunque continuaban en la constelación de lo urbano, pasaron a estar más cerca de lo que comúnmente se entiende bajo el concepto de bodegón. Poco a poco fui incorporando una manera de ver que incluía, por una parte, el escorzo y, por otra parte, más cantidad de cielo. El platino ejerció una clara influencia sobre mi manera de trabajar el papel convencional a la plata: las copias se hicieron cada vez más claras y luminosas.

Entre 1980 y 1982 tomo conciencia de mi intención, que la fotografía



adquiera un "status" de hiperrealidad. ¿Qué sentido tiene para mí el detalle -por él uso el gran formato-, si ya no creo en la objetividad de la imagen fotográfica, en su fuerza documental? ¿Por qué mi empeño en emplear una gradación tonal lo más rica y matizada posible -que me proporciona el platino-, si estoy convencido de que la fotografía miente, y de que está muy bien que ello sea así? Precisamente porque saber esto le da su máximo sentido al propósito de que lo que haga funcione, simultáneamente, como la creación de ilusión y el desmantelamiento de la misma. Me gustaría conseguir que el espectador de mis fotografías vacilase ante ellas, gracias justamente a sus detalles y su gradación tonal, entre entenderlas como lo que, en apariencia, son -dos casas, unas rocas en el mar, etc.-, y comprenderlas como lo que son en realidad -unas manchas, más o menos oscuras, y con ciertas formas, sobre una pequeña superficie de papel-.

En octubre de 1983, dos meses después de las riadas que asolaron el país vasco, pasé unos días en los alrededores de Bilbao para fotografiar lo que quedaba del desastre. Lo más importante fué constatar "la fuerza de las potencias telúricas". Una experiencia similar, aunque en un paisaje mucho más tranquilo, y desde luego en absoluto destruído, es la que estoy teniendo desde hace un año cada vez que voy al territorio de Belfort, situado en la esquina francesa junto a Suiza y Alemania.

Trece años después, con una producción apuntalada por la acogida que ha recibido por parte de muchos, podría parecer que desde un comienzo sabía bien en qué consistiría mi trabajo. Nada más alejado de la realidad que esta suposición. Si entonces algo sabía era, únicamente, que quería fotografiar casas, edificios, calles, la ciudad, sin mayores pormenores y en el más absoluto desconocimiento de las razones que me llevaban a



ello.

Admiro sin reservas a los fotógrafos del siglo pasado (por ejemplo a los de la misión heliográfica: Bayard, Baldus, Le Gray, Le Secq) y a Atget, que en más de un sentido se inscribe, contradiciendo la cronología de su actividad fotográfica, también en el XIX. Descubrí, cuando ya llevaba unos cuantos años haciendo fotografías, que el espíritu de estos fotógrafos, ese planteamiento respetuoso con el medio, directo y austero- me resultaba extremadamente familiar y próximo. Por eso los considero, salvadas todas las distancias, mis predecesores.

En el proceso de interrogación al que aludía al comienzo juega un papel fundamental mi interés por la enseñanza, tan importante en este sentido como mi actividad de productor de imágenes, y con la que ha discurrido y discurre en paralelo. En 1980 comencé a impartir clases de fotografía, a tiempo parcial, en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Al año siguiente pasé a dedicarme por completo a la fotografía.

A partir de 1981 mi tiempo se divide entre la enseñanza de la fotografía, la actividad como profesional especializado en la fotografía de arquitectura, y el reservado a mi obra personal. En los últimos años se ha consolidado la relación entre mi faceta profesional y la de autor, teniendo la fortuna de que en ciertos trabajos empieza a resultar difícil definir el ámbito donde corresponden.

A partir de 1985, y con el pretexto de mi tesina de licenciatura, que defendí un año después, leo intensamente a Walter Benjamin, a quien había descubierto once años antes -y cuando todavía no se había

despertado mi interés por la fotografía- en un viaje a Alemania. El pensamiento de este autor me pareció que era de especial aplicación al ámbito de la representación en general, y al de la fotografía en particular. Las bases que sentó hace medio siglo para el tratamiento de estas y otras cuestiones continúa a la espera del desarrollo que se merecen: la imagen que configuró sigue en estado latente. Las constantes referencias a su obra que salpican lo que sigue, simplemente en el fondo la exposición de algunas de las ideas y pensamientos que me sirven para trabajar, culminan en el capítulo final, dedicado a tratar dos conceptos suyos relacionados con la recepción, la comprensión, de obras de arte.

## Concepto

Constituye una de las bases de nuestra cultura, y para el caso de la cultura en general, la necesidad de eliminar las diferencias entre las cosas y su reproducción.

En nuestros días esa reproducción es mecánica, en otros tiempos fue manual -pintura, dibujo...-, pero siempre se trata de la cuestión del realismo: cada cultura ha entendido que su standard es la culminación de los esfuerzos de las que la precedieron, incluso en el caso de culturas que carecieron de conciencia histórica, tal como se concibe hoy ese concepto.

No debe extrañar, por lo tanto, que también para nosotros sean despreciables las pequeñas diferencias entre un puente y la fotografía de un puente, aunque, como dice Ortega y Gasset, con lo segundo no podamos atravesar ningún río (dicho entre paréntesis, Ortega habla de la pintura de un puente, no de su fotografía).

Consideramos que la cámara "ve" como el ojo, que la reproducción y lo reproducido se solapan punto por punto entre sí. Pero ello es absolutamente falso. Lo primero que debe aprender todo aquel que quiera ser fotógrafo es a perder esa inocencia, esa ingenuidad que presume literalidad, objetividad, fidelidad y realismo en la reproducción de las cosas. En el fondo necesitamos creer que la fotografía de una cosa y esa misma cosa son perfectamente intercambiables entre sí. Una vez que se ha salido al paso de esa creencia hondamente implantada, podemos empezar a descubrir poco a poco los matices de esa diferencia entre lo reproducido y la reproducción.

Si la fotografía tiene que ver con la ilusión y el engaño, el tema que subyace a estas páginas no es sino el de la desilusión y el desengaño.

## El contexto de la fotografía

¿Por qué escribe el fotógrafo que escribe? De entrada debemos suponer que tras los textos escritos por fotógrafos se cierne la sospecha, por parte de sus autores, acerca de la insuficiencia de la fotografía. La imagen fotográfica no lo puede decir todo precisamente porque dice demasiado, porque es fundamentalmente ambigua. Así, cuando un fotógrafo intenta configurar un conjunto de imágenes autosustentado, que se aguante a sí mismo, lo hace apoyándose en explicitaciones, propias o ajenas, simultáneas o anteriores, a dicha configuración. Sin una declaración de intenciones -externa al "discurso" propiamente fotográfico- acerca de la pretendida unidad y autosuficiencia de ese conjunto de imágenes, ¿seríamos capaces de verlas como tal conjunto unido y autosuficiente? Sospecho que no. El fotógrafo que se pone a escribir lo hace a partir del reconocimiento de hasta qué punto depende el sentido de sus fotografías de factores externos a ellas. Su escribir significa que sus fotos no se explican a sí mismas.

Este tema, el de que algo pueda ser contexto de sí mismo, lo toca Borges cuando plantea en uno de sus cuentos aquello de si el catálogo exhaustivo de los libros de una biblioteca que los contuviera todos se citaría, contendría, también, a sí mismo. ¿Es ese catálogo un libro más de -y en- esa biblioteca completa? En caso afirmativo deberá haber otro catálogo que contenga todos los libros, incluyendo al primer catálogo, y luego un tercer catálogo que incluya al segundo y al primero, más todos los libros, y luego un cuarto catálogo con todos los libros, más el primero, el segundo y el tercero, etc... De no ser así la biblioteca no estaría



completa, dado que se le supone al catálogo la condición de libro. Pero que el catálogo sea considerado como un libro más nos impide tener una biblioteca total, imposible por infinita. Este laberinto de espejos es una metáfora adecuada de lo que estoy haciendo ahora: soy fotógrafo, y estoy escribiendo un texto sobre fotografía que acompañará a unas fotografías hechas por mí. Es también adecuada la imagen del barón de Münchhausen rescatándose a sí mismo, tirando de su propio cabello, del pantano que lo aprisiona. El "perpetuum mobile", la máquina que extrae de sí misma la energía que la mueve, ha sido siempre una preocupación para el hombre. Nunca se ha dado por satisfecho con que las partes de esa máquina, una metáfora de la totalidad de lo real, sean incapaces de las prestaciones del conjunto.

Todo fotógrafo que escriba sobre su fotografía en particular lo hace sobre la condición de la fotografía en general. Los textos que siguen son de diversa índole. Unos poseen el carácter de manifiestos, otros son justificaciones, otros más van cargados de intención didáctica. Todos intentan explicar de qué van, deberían o pueden ir las cosas. Todos se han escrito a partir de un entendimiento de las especiales características del medio, y del convencimiento de que no es la cámara la que hace la fotografía, sino el fotógrafo. "Last but not least", el conjunto de estos textos y fotografías se ha realizado a partir de un profundo amor a la fotografía, mi vida misma.

¿Por qué escribe el fotógrafo que escribe? Repasando la no poco abundante lista de recopilaciones de textos hasta la fecha editados llama la atención que sea muy escaso el número de fotógrafos que se haya llegado a plantear esta pregunta, que casi ninguno haya entrado

en este nivel metalingüístico. Es como si no hubiesen considerado necesario justificar esta actividad tan alejada de su quehacer habitual, desoyendo el consejo que reza 'zapatero a tus zapatos'.

La necesidad de escribir sobre fotografía no es evidente, precisamente porque tampoco es evidente que, además de la fotografía en su acepción más popular, sea posible la otra fotografía, la de autor. Los fotógrafos mismos somos los primeros en no tocar estos temas, que ocultamos en nuestras conversaciones tras la cortina de humo del parloteo sobre la técnica. Pero pensar que sólo se puede hablar de técnica es caer en la ingenuidad de la falacia del realismo, a la que me referiré en varios puntos de este texto. No está de más reivindicar la aplicación de la capacidad discursiva al ámbito de la fotografía, precisamente porque conviene desvelar y atacar su presunta naturalidad, ese darla por supuesta al que con tanta facilidad se tiende. No es lo mismo, por otra parte, hablar de fotografía en general que hablar sobre unas fotografías concretas en particular <sup>1</sup>. Pero incluso esto último tampoco implica creer que las imágenes sean reducibles a palabras, pues siempre resta algo impronunciable, inefable. Y aunque sea posible indicarlo diciendo que "aquí hay algo de lo que no somos capaces de decir nada", no se sigue de ello que deba evitarse el hablar sobre ellas, o pensar, que para el caso es lo mismo. Es esto, al fin y al cabo, lo que se hace cuando se revisan fotografías, recientes o de hace tiempo. El conjunto siempre en crecimiento de las imágenes, más allá de su poder evocador, más allá de su capacidad de despertar el recuerdo y

---

1. El idioma inglés posee la distinción, que desconoce el español, entre *photography*, que se refiere al medio, al instrumento, a la actividad, y *photograph*, la imagen concreta que se obtiene mediante ese medio, ese instrumento, esa actividad.

la memoria, más allá de las circunstancias concretas simultáneas al momento de la toma, está ahí como fondo al que sonsacarle el sentido en un continuo acto de insistencia y tenacidad. El fotógrafo se las tiene, en último término, consigo mismo. El es el auténtico objeto de su trabajo. La fotografía es la trenza por la que, como el barón de Münchhausen, se saca a sí mismo del pantano.



## El programa de la fotografía

"La novela debe ser como un espejo paseado a lo largo del camino"

Stendhal

Resulta imprescindible hablar de fotografía. Esta afirmación no es en mayor o menor grado verdadera según el número de personas que compartan este punto de vista. Hablar de fotografía es imprescindible porque se trataría de poner en duda la presunta naturalidad del hecho fotográfico.

*La cámara* nos remite indefectiblemente a lo que se deja fotografiar, lo fotografiable. ¿Cómo ve la fotografía la realidad? Valdría la pena repetir aquí un listado ya clásico, el de las características del medio <sup>2</sup>:

1. La cámara es monocular, la visión humana es binocular, estereoscópica. Las ópticas se basan en las leyes perspectívas renacentistas, una convención aceptada en nuestra cultura. Habría que preguntarse, más allá de lo que afirma Gombrich en *Arte e ilusión*, si esta convención es la mejor.
2. La fotografía permite jugar con la perspectiva, variando la distancia de la cámara a la escena en función de la longitud focal de la óptica utilizada. Igualmente, la fotografía permite la visión de cosas situadas a una distancia inferior a la del enfoque mínimo del ojo.
3. La fotografía no es nítida en toda su imagen. Carece de la rapidez de acomodación de enfoque del ojo. La definición sólo es perfecta en un único plano, el resto de la imagen fotográfico está siempre más o menos desenfocado.
4. La cámara no selecciona, sino que recoge todo lo que se encuentre

---

2. cf. Andreas FEININGER, *La nueva técnica fotográfica*.

delante de ella. La fotografía se basa en la capacidad que poseen ciertos elementos químicos para acumular luz, que permite hacer fotografías en lugares donde el ojo humano no apreciará nada por mucho rato que se pase contemplando la, para él invisible, escena.

5. La fotografía permite, porque acumula luz, la superposición de varias imágenes en un solo negativo, o positivo. Por eso mismo es capaz de expresar gráficamente el movimiento de traslación del objeto fotografiado.

6. La fotografía obvia la intervención cultural. Así, un trozo de terciopelo negro al sol junto a un objeto de color blanco puesto en la sombra se reproduce con un tono gris más claro que el del objeto blanco. El resultado no se corresponde con nuestras expectativas.

7. Finalmente, la fotografía descontextualiza, fragmentariza. El fotógrafo debe aprender a dejar fuera del enjuiciamiento de sus propias imágenes todo aquello que era en el momento de hacerlas, pero que no está en ellas. Para el espectador, que no estuvo presente en la toma, todos esos factores no cuentan. Para el fotógrafo, sin embargo, suelen estar demasiado presentes. La fotografía se convierte en el objeto que le hace revivir un instante emocionado, con riesgo de no ser nada más. El fotógrafo debe trabajar duramente hasta llegar a discernir lo que está, en las fotografías que ha hecho, al alcance de un encuentro intersubjetivo. El espectador, por su parte, debería intentar visualizar las otras posibilidades que tuvo ante sí el fotógrafo al hacer la fotografía. Comparar lo que vemos que se hizo con lo que se podría haber hecho y se descartó es una de las maneras de aumentar nuestro placer con las fotografías.

Algo similar ocurre, por otra parte, con cualquier otro producto de la

cultura: música, cine, literatura, ingeniería, arquitectura, cocina, sastrería, escultura, etc. Sería de interés aplicar en este contexto un término utilizado en cinematografía, a saber, *contracampo*. Esta palabra designa lo que no queda incluido en el campo, en el ángulo de visión de la cámara.

Lo fotografiable depende no sólo de la idiosincrasia<sup>3</sup> del medio, incapaz de hacerse con nada que no refleje luz, sino también de las intenciones del operador, del uso que se le da, .

Lo primero nos remite, entre otras cosas, al tema de la sinestesia (que resuena en lo que Baudelaire llamaba *correspondencias*, y más tarde interesa a los simbolistas), o percepciones cruzadas: ver colores al oír música, por ejemplo.

Lo segundo obliga a pensar sobre el *fotógrafo*. Su hacer nos remite al asunto genérico del trabajo humano. El fotógrafo trabaja con lo que hemos visto más arriba, el medio y lo fotografiable, pero también con sus intenciones.

El fotógrafo elige a dos niveles.

En primer lugar lo hace con la cámara, al encararse con la escena. Luego elige de entre las fotografías resultantes, clasificándolas y ordenándolas, aquellas que se adecúan a lo que quiere decir. Las fotografías funcionan por acumulación, por insistencia. Se hace necesario un empleo de la redundancia, de la repetición, que elimine ambigüedades. El medio es el asa que emplea el fotógrafo para agarrarse a sí mismo; él mismo es su materia prima fundamental. De esta manera el trabajo del fotógrafo no es una excepción al modelo general del trabajo humano considerado desde una perspectiva

---

3. Véase el cuento de Boris VIAN "El amor es ciego", donde el mundo pierde la dimensión de lo visual, y automáticamente se enfatiza lo táctil. Asimismo véase "El País de los Ciegos", de H. G. Wells.



materialista, más allá de una concepción -mal llamada- romántica del artista, obsoleta a estas alturas. Dicho trabajo, por lo mismo, no está desgajado de las contradicciones y miserias de la vida.

El *espectador* nos remite al núcleo de lo que quiero tratar más extensamente: convención vs. anticonvención.

Existen varias maneras de clasificar fotografías:

- 1) En función del tema. Este sería un criterio mimético del de la pintura academicista: bodegón; figura -retrato y desnudo-; paisaje.
- 2) En función de la técnica: color / blanco y negro; formato grande / formato pequeño, etc.
- 3) En función de los usos sociales de las fotografías.

De todos estos criterios el último es el que parece más correcto.

Tendríamos fotografías de familia, de prensa, de publicidad, de ilustración, de moda, científicas, para la industria, y de autor.

Todas ellas informan y/o convencen y/o comentan y/o testimonian y/o documentan. Cuando la fotografía se utiliza como soporte de una venta, como inductora del recuerdo, como testimonio de una realidad ("esta es la fábrica Krupp en el Ruhr", cf. infra Benjamin-Brecht), nadie parece encontrar dificultades en entenderla. La fotografía es entonces más que una mera reproducción de la realidad, es la realidad misma. A todos los usos, exceptuando al último, la fotografía de autor, los llamaremos desde ahora instrumentalizados, un término puede que vago e inexacto, pero útil. Lo esencial de la fotografía instrumentalizada tiene que ver con su génesis: todas ellas nacen a partir de la mecánica que podríamos llamar del encargo. Por ello deben entenderse dentro del proceso de producción de mercancías <sup>4</sup>.

---

4. Como ejemplo de un uso supremamente instrumentalizado de la fotografía

La fotografía no instrumentalizada, de autor, se realiza de acuerdo con unas intenciones expresivas, utilizando el medio solamente a partir de las normas que se marca el fotógrafo mismo. La fotografía de autor ocurre a partir de una voluntad de estilo personal e inconfundible <sup>5</sup>.

---

tendríamos el que hace de ella la Compañía Telefónica Nacional de España. La confección de los recibos se efectúa a partir de fotografiar los contadores en grupos de cien. Los negativos, una vez procesados, se escudriñan en un aparato de lectura de microfichas. Los pasos se leen de las fotografías, no de los contadores mismos.

5. Sigue teniendo validez lo que escribía Benjamin en la *Pequeña historia de la fotografía*, en los años treinta, con el transfondo de la 'Neue Sachlichkeit' y los primeros balbuceos de la publicidad en mente, acerca de la 'fotografía creativa': "Cuando la fotografía se sale de ciertos contextos, los de un Sander, una Germaine Krull, un Blossfeldt, cuando se emancipa del interés fisionómico, político, científico, entonces se hace 'creativa'. La 'visión global' ('Zusammenschau') se convierte en el quehacer de la fotografía, y hacen su aparición en escena el oportunismo y la volubilidad fotográficas. "El espíritu, superando la mecánica, interpreta los exactos resultados de ésta como metáforas de la vida." Cuanto más honda se hace la crisis del actual orden social, cuanto más rígidamente se enfrentan sus momentos entre sí en una muerta contraposición, tanto más se convierte lo creativo -variación según su más profunda esencia, con la contradicción como padre y la imitación como madre- en un fetiche, cuyos rasgos deben su existencia únicamente a un cambio en la iluminación de moda. Lo creativo en la fotografía es su deberse a la moda. Su divisa es, precisamente, "el mundo es bello" ('die Welt ist schön'). En ella se desenmascara la actitud de un fotografiar capaz de elevar una lata de conservas a la categoría de lo cósmico, pero que en cambio no sabe hacerse con uno solo de los contextos, de las relaciones entre los hombres, en que aquella aparece. Por ello, hasta en los sujetos -los temas- más ensimismados, es esta fotografía más un adelantado de su comerciabilidad que de su conocimiento. Pero justamente porque el verdadero rostro de esta creatividad es el anuncio o la asociación constituye su legítima contrapartida el desenmascaramiento o la construcción. Pues la situación, dice Brecht, "se hace tan complicada que una 'mera reproducción de la realidad', hoy menos que nunca, dice algo sobre la realidad. Una fotografía de las fábricas Krupp o de la A.E.G. apenas informa acerca de estas instituciones. La realidad propiamente dicha se ha desplazado hacia lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas, como por ejemplo la fábrica, no transparenta ya a éstas. Se trata, por lo tanto, de 'erigir algo, de montar algo artificial, constructo'." Es mérito de los surrealistas haber formado a precursores de una tal construcción fotográfica."

Cuando la fotografía se usa de un modo no instrumentalizado son muchos los que no saben cómo interpretarla. Es inútil pedirle a alguien una opinión sobre la obra de, por ejemplo, Weston o Atget. La respuesta, lo he comprobado innumerables veces, es "no entiendo de fotografía, no sé de su técnica". Las razones de esto pueden ser múltiples. En primer lugar, el desconocimiento algo más que superficial de esos corpus. Luego, el adolecer de falta de criterios para enjuiciar, por carecer de un armazón donde colocar lo que se le presenta. Finalmente, como declara el mismo interrogado, su bloqueo por motivos expresos -"no entiendo de técnica"- ocultadores de otros inconscientes, que ahora mismo veremos, ante la interpelación que tiene delante y que se niega a recibir.

El uso no instrumentalizado de la fotografía pondría en duda la existencia de un ojo "inocente". Es paradójico que acerca de la fotografía se atrevan tan pocos a decir algo, cuando son muy escasos los que no la emplean, no la hacen, no la consumen. Pero, ¿qué características posee esa fotografía anónima, popular, fácilmente comprensible por todos porque todos creemos saber para lo que sirve? Lo más destacado consistiría en su, llamémosle así, pecado original: la *falacia de la transparencia*.

La fotografía no mentiría, pues en el fondo la cosa sería perfectamente intercambiable con su fotografía a la hora de recabar información acerca de esa cosa. Esa perfecta permutabilidad haría de la fotografía un fetiche: probemos a romper la fotografía de nuestra madre: nos resultará imposible incluso sólo pensar la idea de hacerlo (Barthes) <sup>6</sup>.

Algo bello aseguraría la belleza de su fotografía. Y una buena cámara

---

6. Con esto último he caricaturizado el asunto, pero tampoco demasiado. Cuando compramos un coche adquirimos también -y por supuesto pagamos- la imagen que nos ofrece la publicidad del mismo. Esa imagen esconde, es obvio, un comportamiento.



sería garantía de unos resultados siempre buenos, con lo cual sólo los pudientes tendrían acceso a la buena fotografía: el poseedor de la mejor cámara sería automáticamente en virtud de ello el hacedor de las mejores fotos.

La fotografía sería, en suma, el colmo de la literalidad, la fidelidad y el realismo, algo neutral que ni interpreta, ni traduce, ni modifica, algo perfectamente transparente, sin el menor asomo de opacidad, de resistencia. Mas la fotografía de autor no se deja penetrar, es opaca, escurridiza y elusiva.

Es interesante constatar cómo la fotografía de autor tiene una especial debilidad por los temas no bellos. Y sin embargo yo afirmo que son imágenes bellas a pesar de, o mejor, debido a la fealdad de los objetos depictados. En la fotografía de autor más interesante de los últimos años se nos presenta una llamada de atención sobre las dimensiones del medio, su idiosincrasia, y esto de una forma deliberada. Es perceptible una reflexión visual de la fotografía sobre sus propios límites, cometidos y funciones. Es la fotografía no instrumentalizada -ni comercial, ni publicitaria, ni científica, ni industrial- la que, por huir de unas normas rígidas y estandarizadas, por asumir la verdad de que "la fotografía miente", permite que abramos algo más nuestros ojos a la realidad de nuestra miseria, de nuestro engaño. Si la fotografía instrumentalizada es nuestro paradigma de una representación objetiva, realista, fiel y literal, la no instrumentalizada casi metalingüísticamente insiste, en la medida en que utiliza los mismos elementos que la instrumentalizada, pero filtrados por una retórica guiada por intenciones otras, en nuestra percepción de la realidad (=manera de vivir), en nuestra manera de configurarla. Lo que hace esta fotografía es llamar la atención sobre el

medio. Haciéndolo nos pone en el brete de tener que modificar nuestras ingenuas ideas acerca de lo que sea la representación, qué sea la acción y, por lo tanto, qué la realidad. Este es el motivo del bloqueo inconsciente agazapado tras la declaración de ignorancia de lo técnico al que antes aludíamos.

El fotógrafo como autor se ve sometido a la necesidad de cultivar su capacidad de desear: "quiero lo que quiero, y no lo que otros quieren que quiera". El fotógrafo ingenuo, no avisado, reproduce clichés ya consagrados. No ha llegado a plantearse el problema del estilo. Confunde lo que quiere con lo que otros quieren que quiere. Cuando cree estar teniendo una intención auténtica, en realidad repite, sin saberlo, un modelo colectivo de comportamiento, en este caso el que dice "cómo se hace una fotografía", incluso "qué debe ser una fotografía", o, todavía más, "de qué debe ser una fotografía". El fotógrafo avisado ha perdido la inocencia. Sabe del peligro de tomar por propio lo ajeno. La autenticidad de su intención puede que sea igualmente ficticia, pero, a diferencia del ingenuo, el avisado sabe de esa posibilidad. El avisado sabe que en el seno de una cultura concreta el "ojo inocente" es la cultura concreta.

La fotografía, así, podría ser la que ayudase a poner de nuevo las cosas en su sitio. Ella, presuntamente literal, fiel, objetiva y realista, nos enfrentaría a la evidencia de que no existe la literalidad, la fidelidad, la objetividad, el realismo. Poner en duda la naturalidad del hecho fotográfico implica poner en duda la naturalidad, la legitimidad de una determinada visión del mundo.

Es muy cuestionable que en nuestros días lo bueno, lo bello y lo verdadero sigan acompañándose mutuamente. Ya en el XVIII Lavater se



preguntaba: "La expresión de una belleza moral, ¿es corporalmente bella? La expresión corporal de una fealdad moral, ¿es igualmente fea?"

En un enfoque teleológico de la enfermedad, el síntoma es más que una mera molestia, es un aviso. La fotografía es uno de los síntomas, y no de los menos importantes, de nuestra época. Ella es la manifestación del mal, pero también la epifanía de una posible curación.

### **Momento decisivo vs. espacio decisivo**

La experiencia que se tiene de las cosas y de los acontecimientos a partir de la fotografía y de sus hijos, el cine y el vídeo, es una experiencia de segunda, vicaria. Creemos saber en qué consiste un incendio, un atraco, o una fiesta de la alta sociedad, porque hemos visto todo eso en fotografías.

La distancia entre la cosa y su fotografía, los datos que inevitablemente se pierden en el curso de la representación, la selección espacio-temporal que realiza tanto el medio en sí como el operador que lo usa, todo eso lo absorbe, dándolo por supuesto, el contexto cultural. La necesidad de confundir la cosa con su fotografía está a la base de la cultura occidental.

La fotografía se inserta siempre en un consenso cultural, necesita de un contexto verbal. Las culturas no occidentales tienen dificultades, o las han tenido en momentos iniciales de la transculturación, para hacerse con la fotografía. Para entender una fotografía parece imprescindible, de entrada, saber de la existencia de su referente.

Lo que las fotografías dicen depende no sólo de su contenido sino también de cómo se presenten. Esto, válido para la fotografía en general, lo es sobremanera para la fotografía de reportaje. La compaginación, los textos, la publicación en donde se incluyen y el lugar que ocupan en ella, los otros trabajos que aparecen en el mismo periódico o revista, en

suma, todo lo que acompaña a la foto, o mejor dicho, todo aquello a lo que acompaña la foto determina su contenido efectivo, más allá de la intención del fotógrafo al hacerla, pues todos estos factores se escapan de su control.

El fotógrafo está a la vez dentro y fuera, es simultáneamente espectador y actor: que haya o no un fotógrafo presente marca <sup>6</sup> y decide <sup>7</sup> el curso del evento, más aún, que lo haya.

La presencia del periodista, del fotógrafo, significa difusión, o sea, la presencia simbólica, por delegación involuntaria en su persona, de un público 'de facto' ausente.

El reportero nunca podrá hacer un trabajo de autor en el seno de los medios masivos de comunicación: su producto forma parte de una cadena, a la que él únicamente proporciona la materia prima que luego otros elaborarán. La instrumentalización de su trabajo lo aliena de él. Muy raramente puede el fotógrafo de prensa difundir fuera de los cauces habituales, y en la mejor compañía que pueda tener, otras fotografías. Pero se asiste, en todas las recopilaciones de fotografía de prensa, a una aparente repetición de lo mismo. Da igual que sea un accidente

---

6. Los físicos de este siglo tuvieron que reconocer que el hecho mismo de observar un fenómeno irremediablemente lo afecta: imposible la neutralidad.

7. cf. lo que dice por ejemplo John Morris, entre otras cosas editor ejecutivo de Magnum en los 50 y 'Picture Editor' de "The New York Times" a finales de los 60, en *Photography within the Humanities*, Addison House Publishers (1977), pág. 13: "Es muy difícil conseguir el sutil balance intelectual entre imágenes e ideas. Frecuentemente la noticia del día no se deja ilustrar. Este es uno de los problemas más graves del periodismo. La televisión tampoco sabe resolverlo. Podría llegar a decirse que la televisión no es un medio visual porque gran parte de ella consiste en que alguien simplemente está sentado y habla delante de la cámara. Se está llegando a una repetición terrible de noticias en la televisión. La competencia entre las cadenas hace que se sobreenfaticen las noticias de crímenes, debido a que son las más fáciles de ilustrar."

ferroviario, un atentado, unas inundaciones, un político hurgándose la nariz, el salto espectacular de una moto, o de un coche, o de un torero, o de un futbolista, el cuerpo sin vida de una persona. Siempre se trata de un suceso que, escapando de la normalidad, paradójicamente deviene normal por el hecho de su infinita repetición. En las fotografías de prensa más puras, aquellas que congelan lo irrepetible y único, se admira con razón el sentido de la oportunidad del fotógrafo -que le lleva a aprovechar la posición ventajosa que el azar le ha deparado- y su sangre fría -que le permite trabajar en vez de quedarse embobado ante lo que está pasando en ese momento ante él-. También habría que descubrirse, a pesar de que sea un regalo de los dioses, ante la intuición que le proporciona una visión global de lo que va a pasar justamente cuando está comenzando a pasar, y cuando por lo tanto nadie puede saber cómo va a desarrollarse y acabar. Pero más allá de esto, que no es poco, todas las fotografías de prensa, incluidas las instantáneas únicas, parecen ser, vuelvo a decirlo, una repetición de lo mismo. Para el que no ha estado implicado directamente en el suceso, nada diferencia este accidente de aquel, el atentado de ayer del de hace un mes. Para el que lo vivió, que nunca podrá olvidar la impresión que le produjo, las fotografías que lo cubren probablemente no sean sino un pálido documento, insuficiente, pobre, apresurado, y sin duda inútil. Claro está, no todas las fotografías de prensa tienen como tema el desastre. Es fácil reseguir, a lo largo de la historia del reportaje, los acontecimientos del último siglo, al menos en lo que se refiere a sus hitos más espectaculares, y por lo tanto más fotografiables. Las mejores fotografías de reportaje aúnan justeza técnica y destreza estética, y no necesariamente a partir de sucesos en especial significativos, precisamente porque lo sobresaliente de un acontecimiento no alcanza



a legitimizar totalmente su fotografía.

Me fascina en el fotógrafo de prensa lo que no comparto con él: su manera especial de relacionarse con el tiempo, su pasión por el suceso diario. No me interesa que mis fotografías se hagan en el 'momento decisivo', porque lo que me seduce es el espacio decisivo. Por eso simpatizo más, a la hora de fotografiar, con escenarios vacíos de personas: el hombre es el espectáculo más interesante para el hombre, y su presencia distrae inevitablemente al espectador de lo que yo quiero que sea el protagonista de mis imágenes, el espacio. La figura de una persona siempre introduce algo anecdótico, estimulando la curiosidad, aunque ocupe una pequeñísima parte del formato total.

Lo que por contra tenemos en común todos los fotógrafos, situado más allá de la memoria, y que probablemente nos redima, es nuestro amor al detalle, único e irrepetible, esa minucia intrínseca a la fotografía que no ha parado de robarle el aliento, desde hace casi 150 años, a diez generaciones de seres humanos.

## La naturaleza de la fotografía

La fotografía y la ciudad son rigurosamente contemporáneas en su origen. Entiendo ahora por ciudad a la que es consecuencia de la revolución industrial, muy distinta así de la ciudad clásica, medieval o barroca.

De todos los aspectos de la ciudad actual, lugar de encuentro no precisamente incruento del campo con lo edificado, el paisaje industrial ha constituido (Scheeler, Umbo, Renger-Patzsch, Stieglitz, algo de Weston, ...) y constituye la parcela privilegiada por muchos fotógrafos para mostrar, comentar y pronunciarse sobre el problema de dicho encuentro. Pocos en cambio son los que se han interesado por los restos de la realidad natural que "anacrónicamente" agonizan en la ciudad. Digo "anacrónicamente" por aquello de que en sentido estricto no hay lugar para las plantas en la urbe moderna.

Parte de la obra del español Carlos Cánovas se coloca plenamente en este punto de intersección de dos mundos, el natural, representado por las plantas, y el artificial, la ciudad. La distancia a la que se ha colocado con su cámara de la escena, el encuadre elegido, hace que estas imágenes no sean ni bodegones ni arquitectura.

Pienso que con fotografías así se nos invita a dejarnos de sentimentalismos: defender el derecho de las plantas a la existencia en medio de la ciudad es una batalla perdida ya de antemano. Las plantas en casa no serían más que el síntoma de nuestra ceguera, de nuestra nostalgia de una naturaleza perdida en el origen mismo de la hominización (léase el *Informe para la Academia de Kafka*). Es curioso

que sean los románticos, contemporáneos de la revolución industrial -y por tanto de los orígenes de la fotografía-, los primeros en hablar de la naturaleza con los términos con los que ahora estamos acostumbrados a hacerlo. Cuando se sospecha de la inminencia de la pérdida de algo es cuando se comienza a hablar de ese algo.

Las fotografías de Carlos Cánovas, en este contexto, pueden valorarse como el documento de una etapa particular de esta agonía, de esta batalla. Sería una lástima que se perdieran: dentro de cien años, si todavía queda alguien, podrán servir para que se sepa cómo estaban las cosas a finales del s. XX. Quizá se rían al haber sido capaces de invertir el proceso, como Superman girando a toda velocidad alrededor de la tierra para que la moviola se coloque en el punto exactamente anterior a la catástrofe. O quizá las miren con nostalgia y envidia, porque su estado sea aún peor que el nuestro, lo que no sería de extrañar. A nosotros, en cualquier caso, nos son de inmediata utilidad. Pues todo lo que replantee el viejo tema *natura versus cultura*, pero remozado y puesto al día, debería parecernos oportuno y pertinente. En él nos va la vida. Se hace necesario contrastar la así llamada naturaleza con otro concepto, el de cultura, justamente aquello que nos separa de la naturaleza. Todo lo que toca el hombre deviene cultura. No existe la naturaleza en estado virginal: exagerando, pero no mucho, cabría afirmar que su sola contemplación ya basta para que deje de ser ella misma. Es imposible apearse de la cultura, y por eso es imposible llegar a tocar la naturaleza. Ello no obsta para que nos hayamos inventado a lo largo de la historia -su origen, en este marco, se convierte en una cuestión apasionante- diversos métodos de intentar alcanzar esa utopía, la máxima concebible. Las sabidurías orientales -piénsese en sus dos polos, uno de ellos ejemplificado por el Bonsai, extraordinario caso de

una simultánea domesticación de la naturaleza y de una ajustada adaptación a sus leyes, el otro encuadrable bajo el concepto de nirvana, la suprema aniquilación que devuelve al todo- y la mística occidental son, ante todo, vías abiertas a partir del deseo de recuperar el paraíso perdido. Las regresiones, *ab nostalgia* del útero materno, son manifestaciones, también, de la misma realidad, a saber, que la cultura duele. La idea de naturaleza aglutina a su alrededor toda una constelación de elementos, recurrentes en todas las culturas particulares. Que el orden supuestamente mejor que el actual se sitúe en el pasado, en el origen -conseguirlo significaría volver al comienzo de los tiempos, cuando el mundo todavía era nuevo: es la solución ofrecida por la mentalidad tradicional-, o, al revés, se sitúe en un futuro pendiente de realización (esta es la solución judeo-cristiana que, secularizada, impregna la fe en el progreso del s. XIX y, por lo tanto, al marxismo) no altera en nada el mecanismo. Para calmar nuestra nostalgia de la naturaleza sólo disponemos del *nomen*, de la palabra, que es, paradójicamente, la esencia de la cultura. La rosa, las plantas cultivadas, son la quintaesencia de la naturaleza -ella no más que una palabra, un concepto-, pero de una naturaleza culturizada, valga la contradicción, por milenios de historia. La rosa es inalcanzable aunque la podamos nombrar, o mejor, porque la podemos nombrar. Y quien dice nombrar puede decir fotografiar.



La potencia de las fotografías tiene que ver con su misteriosa y, en apariencia, inmediata vinculación con la realidad. Las imágenes fotográficas nos remiten directamente al mundo, algo imprescindible para que ellas existan. De ahí que resulte espontáneo y sencillo ponerse a hablar, a la vista de unas fotografías concretas, de las cosas representadas en ellas, y difícil caer en la cuenta de que la fotografía como medio hace de filtro, de que las fotografías son traducciones. En esta misma línea los fotógrafos son los primeros que caen frecuentemente en el error de enjuiciar su producción contrastándola con sus referentes, o sea, con las cosas mismas que sirvieron de catalizador, excusa o pretexto. Que siga dándose por supuesta la división en géneros, a pesar de que haya caído en descrédito en el ámbito donde tuvo su origen, la pintura <sup>8</sup>, a pesar de que se hayan vuelto imprecisos los límites entre esos bloques de realidad -cosas, personas, espacio- situados a la base de cada uno de los géneros - bodegón, figura, paisaje-, y a pesar de que nuestro mundo, muy distinto del que estaba detrás de esa ordenación, ya no se explique a partir de ella, que sigan, repito, sin ponerse en duda los géneros en la fotografía, significa únicamente que continúa enfatizándose lo que se pone delante de la cámara. Las fotografías no son transparentes. Que seamos capaces de reconocer instantáneamente su, para nosotros, inmediata relación con la realidad exterior, hace que creamos entender su sentido. Pero en el fondo ello no es así, sobre todo porque a la realidad tampoco la entendemos. Las fotografías son opacas, les es propia la misma opacidad que caracteriza a la realidad. La fotografía es así, al mismo

---

8. En la terminología empleada para designar las medidas standard de los lienzos sobrevive esa obsoleta clasificación por géneros. En los catálogos de bastidores se siguen usando las palabras figura, marina, etc.

tiempo, ilusoriamente transparente y pertinazmente opaca, fácil en apariencia cuando se la da por supuesta, difícil y obscura cuando se cobra conciencia de su carácter de artefacto.

Una misma imagen fotográfica puede llegar a convertirse en portadora del misterio, y dejar de verse como simplona, cuando se la contempla desde una óptica insembrada por la conciencia de que la belleza de una fotografía no está en función directa de la belleza del referente.

La dificultad genérica, recién explicada, implícita en la recepción de toda fotografía, se agrava aún más en el caso de que las fotografías lo sean de un paisaje: caer aquí en el cliché, en la postal, es lo más probable, pues de dos maneras pueden ser los paisajes. De una parte está el banal y cotidiano, en el mejor de los casos "light" y amable por desnicotinizado, pero sin mayor drama. De otra parte está el paisaje extraordinario, aquel que nos sobrecoge cuando nos lo encontramos a la salida de una curva de la carretera -la experiencia del paisaje depende, ahora ya exclusivamente, del automóvil- y se nos ha pasado desapercibida la señal de 'lugar pintoresco' (sabido es que ésta consiste en el dibujo de una cámara sobre un fondo blanco rodeado por un recuadro azul) que el MOPU planta siempre en tales sitios y que sirve, fundamentalmente, para que, avisados de antemano, no nos asustemos demasiado. Si el paisaje es banal y ordinario no suele resultarle difícil al fotógrafo, a poco que sea capaz de conectar con él, sacarle partido, teniendo en cuenta la larga tradición de atención a lo marginal, a las cosas de segundo orden, que posee la fotografía. Si el paisaje es extraordinario lo fácil es caer en el lugar manido y común.

Parece natural que un entorno exótico propicie los deseos de

fotografiarlo. ¿Pero qué ocurre cuando son los fotógrafos que lo habitan los que se ponen a fotografiarlo? Cabe suponer que lo extraordinario de ese paisaje para un forastero no lo sea, no lo haya sido nunca, para el nativo.

Así, Tenerife es uno de los lugares de vacaciones más anhelado y preferido por media Europa, la fría transalpina. La garantía de sol, la benignidad y suavidad de su clima, lo explica. El centroeuropeo harto de rigores encuentra en estos parajes lo que le falta en su tierra.

El turista, lo mismo que el nativo, visita, casi siempre en el mismo día, los lugares más salvajes y 'naturales' de la isla. Al anochecer, sin embargo, se retira a las zonas pobladas, que le ofrecen seguridad y cobijo.

Llama la atención hasta qué punto los fotógrafos canarios están fascinados por su paisaje, y eso a pesar de que todos, tanto los fotógrafos como los que no los son, afirman no ver lo que les pasa delante de los ojos casi cada día. Como si, contradiciendo sus afirmaciones acerca de su falta de sensibilidad para con el propio paisaje, por ser justamente el habitual, la naturaleza impusiese inevitablemente su presencia, rompiendo la finísima costra de cultura y civilización sobre él depositada. La naturaleza se impone, es imposible no verla.

Esa a la larga insoportable magnificencia se intenta maquillar y cubrir, claro que sin conseguirlo del todo, con una ligerísima costra de urbanización como la que se ve, por ejemplo, desde la autopista que une Sta. Cruz con el Puerto de la Cruz.



La misma reticencia por parte de los habitantes de Tenerife en reconocer la belleza de su naturaleza puede que no sea más que un mecanismo de defensa: es imposible estar perpetuamente confrontado a la divinidad sin que ciegue su resplandor. Esta misma explicación responde también a la pregunta de por qué es tan fácil caer en los clichés: haciéndolo se controla más cómoda y satisfactoriamente la gestión de los propios sentimientos, que resultan asimilados, por el cliché, a los comunes promedio.

Se fotografía aquello que le saca a uno del estado de indiferencia, aquello que significa una llamada a nuestros estratos más profundos. Dicho más precisamente: se fotografía a la vista de algo que nos ha sacado de nuestra indiferencia; ello es la pantalla donde proyectamos nuestra emoción. O sea, irrupción de lo extra-ordinario. Puede que la contribución de la fotografía consista en la definitiva implantación del descubrimiento de lo extraordinario en el seno de lo ordinario.

Esas fotografías serían el testimonio del esfuerzo de escisión llevado a cabo por los fotógrafos que las han hecho: habrían querido ver su entorno habitual como si no fuese el propio, pero sin por ello renunciar al conocimiento no precisamente superficial que de él poseen gracias a que viven ahí.

Se trataría de moverse sobre el filo de la navaja, buscando el equilibrio para no caer ni en la depicción típica de los lugares típicos, ni en la estampa costumbrista. Se trataría de huir del mero documentalismo anónimo. Como autores, preocupados por el medio fotografía, el paisaje



deviene pretexto para trabajar con el medio, el filtro fotografía.

En el momento en que la escena puesta delante de la cámara ya no interesa tanto -suponemos que es ésta algo habitual para el operador-, el asunto se desplaza hacia el fotógrafo, en último término el tema de sí mismo: la fotografía como autobiografía.

## El aura de las cosas y el aura de la fotografía

El tema del uso documental de la fotografía se plantea con una especial claridad considerando la lógica relación entre la arqueología y la fotografía, ambas hijas de XIX. Alexander Conze, en torno a 1875, es el primero en establecerla cuando acompaña de fotografías la publicación de los resultados de sus excavaciones en Samotracia. El empleo de la fotografía aérea en trabajos de reconocimiento militar, primero en la Gran Guerra y luego en la IIª Mundial, trajo como efecto secundario su aplicación a la arqueología. La plantilla de los departamentos fotográficos de todas las potencias beligerantes durante ambas guerras la formaron de hecho mayoritariamente arqueólogos. En suma, tanto si es para catalogar como para reconocer ha estado la fotografía desde sus orígenes al servicio de las ciencias, uso que tiene absolutamente que ver con las comunes raíces de ambas actividades.

Ante nosotros se encuentran los objetos. ¿Para qué, entonces, fotografiarlos? <sup>9</sup> La fotografía sirve para tener presente de una manera cómoda al referente, es decir, sin necesidad de que se encuentre 'de facto' ante nuestra mirada. Pero si pusiésemos juntas, una al lado de la otra, a la cosa y a su imagen mecánica <sup>10</sup>, caeríamos inmediatamente en la cuenta de lo que diferencia a la una de la otra, veríamos cómo siempre se cuela inevitablemente de rondón, ni que sea de forma sutil, la

---

9. Bazon Brock propuso en cierta ocasión que todos los habitantes de Holanda, país con una reconocida carencia de espacio, se hicieran al mismo tiempo con una cámara fotográfica, y que todos hicieran al mismo tiempo una foto de lo que tuvieran delante: en ese preciso momento los holandeses ya dispondrían de dos Holandas.

10. Piénsese en cómo el material Polaroid y el vídeo hacen esto factible.

subjetividad del fotógrafo. Las fotografías re-presentan, re-producen, primando lo visual. Gracias a ellas podemos ver la cosa, pero no tocarla, ni olerla, ni tampoco oírla. Que estemos simultáneamente ante la presencia y la re-presentación, la re-producción, obliga a considerar ese 're-', a pensar en él.

En 1892 Hermann Grimm (1828-1901), hijo de uno de los hermanos Grimm, y a la sazón catedrático de historia del arte en Berlín, escribió un artículo titulado *La reforma de las lecciones universitarias sobre la historia del arte moderno mediante el empleo del Skioptikon*<sup>11</sup>, aparato que hoy llamamos proyector de diapositivas. Comienza constatando el hecho de que es improbable que todos los asistentes a una lección hayan podido ver personalmente todas las obras que en ella se comentan. A continuación pasa a criticar la insuficiencia de cualquier descripción verbal, incapaz de hacerse con lo que la obra de arte sea. Luego saluda, eufórico, la aparición del 'skioptikon', "una lente de aumento alimentada mediante luz eléctrica, gracias a la cual se proyectan sobre una pared, y hasta un tamaño enorme, las copias fijas de obras de arte fotografiadas sobre pequeñas placas de cristal". Esta innovación técnica no sólo soluciona los anteriores problemas, sino que, además, "potenciando la ampliación hasta lo colosal de obras diminutas" sale al paso de que "recordemos más las reproducciones que los originales mismos", siendo como son aquéllas, de sólo, más pequeñas que éstos. Esta "ampliación artificiosa no confunde, porque inmediatamente informo a mi público del tamaño real de las obras. Antes

---

11. H. Grimm, *Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons*, en W. Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, Munich 1980, pp. 200 y s.

al contrario, facilita su visión de conjunto y la memorización. /.../ El contenido ideal de las obras se hace visible de un modo más patente. Ver el original mismo puede engañar acerca de su valor interno por la presencia de características llamativas, por causas externas podemos juzgarlo como espiritualmente más significativo de lo que es. Pero el skioptikon no tolera esa falsa apariencia. Sólo las obras de primer rango pasan la prueba." Parecería que la fotografía, independientemente del valor añadido del juego con la escala, de que "colosalice lo diminuto", elimina aspectos accesorios y se queda con lo esencial de la pieza. Casi parecería, por lo tanto, que es mejor ver la fotografía que la obra misma. La fotografía, descarnando a la obra de la ganga inútil y molesta, se haría con lo que de ella viene al caso. Bruno Meyer (1840-1918), contemporáneo de Hermann Grimm, y como él historiador del arte, compara en un texto de 1901, *La fotografía y la teoría del arte*<sup>12</sup>, los grabados copia de obras famosas, realizados con el propósito de darlas a conocer entre un público más amplio, con las fotografías de esas mismas obras. Reconoce que el parecido entre el original y las copias no pasa de ser superficial, pero sienta con claridad que "aquí no puede hablarse de un descuido caprichoso o consciente en alguna de las facetas de la tarea. Las concepciones artísticas de la época poseían de los distintos artistas y caracteres estilísticos una representación harto vaga y convencional, por lo que de hecho no veían lo que tenían delante, no lo conocían, y menos aún podían copiarlo. /.../ La reproducción manual hecha por un artista lo es de cómo ve éste las piezas, independientemente de que dé, o no, con su esencia, o incluso la agote." El ojo mecánico hace honor, por contra, a los mínimos detalles, expresión del proceso inconsciente de creación, del *Kunstwollen*, de la

---

12. Bruno Meyer, *Fotografie und Kunstwissenschaft*, ibidem, pp. 206 y ss.



firma del individuo.

Existe para la reproducción de cualquier persona, animal o cosa una serie de convenciones. Estas se montan, en el caso de los objetos arqueológicos y de las obras de arte, sobre la base de ciertos requisitos, que se deducen de la necesidad de que la fotografía sustituya al referente de la manera más fiel, realista y objetiva posible. El fotógrafo, renunciando a intervenir más allá de unos ciertos límites, y conteniendo su inventiva y capricho, desaparece tras el proceso mecánico, del cual se convierte en mero servidor. Esa mecanicidad es, en el fondo, la garantía de fidelidad, objetividad y realismo. Y, sin embargo, en la especialidad de la reproducción de arte hay buenos y malos fotógrafos. No depende ello de que sean unos buenos o malos conocedores de la técnica, sino más bien de que logren o no sintonizar con la pieza, de que sean capaces de escoger, de entre las múltiples posibilidades que existen en el encararse con el objeto -incluso aunque de una obra plana, cuadro o dibujo, se tratare, las hay- aquella que mejor lo represente. Debe equivaler, ver la fotografía de la cosa, a ver 'in situ' la cosa misma. La desmesura de esta pretensión -que la fotografía se comporte con neutralidad, sin añadir ni quitar nada-, así formulada, salta a la vista. Walter Benjamin, ya a mediados de los años 30, es quien mejor ha tematizado el problema diciendo que es el aura de la obra lo que se pierde en el proceso de reproducirla. ¿Qué es el aura? Simplemente, la sensación de originalidad que acompaña de modo ineludible a lo único e irrepetible. No se trata, como suele pensarse, de algo visual, asimilable a la corona luminosa o halo de los santos, presente en la iconografía religiosa de todas las culturas, sino más bien de un "viento suave y apacible". Benjamin mismo da pie para esta interpretación cuando dice

que el aura "se respira".

Grimm y Meyer no ponen en duda la capacidad de la fotografía para representar, incluso más allá de la fidelidad, a la cosa. Ello se explica por su creencia en el postulado, típicamente decimonónico, de la objetividad de la ciencia, y en su correlato, la veracidad de la máquina, que funcionaría de acuerdo con las leyes de la naturaleza, aquellas que descubre la ciencia. La arrogancia de Meyer ("las concepciones artísticas de la época poseían de los distintos artistas y caracteres estilísticos una representación harto vaga y convencional, por lo que de hecho no veían lo que tenían delante, no lo conocían, y menos aún podían copiarlo") es buena prueba de ello. Benjamin, albacea del siglo XIX <sup>13</sup>, ya no puede seguir este juego: en el curso de la reproducción se pierde, sin remedio, lo fundamental, aquello que hace a la obra única e irrepetible, su aquí y ahora <sup>14</sup>. Pero que no haya hablado explícitamente de ello -cosa que está por ver, y que valdría la pena investigar- no autoriza a suponer que no pensó en la posibilidad de que la fotografía pueda estar en posesión de un aura propia, a despecho, o mejor, gracias a su potencial reproductibilidad infinita. Quizá el aura de las fotografías, ese aire "suave y apacible", sólo sea posible cuando la visión de las imágenes es simultánea a la de los objetos en ellas

---

13. "El XIX es la gran época de la indagación de la huella. El espíritu de todas las disciplinas que tuvieron en común ese interés por llegar al todo partiendo de la minucia, desde la biología hasta la criptografía, pasando por la novela de detectives (Conan Doyle, Poe) y la arqueología, culmina a finales del siglo en el psicoanálisis, la quintaesencia de la búsqueda de sentido a partir de un conjunto de datos aparentemente inconexos."

Wassermann, *Apuntes prácticos de fotografía*, Praga 1953.

14. Piénsese, por ejemplo, acerca de si una grabación sonora puede transmitir de modo suficiente y adecuado la entonación por un yogui de la sílaba sagrada "aum".

representados, sólo sea posible en compañía del aura inauténtica de los objetos mismos. Puede que el encuentro de esos dos hábitos en el ánimo de unos espectadores que guarden en la memoria a las cosas representadas, en caso de que se produzca, sea lo único que, reconstruyendo el auténtico aura de las cosas <sup>15</sup>, justifique la exposición de estas fotografías a la vez que convierte en inútil este texto.

---

15. "La fotografía del XIX debe ser superada por la fotografía del XX. La del XIX quería reproducir el aura de la cosa, sin darse cuenta que la cosa ya no tenía aura. La del XX tiene como tarea devolverle a la cosa, reproduciéndola, su aura perdida." Wassermann, *ibidem*, Praga 1953.

## La ciudad de la fotografía

"Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heisst nicht viel. In einer Stadt sich aber verirren, wie man in einem Wald sich verirrt, braucht Schulung."

Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932) <sup>16</sup>

Los comienzos del maridaje entre la fotografía -un arte burgués- y la arquitectura se remontan a los orígenes de la fotografía misma, hace ya casi ciento cincuenta años. La relación entre ambas ha entrado en crisis en la misma medida en que ya no es posible dar por supuestas ni a la arquitectura ni a la fotografía.

El contexto, aquello que da significado y sentido al resultado del acto de fotografiar, va de suyo. Estando implícito, debería explicitarse, pues la fotografía, la imagen en general, es en nuestra cultura más real y verdadera que la realidad. La fotografía se usa indiscriminadamente, sin que se cuestione en absoluto el hecho mismo de la variedad de sus usos.

No interesa pensar sobre la fotografía de arquitectura como si de un género se tratase. Hacerlo así sería un error, pues sólo hasta cierto punto resulta posible relacionar -y puede que únicamente en los ámbitos comerciales y de la pedagogía- ciertos referentes con una manera concreta de reproducirlos fotográficamente.

---

16. "No tiene demasiada importancia ser incapaz de orientarse en una ciudad. Precisa, sin embargo, de un aprendizaje llegar a ser capaz de perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque." Walter Benjamin. *Infancia berlinesa* (1932)



Sí que nos interesa, en cambio, algo que debería preocupar a los arquitectos, a saber, que la fotografía como transcripción del objeto arquitectónico lo substituye, y que las más de las veces sólo lo conocemos por su mediación, la de la fotografía.

Por ciertas cualidades fotogénicas especialísimas parece a menudo que la arquitectura se haya proyectado teniendo en cuenta que se conocerá a partir de fotografías. Esto no debe extrañar, pues la proyectación -la perspectiva es una herramienta clave de ella- y la fotografía beben de las mismas fuentes. Que luego la arquitectura sea habitable ya es otra cuestión.

Hay una clara influencia de la cultura del fotógrafo, de la cultura fotográfica en general, sobre la cultura del arquitecto, del proyecto. Ello es un caso particular del hecho incontrovertible de que somos lo que somos por la fotografía. Ella es a la vez causa y efecto, el síntoma y la curación del mal.

Abundan los fotógrafos que se concentran, en su trabajo como autores y desde hace ya unos años, sobre la ciudad. Esto no puede ser casual.

#### *Primer caso*

La "Mission Datar" se ocupa fotográficamente, con rigor y seriedad, del paisaje. El proyecto completo no se ha dado todavía por finalizado, pero ya hay suficientes trabajos concluídos entregados por fotógrafos como para ver hasta qué punto el centro de gravedad se sitúa en lo urbano e industrial, aunque lo rural también esté representado.

### *Segundo caso*

La exposición "la ciudad fantasma" tiene un tema monográfico, el que señala el subtítulo de la exposición, la ausencia humana. ¿Por qué la ciudad sin gente? Porque interesa la tipología de los edificios. Hay aquí un paralelismo con el hecho de que en los manuales de botánica se haga más uso de dibujos que de fotografías.

La gente, lo anecdótico, distraería del escenario, que se quiere sea el único protagonista. Si éste es conocido, la ausencia de gente hace que devenga extraño. Pero más bien se da una predilección por las zonas menos presentables de la ciudad, las más apartadas y degradadas, lugares sin importancia situados fuera de las zonas de paso habituales a los que sólo se llega perdiéndose, o queriendo ir en contra de esa fuerza centrípeta que arrastra inexorablemente a los barrios más transitados. Es remarcable, asimismo, una proximidad a la preocupación, típicamente romántica, por la ruina. Todo ello cabe en una formulación muy expresiva de nuestra época: Fragmento vs. Totalidad.

Ambos ejemplos, tomados porque son cercanos tanto en el espacio como en el tiempo, se ocupan, así pues, de la ciudad. ¿Por qué de la ciudad? Porque es el tema por antonomasia de la fotografía.

En ambas se ajustan mayoritariamente los fotógrafos a una representación 'clásica' de la arquitectura: ausencia de convergencia en las líneas verticales, asimilación al concepto de alzado.

Ciñéndose a ese standard se lleva la atención a la fotografía misma, a la fotografía-filtro, que crea, configura, a partir de un pretexto exterior, el referente.

Fotografiando lo urbano cobra la fotografía el carácter de sinécdoque:

habla de sí misma.

La fotografía sólo puede serlo de la ciudad porque en estos momentos la única realidad es la ciudad. La ciudad es el único referente posible de la fotografía.

En todas partes es la ciudad caótica y fragmentaria, un conjunto inabarcable de objetos. Imposible hacerse una visión de conjunto, unitaria. La ciudad actual no tiene dioses tutelares. Carece de significado. Es fragmentaria. No es recomponible. Carece de orden, de unidad. Le es propio el desorden. Está dislocada, sin lugar. La más reciente producción fotográfica sobre el paisaje urbano muestra hasta qué punto las ciudades de la segunda mitad del siglo XX no difieren esencialmente entre sí, se hallen donde se hallen.

"La imposible unidad perdida", eso es la ciudad. La ciudad, que no es obra de arte, deviene obra de arte en su imagen fotográfica : obra de arte negativa.

La fotografía es una invención, por todo aquello que ella añade/elimina en su función de traducción/filtrado.

Como invención es una manera simbólica de hacerse con algo que se nos escapa de las manos. ¿Cómo es nuestra relación con la ciudad?  
¿La odiamos o la amamos?

La ciudad no existe, al menos como totalidad, puesto que no la podemos poseer de una sola ojeada. Existe fragmentadamente, constituyéndose



en la memoria a partir de la suma de los recorridos que hacemos por ella. La ciudad, tal como la conocemos, es una realidad fragmentada. Es imposible abarcarla en su totalidad. Sólo conoceremos globalmente una ciudad si recurrimos a la memoria. Así, el mapa del metro es una simplificación en la que los detalles inimportantes se omiten en aras de la funcionalidad. Volvemos al dilema de antes: detalles vs. conjunto, fragmentos vs. totalidad.

Desde una colina la escala misma de las fotos aéreas hace que sean intemporales <sup>18</sup>. Pero una imagen aérea actual de toda una ciudad difiere en muy poco, en realidad inapreciablemente, de la imagen aérea, hecha hace treinta años, de esa misma ciudad. Es en los detalles, visibles en las tomas de cerca, donde pueden apreciarse las diferencias entre la ciudad de antaño y la de hogaño. Resulta posible comparar esa vista de los detalles minúsculos de la ciudad -minúsculos en comparación con el tamaño de toda la ciudad- con un primer plano del rostro: lo que en éste son las arrugas y las marcas de la piel, son en aquél las fachadas de los edificios, los cruces de calles, la fisonomía particular que distingue a un barrio del otro. En esas fotografías hay una distancia muy precisa entre la cámara y la escena: son "macrofotografías", vistas de detalle de algo inmensamente mayor.

---

18. Es el problema de la relación entre los tamaños respectivos de lo fotografiado y del sistema fotógrafo-cámara. Wassermann dice: "El paisaje natural es infinitas veces mayor que ese sistema. El paisaje urbano ya se aproxima más a la escala humana. En el retrato o el desnudo los tamaños respectivos ya se asemejan: la relación es de igual a igual. En el bodegón el sistema domina a lo fotografiado. El criterio clave aquí es la relación de poder implícita, en cada caso, entre el tema y el sistema. Así, puede fotografiarse la ciudad como si fuese un bodegón -colocándose en una colina que la domine-, una persona como si fuese una montaña, un bodegón como si fuese un paisaje, etc."



La ciudad y la fotografía, algo utópico. No existe la ciudad que depicte la fotografía. Es una ciudad posible, pero no real. Que podamos reconocer, andando por la ciudad, los lugares fotografiados por tal o cual fotógrafo, no quiere decir nada. La ciudad-referente, algo muy distinto, sin apenas nada que ver con la ciudad que vemos a partir de la acumulación de las imágenes de esos fotógrafos.

Hay aquí un doble extrañamiento ("Verfremdung"). Por uno lado el que conlleva la ciudad en sí misma, donde vivimos. Por otro lado el de la fotografía. Los dos extrañamientos se potencian mutuamente.

La fotografía, una manera de reproducir la realidad que se da por supuesta. Nadie pone en duda la diferencia entre la reproducción y lo reproducido. Nuestra cultura se basa en eliminar el abismo entre ambos ámbitos. La fotografía, una pura ilusión de la que nadie sabe hasta qué punto ejerce, subrepticia y taimadamente, su efecto seductor. El velo de la maya, curiosamente, debe descorrerlo sin embargo la misma fotografía.

La ciudad es lo único que hay, todo lo que hay. Pero la ciudad sólo existe en la memoria. Si la memoria actual es la fotografía, la ciudad actual sólo existe en la fotografía: la fotografía, el lugar de la ciudad.

La fotografía sólo es posible a partir de un referente, el mundo exterior, tridimensional y dentro del tiempo. Sin él no habría fotografía. Si lo único que hay es la ciudad, lo único fotografiable es la ciudad.

La ciudad es lo único fotografiable, puesto que la única realidad es la

ciudad. La ciudad es algo fragmentado. El fotógrafo tiene así como tema la fragmentación.

La fotografía destruye nuestra ilusión de que la ciudad sea coherente, total, y por lo tanto abarcable. La ciudad es algo dislocado, troceado, y, en aparente paradoja, sólo reconstruible mediante su sucesiva e ininterrumpida reproducción fotográfica. De esta manera una ilusión queda substituída por otra.

## Detalle y orden. La mirada de los objetos

pues juro por los ojos do me enciendo

[IV, 64]

Por ese oro sutil, nuevo y luciente, / que por mano de Amor se ordena y mueve, /  
por esa de marfil graciosa frente / donde tiene el abril perpetua nieve, / mi sol, os pido, y  
por la llama ardiente / que en mí la luz de vuestros ojos llueve, / que abráis a rato más  
gracioso y tierno / el alma, y gozarán las del infierno.

Salgan por esos ojos, de improviso, / amigos y amorosos resplandores, / el aire al  
derredor, hecho un Narciso, / trate lleno de luz consigo amores, / descubra mi terreno  
paraíso / en la desierta arena alegres flores, / y por él arda en amoroso celo / la tierra, el  
agua, el aire, el fuego, el cielo.

[VI, 169...]

responde ella llorando: "¡Ay Tirsis mío, / si más que estos dos ojos no te quiero, /  
que pierda yo la luz que en ellos tengo!"

[XIX, 12...]

"¡Tirsis, adiós!" "Adiós, luz de mis ojos."

[XXI, 13]

Pena, llanto, inquietud, ciego cuidado, / sobresalto, desdén, fácil engaño, / sospecha,  
ansia, temor, gozo turbado, / vil fe, salud incierta y cierto daño, / lamentable reír, temor  
osado, / contagioso mal, nuevo y extraño, / es la infelice y bien compuesta turba / desta  
Esfinge crüel, que el mundo turba [...]

[XXXIII, 545...]

Francisco de Aldana

Tanto la teoría antigua de la visión como las de la naturaleza de los románticos son, en ciertos sentidos, mucho más adecuadas que la moderna científica. Nosotros creemos que vemos porque existe una luz objetiva que ilumina el mundo. Ellos creían que era la luz que emergía de los ojos del observador la que permitía que éste viese las cosas.

Que las personas puedan mirarnos no requiere mayor explicación, pero sí la precisa que las cosas, presuntamente inanimadas, también lo hagan. Las cosas nos requieren, nos llaman, requieren de nosotros que las miremos. No sólo responden a nuestra mirada, sino que la provocan.

Walter Benjamin, aunque en clave melancólica, se hace eco de este hecho. En su versión, que se atiene a la tradición judáica, de la pérdida de la inocencia, de la salida del paraíso (*Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres*), dice que tras ésta los objetos devinieron mudos, y ello por la tristeza de que se les nombrara -es decir, mirara- inadecuadamente.

Los antiguos decían que la visión es un rayo que ilumina lo mirado: la visión constituye a lo mirado, que pasa de la indiferencia a la intencionalidad, pues hay una relación erótica entre el que mira y lo mirado. Los objetos nos ven, por eso nosotros los vemos a ellos, respondiendo así a su llamada.

Las cosas nos miran, nos interpelan. Las fotografías son cosas, y como tales también nos miran y requieren.

Hay fotografías que provocan efectos en el espectador mucho después de que éste las haya tenido delante, al modo de una bomba de relojería. Son imágenes que no se ocupan tanto de la sensualidad cuanto del concepto. Lo fotografiado no suele importar en sus mínimos detalles, aquéllos que, en cambio, protagonizan, robándole el aliento al espectador, las fotografías realizadas con gran formato. Tengo delante



un autorretrato de Reinhardt Wolf. Se encuentra éste a la derecha de un cobertizo que contiene una colección de vinos de arroz, en el templo Matsuo de Kyoto. Wolf ocupa una mínima parte del total de la imagen. Detrás del pequeño cobertizo sobresale un árbol con las hojas amarillas. La toma es frontal, en el estilo al que nos tiene acostumbrados este fotógrafo. Si miramos la fotografía muy de cerca podemos apreciar unas hojitas secas sobre el tejado del cobertizo. De color marrón-anaranjado, destacan muy suavemente contra los tonos fríos de la cubierta. Tales detalles nos transportan directamente al sitio; permiten, casi casi, imaginar la sensación física que sólo es posible estando ahí: el rumor de las hojas, la brisa, los olores, el crujir de las pisadas al andar.

Imágenes como ésta se contraponen fuertemente a aquéllas que he definido más arriba como bombas de relojería. Como ejemplo de las mismas valdría un autorretrato de metro por metro hecho con una cámara de varios cientos de agujeros. Expuesta hace más de seis años en el FAD de Barcelona, en el marco de la exposición sobre fotografía estenopeica que organizó Manuel Serra, no he vuelto a verla desde entonces. No pretende arrogarse esta imagen el status de substitutivo de la realidad sensible, mejor dicho, sensual, sino que se dirige a la facultad intelectual. Una vez reconocido el principio que presidió su realización ya no haría falta tenerla delante para seguir contemplándola. Ello es así porque la memoria del concepto se aguanta mejor que la de los mínimos detalles: éstos sólo se viven *in situ*, son inaprehensibles por el concepto, la palabra es incapaz de hacerse con ellos, de agarrarlos. El particular es inasimilable al universal.

La contemplación de una fotografía oscila entre dos polos, directamente

determinados por la mayor o menor distancia física entre la imagen y el que la mira.

Vista de cerca se aprecian sus detalles minúsculos, los mismos que robaron el aliento a los contemporáneos de los primeros daguerrotipos, hace 150 años. Esas minucias contribuyen poderosamente a crear la sensación de verosimilitud, más aún, de veracidad.

Vista de lejos se aprecia la disposición general de la imagen, el orden (Gombrich), su composición, si queremos expresarlo con una terminología de uso corriente. Esos *grandes trazos* nos remiten al todo donde se contienen los detalles, que a esta mayor distancia ya no se aprecian.

La integración de lo uno con lo otro depende de la memoria, en vista de que se trata de dos percepciones consecutivas y no simultáneas.

Quizá sea posible hablar de dos tipos distintos de placer, según se trate de la apreciación de los detalles o del conjunto. Las minucias roban el aliento porque ponen al espectador frente a una ilusión <sup>19</sup>: siempre estamos tentados, frente a una fotografía, de confundirla con la realidad, con la particularidad de que tanto se puede ir en la dirección que lleva a su cuestionamiento y, por tanto, eliminación -algo que puede desencadenar una pequeña tara en la superficie del papel, así un pliegue, una mancha, un resplandor-, como coger la que lleva a perderse en ella, tomando la fotografía al pie de la letra. El tambaleo entre estas dos posibilidades explica el vértigo que corta la respiración: sabemos que estamos ante algo que no es nada, pero que parece serlo, pero que es algo: sabemos que lo que vemos no es lo que aparenta ser:

---

19. Es esclarecedor ver cómo se expresa esto en otros idiomas. Así, en francés existe *trompe l'oeil*, que puede traducirse como "trampantojo", y en alemán *Schein*, que significa tanto "apariencia", "ilusión", como "brillo".

sabemos que lo que vemos aparenta ser lo que no es <sup>20</sup>.

Claro que las tales minucias son mayores en tamaño que los meros elementos mínimos portadores de información: los granos de plata, la trama del fotolito, las líneas del monitor de vídeo. Ellos marcan el límite por abajo del abandonarse a la minucia, de perderse en el detalle; están más allá de la figuratividad, y tomados uno a uno son portadores de sentido.

Maravillarse ante los detalles es hacerlo ante la siempre sorprendente capacidad del medio para representarlos. El placer que sentimos ante el detalle en la fotografía tiene que ver con lo objetivo. Por un lado es el descubrimiento de algo que no veríamos nunca con los ojos desnudos, pero que está ahí, siempre cambiante, nunca igual, irrepetible, pero no accidental. Por otro lado es la constatación de cómo esos detalles nos evocan inmediata y directamente sensaciones físicas, las mismas que sentiríamos si nos encontrásemos en la escena. Seguramente sea ésta la razón que lleva a algunos fotógrafos a no tener en total estima la reproducción impresa de la fotografía, que por excelente que sea nunca podrá igualar la presencia <sup>21</sup> que tiene una copia original, su sensualidad.

El placer ante la disposición general engarza con nuestro reconocimiento de la intervención del fotógrafo, con nuestro reconocimiento de su reconocimiento de las posibilidades de lo que puso delante de su cámara <sup>22</sup>. Elijo deliberadamente *puso* en vez de

---

20. El mareo que se siente al leer estas palabras se parece a aquello que designan.

21. El fotógrafo mejicano Manuel Alvarez Bravo, uno de los pocos platinotipistas actuales que todavía llegó a conocer papel al platino comercial, cita a la mística Sor Juana Inés de la Cruz cuando intenta describir lo que provoca una copia realizada con ese proceso: "tengo en los ojos los dedos, y lo que miro, tiento".

22. Aún cuando sea el fotógrafo el que debe decidir *a priori* qué formato es el que va a utilizar, la traducción del detalle la hace la máquina, no el fotógrafo. El orden, en cambio, lo



lo que encontró, pues a) la fotografía la hace el fotógrafo, nunca se la encuentra hecha, y b) lo que el fotógrafo desgaja, al encuadrarlo, de lo que le rodea, se constituye en el mismo momento de ese acto de elección consciente y lleno de intención. Lo encuadrado se preña de sentido al convertirse en el vehículo de la visión del fotógrafo, al hacer éste que abandone su habitual estado de indiferencia y mudez. Que los objetos, bellas durmientes que vuelven a la vida por obra del beso del fotógrafo, le atraigan o no en virtud de un reclamo que les es propio, incluso en su inconsciente postración, debe resultarnos indiferente. Dicho de otra manera: no viene al caso preguntarse si la iniciativa de su encuentro -el de los objetos con el fotógrafo- parte del sujeto o del objeto, pues tal conceptualización nos aboca a unas aporías irresolubles. De lo que aquí se trata es justamente de un modelo que, identificándolos entre sí, pretende ir más allá de la oposición sujeto/objeto. La manera más ajustada de expresar esto sería decir que el fotógrafo mira a la escena, la fotografía, y que ésta también le mira a él, también le fotografía. El sujeto y el objeto se identifican porque se fotografían mutuamente <sup>23</sup>.

La mirada que se regodea con lo minúsculo lo hace porque reconoce en ello a su referente. Quizá sorprenda esa increíble reproducción porque vaya más allá de lo que suponemos es capaz de dar de sí lo mecánico. O también porque todo cambio de escala posiblemente permita una gratificación, aunque sea provisional y fugaz, de nuestra siempre frustrada necesidad de poder y dominio. Reconocer lo grande real como pequeño en una fotografía suele ir acompañado de una sonrisa, pues no decide única y exclusivamente el fotógrafo.

23. En inglés se habla de lo fotografiado llamándolo el *subject*.



deja de ser chistosa esa inversión del orden natural de las cosas <sup>24</sup>.

---

24. Aquí radica la naturaleza sanamente perversa de la fotografía.

## **El control del espacio: el gran formato**

Lewis Mumford distingue entre una máquina y una herramienta. Lo que las diferencia es "el grado de independencia, el manejo de la habilidad y de la fuerza motriz del operador: la herramienta se presta por sí misma a la manipulación, la máquina a la acción automática" (*Técnica y Civilización*, pág. 27).

Esta distinción es perfectamente aplicable a las cámaras fotográficas. En uno de los polos del espectro están las que son totalmente máquinas, porque vienen programadas de fábrica y lo único que puede hacer el operador es dirigirlas hacia la escena y decidir en qué momento apretar el botón. Con la cámara-máquina es fácil hacer muchas fotos. El operador se las encuentra casi sin querer, simplemente mirando a través del visor.

En el otro polo hay las cámaras que son totalmente herramientas. La cámara de fuelle, el gran formato, ocupa el extremo de este polo. La atención del operador es vital, pues no hay ni un solo mecanismo que le ahorre alguno de los pasos. Es preciso mantener un alto nivel de concentración durante el trabajo. Cualquier distracción provoca que la toma se frustre, pero de un modo distinto que con las cámaras automáticas, con las que puede darse el "accidente feliz" dado que su automatismo garantiza resultados aceptables casi en cualquier circunstancia. Con el gran formato un despiste bastante típico -olvidarse de sacar la tapa del chasis portaplacas justo antes de liberar el obturador- se traduce, sin más, en que no llega a registrarse imagen alguna sobre la película. Las múltiples combinaciones de movimientos

que permite -esta cámara no es rígida, los marcos delantero, el del objetivo, y el trasero, el del plano de la película, son desplazables, inclinables y girables-, su dependencia inevitable del trípode, en suma, un ritmo de trabajo necesariamente lento y deliberado, obliga al fotógrafo a tomarse las cosas con calma, le lleva a una positiva ralentización. El gran formato trae de la mano un "approach" meditativo, contemplativo, casi melancólico en el sentido benjaminiano del "inne halten", ese pararse en el que las cosas y el mundo se desgajan y desmoronan.

Cuando se trabaja con placas la fotografía se lleva primero en la cabeza, y luego se descubre en el cristal esmerilado. El concepto de previsualización no es sólo válido para el control del tono. De hecho es algo evidente para el fotógrafo acostumbrado a usar este tipo de cámaras. No es casual que fueran fotógrafos sobre todo de gran formato, como Weston y Adams, los que llegaron a la formulación del sistema de zonas.

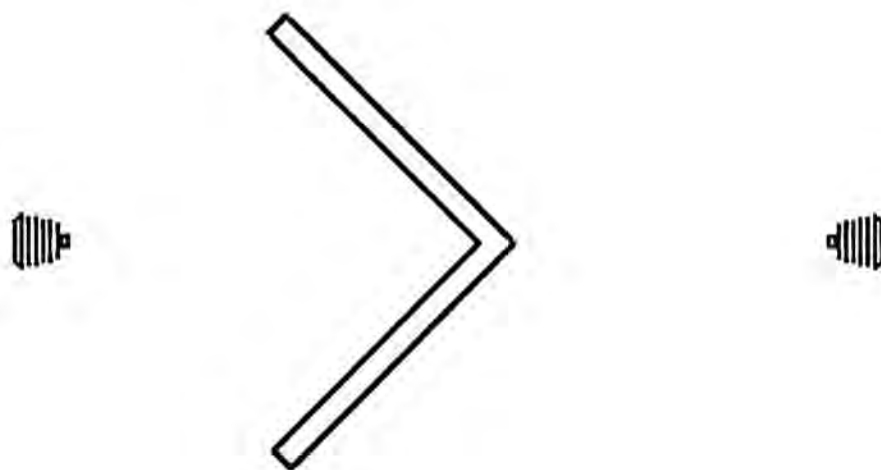
El gran formato es a la fotografía lo que la alta fidelidad es a la reproducción de la música. El considerable tamaño de la película permite el registro de los más finos y sutiles detalles, de las más mínimas diferencias de brillo en la escena.

La cámara de fuelle tiene un ámbito de aplicación evidente, la gestión del espacio decisivo. Sus movimientos permiten un control de la perspectiva, del encuadre, de la composición y de la nitidez imposible con las cámaras rígidas.

Para definir un espacio se necesitan, como mínimo, dos planos, uno vertical -el muro- y otro horizontal -el suelo-. La dificultad, en el sentido más amplio de la palabra, del desierto tiene directamente que ver con esa ausencia de la altura.

Tres planos crean la esquina. Esos tres planos, más un cuarto duplicando a cierta altura, y paralelamente, el suelo, son el modelo del abrigo.

Ciertas formas geométricas arrastran consigo sentidos profundamente enraizados. Una de ellas es la esquina, o unión de dos paredes que se mueven en direcciones distintas.



La misma esquina connota cobijo o rechazo según dónde se coloque el observador. La misma esquina pasa de ser cóncava a convexa simplemente dándole la vuelta. En la fotografía, sin embargo, puede representarse de manera que no se sepa si las paredes acaban en seguida, o si, por el contrario, continúan tanto fuera del cuadro que no se la podría rodear.

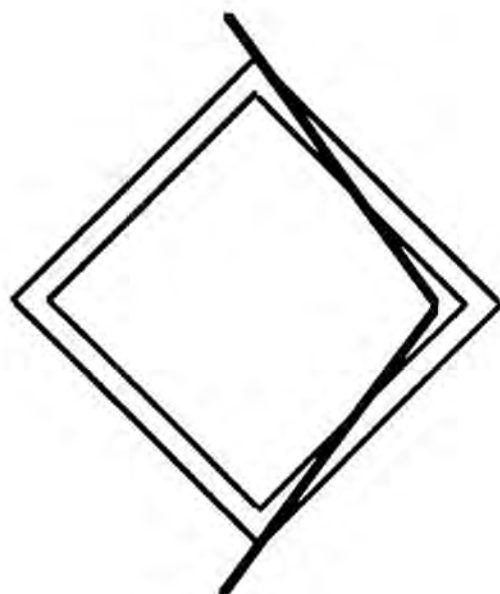
La palabra cobijo delimita uno de los aspectos, posiblemente el más agradable, de la concavidad. Pero esta también puede evocar agobio, constreñimiento, limitación.



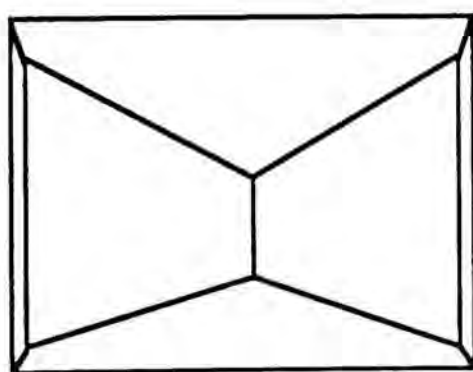
La palabra rechazo se refiere a una de las facetas, no precisamente la mejor, de la convexidad, que también puede significar empuje, impulso, actividad. Dependiendo de las circunstancias cargaremos positiva o negativamente una realidad que en sí misma es neutra. No sólo porque esté en función del sitio donde nos hayamos colocado -dentro o fuera-, sino sobre todo porque el signo, positivo o negativo, también es reversible. Lo que le da, así pues, a la fotografía de una esquina su carácter es esa serie de detalles que la convierten en pieza única: un tipo concreto de luz, una minucia concreta. Este punto nos aleja del peligro de formalismo, implícito en la formulación que encabeza este párrafo.

Pero lo que realmente interesa de la esquina es que implica la cuestión, ya planteada en las primeras páginas, de que el fotógrafo se mueve a partir del anhelo, imposible de satisfacer, de que el campo contenga al contracampo, o sea, que una cosa a la vez sea y no sea ella misma.

Cuando se fotografía con un ángulo de toma superior a los 90° en el interior de un espacio cerrado, como por ejemplo una habitación, se representan tres de las cuatro esquinas de ese espacio.



Pero a costa de ello se pierde en la fotografía la confluencia de los dos muros contiguos a la cámara. En la imagen esos dos planos ya no se encuentran, sino que se separan por detrás de la cámara. La realidad de esa convergencia, que es la esquina invisible situada a las espaldas del observador, se desvanece en un lugar identificable en la imagen de ese cruce. Ese lugar concreto es la línea donde se encuentran, sobre el horizonte, los dos planos: el sujeto está en el objeto.



## **El control del tono: el sistema de zonas**

El problema del control del tono es de una importancia decisiva en mi trabajo. Ya he contado en las primeras páginas cómo a partir de mi lucha con la luz ocurre mi toma de conciencia fotográfica. Creo que puede ser interesante incluir un ejemplo que lo ilustre.

Comparemos las imágenes 1 y 2. Se trata de dos fotografías de la misma escena, unos silos de grano situados a la salida del puerto de Barcelona. La cámara, en ambos casos, estaba situada a media altura de la falda de Montjuic, en la misma cota del faro. Es una toma en picado que permite, como siempre ocurre en tal tipo de tomas, ver enormes extensiones de superficie: el horizonte está casi tocando el borde superior de las imágenes, por encima del sujeto principal, los silos. El picado, una visión a medio camino entre la vista en planta y el alzado, posee una gran potencia descriptiva. Como la cámara, una 9 x 12, estaba en el mismo sitio, en lo que se refiere a la perspectiva ambas fotografías son iguales, aunque la "nocturna" la hiciera con el 240 mm y la "diurna" con el 210 mm. En la segunda hay más espacio alrededor de los silos, en tanto que en la primera éstos respiran menos por estar más ajustados a los bordes. Salvadas estas diferencias, mínimas como se acaba de ver, pues la "diurna" se puede positivar sin problemas de manera que los bordes sean similares a los de la "nocturna", la única diferencia notoria entre estas dos fotografías es la luz, o, para decirlo con más precisión, la mayor o menor presencia de ciertos valores de gris en cada imagen. Así, la "diurna" abunda en valores medios, mientras que gran parte de la superficie de la otra la ocupan grises oscuros, casi

negros y negros totales. Sería posible identificar en cada una de ellas todos y cada uno de los mismos valores tonales, pues en ambas está presente la totalidad de la escala, pero la cuestión es que ambas difieren en el cómo de dicha presencia. Puesto en argot fotográfico, la "diurna" está en clave alta ("high key"), pues hay más tonos claros que oscuros, y la "nocturna" en clave baja ("low key"), por lo contrario. Y del mismo modo que en música el mayor o menor uso de las diversas tesituras (grave, media o aguda) determina una variedad de climas sonoros, correlato de una posible variedad de posibles respuestas emocionales, en el caso que nos ocupa cada imagen es portadora de un catálogo de posibles connotaciones y no de otro. Es probable que el dueño de esos silos, puesto ante la necesidad de elegir entre estas dos alternativas, prefiriera la fotografía más clara a la más oscura, pues aquélla parece más descriptiva, parece explicar mejor cómo es la cosa "en realidad". A mí, sin embargo, me interesa infinitamente más la oscura, que me parece más rica en sugerencias: esa misma oscuridad es lo que permite dudar acerca de lo que eso sea.

De siempre me habían interesado esos silos. En cierta ocasión acerté a pasar por la carretera que sube hacia los estudios de Miramar justo a la hora de la puesta del sol. El tiempo había estado tapado durante todo el día, con esa cualidad tan típica del invierno barcelonés. Al subir en coche por la ladera noté cómo ya se habían encendido las luces de los silos. El "choque visual" lo tuve con la disposición en zig-zag vertical de las que están a la derecha. Al verla ya supe cómo quería encuadrar, y desde dónde lo tenía que hacer.

Pero una vez revelada me dí cuenta de que no tenía lo que quería. Y,



así, volví al cabo de un par semanas para repetir la fotografía. Esta vez esperé algo más de tiempo, hasta que el equilibrio entre las luces artificiales y la del cielo se situó en el punto que quería, algo más tarde, una media hora, que la vez anterior. De esta manera el protagonismo ya no lo tenía lo natural, sino lo artificial. En la primera fotografía, además, el zig-zag quedaba en segundo plano, vencido por lo imponente de las masas

Este ejemplo lo es de la importancia del tono, de cuya existencia, como de la del suelo, no nos percatamos hasta que nos falta. La causa del fracaso de muchas, en principio, buenas fotografías, buenas por su intención, estriba en haber desatendido ese control del tono, a menudo la inadvertida diferencia entre una fotografía vulgar y una gran fotografía.

En los primeros tiempos del sistema de zonas era frecuente hablar de la así llamada "necesidad de ser fiel a la escena". En tiempos más recientes la expresión se ha sofisticado, y así, en lugar de lo anterior puede leerse algo así como que se trataría de que en la copia final se preservase la sensación de luminosidad de la escena, su luz. Una fotografía se impondría por propio derecho, sin necesitar de legitimación alguna, cuando parezca que la copia irradia luz, que el papel no la refleja, sino que la emite. El problema, así, ya no es técnico, aunque exista una técnica, el sistema de zonas, para aprender a conocer las respuestas de los materiales. El sistema de zonas es una manera de ordenar los conocimientos relacionados con la reproducción del tono con vistas a una educación del gusto. Los técnicos de sonido hablan de ecualizar. El fotógrafo puede llegar a hacer lo mismo.

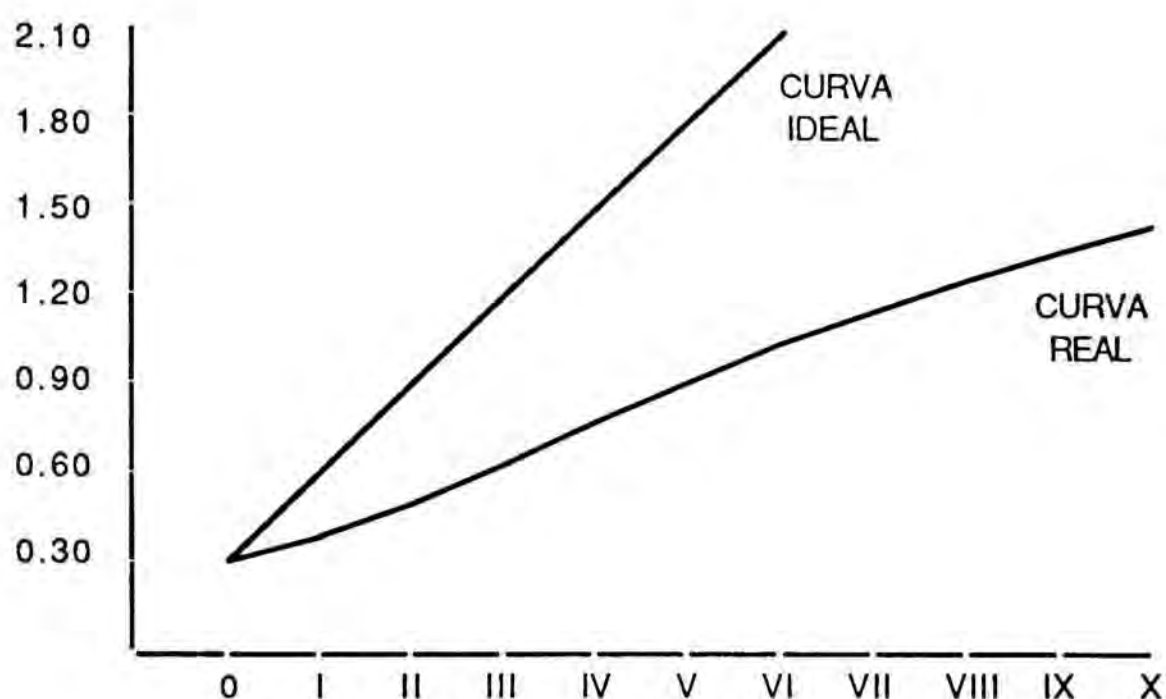
Siendo como es la fotografía una hija directa del XIX llama de entrada la atención que no se aplicaran métodos para medir el comportamiento de los materiales hasta finales de ese siglo. Pero ello aparece sin duda como imprescindible sólo en el momento en que nace la industria fotográfica y se abandona lo artesanal.

El aporte más original del sistema de zonas al problema del control del tono consiste en que ordena toda la variedad tonal a partir de un criterio mensurable, introduciendo en la infinita gama de tonos, desde el negro hasta el blanco, ciertos límites o fronteras. Esa división del "continuum" tonal en escalones-zonas permite *nombrar* a cada tono. La aplicabilidad del sistema, más allá de las fronteras lingüísticas, tiene que ver con la asignación de un número romano (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX y X) por Ansel Adams a cada tono. Es una innegable ventaja la torpe vaguedad (muy claro, menos claro, medio, poco obscuro, muy obscuro, etc.) de los términos usados en el lenguaje común para designar los tonos comprendidos entre el blanco y negro, más aún, la inexistencia de nombres que permitan hablar sin ambigüedad de los distintos grises, pues esta ausencia es lo que permite que se erija una terminología como la del sistema de zonas. La numeración de las zonas, en su neutra precisión, substituye, "desemocionalizando" el asunto, a esos atributos - los cuantificadores de la lógica: menos, más, muy poco, poco, mucho, bastante, casi, apenas, etc.-, que son inútiles porque justamente connotan demasiado, y porque están demasiado cargados de una emocionalidad excesivamente primaria. El fotógrafo debe depurar sus emociones, y por eso no le valen las palabras del lenguaje común <sup>25</sup>.

---

25. Ansel Adams, el padre del sistema de zonas, es una interesante mezcla de pragmático anglosajón y de místico a lo Whitman o Thoreau. Su discípulo Minor White ejemplifica claramente, al abrazar el budismo zen, la retrocolonización de occidente por

En el gráfico al pie de esta página puede compararse la curva característica de una película cualquiera con lo que ésta debería ser si la fotografía fuese efectivamente una copia fiel, literal, objetiva y realista.



Los números romanos en el eje de abscisas representan niveles de luz, luminancias en la escena. Cada número significa el doble de luz que el anterior. Las sombras de la escena son los números más bajos (0, I, II, III). Las partes claras -luces altas en el argot fotográfico- son los números más altos (VII, VIII, IX, X). Sobre el eje de ordenadas se representan las densidades del negativo. La curva es la expresión gráfica del principio "a mayor luz reflejada por la escena, mayor densidad en la parte correspondiente del negativo". La recta a 45° significa que el incremento de la exposición conlleva un incremento similar en la densidad: multiplicar por 2 la luz provoca una densidad igualmente doble. Es decir, que la separación tonal en las sombras, los grises medios y las luces orienta.

el talón y el hombro de la curva real.

Si el proceso fotográfico proporcionase un resultado efectivamente fiel y realista, puesta la cosa al lado de su fotografía resultaría casi imposible saber qué es la copia y qué el original, suponiendo que hubiésemos partido de algo monocromático y que la escala de reproducción fuese 1:1.



## ¿Existe un único standard de calidad?

En estos tiempos de uniformización del gusto cuesta trabajo reconocer la posibilidad de una variedad estilística. En la fotografía de la Estatua de la Libertad en París, atribuída a Pierre Petit, hecha entre 1876 y 1881, tenemos un buen ejemplo del "standard" entonces vigente, testimonio del buen hacer de aquellos profesionales. La "calidad", tanto entonces como ahora, la determinan aspectos tan inflexibles como la respuesta espectral del material negativo, el tipo del papel, o el acabado y la presentación de la copia terminada. Esto es lo que ha llevado en nuestros días a algunos fotógrafos a experimentar con procesos ya caídos en desuso, como el papel a la albúmina (Joel Snyder en Chicago lo utiliza para positivar los negativos de Atget en el intento de conseguir copias similares en "clima" a las originales), la platinotipia (George Tice hace lo mismo que Snyder, pero con el material de Frederick H. Evans), la goma bicromatada, o incluso el daguerrotipo <sup>26</sup>. Algunos, como los citados, los recuperan en un esfuerzo parecido al de los músicos especializados en el repertorio renacentista y barroco que tocan con instrumentos y formación orquestal "de época". Otros, como el autor de estas líneas, o Toni Catany con sus calotipos, los usan para su propio trabajo personal.

Pero también el papel a la plata puede trabajarse de maneras que algunos considerarían una "violación" de esas "reglas sacrosantas de la corrección fotográfica". Mario Giacomelli (Italia) y Josef Koudelka

---

26. Ver a este respecto el número de febrero de 1979 de la, por desgracia, desaparecida revista *Camera*, titulado "La revue *Camera* des anciennes techniques photographiques utilisées par des photographes contemporaines".

(Checoslovaquia) son dos casos paradigmáticos. Su "standard" de calidad se aparta de esa definición clásica del "fine print" nacida en la costa oeste de los EE.UU.<sup>27</sup>, acercándose incluso al de las máquinas "printer" de los laboratorios comerciales. Ambos positiván con grano y contrastadamente. Traerlos juntos a colación impide asignar ese "estilo" a un tipo de fotografía con el que normalmente se estaría tentado a casarlo, el reportaje. La caligrafía no es de aplicación a la fotografía. La relación entre lo que se dice y el cómo se dice es estrecha e inseparable. Estos autores (el suizo Robert Frank o el americano William Klein también sirven), o el inglés John Goto -muy influenciado por la obra de Sudek a partir de su estancia en Praga en 1985-, por poner otro ejemplo de entre tantos, no se ajustan a la "paleta" convencional. El criterio del juicio depende más del interior de la propia obra que de parámetros externos. Preguntarse, por otra parte, si usan o no el sistema de zonas, carece de sentido. El mayor peligro al que debe enfrentarse todo fotógrafo neófito se encuentra en su propio interior: consiste en la compulsión de sentirse presuntamente obligado a "aprender" *la* fotografía, como si ésta fuese, sin más, un "corpus" cerrado de conocimientos, gestos y recetas ahí dispuesto para su ingestión, deglución y digestión. Nada más lejos de la verdad. No hay soluciones "standard", tampoco panaceas universales. Los casos recién citados pueden servir de ejemplos de un empleo del medio apartado del "standard" oficial.

El sistema de zonas coloca en manos del fotógrafo dispuesto a probarlo y aprenderlo una herramienta de primera magnitud. Pero, como siempre,

---

27. Notablemente Edward Weston, quien anota en sus diarios, a finales de los años veinte, su preferencia por el papel a la plata, que le convenía más por su superficie lisa, brillante y neutra. El platino ya no se ajustaba a su estética, que él mismo resumió diciendo que le interesaba "la traducción a la verdad fotográfica de la cosa misma".

el material que usamos se nos descubre en sus posibilidades usándolo: a priori es imposible saber qué podemos hacer con él. El sistema de zonas no es la fotografía, sino una manera de acercarse a ella, una forma, pedagógicamente útil y de eficacia probada, de describir procesos y procederles. El fotógrafo capaz de controlar el tono está usando el sistema de zonas sin saberlo, porque en él se formulan los principios físico-químicos de la fotografía, siempre iguales sea cual sea el uso que se les dé. Esa formulación terminológica, sin embargo, tiene ventajas con respecto a la que emplean los científicos: a) está al alcance de cualquier fotógrafo, sin que sea menester que esté en posesión de una licenciatura en ciencias físicas; y b) se ajusta a las costumbres del "mètier", a la práctica cotidiana.

En torno al sistema de zonas ha surgido toda una mística que no le es necesariamente intrínseca. Así por ejemplo Minor White, que inscribe el sistema de zonas en su concepción de la fotografía. Al leer su libro conviene tenerlo en cuenta, y separar lo uno de lo otro. Eso explica la ironización del mismo en algunos círculos: se niegan a aceptar una metodología que conduce, en el caso de no pocos discípulos, a una escolástica más bien rígida e intransigente. El sistema de zonas puede venirle muy bien al profesional de la enseñanza de la fotografía si facilonamente lo entiende como un conjunto de leyes y normas, y en su nombre simplifica en exceso la difícil tarea de criticar, evaluar y calificar los trabajos de sus alumnos.



## La relación entre lo cuantitativo y lo cualitativo

La base técnica de la fotografía va indisolublemente ligada a la reproducibilidad, que es al mismo tiempo la razón de su éxito. Toda reproducibilidad tiene que ver con el concepto de molde, con la actividad del matricero. Hija póstuma del renacimiento por tantos aspectos -es entonces cuando se desarrolla la perspectiva cónica que está a la base del diseño de las ópticas, por poner un ejemplo-, la fotografía significa con respecto a la imagen lo mismo que la imprenta con respecto a la escritura <sup>26</sup>.

Teniendo en cuenta que el invento de la litografía es en muy pocos años anterior a la fotografía <sup>27</sup>, es ilustrativo comparar ambos procesos entre sí. En ambos sistemas se parte de una matriz -la plancha y el negativo-, que mirada bajo una lente de aumento resulta estar constituida por unos elementos mínimos cuantitativamente realmente limitados: los trazos manuales del buril, más o menos separados entre sí, y los granos de plata, también más o menos apelotonados. El elemento mínimo, la unidad de información, produce las imágenes a partir de una manera de reunirse, de una combinatoria. Las imágenes aparecen en el juego entre el fondo y la figura, literalmente. En efecto: tanto en el grabado final como en el positivo lo que vemos es la mayor o menor cantidad de luz que refleja la base blanca del papel, en función de la densidad del depósito o trama que tiene encima. Cuando no hay tinta, o cuando la

---

26. W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*.

27. G. Freund, *La fotografía como documento social*. A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*



plata ha sido eliminada por el fijador porque no ha recibido luz en el momento del positivado (pensemos en los bordes del papel que tapa el marginador), el papel refleja el máximo de luz y, aunque no lo sea -sólo un espejo refleja el 100%- , eso lo asociamos al máximo de brillo, al "blanco". Dicho de otra manera, esos depósitos -los granos de plata y las rayas- modulan la luz reflejada y sacan a la monótona superficie del papel de la potencialidad en ella disponible para concretarla en una sola de las infinitas combinaciones posibles sobre tal soporte.

Lo que se acaba de ver que ocurre entre el negativo y el positivo, entre la plancha y el papel, sucede asimismo entre la escena fotografiada y el negativo, entre la mano que dibuja sobre la plancha y la plancha misma, aunque en este momento de la comparación entre la fotografía y el grabado, se complique el asunto al aparecer en escena la coordinación ojo-mano-cerebro. Seguir este tema de lo mecánico y lo manual nos llevaría muy lejos, directamente a los primeros años de la fotografía, con la revolución industrial en plena aceleración triunfante. Los detractores de la fotografía de entonces utilizaron el argumento que afirma la inferioridad de lo mecánico para negarle a la fotografía ciertos atributos, cuya posesión, por otra parte, ella tampoco pretendía. En cualquier caso se trata de una cuestión mucho más delicada de lo que parece a simple vista, aunque sólo sea porque esos momentos se hallan mucho más distantes, nos son mucho más ajenos de lo que se piensa. El sentido de las palabras ha cambiado demasiado, y resulta extremadamente fácil caer en mecanismos de proyección de lo actual sobre el pasado. El maquinismo connotaba para los espíritus más despiertos y sensibles de mediados del XIX unas dosis considerables, y por eso mismo inaceptables, de "mal gusto" y otras cosas peores. En esto estuvieron de

acuerdo gentes de tan diferente color como Baudelaire y Ruskin. La técnica se ha limpiado relativa y comparativamente en el entretanto, y ha pasado a ser aceptada por todo el mundo <sup>28</sup>. Sólo los representantes de un arte retrógrado y obsoleto siguen asociando lo manual con lo artístico, olvidando cómo ahora, más que nunca, está muy poco claro qué sea el arte y cuál su función <sup>29</sup>.

La capa depositada sobre el soporte constituye la base del "mensaje", de la "información" (ninguna de estas dos palabras es de mi agrado), en suma, de aquello que nos quiere decir el fotógrafo, el grabador, el pintor, o quien sea que trabaje con un soporte bidimensional. Pero la novedad que aporta la fotografía consiste en que estos factores materiales son mensurables. La relación en fotografía entre lo cuantitativo (reflectancias, densidades) y lo cualitativo (la "información", y también el clima que es capaz de evocar: esto segundo siempre algo más que aquello primero) es de una índole muy peculiar. Podría compararse esta relación, pero sólo hasta cierto punto, con la existente entre la actividad cerebral y un encefalograma. La mensurabilidad-en fotografía permite prever los resultados posibles una vez que se conoce, también mediante medición, el comportamiento de los materiales. La cuantificación es, en suma, el asa con la que el fotógrafo maneja sus propias respuestas intelectuales y/o emocionales frente a la escena que le ha sacado de su indiferencia. Todo esto se resume en el concepto de previsualización, acuñado por Edward Weston en los años treinta <sup>30</sup>. Aunque este fotógrafo trabajara

---

28. Lewis Mumford, *Técnica y civilización*.

29. "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia." Th. W. Adorno, *Teoría Estética*.

30. Weston no es, por supuesto, el único en haberse dado cuenta de todo esto, pero

casi exclusivamente con gran formato, que exige una operación a tempo ralentizado en comparación con el ritmo acelerado propio del paso universal, su idea de previsualización es de aplicación general por cuanto implica un acto de comparación, en el momento de la toma, de lo que *vemos ante nosotros* con lo que nos *imaginamos* que será el resultado final. La previsualización pasa por el reconocimiento de la potencialidad transformadora del medio fotográfico, es decir, de su intrínseca e inevitable mentira y falsedad. Darse cuenta de esto ensancha los horizontes de actuación, pues le desata a uno de la idea de que sólo sea viable una única manera de fotografiar las cosas. Las transformaciones que ocurren entre la escena y sus posibles fotografías, previsualizables gracias a la ayuda del fotómetro, son el marco de la libertad de actuación del fotógrafo. Cuanto mejor conozca éste sus materiales, más opciones podrá tomar en consideración frente a la escena, y más amplio será el repertorio de posibles registros emocionales.

---

sus *Daybooks* hablan con mayor claridad que otras fuentes de ello.



## Los límites del sistema de zonas

En los talleres sobre el sistema de zonas, y mientras se revisa la obra de un determinado fotógrafo, maestro reconocido y ya aposentado en la historia, suele repetirse entre los asistentes la pregunta de si éste usa o no el sistema de zonas. La respuesta más sensata nunca deberá limitarse al sí o al no. Antes al contrario se debería intentar destapar lo que hay detrás de esa pregunta, para así desmontarlo.

Ya se ha dicho que el sistema de zonas remite, en una terminología acorde con la práctica, a las leyes físico-químicas del comportamiento de los materiales fotográficos. Estas leyes son lo que son, y están colocadas más allá de cualquier intención ética. Pero no faltan fotógrafos que creen poder deducir de ellas leyes para normalizar la producción, para legitimar un único standard. De esta forma intentan medir todo con el mismo rasero, llegar a un único concepto de excelencia. Para ellos la fotografía deviene, sin más, mimesis de la obra de autores famosos. Weston, Strand y Stieglitz suelen constituir la trinidad más invocada en el sentido recién apuntado, con Minor White y Ansel Adams en calidad de acólitos-profetas difusores de la buena nueva <sup>31</sup>. Tal actitud tiene el defecto de toda escolástica, donde los seguidores acaban siempre siendo más papistas que el papa. No cabe duda que esa postura

---

31. Por razones que tienen que ver con la especial colocación de la fotografía en el panorama general de la historia del arte estadounidense, el sistema de zonas nace en ese país, y participa del carácter pragmático de los anglosajones. Como ejemplo de esta última afirmación considérese, sin ir más lejos, que para designar las zonas se escogieron números, lo mismo que se hace con las calles. Los únicos manuales sobre el sistema de zonas han sido, durante muchos años, los publicados en inglés. Es lógico que sus autores utilicen referencias sacadas de su propia historia.



exclusivista y dictatorial es la más indicada para llevar a cualquiera a un grave estado de bloqueo, estéril y sin sentido. El sistema de zonas, mal enseñado, puede contribuir grandemente a esta lamentable, y bastante frecuente, situación. No es difícil dejarse seducir por el formato grande, la alta definición, el deseo de conseguir una rica y amplia escala tonal, la ausencia de grano en la copia y un foco perfecto desde el primer término hasta el fondo, aunque ya no estemos en los años treinta ni vivamos en la costa oeste de los EE.UU. De ahí a concentrarse únicamente en ciertos temas -por ejemplo el paisaje- tratándolos como el quinteto de fotógrafos más arriba mencionado, no hay sino un paso. Esto sería un error porque a) implicaría una clasificación de las fotografías realizada según el criterio obsoleto de los géneros clásicos (bodegón, figura humana, paisaje, con todas las combinaciones investigadas por la iconología), negligiendo todos los demás, y b) por lo que puede significar el ponerse a la sombra de modos de hacer canonizados y seguros, evitando el riesgo que supone toda investigación <sup>32</sup>.

Usa el sistema de zonas quien consigue lo que quiere, aunque ignore que lo está empleando. Si se sabe manejar el fotómetro, se es capaz de imaginar muchas fotografías de la misma escena y se sabe qué se tiene que hacer para realizarlas, se está usando el sistema de zonas, aunque no se le llame por ese nombre. El sistema de zonas es un método, en último término, de aprender fotografía, de hacerse con ella. Facilita el conocimiento del material y de los procesos, acelerando el período de formación al unificar el acto fotográfico en un solo movimiento y bajo una terminología globalizadora. De entrada complica las cosas, algo que no

---

32. Es más probable que un hombre caiga antes en ese error que una mujer, pues a ésta apenas le suele seducir la vertiente tecnológica de la fotografía, algo que en cambio fascina generalmente a los hombres. Debo esta observación a la fotógrafa italiana Giovanna Traverso.

viene nada mal si se tiene en cuenta que la misma facilidad de la fotografía <sup>33</sup> es su peor enemiga. El sistema de zonas debe liberarnos, nunca esclavizarnos. La repetición compulsiva y *ad nauseam* de las pruebas de calibración por parte de algunos esconde a menudo su incapacidad de fotografiar.

Accedemos a un nivel superior cuando deja de darse por supuesta la fotografía, cuando pierde su presunta naturalidad. En esos momentos dejamos de estar en manos de la fotografía, para pasar a tenerla en nuestras manos. Wassermann, fotógrafo que fue amigo de Sudek, en sus *Apuntes prácticos de fotografía* (Praga, 1953), auténtica joya de la literatura didáctica, dice así:

"Hacer fotografías es, al mismo tiempo, fácil y difícil. Fácil porque sólo se trataría de apretar un botón: la máquina, hipotéticamente, hace el resto. Y difícil porque, cuando ya no complacen los resultados que proporciona la preprogramación del mecanismo y se intenta trabajar a contracorriente, el *software* (el del aparato y el de uno mismo) no se deja doblegar a la primera. La máquina y él mismo son así, al mismo tiempo, los mejores amigos y los peores enemigos del aspirante a fotógrafo. La formación de un fotógrafo no es, por eso, un proceso rápido, aunque el reconocimiento íntimo de esta verdad, que puede ocurrir tempranamente, lo facilite y acelere bastante."

---

33. El slogan publicitario de la primera cámara de Kodak para fotografías instantáneas, en el último tercio del siglo pasado, rezaba así: "you press the button, we do the rest", o sea: "usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto".

## **El control del soporte: la platinotipia**

El copiado constituye una extraña mezcla de artesanía y arte. No es difícil hacerse con la mecánica de trabajo, que es muy sencilla, si ya se cuenta con un cierto hábito de orden y limpieza. La dificultad radica en otra parte, y se emparenta con lo arduo que resulta las más de las veces tener que elegir. Ansel Adams lo ha comparado, y se trata de una imagen muy acertada, con la interpretación musical. Adams equipara al negativo con la partitura y al positivo con una de las muchas interpretaciones posibles de la misma. La enfatización -o encubrimiento- de tal o cual matiz, mínimo en apariencia, impide -o propicia- que aflore ese algo especial que marca la diferencia entre una buena y una mala fotografía. Un negativo alberga infinidad de copias virtuales. Que seamos capaces de oír esa virtualidad depende, en último término, de que nos concedamos el tiempo suficiente como para permitir que el negativo diga lo que tiene que decir.

La plata no es el único material sensible a la luz. En otras épocas se han practicado procesos fotográficos que utilizaban otros elementos. Así, ciertas sales de hierro constituyen la base de la platinotipia, inventada en 1873 por un inglés, William Willis. De todos los procesos antiguos la platinotipia merece ser la reina, y el daguerrotipo el rey. Ciertamente parece que no hayamos progresado, más bien lo contrario, si consideramos que estos procesos se utilizaban en la práctica profesional de cada día. Pero no es mi intención defender su "revival" sólo porque sea antiguo, el platino (o el paladio, que, por lo que hace al



caso, es lo mismo): la nostalgia no me interesa.

Veamos que características le son propias. De entrada su superficie es totalmente mate. Posee una riqueza extraordinaria de matices en la región de los grises medios. Las partes oscuras nunca llegan a estar totalmente tapadas. Las partes claras son delicadas y sutiles. La imagen está en el papel, no sobre él. La textura del papel interviene decisivamente en el efecto final. Una copia al platino acostumbra recibir el calificativo de exquisita. El mismo negativo positivado sobre plata y después sobre platino recibe dos interpretaciones totalmente diferentes. El clima del uno poco tiene que ver con el del otro.

El período dorado del platino coincide con los pictorialistas, que lo tuvieron en gran estima. Ellos lo utilizaron, sin embargo, para conseguir que la fotografía se pareciera más a otra cosa que a ella misma, combinándolo con la goma bicromatada. Es interesante subrayar que los dos fotógrafos que lo emplearon puro, P.H. Emerson y Frederick H. Evans, no son propiamente pictorialistas.

En cualquier caso, a estas alturas ya se ha superado la controversia en torno a la idiosincrasia de la fotografía. Utilizar, hoy, el platino es un reto consistente en acordarlo con los planteamientos estéticos del momento actual, la sociedad postindustrial.

El platino, proceso de los llamados alternativos -el usuario ha de aprender a emulsionarse el material, es un papel que hace ya más de sesenta años que no se encuentra en las tiendas-, obliga al fotógrafo que lo utiliza a un ineludible replanteamiento de las categorías del medio, por aquello de que es imposible separar lo que se dice de cómo se dice.



## La triple elección

"La fotografía depende del mundo visible; él es su referente. Sin él no habría fotografía."

"Es un hecho incontrovertible que las cosas nos miran."

Wassermann, *ibidem*. Praga, 1953

"La fotografía es una imagen, sobre un trozo de papel, que no tiene nada que ver con la realidad."

Lucía Rivas, 10 años

A lo largo de estas páginas ya he rozado ocasionalmente el tema de la reunión de las fotografías. En lo que sigue propongo un modelo del acto fotográfico que intenta ir más allá de la contemplación de las imágenes individuales, meramente tomadas una a una. Trataré, en suma, de establecer un modelo del acto fotográfico en su dilatación temporal, un modelo de ese arribar de modo tentativo a la propia intención, a las posibilidades del medio *para uno mismo*.

[Cuestionarse el hacer fotografías -¿para qué usar la cámara? ¿qué se persigue con ello? ¿cuándo darse por satisfecho?- se parece mucho a las famosas preguntas que se hace a comienzos del siglo pasado Goethe: ¿qué soy? ¿hacia dónde voy? ¿qué puedo esperar?]

Un modelo así debe incluir todos los posibles usos de la fotografía, desde el terapéutico hasta el profesional -pongo juntos con toda la intención dos probables extremos del posible espectro-. A efectos de lo que aquí veremos es improcedente distinguir entre la fotografía de autor

y la profesional: aunque escasos, no faltan ejemplos de fotógrafos que han logrado casar la una con la otra, que han conseguido tender un puente entre ambas. Cabe así suponer que todo uso de la fotografía que haya superado un nivel primario de ingenuidad tiene en su base un esquema recurrente que, insisto, interesa encontrar. De todas maneras creo que lo que sigue encuentra su aplicación más ajustada en el primer uso, en principio más liberado de las presiones, condicionamientos y servidumbres de la relación cliente-fotógrafo, aunque sería ingenuo pensar que el autor no está ni presionado ni condicionado. Lo que ocurre es que esos condicionamientos, en la fotografía de autor, son distintos a los que vive ese mismo fotógrafo en su actividad profesional. Quizá sea el momento actual de la fotografía el que podría inducir a creer que el autor es libre, pues salvo escasísimos fotógrafos, cuya obra ya está en el circuito comercial, el resto trabaja sin la urgencia que supone el tener que depender de que sus fotografías personales se vendan o no.

#### EL ACTO FOTOGRAFICO

Hacer fotografías significa tomar una serie de decisiones. No hacerlo así significa dejarlas en manos de otros <sup>34</sup>. Toda fotografía comienza con un movimiento del ánimo del fotógrafo, con un ¡oh! Esta exclamación, que englobaría cualquier tipo de motivación (profesional o amateur), designa un abandono del estado de indiferencia. De él nunca sale nada. En el fondo de este implicarse puede haber cualquier sentimiento, y no siempre necesariamente de signo positivo (amor, entusiasmo, veneración, admiración, celebración). El horror, el desprecio, el odio, pueden dar lugar a potentes imágenes capaces de conmovernos. Fíjese

---

34. Aquí radica la naturaleza política de la fotografía.

el lector que para nada hablo de lo que provoca tal reacción emocional en el fotógrafo, y que le mueve a usar la cámara. El catalogar las posibles situaciones catalizadoras se escapa de las capacidades del que esto escribe, aunque sea una pregunta que valga la pena plantearse individualmente una y otra vez: ¿qué me dice algo *a mí*? En la didáctica y marketing del arte siempre ha habido una tendencia, por razones obvias, a hacer lo contrario: lo son los intentos, que siempre han acabado por demostrar su inconsistencia teórica, de establecer una clasificación por géneros, por temas o por técnicas.

En función de su mayor o menor experiencia, el fotógrafo simultaneará más o menos conscientemente la gestión de su respuesta emocional con la consideración, una tras otra, de las posibles maneras de realizar la fotografía. Es interesante constatar cómo dicha gestión depende fuertemente de hasta qué punto conozca su material, en definitiva de sus horas de vuelo. En este sentido el fotógrafo opera en el recuerdo de anteriores fotografías.

En ese pasar revista a las distintas maneras de realizar la fotografía juega un papel de suma importancia el manejo del fotómetro. Este le indica al fotógrafo las características de la escena, dato objetivo del que no se puede escapar. Mediante este instrumento de medición sabe con qué contraste tiene que vérselas y, más tarde, qué combinación de tiempo de obturación y diafragma usar para exponer el negativo de acuerdo con lo que quiere obtener. El fotómetro le dice, de rebote, lo que necesita saber para luego revelar adecuadamente.

Veamos todo esto en forma de listado:

#### PRIMER NIVEL DE ELECCION

*momento 0:* ¡Oh!

*momento 1:* Medición con el fotómetro.

*momento 2:* Revisión simultánea de lo que me dice la escena, y por qué, y de las distintas maneras que se me van ocurriendo de fotografiarla.

*momento 3:* Toma de decisiones, que ocurre *haciendo*, probando con las distintas variables (posicionamiento de la cámara, elección de la óptica, ajuste del obturador y del diafragma).

*momento 4:* Liberación de la tensión del obturador (momento decisivo).

Según el temperamento del fotógrafo, o la ocasión, estos momentos ocurren en un orden u otro, o todos a la vez. En ocasiones la medición se hace a ojo. También puede que el momento 4 sea más *cliiiiiiiiiiiiic* que *clic*.

Llegado a su laboratorio, el fotógrafo revelará, si sigue convencido de su decisión inicial, de acuerdo con lo planeado. Luego hará, eventualmente, contactos y ampliará.

*momento 5:* revelado.

*momento 6:* contactos: primera ocasión donde verifica si se ha salido con la suya.

La *primera elección*, con la cámara en la mano, concierne a las fotografías individuales. Ocurre a partir del material que rodea al fotógrafo. Su elección hace de los fragmentos del mundo símbolos, quiéralo o no, y aunque no lo sepa.

#### SEGUNDO NIVEL DE ELECCION

*momento 7:* positivado: segunda verificación.

En la *segunda elección* se descartan ciertos negativos, aunque puede



que años más tarde se recuperen porque fotografías posteriores han liberado sus potencialidades ocultas.

Este esquema no se modifica sensiblemente en sus rasgos generales porque el fotógrafo utilice material instantáneo (que lleva a la compresión en uno solo de los momentos 4, 5, 6 y 7), o porque trabaje con el collage. Y, por cierto, el lapso transcurrido entre el momento 5 -revelado- y el momento 7 -positivado- puede ser de meses o años.

También hay gente que no hace contactos, que escoge directamente de entre los negativos.

La repetición de este proceso conduce, con el paso del tiempo, a una *acumulación de fotografías*. Y el fotógrafo empezará a dedicar tiempo a hojear ese montón. Poco a poco irá quizá advirtiendo cómo ciertos temas, ciertas maneras, ciertas soluciones aparecen más que otras. Este reconocimiento de las propias predilecciones empezará a marcar, inevitablemente, las nuevas decisiones, que ya dejarán de ser lo "inocentes" que eran al principio. Así comienza la retroalimentación del proceso, con verificaciones *ad infinitum*.

#### TERCER NIVEL DE ELECCION

*momento 8:* Editaje de las fotografías.

*momento 9:* Publicación de las fotografías.

*momento 10:* Tarde o temprano, confrontación con el público.

La *tercera elección* se caracteriza por su dilatación en el tiempo, es un "work in progress", una tarea sin final. La tercera elección confirma a las anteriores y es comparable al editaje de una película, aunque ésta, una vez terminada, ya no se suele revisar nunca más, y las fotografías

acostumbren a reordenarse una y otra vez. Una sola fotografía no dice nada porque lo dice todo. Las fotografías funcionan, iluminándose mutuamente, por adyacencia, acumulación e insistencia <sup>35</sup>. Ordenarlas, disponerlas de una cierta manera y no de otra, es algo ineludible cuando se las quiere enseñar, publicar en el sentido de hacer públicas. En la confrontación con el público el fotógrafo reconoce, finalmente, que las fotografías no le pertenecen, que tienen, por un lado, su vida propia, y que, por otra parte, no las ha hecho él.

---

35. No sobraría la aplicación a la fotografía del concepto renacentista de *Idea* (cf. Erwin Panowsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*). El uso que hoy se hace, mayoritaria y prepotentemente, de la fotografía, imposibilita la consideración de las imágenes más allá de su individualidad suelta y desgajada de una eventual globalidad. La unidad de la obra fotográfica se contrapone a la fragmentarización de nuestro mundo. La fotografía tiene como tarea reconstruir la perdida unidad del mundo.

## Tres paisajistas: Friedrich, Walker Evans, Paul Caponigro

"Sollte es wohl nicht geratener sein, um die Kunst zu fördern, wenn jeder Künstler sich selbst die Aufgabe machte?" <sup>36</sup>

"Die Abende gehe ich aus über Feld und Flur, den blauen Himmel über mir, um und neben mir grüne Saat, grüne Bäume, und bin nicht allein; der, so Himmel und Erde schuf, ist um mich, und seine Liebe stützt mich..." <sup>37</sup>

"Ein schönerer landschaftlicher Gegenstand möchte wohl schwer in der Natur mehr zu finden sein, als der hier dargestellte. XX aber hat, mir unbegreiflich, dies erhabene Naturbild so ganz verkannt und so gar nicht empfunden. Nur ängstlich, peinlich treu die schönen Formen der Natur wie das Unschöne, so Menschen, durch Hunger und Not getrieben, nach und nach daran und darin verhunzt durch Anbau von Wohnungen und widrig sich durchkreuzende Felderabteilungen und Hinweghauung der Wälder nachgeschrieben. Sollte wohl nicht XX besser getan haben (und überhaupt den Landschaftsmalern anzuempfehlen sein), bei so ausgezeichneten Gegenständen in der Natur sich dieselbe rein in ihrer ursprünglichen oder Urgestalt zurückzudenken." <sup>38</sup>

"XX ist bekannt wegen seiner Neigung, düstere Gegenstände zu malen; ohne dass man jedoch in seinem Umgang Heiterkeit des Herzens vermisste. Seine Freunde aber sind

36. "¿No sería probablemente más aconsejable, para fomentar el arte, que cada artista se encargase a sí mismo el trabajo?"

37. "Al anochecer salgo al campo. Sobre mí el cielo, en torno y junto a mí los verdes árboles y cultivos. No estoy solo. Aquel que creó el cielo y la tierra me rodea, y su amor me sostiene..."

38. "Sería difícil encontrar en la naturaleza un tema paisajístico más hermoso que el aquí representado. Pero XX, incomprensiblemente para mí, ha malinterpretado esta sublime imagen de la naturaleza, no la ha comprendido. Se ha limitado a transcribir miedosamente, con una fidelidad meticulosa, tanto las bellas formas de la naturaleza como lo feo, así hombres hundidos en el hambre y la miseria, o lo echado a perder por la construcción de casas, y por el entrecruzamiento desgraciado de parcelas, y la tala de los bosques. XX habría hecho mejor (y en general esto debería recomendarse a todos los pintores paisajistas), a la vista de tan extraordinarios objetos en la naturaleza, en volver a imaginársela pura en su forma original y primigenia."

bemüht, ihn von dieser Neigung abzulenken und beauftragen ihn deshalb, heitere Gegenstände zu malen. Seiner Natur nach kann er doch nie mit Wohlgefallen und Lust solche Aufträge ausführen, während er mit heiterem Sinne trübe Lüfte und ernste düstere Landschaften darstellen würde." <sup>39</sup>

Caspar David FRIEDRICH

"I am fascinated by man's work and the civilization he's built. In fact, I think that's *the* interesting in the world, what man does. Nature rather bores me as an art form. It doesn't bore me to walk through nature and let it play its forces and influences on me. It's restorative, but I don't use it creatively. In fact, nature photographs downright bore me for some reason or other. I think, 'Oh, yes. Look at that sand dune. What of it?' But if you're in love with civilization, as I am, you stick to that..." <sup>40</sup>

Walker EVANS

"When I'm out in nature, I respond to emotional stimulus which determines what and when I photograph. ... I don't always trust my thoughts of arranging and composing. When I recognize a potential picture, I don't waste a second thinking about the position of objects. Sometimes I literally guess where the image will appear on the ground glass and

39. "XX es conocido por su tendencia a pintar objetos sombríos, aunque ello no significa que en su trato se eche de menos la alegría. Pero sus amigos se esfuerzan en apartarle de esta inclinación y por eso le encargan que pinte temas alegres. Pero por su naturaleza es incapaz de realizar con placer y complacencia esos encargos, y en cambio representaría con ánimo alegre tiempos cubiertos y paisajes serios y sombríos." Estas tres citas se han tomado de la biografía de Friedrich escrita por G. Fiege.

40. "Me fascina la obra del hombre y la civilización que él ha construido. De hecho creo que es eso lo interesante del mundo, lo que hace el hombre. La naturaleza, como forma de arte, más bien me aburre. No me aburre caminar por el campo y dejar que la naturaleza ejerza sobre mí sus fuerzas e influencias. Es reconstituyente, pero yo no lo uso para creativamente. Las fotografías de la naturaleza, de hecho, me aburren, por la razón que sea, mortalmente. Pienso: 'Ah, sí, mira esa duna de arena. ¿Y qué?' Si estás enamorado de la civilización, como yo, te quedas con eso..." Tomado de una conversación mantenida con unos estudiantes en Harvard dos días antes de morir.



shoot. I work fast, thinking all the while. Who can guarantee us anything for all the thinking and feeling? Who is such a total master that he's going to get precisely what he expects? There are too many variables in the overall process. If he does get precisely what he expects, he deserves it... My concern has most often been to use the camera to try and express the quiet forces moving in nature, to make visible the constant flow, to find the subtle dimension of the 'landscape behind the landscape'... My problem is to remain as free as possible from what I've done in the past, in order to truly get hold of what is affecting me in the present. When an image registers on the ground glass, it's as much me and my attitude as nature's presentation. I continue to grow by asking myself, am I really free, am I really seeing? I might work for days even though there is nothing happening. It's easy, I'm bored, I don't know what else to do so I might borrow from old work. The point is to keep working because I never know when a change will come, when I will move out of the old vantage point, and tune in to the subtlety that's flickering out there." <sup>41</sup>

Paul CAPONIGRO

---

41. "Cuando estoy fuera, en la naturaleza, respondo a estímulos emocionales, que determinan qué y cuándo fotografío. ... No siempre me fío de mis ideas acerca del encuadre y la composición. Cuando reconozco una imagen potencial no pierdo el tiempo pensando dos veces acerca de la posición de los objetos. A veces literalmente adivino dónde va a aparecer la imagen sobre el vidrio esmerilado y disparo. Trabajo rápidamente, pensando todo el tiempo. ¿Quién puede garantizarnos algo por todo el pensar y el sentir? ¿Quién es el maestro total que consigue exactamente lo que espera? Hay demasiadas variables en el proceso global. Si lo que él consigue responde exactamente a sus expectativas, se lo merece... Mi preocupación se ha encaminado las más de las veces en la dirección de usar la cámara para probar y expresar las fuerzas calladas que se mueven en la naturaleza, para hacer visible el constante fluir, para encontrar la sutil dimensión del 'paisaje tras el paisaje'... Mi problema consiste en desligarme al máximo de lo que he hecho en el pasado para apoderarme realmente de lo que me está afectando en el presente. Una imagen que se registra sobre el vidrio esmerilado es tanto mi actitud y yo mismo como el presente de la naturaleza. Sigo creciendo en la medida en que me pregunto a mí mismo: ¿soy realmente libre? ¿estoy realmente viendo? Se da a veces que trabajo durante días a pesar de que no pasa nada. Es fácil entonces, estando como estoy aburrido y sin saber qué hacer, tomar en préstamo de obra antigua. La clave consiste en seguir trabajando porque nunca sé cuándo sucederá un cambio, cuándo me apartaré del viejo punto de vista, y sintonizaré con el delicado misterio que está parpadeando ahí fuera." Tomado de *Landscape: Theory*.

## Contenido fáctico, contenido de verdad

"Hay más verdad en el encaje de un vestido que en la teoría de los grandes sistemas. Goethe se refería a ello cuando hablaba de un 'tierno empirismo'"

Walter Benjamin

Para Benjamin, como para los kabbalistas, el mundo es un "texto" pendiente de "lectura"; en ella llega a su perfección. El hombre es el agente que concluye la obra divina. Benjamin vuelve a contar el mito judío de la creación para exponer su concepción del tema.

El mundo es lenguaje porque en él lo creó Dios al nombrar las cosas. En el paraíso el hombre estaba en el lenguaje divino. El mundo le hablaba, y él entendía y conocía las cosas. La relación entre las palabras y las cosas era necesaria, pues las palabras eran los nombres en los que éstas se habían creado. El lenguaje, en ese estadio, no tenía nada que ver con "Mitteilung", comunicación, información. El hombre hablaba el lenguaje divino, colocado más allá, y por encima, de cualquier juicio. El pecado original, la caída, significa la ruptura de ese estado paradisiaco de comunión perfecta entre el hombre y la naturaleza. "La serpiente tienta con un conocimiento, saber qué es bueno y qué es malo, que no tiene nombre, que es inútil en el sentido más profundo. Esta ciencia es en propiedad lo único malo que conoce el estado paradisiaco. La ciencia del bien y del mal abandona el nombre, es un conocimiento desde fuera, la imitación estéril de la palabra creadora... Ahora debe la palabra comunicar *algo*, aparte de sí misma. Esta es, en verdad, la caída pecadora del espíritu del lenguaje." Comer los frutos del árbol del bien y del mal es comenzar a juzgar, a predicar de las cosas la "bondad" y la "maldad" o, lo que es lo mismo, suponer lo malo, algo totalmente

fuera de quicio desde el momento en que lo creado por Dios sólo puede ser bueno, pero ello hasta el extremo de quedar excluída cualquier posibilidad de pensarlo como contrapuesto a algo que no lo sea. Juzgar es dudar, cosa imposible en el paraíso. La caída se produce al hacer un mal uso del lenguaje. A partir de ese momento, lo que estaba para saber en el mero nombrar, y que se usó, ilegítimamente, para juzgar, deviene un sistema convencional de signos en el que está presente, como intrusa, la abstracción. Benjamin cita a Kierkegaard al designar ese empleo desmesurado del lenguaje como "Geschwätz", parloteo. El culpable de parloteo es llevado a juicio, donde es condenado a abandonar el paraíso. La babelización es un paso más en este divorcio entre el lenguaje divino, adámico, y el lenguaje de los hombres: la diversidad lingüística multiplica inútilmente esos sistemas de signos. "Por fuerza se confunden los *signos* cuando se enredan las cosas". Tras la caída y la expulsión cambia la naturaleza, pues Dios la maldice. Las cosas caen en un estado de profunda tristeza, y enmudecen. "La naturaleza pena porque es muda... su aflicción la hace enmudecer." La razón de este enmudecer de tristeza, de esta tristeza por ser muda, está en que se ve sobredeterminada. Esta sobredeterminación apunta a la sobredeterminación que "impera en la relación trágica entre los lenguajes de los hombres que hablan."

El lenguaje, con todo, admitiría un uso situado más allá del profano, donde solamente cumple una función comunicadora. El lenguaje puede devenir símbolo de lo incommunicable en un uso más cercano al nombrar divino. La traducción es la actividad lingüística donde puede ocurrir esa mediación entre el lenguaje como "Mitteilung" y el nivel en el que "todo lenguaje se comunica a sí mismo". La traducción purga al texto de toda ganga, añadida al haberse escrito ese texto, inevitablemente, en el



lenguaje profano.

Benjamin separa las funciones del crítico de las del comentarista en las primeras líneas de su ensayo sobre las *Afinidades electivas*: "La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, el comentarista su contenido fáctico". Se establece así una jerarquía entre esas tres actividades. La más baja, la del comentarista, no añade nada a la obra; en último término sólo sirve para que sigamos atados a la función comunicativa. El comentarista ilumina aquellos aspectos de la realidad implícitos para los contemporáneos de la obra, que por eso mismo no se decían, y que hacen lo anecdótico y menos importante. Estos hechos no tardan en resultar extraños y llamativos para las generaciones posteriores, ocultando más aún el contenido de verdad. Pues en el comienzo de su historia, "cuanto más significativo el contenido de verdad de una obra, tanto más inadvertida e íntimamente ligado se encuentra al contenido fáctico de la misma". El crítico escarba por detrás de estos hechos o, si viene al caso, deja reposar a la obra. Una cita de *Morgenröte* de Nietzsche, el aforismo 506, ayudará a la comprensión del par contenido de verdad — contenido fáctico.

*El imprescindible curado de todo lo bueno.* - ¿Cómo? ¿Que es preciso entender una obra de la misma manera que la época que la produjo? ¡Pero si alegra más, maravilla más y se aprende más cuando no se entiende precisamente de esa manera! ¿No habéis notado que cualquier buena obra recién producida posee su valor más ínfimo mientras sigue en el ambiente húmedo de su tiempo, precisamente porque continúa oliendo a mercado, a polémica, a las opiniones de última hora, a todo lo que es efímero de hoy a mañana? Más tarde se



reseca y cura, su 'temporalidad' se extingue, y es entonces cuando obtiene su profundo brillo y aroma, sí, por qué no, su ojo silencioso de la eternidad".

La mortificación de la obra, su amojamamiento, lo es de su contenido fáctico, equiparable al lenguaje que comunica. Es la figura que hay que destruir para acceder a lo esencial. Para Benjamin ocurre esa aceleración temporal que nos separa de la obra (o del mundo y de la vida) precisamente en la detención súbita y repentina del tiempo. Las cosas dejan entonces de relacionarse entre sí, su urdimbre se volatiliza. No cabe la menor duda que es el talante melancólico de Benjamin el que aquí aflora. No le interesa la continuidad, lo global, sino la discontinuidad, lo fragmentado. Rompiendo la falsa unidad de las cosas, penetrando su apariencia -escudo sedimentado-, accedemos a los nexos ocultos tras esa fachada ilusoria. Pero al contrario que Platón, que se pierde en la ausencia de atmósfera con la que sueña la paloma kantiana, Benjamin propone barrenar en lo concreto para experienciarlo en toda su concreción.

La traducción y la crítica son, así pues, tareas encaminadas a concluir una obra, métodos que la acercan a la idea absoluta de su propia conclusión. La crítica trae de la mano a la ironía, cuya ley fundamental es "que el capricho del poeta no padezca bajo ley alguna." A lo único que debe atender éste es a la materia, la "Stofflichkeit", que debe entenderse aquí tanto en el sentido del término 'matérico', utilizado por ejemplo en pintura, como en el sentido sinónimo de 'temático'. "El capricho del poeta verdadero tiene su margen de maniobra únicamente en lo material; cuando se despliega juguetona y deliberadamente se convierte en ironía... Su espíritu es el del autor que, despreciándola, se alza sobre la

materialidad de la obra." Pero esta ironía, la subjetiva, no es tan perfecta como aquella que se ejerce sobre la forma al voluntariamente desmembrarla y destruirla en aras de disolver la ilusión. La forma dramática es la que mejor se deja ironizar porque contiene el máximo de capacidad ilusionista. La ironía formal, afín a la crítica, disuelve la obra individual, limitada, para acercarla a la absoluta, que coincide punto por punto con la idea de arte. La crítica, si quiere concluir la obra, no debe ni informar, ni enseñar, ni juzgar, ni opinar. La crítica tiene por objeto desplegar la reflexión, en el sentido romántico del término, en la obra de arte. En el contexto romántico de la palabra 'prosa', es la crítica "la obtención ('Darstellung') del núcleo prosaico presente en toda obra. Obtención se entiende en el sentido de la química, como la producción de un elemento mediante un proceso determinado al que otros se subordinan... La crítica es la mortificación de la obra."

## Recapitulación final

De todo lo tratado en las páginas precedentes emergen cuestiones que merecerían una investigación. A continuación las expongo brevemente, en forma de listado:

- el estudio de la relación entre pragmatismo y misticismo en el ámbito anglosajón, que personifica Ansel Adams, y que permitiría sacar conclusiones de interés para una filosofía de la técnica;
- el análisis del uso ingenuo de la fotografía, no sólo en la arqueología y la reproducción de obras de arte, sino también en campos como la criminología, la arquitectura, la publicidad. Falta también un análisis profundo de la fotografía de propaganda.
- un rastreo de la ingenuidad, en gran medida aún muy del XIX, que subyace en la manera de entender la fotografía de los representantes de la "straight photography" de los años veinte y treinta (Stieglitz, Weston, Adams).

Entiendo este texto como la ilustración de la obra fotográfica, pero también a esas fotografías como el folleto de instrucciones de este texto. Todo mi trabajo de los últimos diez años es, por lo tanto, un ir y venir entre la palabra y la imagen. La relación entre estas dos instancias no es clara, como se deduce del momento actual de los estudios de Bellas Artes. Así, el problema de presentar una Tesis Doctoral en una Facultad de Bellas Artes tiene fuertemente que ver con los planteamientos de una Universidad literaria, que basa la transmisión del saber casi con

exclusividad en la palabra. En otros ámbitos académicos, como arquitectura, se concibe que un trabajo consista en el cúmulo de los materiales gráficos necesarios -planos, dibujos, fotografías- para explicitar las ideas del proyecto. El texto se considera un mero acompañante de lo otro. En ese sentido, y sólo en ese, puede contemplarse como realizado el programa que Moholy-Nagy veía para el futuro de las nuevas artes. Por lo demás se continúa padeciendo -sigo citando a Moholy-Nagy- un pavoroso "analfabetismo visual".

Lo que acabo de decir -espero que las páginas precedentes sean testimonio de mi preocupación por el lenguaje- no debe entenderse como una condena de la palabra, de lo verbal, sino únicamente de un modelo que no siempre se ajusta a las necesidades reales. Defiendo una convivencia pacífica de la palabra y la imagen, sin que ni la una ni la otra padezcan bajo la tiranía de la otra o de la una <sup>44</sup>.

---

44. La historia de la fotografía, hija del XIX, es la de una alternancia en la valoración de esos sus dos componentes, la ciencia y el arte. Pero es significativo cómo en los últimos tiempos se están aproximando los juicios acerca de las actividades del científico y del artista en el anuncio de un modelo común para ambos.



## Bibliografía

AA.VV. *L'Act photographique. Colloque de la Sorbonne. Les Cahiers de la Photographie 8 & spécial 2.* 1982

AA.VV. *Architekturfotografie und Stadtentwicklung 1850-1914. Hamburg, Berlin, Frankfurt a.M., München, Köln.* Catálogo. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1982

AA.VV. *El Detalle - Le Détail.* Revista Noésis. núm. 1. Calaceite, 1985

AA.VV. *Fotografie di architettura.* Revista Rassegna, núm. 20. Bologna 1979

AA.VV. *La ciutat fantasma.* Catálogo. Fundació Joan Miró, Barcelona 1985

AA.VV. *Landscape: Theory.* Lustrum Press. Nueva York, 1980

AA.VV. *La ville n'est pas un lieu.* Revue d'Esthétique. 1977/3-4.

AA.VV. *Paysages photographies. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en cours 1984/1985.* Hazan, 1985

AA.VV. *Du Style.* Les Cahiers de la Photographie 5. 1982

AA.VV. "*Symposion über Photographie*", sept/oct 1979, Graz, Austria.  
especialmente: Klaus HONNEF, "Thesen zur Autorenfotografie", pp. 24 y ss.

AA.VV. "*Symposion über Photographie*", oct 1980, Graz, Austria.  
especialmente: Albert GOLDSTEIN, "Zu einigen unscharfen Begriffen, die Fotografie betreffend", pp. 33 y ss.; Dieter HACKER / Andreas SELTZER, "Foto Kaputt. Ueber die Grenzen des Fotografierens", pp. 38 y ss.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética.* Taurus. Madrid, 1971. Trad. Fernando Riaza

ADAMS, Ansel. *The Negative. Exposure and Development.* Basic Photo 2. Morgan & Morgan. Hastings-on Hudson (Nueva York), 1968

*The Camera.* The New Ansel Adams Photography Series 1. Little, Brown & Co. Boston, 1980

*The Negative.* The New Ansel Adams Photography Series 2. Little, Brown & Co. Boston, 1981

*The Print.* The New Ansel Adams Photography Series 3. Little, Brown & Co. Boston, 1983

ADAMS, Robert. *Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values.* Aperture. Millerton (N.Y.), 1981

ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad,* Laia, Barcelona 1984. Trad. Beatriz Podestá

ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst.* Fischer. Frankfurt/M, 1979

BAÏDA, Pierre-Eric; BERTHOLDY, Patrick; CEGRETIN, Michel. *Le Zone System.* Les Cahiers de la Photographie (núm. 16), 1985

BARTHES, Roland. *La chambre claire.* Gallimard. París, 1980

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Werke.* Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972-86

BERGER, John (ed.). *Ways of seeing.* Penguin Books, Harmondsworth, 1972

BOURDIEU, Pierre. *La fotografía, un arte intermedio.* Nueva Imagen. México D.F., 1979

BROCK, Bazon. *Schriften Band I-V Aesthetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten.* DuMont. Colonia, 1977

*Aesthetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986.* DuMont. Colonia, 1986

BUNNELL, Peter C. (ed.). *Nonsilver Printing Processes. Four Selections, 1886-1927.* Ayer Co., Publishers, Inc. Salem, 1984

BURGER, Hermann. *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben, Frankfurter Poetik-Vorlesung.* Fischer. Frankfurt/M, 1986

BURGIN, Victor (ed.). *Thinking Photography.* McMillan. Londres, 1982

*Two Essays on Art Photography and Semiotics*. Robert Self (Publications). 1976

CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Minotauro, Barcelona 1983. Trad. Aurora Bernárdez

*Punto y aparte*. Bruguera, Barcelona 1983. Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Véase especialmente: "La máquina espasmódica", "¿Para quién se escribe? (La estantería hipotética)" y "Los dioses de la ciudad".

CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Seix Barral. Barcelona, 1971. Trad. Laura Diamond

COLEMAN, A. D. *Light Readings*. Oxford Univ. Press. Nueva York, 1979

CRAWFORD, William. *The Keepers of Light. A History & Working Guide to Early Photographic Processes*. Morgan & Morgan. Dobbs Ferry (N.Y.), 1979

DAVIS, Phil. *Beyond the Zone System (incluye un Workbook)*. Van Nostrand Reinhold Co. Nueva York, 1981

DAELLENBACH, Lucien; HART NIBBRIG, Christiaan L. (eds.). *Fragment und Totalität*. Suhrkamp. Frankfurt/M, 1984. especialmente: G. STEINER "Das totale Fragment", B. BROCK "Die Ruine als Forms der Vermittlung von Fragment und Totalität", K. STIERLE "Walter Benjamin: der innehaltende Leser", CH.L.H. NIBBRIG "Schnitt, Riss, Fuge, Naht".

DESCARTES, Renée. *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas*. Austral. Madrid, 1937. Trad. Manuel García Morente

DOWDELL, John J.; ZAKIA, Richard D. *The Zone Systemizer*, Morgan & Morgan. Dobbs Ferry (Nueva York), 1973

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama. Madrid  
*Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones Era. México D.F., 1972. Trad. Tomás Segovia

EVANS, Walker. *Walker Evans at Work*. Harper & Row. Nueva York, 1982

FEININGER, Andreas. *La nueva técnica fotográfica*. Hispano Europea. Barcelona, 1972. Trad.

- FIEGE, Gertrud. *Caspar David Friedrich*. Rowohlt. Hamburgo, 1977
- FISCHER-PIEL, Peter. *Das Zonensystem in der Schwarzweiss- und Farbfotografie*. Ikoo Buchverlag. Berlín, 1986
- FLUSSER, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography. Göttingen, 1983
- FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica. Selección de textos*. Blume. Barcelona, 1984
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona, 1976. Trad. Josep Elías
- GALASSI, Peter. *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. MoMA. Nueva York, 1981
- GASKINS, Bill (ed.), *Perspectives on Landscape*, Arts Council of Great Britain, 1978
- GASSAN, Arnold. *Handbook for Contemporary Photography. 4th. Edition*. Light Impressions. Rochester, 1977
- GERNSHEIM, Helmut. *The Origins of Photography*. Thames & Hudson. Londres, 1982
- GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Dossat. Madrid, 1982. Trad. Isidro Puig Boada
- GILARDI, Ando. *Storia sociale della fotografia*. Feltrinelli. Milán, 1976
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. Trad. Gabriel Ferrater
- GOMBRICH, Ernst H.; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max. *Arte, percepción y realidad*. Paidós. Barcelona, 1983. Trad. Rafael Grasa
- GRAPPA, Carol di (ed.), *Landscape: Theory*, Lustrum Press. Rochester, 1980
- GUENTER, Roland. *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Aesthetik der Sozialfotografie*. Rowohlt. Hamburgo, 1982



HERRIGEL, Eugen. *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*. O.W. Barth-Scherz. Berna, 1951

HILEY, Michael. *Seeing Through Photographs*. Gordon Fraser. Londres, 1983

GRAVES, Carson. *The Zone System for 35mm Photographers*. Van Nostrand Reinhold Co. Nueva York, 1982

IVINS, William M. *Imagen impresa y conocimiento*, Gustavo Gili. Barcelona, 1984. Trad. Justo G. Beramendi

KELLY, Ian (ed.). *Darkroom 2*. Lustrum Press. Nueva York, 1978

KEMP, Wolfgang. *Theorie der Fotografie*, 3 vol. Schirmer/Mosel. Munich, 1980

KLEIN, Robert. *La forma y lo inteligible*, Taurus. Madrid, 1980. Trad. Inés Ortega Klein

KOZLOFF, Max. *Photography & Fascination*. Addison House. Danbury, 1979

LAGUILLO, Manolo. *El sistema de zonas. Tratado sobre el control del tono fotográfico*. Photovision. Madrid, 1988

LEWIS, Eleanor (ed.). *Darkroom 1*. Lustrum Press. Rochester, 1977

LIEBLING, Jerome (ed.) *Photography, Current Perspectives*. Light Impressions. Rochester, 1978

MARCHAN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas*, Alianza. Madrid, 1986

METTNER, Martina. *Die Autonomisierung der Fotografie*. Jonas Verlag. Marburg, 1987

MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Alianza Editorial. Madrid, 1971. Trad. Constantino Aznar de Acevedo

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. MoMA. Nueva York, 1982

*Photography: Essays & Images*. MoMA. Nueva York, 1980

*Frederick H. Evans*. Aperture. Millerton (N.Y.), 1983

- ORTEGA Y GASSET, José. *Notas*. Revista de Occidente. Madrid, 1928  
*Meditación de la técnica*. Revista de Occidente. Madrid, 1933
- OTTO, Rudolf. *Das Heilige*. Beck. München, 1936  
*West-östliche Mystik*. Beck. München, 1971
- PANOWSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra. Madrid, 1981. Trad. María Teresa Pumarega  
*La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets. Barcelona, 1973. Trad. Virginia Careaga
- PARRY JANIS, Eugenia; MACNEIL, Wendy (eds.). *Photography within the Humanities*. Addison House. Danbury, 1977
- PHELINE, Christian. *L'Image accusatrice*. Les Cahiers de la Photographie 17. 1985
- PICKER, Fred. *Zone VI Workshop. The Fine Print in Black & White Photography*. Amphoto. Garden City (Nueva York), 1974
- ROSSET, Clément. *La anti naturaleza*. Taurus. Madrid, 1974. Trad. Francisco Calvo Serraller.
- RYKWERT, Joseph, *La idea de ciudad: Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*. H. Blume, Madrid 1985. Trad. Rafael Moneo
- SALTZER, Joseph. *A Zone System for all Formats*. Amphoto, Garden City (Nueva York), 1979
- SANDER, August. *Antlitz der Zeit*. Prefacio de Alfred DOEBLIN. Reprint de la obra original de 1929 en Schirmer/Mosel. Munich, 1976.
- SANDERS, Norman. *Photographic Tone Control*. Morgan & Morgan. Dobbs Ferry (Nueva York), 1977
- P. SCHAEFER, John. *How to Use the Zone System for Fine Black & White Photography*. H.P. Books. Tucson (Arizona), 1983
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. The Penguin Press, 1968

- SCHEURER, Hans J. *Die Industrialisierung des Blicks. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie*. DuMont Buchverlag. Colonia, 1987
- SCHMOELZ, Hugo. *Fotografierte Architektur 1924-1937*. Mahnert-Lueg, München 1982
- SMUDA, Manfred (ed.). *Landschaft*. Suhrkamp. Frankfurt/M, 1986
- SONTAG, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus & Giroux. Nueva York, 1977
- STELZER, Otto. *Arte y fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona. Trad. Michael Faber-Kaiser
- STEVENSON, Robert Louis. *La isla de las voces*. Siruela. Madrid, 1985. Traduc. Jorge Luis Borges
- SZARKOWSKI, John. *American Landscapes*. MOMA, Nueva York 1981
- TODD, Hollis N.; ZAKIA, Richard D. *Photographic Sensitometry*. Morgan & Morgan. Dobbs Ferry (Nueva York), 1969
- TURNER, Peter. *History of Photography*. Hamlyn. Londres, 1987
- VESTAL, David. *The Craft of Photography*. Harper & Row. New York, 1972
- VIAN, Boris. "El amor es ciego" (cuento), en *El lobo-hombre*. Tusquets. Barcelona, 1987. Trad.
- WASSERMANN. *Apuntes prácticos de fotografía*. Praga, 1953. Original mimeografiado en lengua checa, de imposible localización. Dispongo de fragmentos de una traducción al alemán realizada por un alumno desconocido del autor.
- WELLS, Herbert George. "El País de los Ciegos" (cuento), en *Cuentos fantásticos del XIX*, selección de Italo CALVINO. Edic. Siruela. Madrid, 1987. Trad. G. Mion
- WESTON, Edward. *The Daybooks of Edward Weston*. Aperture. Millerton (Nueva York), 1961

WESTON, Brett. *Voyage of the Eye*. Aperture. Millerton (N.Y.), 1975

WHITE, Minor. *Zone System Manual. How to Previsualize your Pictures*. 4ª edición. Morgan & Morgan. Dobbs Ferry (Nueva York), 1967

WHITE, Minor; ZAKIA, Richard; LORENZ, Peter. *The New Zone System Manual*. Morgan & Morgan. Dobbs Ferry (Nueva York), 1976

ZIMMER, Heinrich. *Indische Mythen und Symbole*. Diederichs. Düsseldorf, 1972. Trad. E.W. Eschmann.

*Filosofías de la India*. Eudeba. Buenos Aires, 1965. Trad. J. A. Vázquez



## EL FOTOGRAFO COMO AUTOR

Tesis Doctoral de  
Manuel Laguillo Menéndez,  
presentada en la  
Facultad de Bellas Artes (UB)

La relación de fotografías que se adjunta lista las obras que serán expuestas simultáneamente al acto de lectura y defensa de la Tesis Doctoral.

Barcelona, Mayo de 1988

Fdo. Manuel Laguillo Menéndez



TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1977

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS

DESCRIPCION DE TRABAJO VEGETACION PETREA

TITULO S/T LUGAR CASTROPOL (ASTURIAS) 1978

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 20 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO HELECHOS

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1978

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO PLANTA PORTEROS BALMES

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1978

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 20 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO PARKING EUROPA FRONTAL "ARA SACRIFICIOS"

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1978

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 20 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO PARKING EUROPA ZIG ZAG

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1978

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO HUECO ESCALERA BALMES

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1979

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO VALLAS BRILLANTES COLL CEROLA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1979

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO S. FELIPE NERI CORAZON

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1979

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO S. FELIPE NERI DISPAROS

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1979

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO PABELLON HINCHABLE

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1979

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 20 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO ASCENSOR DEXEUS

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1980  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO S. FELIPE NERI GRIS

TITULO S/T LUGAR SAN JUSTO 1980  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO MEDIANERA LINEAS HORIZONTALES

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1980  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO SILOS DE NOCHE

TITULO S/T LUGAR ZONA FRANCA (BARNA) 1980  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO FABRICA INCENDIADA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1980  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO FABRICA VIAS TREN

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1980  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO PARED ZIG ZAG J. REST. J. RAMBLAS

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO CASETA FF.CC. JUNTO PLAYA

TITULO S/T LUGAR ZONA FRANCA (BARNA) 1981  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO S CEPSA

TITULO S/T LUGAR HOSPITALET 1981  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO FABRICA CONTRALUZ ESCORZO

TITULO S/T LUGAR ALGECIRAS 1981  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO GARAGE ABANDONADO

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO POSTERS ROTOS

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO PARED IGL. BELEN

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO VENTANA TAPIADA TRAPO COLGANDO

TITULO S/T LUGAR ZONA FRANCA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO MEDIANERA CUTRA + ESQUINA CONC. 1º PLANO

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO VIDRIERIA ABANDONADA PARED DERRUIDA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO VIDRIERIA ABAND. ESTHER & JOSEP

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO VIDR. ABAND. TECHO DEGRADADO

TITULO S/T LUGAR HOSPITALET 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO CHIMENEA BRILLANTE

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO QUICIO EN T

TITULO S/T LUGAR VALLE DE ARAN 1981

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO RUINAS ROMANICAS

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40

DESCRIPCION DE TRABAJO GAJOS LUZ FRONTAL

TITULO S/T LUGAR TERRASSA 1982

PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30

DESCRIPCION DE TRABAJO MEDIANERA URALITA



TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO ESQUINA TUSET FORRADA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO BANCO ESPAÑA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO VENTANA HERLINDE

TITULO S/T LUGAR TERRASSA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO EDIFICIO CONSTRUCC. CONTRALUZ

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO MORA 2

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO BEAUBOURG ESPAÑOL

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO GAJOS LUZ ESCORZO

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO ARBOLITO CONTRA PARED LADRILLOS BADALONA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO CONTRAFUERTE URINARIOS

TITULO S/T LUGAR BARRIO CHINO (BARNA) 1982  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO ROPA TENDIDA PROSTIBULO

TITULO S/T LUGAR HACIA S. CUGAT 1982  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 10 X 12  
DESCRIPCION DE TRABAJO CASINO MORISCO VERANO SOL

TITULO S/T LUGAR ESTADIO MONTJUIC 1982  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 10 X 12  
DESCRIPCION DE TRABAJO 2 COLUMNAS

TITULO S/T LUGAR TORREDEMBARRA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 20 X 25  
DESCRIPCION DE TRABAJO COCHE CHOQUE TAPADO

TITULO S/T LUGAR GRANADA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 12 X 10  
DESCRIPCION DE TRABAJO HIERRO ROTO DE NOCHE

TITULO S/T LUGAR ALHAMBRA 1982  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 12 X 10  
DESCRIPCION DE TRABAJO ARCO PALACIO CARLOS V

TITULO EL MAR LUGAR BILBAO 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO CASA BARRIDA J. CANTERA

TITULO EL MAR LUGAR BILBAO 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO MONTON GRAVERA

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO DESDE OLIVELLA HORIZONTAL

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO DESDE OLIVELLA VERTICAL

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO VENTANA PIEZAS MECANICAS

TITULO EL MAR LUGAR VIZCAYA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO CAUCE SECO RIO

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO DESDE OLIVELLA HACIA EL FINISTERRE

TITULO EL MAR LUGAR BILBAO 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO VEDUTA BILBAO

TITULO EL MAR LUGAR VIZCAYA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO MEDIO CASERIO

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO VENTANA TROMPE L'OEIL

TITULO EL MAR LUGAR VIZCAYA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO CASA + CAUCE RIO DESDE ABAJO

TITULO EL MAR LUGAR VIZCAYA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO DESDE DENTRO NAVE IND. SIN PAREDES

TITULO EL MAR LUGAR BILBAO 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 40 X 30  
DESCRIPCION DE TRABAJO CASA BOSTEZANDO

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO CASITA VIEJA ENTRE BLOQUES NUEVOS + TRONCO SOL

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 20 X 25  
DESCRIPCION DE TRABAJO J. LICEO FRANCES 3 HUECOS NEGROS FRONTAL

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1983  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO MEDIANERA URALITA ZONA FRANCA

TITULO S/T LUGAR OLOT 1983  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 25 X 20  
DESCRIPCION DE TRABAJO ESCALERAS OLOT

TITULO S/T LUGAR BARCELONA 1984  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO CHAFLAN BAJITO PEDRO IV

TITULO S/T LUGAR ALELLA 1984  
PROCEDIMIENTO PLATA MEDIDAS 30 X 40  
DESCRIPCION DE TRABAJO VITRINA PARROQUIAL

TITULO S/T LUGAR ALGECIRAS 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 25 X 20  
DESCRIPCION DE TRABAJO GARITA ARTILLERIA

TITULO S/T LUGAR UJUE (NAVARRA) 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 25 X 20  
DESCRIPCION DE TRABAJO ARCO ROMANICO NEG. GARITA

TITULO S/T LUGAR GRANOLLERS 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 25 X 20  
DESCRIPCION DE TRABAJO ARBOLITO + CRUZ PARED

TITULO S/T LUGAR GRANOLLERS 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 20 X 25  
DESCRIPCION DE TRABAJO PARKING + VEG.

TITULO S/T LUGAR ALGECIRAS 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 20 X 25  
DESCRIPCION DE TRABAJO ESCORZO GALPON ARTILL. ABAND. + ARBOLES

TITULO S/T LUGAR ALGECIRAS 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 20 X 25  
DESCRIPCION DE TRABAJO GALPON FRONTAL ONDULADO

TITULO S/T LUGAR ALGECIRAS 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 20 X 25  
DESCRIPCION DE TRABAJO ENTRADA POLVORIN

TITULO S/T LUGAR TAFALLA (NAVARRA) 1984  
PROCEDIMIENTO PLATINO MEDIDAS 25 X 20  
DESCRIPCION DE TRABAJO CEMENTERIO