

NO SON RETRATOS

(NI FOTOS ROBADAS)



Jesús Ángel Sánchez Moreno

De los retratos

Aunque los he hecho, no suelo frecuentar el retrato. Ni como fotógrafo ni como fotografiado. No es en modo alguno un rechazo hacia un género que admiro tanto en sí

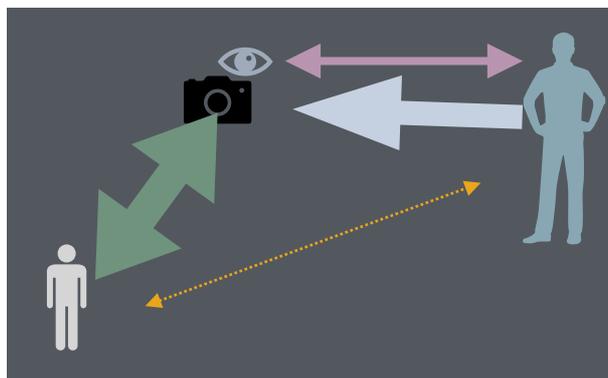


mismo como desde el aprecio que despiertan en mí muchas de sus obras, tanto pictóricas como fotográficas. He intentado educar mi mirada fotográfica en la obra de personas como Diane Arbus, Walker Evans, García-Alix, Eugeni Forcano, Richard Avedon, August Sander, Cristina García Rodero, Inge Morath, Arnold Newman... Cómo no apreciar ese retrato que Newman hizo de Marilyn Monroe, un retrato que mostraba a esa persona a la que el personaje eclipsaba.

Pero, un momento. Mirad la foto. ¿Es un retrato?

No, no lo es.

Todo retrato tiene una serie de rasgos que lo definen. Destaco dos totalmente relacionadas. Todo retrato es **una puesta en escena**. Es decir, estamos ante una construcción visual perfectamente estructurada, muy pensada. El fotógrafo orchestra todo en función de una finalidad precisa con la finalidad de conseguir el objetivo deseado. Este objetivo suele ser complejo y como muy bien señaló John Berger supone una interacción entre las intenciones y deseos de, como mínimo, dos personas: el fotógrafo y la persona fotografiada. Digo como mínimo porque si existe otra persona que es la que ha encargado el retrato también entra en esa interacción.



Si algo está ausente en el retrato es la espontaneidad tal y como entendemos que esta ha de ser (algo natural, casi automático y no consciente ni mediado por interés alguno relacionado con la situación) El retrato siempre es una escenificación, una teatralización. Volved a la fotografía de Arnold Newman. Ella es Maryline; pero ella no es la Maryline mito. Es una persona. Tal vez desvalida, tal vez marcada por la soledad. No es la estrella de cine. No es un retrato, es vida.

Nunca me he sentido cómodo ni como retratista ni como retratado. En el segundo de los casos es una cuestión muy personal. No me gusta verme. Y como retratista me siento incómodo porque sé que, aunque no necesariamente de forma explícita, la persona que está ante la cámara, es decir, ante mi mirada, quiere algo y no sé si eso que ella quiere es algo que yo le pueda dar. Esa persona, cuando se enfrente a su fotografía quiere tener ante sí la imagen que ella desea ser, que ella cree ser, tal vez, incluso, esa imagen que ella es. ¿Pero es esa la imagen que yo contemplo? ¿Es esa la imagen que yo puedo construir desde mi cámara?



Cuando hice esta foto no estaba retratando a este hombre. Yo paseaba, como tantos otros domingos a la mañana, por el Rastro de la Plaza de San Bruno. Ese domingo paseaba con mi Leica D-Lux. Miro. Paseo la mirada. Soy la mirada. Soy en y desde mi mirada. Y le veo a él. Un hombre mayor. Solitario. Se mueve despacio por entre los puestos. Se aprecia que no es un buscador ni de tesoros ni de memoria. Está pasando la mañana. No sé qué ha sido de él antes de este instante que ahora veis. Ignoro que será de él después. Mi mirada se siente atraída por ese hombre. Me acerco. Le fotografío. Si os fijáis se advierte que la cámara la tengo por debajo de la línea imaginaria que une mi mirada con la suya; llevo la cámara un poco más arriba de la cintura. No miro por el visor. Disparo. Y ahí está esta imagen que podría ser un retrato, pero que no lo es.

Fotos robadas



Todo robo es un delito. La propia etimología del verbo robar no deja lugar a dudas. Según el DRAE, robar proviene del latín vulgar (*raubare*) que a su vez tiene como fuente original una voz germánica (*raubôn*) cuyo significado es *saquear, arrebatar*. El DRAE, en sus dos primeras acepciones de la voz robar, dice:

Quitar o tomar para sí con violencia o con fuerza lo ajeno.

Tomar para sí lo ajeno, o hurtar de cualquier modo que sea.

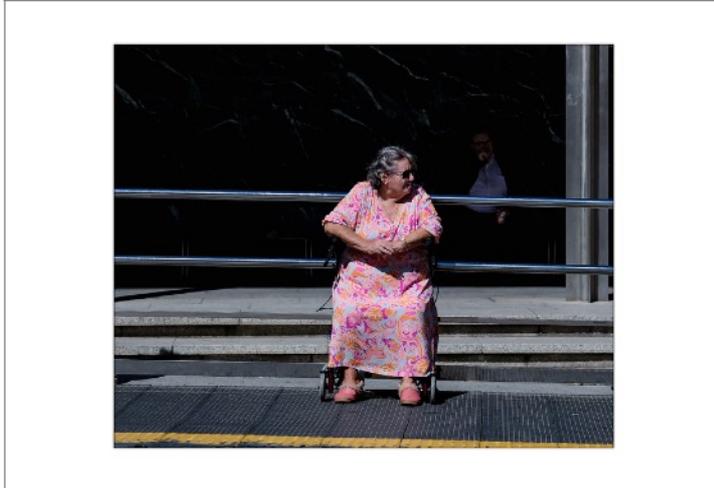
¿Se ajusta esto con lo que yo hago cuando con mi cámara construyo una mirada, *mi mirada*, sobre alguien que, prácticamente siempre, es una persona desconocida? La respuesta es rotunda: ¡no!

Observad las tres fotografías que muestro aquí arriba. ¿Dónde está la violencia? Cuando uno hurta algo a alguien este deja de disponer de eso que le ha sido robado: ¿qué es lo que les he hurtado a esas tres personas?

La estupidez no tiene límites. Lo terrible de la estupidez no es que exista sino que los estúpidos se conviertan en regidores, en sujetos dotados de poder para establecer qué es lo inaceptable y qué es lo aceptable, lo normativo. Pensemos en la frase *robar la imagen*. ¿Qué visualizamos cuando la decimos?: yo, inmediatamente, veo a alguien que entra

subrepticamente en algún lugar, un museo, una galería de arte, una iglesia, una casa y se lleva un cuadro dejando como rastro un vacío. Violencia. Agresión. Daño.

Violencia, agresión, daño. Mirad esta foto. ¿Hay violencia en ella? ¿Estoy agrediendo a esta



mujer? ¿Qué daño le inflijo? ¿Realmente es adecuado, para calificar mi acto, usar la expresión *foto robada*?

Ni siquiera creo tener que acudir a argumentos que, siendo indudables, no considero relevantes para el asunto que nos ocupa. Argumentos como el hecho de que ella se encuentra, como yo, en la calle, en un espacio público, allí donde ella y yo nos cruzamos en un instante sin

que exista ningún impedimento para que ambos podamos ser conscientes de la presencia del otro. Cruzarnos en un momento mínimo del vivir sin que ni ella ni yo nos ocasionemos algo que pueda ser tenido por un daño.

He mencionado antes al creciente poder de influencia de la estupidez y sus huestes. Vivimos en la era del *smartphone*, en la era del *selfie*. Estos, los *selfies*, no son autorretratos, son fotografías que una persona se hace a sí misma movida por un interés incontestable: ser compartida en las llamadas redes sociales. Y casi en la totalidad de los casos ser compartida cuanto antes, a ser posible inmediatamente, sin más reflexión que la que se centra en decidir qué filtro se usará para que la foto quede *bonita* según el gusto del hacedor del *selfie*. ¿Piensa esa persona en cómo será recibida por todo ese universo indeterminado, por mucho que ella crea que solamente serán las personas que ella haya decidido las que verán la foto, que podrá acceder directa o indirectamente a su imagen, a esa imagen que ella misma ha puesto en circulación de manera indiscriminada aunque no esa consciente de ello?



Cuando yo tomo una fotografía de alguien en la calle, de una persona desconocida, no lo hago para hacer un uso indiscriminado de esa imagen. La fotografía reposará en un disco

duro durante unos días, tal vez semanas. Toda mirada debe reposar para que cuando la recupere en el procesador de imágenes (el laboratorio) pueda hacerlo con la distancia suficiente como para que mi mirada sobre esa mirada que construí sea una mirada despojada de todo cuanto pueda perturbar una reflexión justa. Los actos que hacemos como personas están sujetos, siempre, nos guste o no, al vector de la responsabilidad. Soy responsable de lo que hago. No puedo tomar una decisión sin tener en cuenta todo aquello que pudiera derivarse de mis actos. Incluso conviene tener en cuenta esos casos en los que pueda ser otra persona ajena a mí la que, por ejemplo, haga un mal uso de la fotografía que yo he hecho con otra intención, una radicalmente distinta.

Recuerdo el caso de aquella fotografía de Doisneau.



El fotógrafo francés tomó esta foto en el interior de un bar. Son numerosas, y hermosas, las fotografías hechas por Doisneau en esos espacios especiales que son los bares. Pero esta en concreto le supuso un quebradero de cabeza: fue demandado por las dos personas que aparecen en la foto. ¿El motivo? Doisneau, como era norma en el día a día de los fotógrafos antes de que naciera Magnum y de muchos fotógrafos después de

que naciera Magnum, vendía sus fotos a una agencia que, a su vez, negociaba con ellas vendiéndolas a publicaciones que se interesaban por esas imágenes, bien por su calidad, bien porque les resultaban útiles para sus fines. En este caso concreto esta imagen fue vendida por la agencia a una publicación que la incluyó en un reportaje sobre la prostitución. La fotografía de Doisneau ya no era la fotografía de Doisneau porque el significado de la misma, cuando sabemos que todo significado no es un absoluto sino una construcción que varía según las intenciones del que le da forma, era otro muy distinto. Quienes vieron esta foto en el contexto de un artículo sobre la prostitución veían a un cliente y a una prostituta, a un cliente intentando *alquilar* un cuerpo de mujer. Las dos personas que aparecían en la imagen se sintieron, comprensiblemente, agredidas. Se había atacado su honor, se había menoscabado su dignidad. Y demandaron. Doisneau no era culpable, solo era responsable de haber seguido una costumbre que, sin duda, entrañaba un riesgo enorme. Pero al perder el control sobre el uso de sus fotos, Doisneau se arriesgaba a que se le atribuyeran responsabilidades sobre la deriva del significado de las miradas que él había sido. Doisneau fue condenado. El fotógrafo francés dijo en una ocasión: *“Los fotógrafos se han convertido en algo sospechoso. La magia se ha roto.”*¹

¹ <https://loff.it/society/efemerides/robert-doisneau-fotografo-142396/>

Poética y Ética



El acto fotográfico se resume en la creación de miradas con sentido. Este, como es lógico, no es unidimensional ya que las intenciones que sostienen dicho acto responden a un abanico de deseos o de intereses. Hablamos de fotografía documental, de fotografía informativa, de fotografía souvenir o recuerdo, de fotografía publicitaria, de fotografía propagandística... Y a su vez, cada una de estas dimensiones puede desplegar un deseo por crear una obra dotada de sentido estético.

Toda fotografía puede tener un destino ligado a cada uno de los espacios de desarrollo del vivir: el íntimo, el privado, el público. Es aquí ya donde la cosa se complica, pues ese destino, que es de singular relevancia para poder valorar el sentido de la imagen, depende, en primer lugar, de las intenciones de quien podemos llamar *el propietario de la imagen*. ¿Quién es el propietario de la imagen? ¿El fotógrafo? Depende. En los dos ejemplos que abren este apartado tenemos, por un lado, una fotografía tomada por un fotógrafo contratado para registrar un evento -una boda en este caso- y por otro unas fotos en un álbum familiar, fotos tomadas por algún miembro de la familia. En ambos casos, sin duda, coincidiremos en que los dos ejemplos pertenecen al ámbito de lo privado, pues el fotógrafo contratado para registrar lo que sucedía en ese evento que era la boda de mis padres era un medio para alcanzar un fin que él no imponía. ¿Pero qué ocurre si quienes poseen las fotos se desprenden de ellas y estas acaban en el puesto de un rastro? ¿Qué ocurre si, por ejemplo, yo las utilizo en el curso de la redacción de un relato de autoficción que acabará publicado?

Todo se complica entonces. Para el vendedor del rastro las fotos son simple mercancía. Para quien las compra la cosa cambia: puede ser un coleccionista o un historiador o un memorialista. Si soy yo el que me sirvo de ellas para acompañar, no como meras ilustraciones, al texto literario que creo, las fotos adquieren otro valor. Pero sin duda, en

todos estos casos, esas fotos que nacieron inscritas en el ámbito privado pasan a situarse en la esfera de lo público.



¿Y un autorretrato? ¿Y un selfie? Esta foto, por ejemplo, qué es, autorretrato o selfie. Yo la tengo por lo primero porque nunca, cuando la construí, pensé en ella como una imagen que compartiría en las redes sociales. ¿Por qué la hice? ¿Para qué la hice? Dos preguntas que apuntan al sentido con el que quise *vestir* la fotografía. Recuerdo el momento en el que la tomé. Y sé qué es lo que quería decir con ella; pero eso que quería decir no era algo que deseara compartir con los demás. Me daba igual que vieran la foto, pero no abrigaba deseo alguno por contarles lo que ella decía, por desvelarles lo que latía en el fondo de ella. Pertenecía al ámbito de mi intimidad. Ahora bien, sería estúpido que yo pensara que una vez que esa foto es conocida por otras personas estas no puedan conferirle un significado.

Poética como creación. Ética como responsabilidad.

A veces somos nosotros mismos los que asignamos un valor público a una fotografía que hemos hecho. A veces esa fotografía escapa de nuestro control y pasa a ser algo que otro posee. Conflicto. Entendiendo por tal, confrontación de intenciones. La única forma de canalizar un conflicto y minimizar o evitar por completo las disputas es partir del primado de la responsabilidad. Responsabilidad de quien hace. Responsabilidad de quien usa. **Siempre he definido la mirada como el ojo con conciencia.** Así es. Así ha de ser. Como fotógrafo siempre me planteo, antes de hacer pública una fotografía que he tomado, las implicaciones que se derivan de esa imagen. Habrás advertido que acabo de situar el punto cenital del proceso de reflexión desde la responsabilidad no en el momento de hacer sino en ese lapso de tiempo en el que me planteo qué hacer con lo que ya he hecho. Cuando estoy en la calle me sumerjo en el vértigo de los instantes. Una persona se cruza conmigo; ¿cuánto tiempo dura ese contacto visual?, nada, un instante tal y como lo define el DRAE: *“una porción brevísima de tiempo”*. Subrayo ese *brevísima*. Algo que apenas dura un soplo, un tris, un periquete. No hay tiempo para consideraciones que requieren

tomarse un tiempo. Es cierto que en otras ocasiones, y dada la situación, uno puede ir más allá del mero instante. Observas a alguien. Alguien que permanece quieto en un punto. Yo también estoy parado en otro punto desde el que tras ver a esa persona empiezo a modelar la mirada sobre ella. En este caso se podría pensar que puedo tomarme mi tiempo para pensar, para decidir si encuadro y disparo o si concluyo que es mejor no hacerlo. Pero en una situación como esa nada está definido de una manera fija, la vida fluye, la vida se abre a la indeterminación, al azar, a lo imprevisto. Si espero demasiado tal vez esa persona cambie de postura, modifique el gesto y entonces ya no es la persona que yo miro sino que se convierte en otra que, a lo mejor, ya no me interesa. O puede que cambie la luz y en la fotografía la luz construye, da forma, es mucho más que un mero accesorio. O quizás otras personas que acaban de irrumpir en la escena se colocan justo en el medio eclipsando a esa persona que es el objeto de mi mirada.

Cuando estás en la calle fotografiando a la vida en su transcurso siempre impera la premura. No lo pienso. Encuadro y disparo sabiendo, sin necesidad de estar repitiéndomelo continuamente, que ya habrá tiempo para la reflexión.

Esto, justamente, creo que es lo que se ha de considerar como lo que distingue al fotógrafo del que toma fotografías. Hace años participe en una exposición en Lausana, en el Musée de l'Elysée, un centro dedicado a la fotografía. La exposición se llamaba *Todos somos fotógrafos*. No es verdad. Tener una cámara, algo que hoy está ligado a disponer de un teléfono móvil sin necesidad de que este sea un smartphone, y pasarte el día disparando y capturando imágenes no te convierte en fotógrafo. Esto no tiene nada que ver ni con la calidad de las fotografías que hagas ni con el reconocimiento *oficial* como fotógrafo, ni con ganarte la vida haciendo y vendiendo fotos. Esto tiene que ver con si eres consciente de lo que significa **el acto fotográfico**, una acción, un hacer que va más allá de disparar una cámara.

Cartier-Bresson acuñó lo de *instante decisivo*. Sin duda un término muy acertado en la medida en que define el haber tenido la capacidad de saber disparar la cámara justo cuando era necesario para captar algo fugaz, algo que el fotógrafo quería convertir en una mirada. Un término que puede leerse tanto en clave puramente estética como en relación con la construcción de un significado. Pero además del *instante decisivo* está *la decisión*. Y esta es la que da valor al acto fotográfico, la que lo convierte en la clave de bóveda de una acción que, más allá de pretender cierto valor estético en el lenguaje de la fotografía, busca expresar un significado, compartir algo que nos ofrece una mirada sobre la vida abierta a un abanico de lecturas.

He hecho fotografías que considero buenas, fotografías que de alguna manera me identifican con un saber hacer; pero que no haré públicas porque esa es la decisión a la que he llegado tras reflexionar desde la responsabilidad sobre lo que comparto con los demás. ¿Contraviene esto las palabras de Doisneau que páginas atrás he transcrito? De ninguna de las maneras.

Decidir entre el deseo de mostrar una fotografía que te satisface porque cuadra con tu oficio, es decir, porque responde a lo que tu te exiges a ti mismo cuando te quieres fotógrafo, y la necesidad de mantenerla oculta a los ojos de los demás porque crees que puede ocasionar un malestar más o menos justificado a quienes aparecen en esa foto no es tarea fácil.



Procesión de Semana Santa. Fotografíe a los participantes. No hay en mi acto intención alguna de criticarles o de hacer mofa con ellos. En un momento, delante mío, con la procesión parada momentáneamente advierto a dos de las personas que procesionan. No van con los trajes y los capirotos de los cofrades. Es la procesión del Domingo de Ramos. Es decir, estamos ante una procesión que no reviste tonos lúgubres. Es un día festivo en el que se mantiene la tradición de que los padrinos y madrinas regalen una palma decorada con chucherías a sus ahijados. No es un día marcado por la solemnidad de un oficio de difuntos. Y esas dos personas están riendo; no sonriendo, riéndose con ganas. Disparé. Capté el momento. He de reconocer que, más tarde, cuando procesaba todas las fotos tomadas esa mañana me planteé ocultar esta y no porque estuviera convencido de que hubiera en ella algo que pudiera considerarse inaceptable. Pero de pronto me acordé de Doisneau y me imaginé denunciado por esas dos personas, tal vez representadas por Abogados Cristianos, al considerar que yo había cometido un delito y una falta: menoscabo de los sentimientos religiosos y mofa de las dos personas que protagonizaban la foto. Aquí juega el temor y no la responsabilidad. Y es que es cierto,

como señalaba Doisneau, que los fotógrafos nos hemos convertido en sospechosos, en sujeto a los que hay que vigilar.

La hoguera de las miradas.

Pensad en muchas de las fotografías famosas que cuelgan en salas de exposiciones, en las paredes de museos o que aparecen en libros monográficos sobre fotógrafas y fotógrafos o en libros sobre la historia de la fotografía. Si aplicáramos rigurosamente todo cuanto se deriva del derecho a la imagen propia o de la sospecha de posible interpretación de una foto de la que se desprenda un posible quebranto de la dignidad de alguien o de lo que este entiende por su dignidad, ¿cuántas de esas fotografías deberían de ser censuradas? Censuradas, sí, hablemos con propiedad.

Doisneau acertaba al decir lo que dijo. Doisneau ponía sobre la mesa algo sobre lo que, creo, no se ha discutido. **La magia se ha roto**, decía el fotógrafo francés.



Cuatro ejemplos. ¿Cuántas de estas cuatro fotografías podrían desencadenar la reacción de esa gente a la que Lucía Lijtmaer bautizó como *los ofendiditos*?



De la serie "Del lado de Acá" (Jasm)



De la serie "La plaza de la memoria" (Jasm)



Sin título (Jasm)

Miro estas fotos. No me cabe duda alguna de que si las personas que aparecen en ellas se empeñaran me podrían montar un quilombo. La familia de ese anciano acompañado por su cuidadora consideraría que he robado su imagen y lo muestro desvalido, viejo,... La madre que pasea con el niño o la del padre que está mirando un puesto del Rastro con, tal vez, su hijo me acusarían de mostrar a menores sin el consentimiento de sus padres. La vendedora del Rastro y el joven que camina vestido con ropa militar escuchando no sé qué a través de los cascos también me podrían considerar un ladrón que les ha birlado su imagen. Y un juez, quizás, argumentaría que no he pedido el consentimiento de las personas que aparecen en las fotos, que no he parado al joven que camina apresurado para pedirle que me dé su aprobación y que la consigne firmando un papel... ¿Tengo que

parar a todas esas personas y decirles que les he hecho una foto, mostrársela y sacar de una carpeta un papel para que rellenen los datos y firmen el consentimiento?

¿Entendéis lo que quería decir Doisneau cuando afirmaba que *la magia se ha roto*?

Mirad las fotos. ¿Realmente hay en ellas alguna muestra evidente de falta de respeto hacia esas personas?

Convertir el acto fotográfico en un trámite burocrático fosiliza la vitalidad de la mirada.

Condenar a la hoguera a toda fotografía que no cuente con el correspondiente certificado que afirme que esa imagen ha sido tomada tras convencer a quienes aparecen en la foto de que deben autorizarme a haberlas mirado, porque si les advirtiera previamente de que voy a fotografiarles siempre que les parece bien mataría *la naturalidad* del instante, lo vivo, lo no fosilizado o momificado. Hacer eso supone decretar un apagón masivo de miradas.

No tengo reparo alguno en afirmar que considero que este tipo de situaciones denotan un síntoma, el síntoma de una patología que va ganando terreno en este mundo que, en no pocas ocasiones, me parece merecer el calificativo de *estupidocracia*. Pensemos que esta tendencia a exigir que nadie fotografíe a nadie sin su permiso está ganando puntos en un mundo en el que todo el mundo se fotografía, *selfieworld*, y sube inmediatamente esa imagen a unas redes sociales en las que, creen, que nadie salvo ellos mismos y los llamados amigos de red social tendrán acceso a esa foto y a comentarla y a usarla como les convenga.

Entender la *Street Photography* (1)

Street Photography. Un término descriptivo: fotografía de calle o fotografía callejera. No me interesa el nominalismo y sus debates. No me interesa la pelea por situar eso que es la principal dimensión de mi acto fotográfico en una de las diversas definiciones que circulan sobre este género fotográfico. Digo género fotográfico aunque comparto el recelo hacia este tipo de clasificación que se desprende de algo que escribe Jota Barros: “*Creo que la fotografía de calle es más bien una actitud, que no un género*”². Sí, es cierto, para mí la *street photography* es una actitud que se expresa desde el deseo de narrar la vida mientras discurre, mientras está siendo.

Tampoco me interesa entrar en otro asunto que genera debates: abordar el origen histórico de la *Street Photography*. Si que comparto con el ya citado Jota Barros un

² BARROS, Jota. “Fotografía de calle. Descubre tu forma de mirar y de fotografiar”. JdeJ Editores. Colección FotoRuta. Madrid. 2020

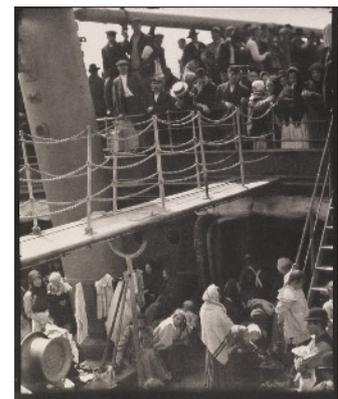
elemento que entiendo es importante tener en cuenta si queremos hacer una aproximación rigurosa al campo de la historia de la fotografía y, dentro de ella, a la aparición de la *fotografía callejera*. Quien hace *fotografía de calle* no es un retratista. Es un mirón, un *voyeur* que disfruta captando la vida en esos pequeños y fugaces momentos sin que medie escenografía alguna. En la fotografía callejera el protagonismo recae, normalmente, en las personas -aunque yo no veo inconveniente alguno en que dicho protagonismo pueda abarcar también a las cosas, a los animales...-; pero no hay cabida para los retratos. Estos son, siempre, una puesta en escena. Tal vez mínima, pero presente.



Dos fotos. Mismo momento, pero distinto instante. Mismo protagonista, pero distintas fotos. La que ha sido procesada en blanco y negro fue la primera que tomé. Fotografía de calle. Pero el voyeur, el mirón se vio sorprendido por el mirado. Se giró hacia mí porque me vio ya que cuando lo estaba fotografiando él no me daba la espalda -no habría tenido para mí ningún valor su imagen de espaldas- sino que estaba en una especie de escorzo. El chaval, su patinete, mirando el móvil mientras hace un descanso y se fuma un cigarrillo... Mi cámara, ese día, era la Leica D-Lux y a pesar de que podría haber usado el zoom incorporado en el objetivo fijo, prefería dejarlo en un 28 mm, así que no era difícil notar mi presencia porque estaba ya casi a su lado. Él se vuelve y a mí, que ya he disparado, me asalta el temor a que el tipo se enfade y pueda montarme un número; no sería la primera vez y casi siempre es algo francamente desagradable. Así que le sonrío y le digo si le puedo hacer un retrato. Me dice que sí. Me sitúo frente a él. Giro la cámara para tomar una foto vertical y él posa. Miradlo. Comparad su gesto en ambas fotos. La primera lo muestra natural. La segunda lo muestra buscando ya ofrecer una imagen. Ya lo he dicho antes: el retrato siempre es un pulso entre el deseo del fotógrafo y el deseo del retratado. No me considero uno de esos fundamentalistas que a fuerza de imponer un rigor extremo expulsan todo aquello que no encaje con sus exigencias; pero como ambas son fotos realizadas por mí puedo afirmar que mientras que considero a la de blanco y negro como propia de lo que yo entiendo por *Street Photography* la segunda es otra cosa.

Pero de la afirmación de que entiendo que una fotografía callejera no admite puesta en escena alguna se desprende un elemento técnico. Si bien el enfoque y el campo son aspectos importantes, la velocidad de disparo es la clave de la *fotografía de calle*. **Velocidad de obturación.** Esos tiempos que escapan a nuestra experiencia: 1/2000 segundos, por ejemplo. ¿Quién es consciente de ese fragmento de tiempo de vida que se corresponde con lo ocurrido en 1/4000 segundos? Hubo que esperar a la década de los 20 del siglo pasado para que la tecnología de las cámaras fotográficas permitieran usar velocidades de obturación cortas y, además, disminuir el tamaño de los aparatos para hacerlos más manejables. Este año se cumplen los cien años de la aparición de la Leica I, una cámara pequeña, silenciosa, rápida. La *Street Photography* ya tenía el aparato que le iba a permitir desarrollarse plenamente. Y así comenzaron las miradas de personajes míticos de la historia de la fotografía como Cartier-Bresson, Kertész, Helen Levitt, Doisneau, Joan Colom -todos estos sirviéndose principalmente de Leica-, Walker Evans -Rolleiflex-, etc. Cámaras, pues, que incorporaban objetivos que permitían grandes aperturas del diafragma (f/1.5 o f/2) y velocidades de obturación que iban desde 1/250 segundos a 1/1000 segundos. Además las películas empezaron a tener mayor sensibilidad lo que iba a permitir ese trabajo que implica captar la vida en menos de un segundo.

Es cierto que previamente al desarrollo de la fotografía callejera hubo un movimiento, la *Straight Photography* o *Fotografía directa*, que ya comenzaba a abrir el camino a una manera de convertir las miradas en fotografías que captaban el mundo sin ninguna puesta en escena. El gran iniciador de este movimiento fue Paul Strand que, mientras estaba en la escuela, tuvo como profesor de extraescolares ni más ni menos que a Lewis S. Hine. El joven Strand conseguiría el reconocimiento de otro grande, Stieglitz, que aunque estaba totalmente imbuido de la estética del *pictorialismo* ya en 1907 tomó una fotografía, *El Entrepunte*, que como muchas de las fotos de Lewis S. Hine ya estaban en camino de la *Street Photography*.



Stieglitz. El entrepunte.

Paul Strand dijo: *"un fotógrafo debe tener un respeto por lo que tiene delante, no usar trucos o manipular el proceso, sino utilizar el método de la fotografía directa"*. Sin trucos y, algo que deseo subrayar, siempre mostrando un respeto por lo que se fotografía.

Tal vez el único matiz diferenciador entre la *Straight Photography* y la *Street Photography* lo encontramos en que la primera corriente no se centra como objeto prioritario en la vida en las calles. Como he señalado nació como una reacción contra el pictorialismo: si este

reivindicaba un lugar para la fotografía en el campo de las artes plásticas mediante el procedimiento de que las fotos imitaran a las pinturas, la Fotografía Directa mantenía esa reivindicación pero sin obligar a las fotos a ser meras imitaciones de lo pictórico, la fotografía tenía su lenguaje propio. En las obras de los autores de la Straight Photography veremos paisajes, objetos, retratos..., tomados sin forzar el tratamiento o montar escenografías. Podéis comprobarlo viendo la obra de autores como Ansel Adams, Sonya Noskowiak, Edward Weston o Imogen Cunningham.

Resumiendo: a partir de los años 20 del siglo pasado el desarrollo tecnológico favoreció la aparición de esta tendencia o actitud que llamamos *Street Photography*. Y hasta hoy.

Entender la *Street Photography* (2)

Salgo a la calle, paseo y miro. La cámara en la mano. Puede ser la Nikon D-850 (una réflex) que lleva un objetivo zoom que va desde 16 mm hasta 300 mm. Pesada. Voluminosa. Pero es una réflex y me encanta el ruido del obturador. Puede ser la Fuji X-H2, bien con el objetivo 16-80 mm (f/4) o con el 70-200 mm. También es voluminosa aunque menos pesada que la Nikon. Me permite captar video con una calidad notable. Pero al igual que ocurre con la anterior no es precisamente una cámara para pasar inadvertido. Luego están las dos más manejables, compactas de óptica fija, la Leica D-Lux y la Fuji X100 VI. Sin duda estas dos últimas cumplen a la perfección con la mayoría de lo que le pido a una cámara para ser mi compañera callejera. No son pesadas, no son voluminosas, pueden pasar inadvertidas, son rápidas y silenciosas y pueden trabajar en condiciones de luz diversas. Pero no quiere decir esto que no disfrute con las otras dos. La Nikon, con su tele, me permite captar desde cierta distancia situaciones que o bien me pillan sin capacidad para acercarme o que me permiten captar sin ser *capturado* por la mirada de quien es protagonista de la foto que estoy haciendo. La Fuji X-H2, con el 16-80 mm, me permite poder disparar mientras me acerco a alguien sin necesidad de enfocar/encuadrarlo en el visor, la cámara en la cintura, con mayor seguridad que las dos más pequeñas. Tiene mejor agarre.

Lo único que interesa aquí es señalar que en la *street photography*, considero que más que en otros géneros, la complicidad entre el fotógrafo y su cámara ha de ser total. La cámara no es una mera herramienta; es una compañera con la que estableces un diálogo. Tu le pides. Ella te dice. Entre los dos hacéis. Pero sin olvidar que en la dialéctica ojo-objetivo es el ojo, es la mirada del fotógrafo cargada de deseo y habilitada por la intencionalidad la que crea. Entiendo muy importante esto último ya que a lo largo de la

historia de las que llamo máquinas de visión ha existido una tendencia a situar a la cámara y su ojo en un nivel de paridad con la mirada humana cuando no se la ha encumbrado por encima de nuestra mirada humana demasiado humana.

En 1919 Dziga Vertov creó el movimiento llamado **cine-ojo**.

*Entre las características principales del cine-ojo destacan la búsqueda de la realidad y la espontaneidad; la ausencia de decorados preconcebidos, de actores profesionales, de maquillaje y efectos especiales. Atacaban duramente el cine de ficción, que se veía influido por la literatura y el arte dramático. Según sus propias palabras, querían captar 'la vida de improviso' y 'explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio'. Aunque sus películas puedan parecer muy objetivas, rozando el tono documental (véase *El hombre de la cámara*), hay que tener en cuenta que lo que buscaban era "un ritmo propio, que no hayan sido sisado de otro lugar y que se encuentra en el movimiento de las cosas".³*

Lees el texto anterior y parece que exista una íntima relación entre esa vanguardia y la street photography. Sin embargo yo considero que se impone una diferencia que va más allá del mero matiz. En la misma página citada se señala:

*Fotograma de *El hombre de la cámara*. Superposición de imágenes que el objetivo de la cámara es el ojo que todo lo ve.*

'El hombre de la cámara supuso una revolución. En el título en cuestión, la cámara se encuentra en el cielo, en los hogares, en lugares aparentemente imposibles para un ser humano; es omnipresente y omnipotente, está deificada. Ella es la protagonista'

Ese *ella es la protagonista* es el elemento diferencial que, para mí, aleja al movimiento del cine-ojo de lo que llamamos street photography. "*Ella es la protagonista*". Esta simple afirmación es toda una declaración de principios que choca frontalmente con lo que yo defiendo: es la mirada, el ojo humano convertido en mirada, la protagonista. Dziga Vertov, como otras muchas personas, vivía un entusiasmo por las máquinas y la tecnología que circuló como savia por muchas de las vanguardias que fueron y muchos de los movimientos que hoy son. Mitificación que, normalmente, puede devenir con suma facilidad mistificación. La objetividad. Ese mito mistificado.

Algo parecido se puede decir de otra de las vanguardias. Me refiero a la Neue Sachlichkeit o Nueva Objetividad, movimiento nacido en el período de entreguerras, años 20 y 30 del siglo pasado, en Alemania. Este movimiento puede decirse que tuvo como precedente en la misma Alemania el trabajo realizado por Moholy-Nagy dentro de lo que él denominó *Nueva Visión*. Para Moholy-Nagy, la cámara fotográfica:

reproduce una imagen puramente óptica [...] mientras nuestra mirada completa dicha imagen recurriendo formal y especialmente con vínculos asociativos a nuestra experiencia intelectual. El resultado es la imagen

³ TAI. Escuela Universitaria de Artes de Madrid.

de la imaginación. Por este motivo, los aparatos fotográficos son la red más segura que podemos colocar bajo nuestro cuerpo al lanzarnos a la aventura de la visión objetiva. Todo el mundo necesita ver una verdad óptica, es decir, algo objetivo, e interpretable surgido de sí mismo, antes de llegar a adoptar una postura subjetiva⁴...

Y de nuevo nos encontramos con el mito de la objetividad asociado al acto fotográfico. La "verdad óptica". La *Nueva Objetividad* en fotografía sigue por esta senda, pero sus intenciones la ligan más con la *Straight Photography* en la medida en que los fotógrafos de la *Nueva Objetividad* buscan consolidar la ruptura que los anteriores habían iniciado con respecto del *pictorialismo*. Pero los fotógrafos que se adhieren a este movimiento insisten en la mitificación del ojo-objetivo de la cámara como artífice de una reproducción fiel, objetiva de lo real. Me fijo en lo que el considerado iniciador del movimiento, Albert Renger-Patzsch, exigía de la fotografía y de los fotógrafos y no puedo evitar pensar que a pesar de ser él mismo un gran fotógrafo entiende que el fotógrafo cumple un papel casi instrumental; el protagonismo es para la cámara. Así, Renger-Patzsch señala que los tres pilares fundamentales⁵ que hay que respetar son:

- la fotografía ha de seguir los pasos de la fotografía directa.
- el fotógrafo ha de esmerarse en desarrollar una gran habilidad técnica para poder sacar todo el partido de cámaras de medio y gran formato porque se rechazaban otro tipo de cámaras.
- el fotógrafo no hacía arte, producía documentos.

Cuando uno observa el trabajo de estos fotógrafos no puede dejar de admirar la calidad del mismo; pero ciertamente estamos ante catálogos de ejemplos de lo real. Incluso el autor que más admiro de todos cuantos formaron parte de la *Nueva Objetividad*, August Sander, no encajaría en lo que yo, al menos, considero *Street photography*.

Entender la *Street Photography* (y 3)

Joel Meyerowitz inicia su libro *Cómo hago fotografías. 20 consejos* con una frase muy oportuna:

Si tienes una cámara en la mano, cuentas con licencia para mirar. Y mirar lo es todo en fotografía: te hace aprender sobre ti y sobre el mundo que te rodea.⁶

⁴ oscarenfotos.com

⁵ oscarenfotos.com

⁶ Meyerowitz, J. *Cómo hago fotografías. 20 consejos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2019. Pág. 7

El fotógrafo como un *flâneur* que es, inevitablemente, un *voyeur*, ese personaje revelado por Baudelaire y conceptualizado por Walter Benjamin.

En el libro "El arte de leer las calles"⁷ su autora, Fiona Songel, introduce una cita de Louis Huart ("La fisiología del *flâneur*") que me parece oportuna para ir vinculando al *flâneur* con el *voyeur*: «*El hombre ocupado mira sin ver, el ocioso ve sin mirar, el flâneur ve y mira*». El *flâneur* no es solamente ese tipo que deambula por las calles sumergido en el *fluir* de la multitud, vagando en una deriva muy anterior a la que muchos años después definirían los Situacionistas. El *flâneur* deambula. Se mueve, observa, reflexiona. Katherin Pavon-Cuellar escribe: "*Walter Benjamín amaba perderse en las calles, como su antihéroe Baudelaire, quizá lo hacía para descifrar en ellas el enigma de la vida moderna*"⁸. Esto es el *flâneur*, ese sujeto que deambula y convierte sus derivas en miradas que interpelan e interpretan la vida tal y como está sucediendo. *Flâneur* y *voyeur*. Sé que este último término está cargado con connotaciones que no son muy positivas; tal vez fuese mejor hablar del *mirón*. Hace años, concretamente en 1990, cuando empezaba a transitar desde una fotografía de objetos, arquitecturas, naturaleza a la fotografía de calle leí la novela de Alain Robbe-Grillet titulada, precisamente, "El mirón". El *nouveau roman* como un nuevo enfoque de la literatura que algunos definen haciendo hincapié en su obsesión por la pura y desnuda objetividad. El personaje creado por el novelista francés es, a su vez, un autor. Alain Robbe-Grillet, siguiendo los dictados de esa escuela, considera que él no debe interferir en el devenir del personaje a través de una serie de situaciones que iremos conociendo desde la mirada pura del personaje convertido en autor. En el estudio que acompaña a esta novela en la edición de Cátedra, y tras recordar que Robbe-Grillet también tuvo un papel destacado en el mundo del cine, se dice:

*Si combinamos descripción óptica y fragmentación del relato, hallaremos la fórmula narrativa sobre la que se articula el universo robbegrilletiano: cadena de imágenes recurrentes yuxtapuestas, sucesión de apuntes descriptivos en los que no importa la concatenación lógica o el orden temporal del relato sino el impacto visual.*⁹

⁷ Editado por Barlin Libros. 2021.

⁸ "Pasear con el paseante: Walter Benjamin, la pregunta por el *flâneur* y el sujeto del capitalismo". Tesis Psicológica. Vol. 15. Nº 2. 2020. Fundación Universitaria Los Libertadores.

⁹ ROBBE-GRILLET, A. "El mirón". Edición de Patricia Martínez. Cátedra. Letras Universales. Madrid. 1987. Pág. 39

