



Revisitando las ruinas
Arola Valls Bofill

“Ce précieux monument, comme tant d’autres, tombe pierre à pierre; bientôt il disparaîtra comme les générations qui l’ont habité; mais grâce à la photographie, il restera tel qu’il est encore, dans ce dessin tracé par la lumière. Tous ces vieux débris d’un autre âge, si précieux pour l’archéologue, pour l’historien, pour le peintre, pour le poète, la photographie les réunit et les rend immortels.”¹

Ernest Lacan, 1856

Toda imagen es fruto de su tiempo. Cuando el francés Desiré Charnay se propuso “explorar las ruinas americanas”² en 1857, auspiciado por el Ministerio de Instrucción Pública, su concepción de la fotografía formaba parte de aquella mentalidad positivista (“es visible en la fotografía, luego es verdad”) que reside en la base de gran parte de las prácticas fotográficas del siglo XIX. A medio camino entre la exploración arqueológica y la investigación etnográfica³, Charnay concebía el uso de la imagen fotográfica como un recurso visual imprescindible y neutral que acompañaría la narración detallada de todas las excavaciones. Narración a la que Charnay había destinado sus interpretaciones subjetivas relegando la imagen a una mera (pero no por ello menos importante) función testimonial. El álbum *Cités et ruines Américaines*, en el que reunió 49 fotografías, fue la primera de sus publicaciones dedicadas a México.

Más de un siglo y medio más tarde, el mexicano José Luis Bravo parte de este referente para regresar a su país de origen y capturar imágenes de antiguas ciudades mayas con una cámara construida, a medio camino entre la sofisticación de las herramientas digitales (un ordenador captura por medio de un *scanner* la luz proyectada por una lente) y el principio básico de gran parte de los experimentos pre-fotográficos: la *camera obscura*. En *Paysages avec ruines* Bravo cita la experiencia decimonónica de Charnay como punto de partida desde el que replantear el potencial del medio fotográfico como herramienta de aprehensión y construcción de una determinada imagen del mundo y de una memoria ligada a la misma. Sin embargo, si bien Charnay se había situado bajo el paraguas de una pretensión objetivista para la imagen fotográfica, *Paysages avec ruines* supone una renuncia a esta posibilidad para la que Roland Barthes reconoce un alto componente utópico: “la condición puramente «denotativa» de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su «objetividad», es algo que corre el riesgo de ser mítico.”⁴ La revisitación del proyecto de Charnay por parte de Bravo es en sí misma una revisión del acto creativo, acto que deja de consumarse en la simple caza de la imagen perfecta y, más allá de la acción de apretar el botón, instituye un sistema de trabajo que requiere nuevos tiempos de reflexión y materialización.

En una segunda etapa del proyecto, José Luis Bravo invierte los roles originales del explorador y lo explorado y regresa a Europa con la misma cámara utilizada en la zona maya para capturar en esta ocasión restos arqueológicos romanos en el sur de Francia, creando un camino de ida y vuelta entre ambos países, entrecruzado por prácticas coloniales con más de un siglo de por medio. La

1 Ernst Lacan, *Esquisses Photographiques*, Paris, Grassart, 1856, p. 29. (consultado online: Google libros. 03/11/08. <http://books.google.es>)

2 Keith F. Davis, Desiré Charnay. *Expeditionary photographer*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981, citado en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 144.

3 Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 144.

4 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986, p. 15-17.

monumentalidad de las ruinas y de la herencia cultural francesa ha quedado transfigurada por unas imágenes que proponen una estética alejada de la retórica de la imagen digital y del documento mismo.

El tiempo de la imagen

Ahora bien, aceptada la premisa de que *toda imagen es fruto de su tiempo*, y más allá de ese determinismo contextual, las imágenes fotográficas se erigen desde otro tiempo fundacional, a saber, el del obturador. Un tiempo (la mayoría de las veces, infinitesimal) ensalzado desde la práctica (tanto de aficionados como de profesionales que ven en el gelatino-bromuro la culminación de sus expectativas para con la captación del instante) y la teoría, que desde Cartier-Bresson⁵ a Szarkowski, ha configurado el sustento de una parte importante de las prácticas fotográficas llevadas a cabo por todos aquellos ya no sólo “adoradores del sol”, como diría Baudelaire, sino del instante irrepetible y fugaz.

Paysages avec ruines renuncia a esta tradición no desde la abolición de este instante sino desde su multiplicación y dilación: el proceso de captura del *scanner* registra línea por línea una secuencia temporal (un proceso en el que podemos leer resonancias de las imágenes de Étienne-Jules Marey, en las que el desarrollo temporal desplegado en una sola fotografía permite analizar la descomposición del movimiento). Sin embargo, este sistema de digitalización no implica, como podría pensarse *a priori*, su adhesión al tiempo contemporáneo de producción de las imágenes (en el que la imagen digital no sólo apela a la instantaneidad de su producción sino que se encuentra inmersa en una vorágine de creación y consumo derivada de su volatilidad y de los flujos de información): el tiempo de exposición implicado en *Paysages avec ruines*, lejos de configurar uno de los cinco paradigmas de la esencia fotográfica desde una perspectiva szarkowskiana⁶, desarticula la posibilidad de una instantánea y rehabilita el potencial de un tiempo expandido de exposición, situando a Bravo en la estela de los pacientes exploradores decimonónicos, que sometidos a las exigencias de un medio caracterizado por la lentitud y demora del proceso fotográfico, esperaban bajo condiciones poco favorables, la aparición de un registro técnicamente satisfactorio de aquellos escenarios por conquistar (física, visual y simbólicamente).

A estas capas de reflexión sobre uno de los elementos fundacionales de la fotografía (el tiempo) se suma una revisión de otro de los principios básicos del medio: la herramienta. Retomando una vez más a Marey y a su investigación y creación de nuevos dispositivos en función de las problemáticas a resolver en sus estudios cronofotográficos, investigación que le lleva a rehuir la facilidad de las cámaras comerciales del momento (“You press the button we do the rest!”⁷), José Luis Bravo renuncia a la inmediatez (e incluso a la practicidad que supondría adentrarse en la selva yucateca con una réflex digital) y se impone una herramienta híbrida que le permite trabajar sobre las posibilidades expansivas del medio: un dispositivo que irrumpen en la selva con su tiempo dilatado de captura, el cual convive en la imagen final con la impronta que el propio paso tiempo ha dejado en los vestigios arqueológicos.

5 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952

6 En la introducción del catálogo de exposición *The photographer's Eye*, New York, MoMA, 1966, John Szarkowski define, de entre las que establece como las cinco características interdependientes inherentes al medio fotográfico, el tiempo: “There is in fact no such thing as an instantaneous photograph. All photographs are time exposures of shorter or longer duration, and each describes a discrete parcel of time.”

7 Así rezaba el lema publicitario de la Eastman Dry Co., más conocida como la Kodak, en 1881.

Y es aquí donde aparece uno de los componentes más fascinantes de *Paysges avec ruines*: el azar y lo imprevisto se convierten en parte constitutiva del proceso y en pivote del aprendizaje, en esa “forma de conocimiento que se basa en el error, la cual toma como punto de referencia las sombras y los obstáculos”⁸. La falta de control es en *Paysges avec ruines* una condición inherente a la toma. Sin embargo las imágenes resultantes están muy lejos de “la estética de lo banal”⁹ que ha dominado parte del panorama fotográfico contemporáneo. De esta forma la búsqueda de una imagen que desarrolle un potencial estético más allá de su sustento conceptual plantea en esta obra una primera paradoja: ¿cómo aproximarse a una construcción ideal de la imagen cuando se ha renunciado *a priori* a parte significativa del control? Y es aquí donde explorar los límites y potencialidades de la herramienta permite a José Luis Bravo una reflexión sobre la expansión de un medio (el fotográfico) que desde sus orígenes ha escapado a definiciones totalizadoras y que mantiene una resistencia a ser sometido a cualquier forma de purismo esencialista.

Espejos con memoria¹⁰

Paysges avec ruines renuncia a la forma generalizada de apreciación de la imagen digital en los medios de producción y lectura de la sociedad de consumo (a saber, la pantalla) y busca su materialización en dos direcciones: sobre papeles de algodón y sobre placas de fotograbado. Bravo ha subvertido la función de las placas de fotograbado como elementos de tránsito entre la captura de una imagen y su reproducibilidad y las ha convertido en el objeto artístico en sí mismo, devolviendo la unicidad a un material concebido en su origen como sustrato desechable dentro de la lógica del grabado. El proceso manual de revelado y fijado de las placas establece a su vez un puente entre el mundo postindustrial y la esfera de lo digital.

El positivado de las imágenes en este soporte industrial con reminiscencias daguerrotípicas conlleva un desciframiento de la imagen que sólo es visible, como en el proceso de Daguerre, desde cierto ángulo determinado. Un soporte cuya imagen resultante contiene, en sí misma, su positivo y su negativo. Una vez más los tiempos se entretienen: un proceso mecánico multiplicable devuelve la unicidad característica de los sustratos decimonónicos a una imagen de procedencia digital. Bravo renuncia así a la retórica de la imagen complaciente, de fácil y rápido consumo, y una vez más el tiempo, en esta ocasión el de lectura, se dilata.

Siguiendo la propuesta de Vilém Flusser en relación a la necesidad de hacer emerger el potencial subyacente a las herramientas (cámaras fotográficas) por medio de una utilización que rompa sus patrones de uso convencionales¹¹, Bravo trabaja desde una concepción de los llamados nuevos medios o medios digitales los cuales, lejos de suponer un giro sin retorno respecto a la

8 Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, Oaxaca [etc.], Ediciones Ve / CONACULTA / UNAM / Fundación Televisa, 2009, p.13. Chéroux añade: “Es en términos de obstáculos que hay que plantear el problema del conocimiento científico. Un obstáculo puede, por el contrario, resultar un valioso revelador de los procesos que entran en juego en la experiencia cognitiva”, Id.

9 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 39.

10 Tomando las palabras del médico y fotógrafo aficionado Oliver Wendell Holmes, el cual en el artículo «Sun-painting and Sun Sculpture» publicado en 1861 en *Atlantic Monthly* hacía referencia al daguerrotipo como “el espejo con memoria”, Beaumont Newhall titula bajo el mismo epígrafe el capítulo de su historia de la fotografía (*The History of Photography, from 1839 to the present*, Nova York, MoMA, 1949) dedicado al desarrollo del daguerrotipo.

11 Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Ciudad de México, Editorial Trillas, 1990, p. 28.

evolución de las prácticas fotográficas, se erigen como una posibilidad desde la que leer la tradición, ya no para negarla o relegarla a simple referente, sino para revisitarla desde una perspectiva contemporánea.

Arola Valls Bofill
Barcelona, abril 2011

Copyright del texto: Arola Valls Bofill ©2011
Copyright de la imagen: José Luis Bravo © 2011