

La fotografía primitiva hoy

Marian Montesdeoca

Imaginemos un carromato cargado con todo tipo de artilugios, utensilios y brebajes, tirado por un caballo. En él viajan varias personas, dos o tres, tal vez más. Una de ellas es el fotógrafo. Dentro del carromato, una gran cámara de madera, con su fuelle de cuero y su enorme lente de latón, pilas de frascos que contienen diversas soluciones químicas, una o varias cajas de placas de cristal, un paño negro para evitar los reflejos de la luz en el visor de la cámara al enfocar. Y, por delante, un camino difícil que es preciso recorrer para llegar hasta el lugar en el que realizar la fotografía de un paisaje que tal vez nunca haya sido contemplado por el hombre. Describo una expedición fotográfica, con su laboratorio ambulante, de otra época, de un año que podría ser perfectamente 1853.

Cuando el carromato llega al destino previsto se realiza un despliegue en el que la gran cámara se monta sobre su trípode de madera, el fotógrafo busca el encuadre, los ayudantes colocan frascos y tarros de emulsiones y químicos puros en su orden correspondiente, uno de ellos prepara una placa de vidrio con la piedra de pulir. El otro, dentro del carromato y con la escasa luz de una vela o de una lámpara, cubre de colodión la placa y la sitúa dentro de un recipiente que contiene nitrato de plata, la clave de la fotografía. Pasados pocos minutos la coloca en un chasis de madera que se encajará a continuación en la trasera de la cámara. Esta placa será el receptor de la vista de la naturaleza que el fotógrafo se dispone a tomar. El fotógrafo ya está preparado. Ha enfocado y ha calculado a ojo, con la pericia adquirida gracias a su perseverancia, la luz que será necesaria para la exposición teniendo en cuenta las condiciones del cielo. Entonces quita la tapa de su objetivo, espera treinta segundos y la devuelve a su lugar. Ha hecho falta medio minuto para que esa realidad que percibía a través del visor de la cámara se impregne en el colodión sensibilizado con plata, en el colodión húmedo.

Entonces retira el chasis de la cámara, entra en el carromato, vuelca una pequeña cantidad de revelador hecho con sulfato de hierro en la placa ya expuesta, y lo hace de una vez, como una ola. A continuación le da un baño de agua, luego uno de cianuro potásico (o de hiposulfito de sodio), que actúa como fijador, y ¡Voilà!, en unos segundos aparece la imagen ante sus ojos. Con la llama de una lámpara de alcohol, el fotógrafo aplicará calor a la trasera de la placa para secarla rápidamente, y para que brille y perdure la barnizará con una mezcla de goma sandaraca, propanol y aceite de lavanda. El resultado tiene nombre, es un ambrotipo, vocablo que procede del griego 'ambrotos' (inmortal). Esta denominación comenzó a utilizarse desde los inicios de este procedimiento fotográfico, en el año 1851, cuando ya los pioneros de la fotografía habían dejado de enfrentarse sin descanso por la titularidad del descubrimiento, cuando el daguerrotipo empezaba a decaer por lo costoso del proceso, cuando entraba en escena la imagen transparente, la imagen sobre vidrio, realizada al colodión húmedo.

Podemos imaginar una escena similar en el cuarto piso de un edificio de ciudad, con su techo acristalado a un agua y cortinajes movibles que permiten controlar la intensidad de la luz. Allí acude, cualquier mañana, una mujer que tiene la intención de hacerse un retrato. Los tiempos de exposición en interiores son más amplios, ya que el colodión húmedo sólo es sensible a los rayos ultravioleta, a la luz del sol, por eso el estudio fotográfico está presidido, además de por la gran cámara de madera, por un artilugio de hierro forjado y aspecto macabro al que se denomina reposacabezas y, quizás, por un gran lienzo pintado al óleo que podrá servir como fondo para las tomas. La mujer se sienta, un ayudante del fotógrafo encaja su cráneo en este artilugio que le permitirá permanecer inmóvil durante el tiempo necesario para realizar la fotografía. El proceso de la toma y el revelado será el mismo, con la salvedad de que el posado podrá durar hasta tres veces más que una vista realizada en plena naturaleza. Tal vez la mujer pose durante un minuto y medio. Durante ese lapso la modelo teme respirar, se siente intimidada por la gran lente que la apunta, y se sofoca por el efecto invernadero que se produce en el interior del estudio acristalado. Pero en tan sólo unos minutos ya puede sostener en sus manos, maravillada, la primera imagen de sí misma tomada con la fidelidad que cree (está segura de ello) que proporciona la técnica.

Apuntes históricos

¿Por qué he elegido este título, 'La fotografía primitiva hoy', para mi conferencia? En primer lugar, porque el término primitivo define con precisión la fotografía en sus orígenes. Me parece que otros vocablos al uso que se refieren a la fotografía de mediados del XIX no le hacen justicia. Yo utilizo "primitivo" en el sentido de primigenio, de original, de punto de partida de todo un proceso histórico que todavía hoy sigue su curso.

Y no me decanto por el uso de denominaciones como "fotografía alternativa" porque tienen como referente un opuesto que no me agrada, y que no es otro que la fotografía imperante, la fotografía convencional, la que todos conocemos. Para mí esta fotografía, a la que, como digo, prefiero llamar "primitiva" es solamente, y nada menos que, la que está en el origen del proceso histórico citado. Así que no es, por lo tanto, una alternativa a nada, y tiene (debo recalcarlo) entidad propia. Digo esto porque muchos entendidos utilizan la denominación de "alternativa" como contrapuesta a la fotografía oficializada por el mercado, a la fotografía más extendida y, en sus voces, 'democrática'. No hay que olvidar que la fotografía se convirtió en un fenómeno de masas gracias a Kodak, a principios del siglo XX, aunque sus orígenes se encuentran en la Compañía Fotográfica de George Eastman, nacida a finales de la centuria anterior, en 1889 concretamente. Cuando Kodak desplegó todo su potencial mercantil para lograr que en pocos años la fotografía se extendiera a todas las capas sociales, y que todo el que pudiera permitírselo debía contar con una cámara fotográfica, la fotografía se había convertido en un fenómeno de masas (muy bien analizado, por cierto, por el sociólogo Pierre Bourdieu en su obra Un arte medio).

Tampoco me parece apropiado el uso de la denominación fotografía "antigua", aunque lo sea porque ya tiene más de 170 años de historia, y mi argumento se basa en que la práctica de fotografía mediante los procesos pioneros sigue teniendo plena vigencia, aunque sea sólo llevada a cabo por grupos minoritarios de artistas. Se hace necesario recordar que hay grandes nombres del arte contemporáneo que se han expresado, en la producción de su obra, a través de diversas técnicas fotográficas primitivas. Nombres como Joel Peter Witkin, Chuck Close, Luis González Palma o la propia Sally Mann, son sólo unos pocos ejemplos destacados.

Es conocido por todos que 1839 se considera la fecha de inicio oficial de la fotografía, cuando Daguerre presentó su invento, al que no sin una fuerte

dosis de egolatría denominó daguerrotipo, ante la academia francesa, tras la compra de la patente por parte del gobierno gallo. Pero también es sabido que este inicio oficial cuenta con innumerables precedentes (cada poco tiempo se descubren nuevos documentos que muestran que existían numerosos experimentadores de lo fotográfico antes de que Daguerre hiciera público su hallazgo). Habría que retrotraerse a la antigüedad clásica para encontrar, por ejemplo en el naturalista Plinio, evidencias del ansia humana por capturar la realidad en imágenes, a semejanza del mundo.

Pero para mí el verdadero inicio técnico de la fotografía, entendida como la retención de la realidad en imágenes, tiene lugar cuando Herschel descubre, en la década de 1820, que el hiposulfito es capaz de fijar las sales de plata y, por lo tanto, de permitir que una imagen tomada con cámara oscura permanezca; no se borre ante los ojos del fotógrafo, ennegreciéndose perceptiblemente hasta desaparecer.

Hasta ahora he dado varios nombres de pioneros de la fotografía, Herschel, Daguerre. He de decir que ninguno de ellos era fotógrafo puesto que la disciplina comió tal no existía en los años treinta del siglo XIX. Quienes se dedicaban a la investigación en el campo de lo fotosensible solían ser científicos: Herschel, por ejemplo, era astrónomo y matemático. No obstante, en muy pocos años y con la expansión del daguerrotipo y la proliferación de estudios fotográficos, especialmente en Francia, e inmediatamente a continuación en EEUU, la profesión de fotógrafo se popularizó. Este fenómeno suele formar parte de la tan mentada 'democratización' de la fotografía: ya casi cualquiera podía permitirse tener un retrato propio que quedara para la posteridad. Como no se nos escapa, éste ha sido un proceso de avances sin fin cuya importancia se ha ido acrecentando de tal manera que hoy en día nos encontramos en plena fiebre de la imagen, donde —y me reservo aquí una valoración—, ya no contamos con un retrato nuestro para el recuerdo sino con miles de ellos.

No sólo por la proliferación de instantáneas, pero en buena medida debido a ello, creo que es posible que actualmente la imagen fotográfica haya perdido lo que es para mí su verdadero valor, esa magia que permite hacernos, de alguna manera, inmortales. Sin duda, esta es una de las razones que me ha llevado a adentrarme en la historia de la fotografía para llegar hasta sus principios y para reconocer y empaparme de sus valores primigenios, esenciales.

La fotografía primitiva tiene la capacidad de detener el tiempo de una forma distinta a la instantánea. No trata de captar al vuelo un momento decisivo, como pusiera de moda Cartier-Bresson (una moda que sigue vigente) sino de tomar conciencia del propio tiempo que transcurre durante una toma fotográfica que detendrá nuestro tiempo vital. Para mí es un fenómeno que goza de una profundidad que sigo descubriendo cada vez que trabajo.

Mi experiencia con la alquimia de la fotografía

Él que he describí antes es, a grandes rasgos, el proceso de realización de una fotografía al colodión húmedo, la técnica de la que me sirvo para realizar la mayor parte de mi obra. Yo no tengo carromato pero sí un estudio fotográfico que se asemeja a un laboratorio del siglo XIX, lleno de cámaras antiguas, frascos de vidrio, probetas, químicos en polvo, emulsiones preparadas y a medio preparar, cubetas, tanques de revelado, telas, luces blancas y negras, atrezzo diverso, y es allí donde practico la particular alquimia que me seduce de este tipo de fotografía. La magia de un proceso que comienza en un laboratorio donde me convierto en científica por un rato, con mi pesa de precisión, mi bata, mis guantes y mis mezclas, y con el imprescindible higrómetro que me permite medir la densidad del nitrato de plata diluido en agua destilada, acompañado por esas tiritas de colores que controlan la acidez de la mezcla. Allí ordeno mis placas de cristal, las coloco por tamaños, no puedo realizar imágenes de un formato que supere los 20 x 25 centímetros porque mi cámara de fuelle, a pesar de su gran tamaño, no me lo permite, pero sí ambrotipos y ferrotipos más pequeños, estos últimos sobre placas de aluminio tintadas de negro. Mezclo polvos y etiqueto frascos. Filtro soluciones una y otra vez hasta que cada líquido adquiere una transparencia cristalina. Me emborracho con el aroma del éter, el alcohol y el ácido acético que utilizo en mis mezclas. Luego las miro y me aterran porque me pregunto si habré dado con el equilibrio perfecto en pesos y proporciones. Hasta que los pongo a prueba, me pregunto, con inquietud, si funcionarán. Y también me sorprende porque sé que con todos esos potingues construiré mis fotografías. Pura magia.

Cuando salgo del laboratorio y me aproximo a la cámara para encuadrar y enfocar al modelo paciente que me espera (tantas veces Ulises, mi compañero, ayudante y modelo) me tiembla el pulso. Me propongo hacer un retrato pero no debo transmitir mi inquietud a la persona que está ante la cámara, así que intento que se llene de toda la calma posible. Es

necesario que me escuche, y que me obedezca. De alguna manera ejerzo un poder que no busco, pero he de someterlo, por el bien de la imagen futura. El modelo sigue mis instrucciones sin protestar. Tal vez la enorme lente de mi cámara me haya ayudado a hipnotizarlo (la mayoría de las veces pido a mi fotografiado que mire fijamente al objetivo, porque no suelen gustarme las miradas evadidas, sino frontales, directas, en las que los ojos son protagonistas). Entonces me tapo con mi paño negro, colocándome ante el enorme visor de cristal esmerilado, y observo a mi modelo boca abajo (casi una metáfora de lo que pretendía conseguir) y lo veo también lateralmente invertido, así que cuando me empeño en realizar el encuadre debo tener en cuenta que la izquierda es la derecha. Estas cámaras de fuelle carecen de espejo corrector, por eso el mundo se ve al revés a través de ellas, lo que hace que encuadrar sea una tarea que agudiza mucho más los sentidos que cualquier cámara convencional con la que lo que vemos se parece a lo que vemos.

Con estas grandes cámaras antiguas aprendemos a apreciar las formas en un sentido global, sin que nos distraigan los pequeños detalles, entonces la composición se convierte en un proceso complejo pero de resultados mucho más sorprendentes. No estamos condicionados por lo convencional, por lo que vemos a diario, la realidad es distinta a la que creíamos tener delante pero es una realidad preciosa en todos sus sentidos. Termino de encuadrar y enfoco, calculo a ojo que la exposición será de un minuto. Entonces vuelvo al laboratorio advirtiéndole al modelo que permanezca inmóvil. Entonces dejo de ser fotógrafa por un rato y vuelvo a ser una mujer de ciencia, o una alquimista. Elijo una placa de vidrio negro. Compruebo su textura por ambas caras y me decanto por la que me parece más limpia. Lijo sus cantos con mi piedra de afilar, para que la emulsión se adhiera bien al vidrio. La froto con alcohol y así elimino el aceite que quedó de su corte; a continuación la pulo con mi solución cremosa de carbonato cálcico y alcohol y quito todos los restos de polvo que puedan haberse adherido al vidrio. Y llega el momento más importante. Me tiembla el pulso, pero tomo en mi mano el frasquito etiquetado como colodión, una mezcla de nitro-celulosa, éter, alcohol, yoduros y bromuros; en definitiva, una mezcla con la textura y el color de la miel caliente. Con la placa de vidrio en mi mano derecha sostenida, lo más horizontalmente que puedo e intentando no temblar, vierto en todo su centro la cantidad adecuada de colodión y hago que en un movimiento rápido, que requiere la destreza adquirida por la práctica, el colodión forme una película que cubra completamente la superficie de manera uniforme. Ya está aplicada la emulsión pero aún no es fotosensible hasta que la introduzco en un tanque de madera que contiene una dilución de nitrato de plata en cristales con agua destilada, en una concentración

precisa y con la acidez justa. Dejo pasar tres minutos y la placa está lista. La saco del tanque, limpio el sobrante y la introduzco en el chasis de la cámara, todo esto en penumbra. Cierro herméticamente el chasis, salgo del laboratorio y soy fotógrafa de nuevo.

No sé si el modelo se ha movido. Unos milímetros pueden ser determinantes para que se haya perdido el foco. Dada la escasa sensibilidad de la emulsión (un asa; recuerden que las películas comunes de baja sensibilidad de gelatinobromuro son de 100 asas) la apertura de la lente debe ser máxima, por eso el plano focal es prácticamente un hilo, así que antes de introducir el chasis con la placa en la cámara, reenfoco. Tengo escasos nueve minutos para la toma de la imagen, así que no puedo perderme en cambios de postura de última hora, y tengo que seguir la decisión tomada durante el primer encuadre. Y ahora sí, amenazo al modelo, ¡no te muevas! Destaparé la lente y permanecerás completamente inmóvil hasta que la vuelva a tapar, le digo. Coloco el chasis y procedo, generalmente pido silencio a la concurrencia, cuando hay más personas en el estudio. La concentración es importante. Destapo la lente. Miro al modelo de soslayo, no quiero intimidarlo más. Le doy la espalda mientras voy contando mentalmente. Lo dejo solo ante la cámara, indefenso. El minuto se hace eterno. Termina.

Tapo la lente, sonrío y felicito al modelo. Cierro la cortinilla de seguridad del chasis y regreso al laboratorio. Le pido al modelo que lo haga conmigo. Su asombro en la experimentación del proceso es muy importante para mí. Me hace sorprenderme todas y cada una de las veces. Abro el chasis bajo la penumbra, saco la placa, vierto sobre ella el revelador, el agua de paro y la introduzco en una solución concentrada de hiposulfito sódico (no me atrevo aún con el cianuro). En quince segundos la imagen va apareciendo ante nuestros ojos, va brillando en la oscuridad. Cuando se ha desvelado por completo la coloco en una cubeta con agua limpia y salgo del laboratorio con ella en las manos para mirarla en detalle a la luz del día. Para ver cómo ha quedado. Normalmente me embarga la alegría. Los presentes celebramos la foto, la analizamos, nos fijamos en su detalle, es una imagen fotográfica sin grano, extremadamente nítida y a la vez dotada de un 'bokeh' misterioso debido a la apertura máxima de la lente. Lo enfocado parece flotar en una especie de nube. Nos fijamos en los defectos de la fotografía, en la huella de mi dedo que queda al manipular la placa cuando la saco del nitrato de plata. En las imperfecciones de la película, siempre las tiene, y nos congratula tanto por la extrema nitidez como por los magníficos defectos que contiene, y que dan cuenta de la materialidad no sólo del modelo sino de la propia imagen. Hablamos de la escasez de parecido entre el modelo y

su fotografía. Comentamos que el colodión húmedo envejece, saca algo de nosotros que no percibimos a simple vista. Hay quien dice que esta técnica fotografía a partir de la cuarta capa de piel, así que en nuestro rostro afloran marcas que ni siquiera imaginábamos que llegaríamos a tener. Todo esto me fascina, me atrapa, y mi experiencia me ha demostrado que las personas que participan en el proceso, los modelos y sus acompañantes, mis ayudantes, se sienten igual de fascinados que yo por la magia del colodión.

Bye Bye Birdie

El ridículo es el elemento dinámico, creador e innovador de toda conciencia que experimente lo vivo. Los actos ridículos tienen una fecundidad eterna. Lo verificado, normal y reconocido convierten al mundo en una plataforma estable [...] Todo lo que no es ridículo es caduco. La mediocridad es perfecta y definitiva. El ridículo es la puerta de la inmortalidad, el contacto directo con lo eterno. Lo ridículo es lo que puede ser retomado y profundizado por otro. Lo ridículo se resume en vivir la vida desnuda, inmediata, rechazando las supersticiones, las convenciones y los dogmas. Lo ridículo es lo sincero. Sólo el ridículo merece ser imitado.

'Invitación al ridículo', El vuelo mágico (Mircea Eliade, 2000)

Muchos artistas estamos retomando vías de expresión ya olvidadas o en desuso, en parte, porque vemos proliferar mayoritariamente 'neoreadymades', que nos cansan y nos desalientan con respecto a nuestras propias potencialidades creativas y a las que nos ofrecen los medios técnicos y la realidad. En fotografía hay vida después de las vanguardias, lo que no quiere decir que debemos perder de vista lo que aquéllas tuvieron de radicales (aunque también de conservadoras, que no se olvide esto) con respecto a las prácticas artísticas normalizadas, su reivindicación del automatismo, de las capacidades que otorga el subconsciente y, cómo no, de su potencia para desenmascarar algunos de los grandes mitos modernos, no sólo relativos al campo del arte, sino también, y esto es más importante, si cabe, de la propia sociedad, del mundo en el que vivimos.

A la pregunta: ¿Qué queda aún de la fotografía primitiva en el siglo XXI? Puedo decir que múltiples piezas, muy bien conservadas, que datan de mediados del siglo XIX, de la época originaria de la fotografía, tal y como

la conocemos. Pero, sobre todo, queda (nos queda) la memoria de lo que fue, de cómo se originó un medio en el que muchos fotógrafos trabajan hoy y cuyos principios históricos, sociológicos y técnicos, sin embargo, desconocen.

De la misma forma en que las preguntas sobre los orígenes del hombre nos sirven para saber algo más sobre qué somos, sobre quiénes somos, las preguntas sobre el origen de la fotografía y la indagación en ellas deben permitirnos conocer mejor el medio en el que trabajamos.

Creo que hay que saber que la fotografía se desarrolló por empeños no siempre cercanos a la actividad creativa, por el entusiasmo de hombres y mujeres de ciencia a quienes les preocupaba nada menos que la incidencia de la luz en los cuerpos. De la pregunta ¿cómo puede fijarse una imagen en un cuerpo material?, planteada desde la antigüedad clásica, se derivaron un sinnúmero de interrogantes nuevos que nos han conducido a esta era de las imágenes, al llamado 'paradigma tecnológico' en el que se dice que nos encontramos. Sin embargo, estas preguntas han sido desechadas u olvidadas por el automatismo en la captación de la realidad que entra a través del obturador de la cámara de un teléfono móvil.

De la fotografía primitiva nos queda también la invitación permanente a la calma, a la toma de conciencia de la necesidad de tiempo, esencia de lo fotográfico. Si en la década de 1850 hacían falta treinta segundos de exposición para la realización de una toma fotográfica, hoy disparamos en ráfaga; ese espacio de tiempo, ese lapso tan necesario para pensar en lo que queremos fotografiar se ha diluido.

Y nos queda, cómo no, redescubrir la alquimia de la fotografía, una magia que solo pueden sentirla quienes se sumergen en ella: la relación con el espacio, con los modelos, con escenarios (construidos o no) y con la química, su disciplina originaria.

El trabajo al colodión húmedo me permite una ilusión de dominio del proceso. Y digo ilusión porque sólo es eso... Este tipo de fotografía tiene sus propias exigencias e impide un control absoluto del resultado final. Llamémoslo azar, huella o error, un ambrotipo siempre contiene marcas involuntarias que me recuerdan, cada vez que hago una foto, que ésta es fruto de un largo proceso histórico, humano.

Hace muchos años, allá por los 70 del pasado siglo, se puso de moda una consigna en fotografía: la técnica no importa, importa el mensaje. En cierto modo, buena parte del arte actual ha heredado este precepto, tomándolo como dogma de fe. Para mí, sin embargo, y lejos de considerarme conservadora, el medio es parte del mensaje, de manera que la técnica es parte de lo que la fotografía quiere transmitir, plasmar, contar o no. Y no me refiero en absoluto a una prevalencia de lo técnico frente a lo ideático, al contrario: el medio, la técnica, permiten que la idea se concrete de una forma más precisa, más coherente con la intención. Ése es mi caso.

Y no concibo ninguna actividad creativa sin un alto componente de reflexión. Ninguna. Hacer fotos porque son bellas, escribir bonitos textos o pintar bucólicos cuadros no entra dentro de mi planteamiento vital. Para mí el aprendizaje perpetuo, la lectura y la experiencia no dejan paso a ningún tipo de automatismo creativo muy de moda en estos tiempos. Esto es casi un manifiesto, pero así lo siento, así lo pienso.

La obra que presento hoy en Gran Canaria Espacio Digital, y que estará expuesta aquí hasta el 26 de octubre, está compuesta por unos cuarenta ambrotipos de distintos formatos, realizados sobre vidrio de masa negra, y lleva por título 'Bye Bye Birdie'. Además de estos originales, piezas únicas, se muestran trece ampliaciones en papel, producto de la digitalización y posterior impresión y enmarcado de las imágenes elegidas. He intentado que la selección de fotografías ampliadas sea representativa del espíritu de la serie.

Si tuviera que definir cuál es la esencia de este trabajo, diría que se trata de un juego al despiste, cargado de ironía, sobre lo erótico inabarcable. Para cada uno de nosotros lo sexy significa cosas muy distintas, y 'Bye Bye Birdie' juega a lo que juega esta sociedad, a la estandarización de lo sensual en un nivel primario (chicas y chicos con poca ropa y en poses sugerentes); sin embargo, una lectura más profunda revela que poses de 30 segundos, de 45, de 1 minuto, aniquilan lo sensual y lo reifican, lo hacen inerte, imposible. El título de la serie es el título de una canción interpretada por Anne Margret en su película homónima, que conocí a través de la famosa serie televisiva de HBO Mad Men. Tanto el tema musical como la serie de televisión están cargadas de una pretendida sensualidad que a fin de cuentas se vuelve contra sí misma, resultando cursi e impostada. Esta idea me sirvió para crear un conjunto de imágenes aparentemente sensuales pero desexualizadas, en parte, por la

propia técnica empleada, por su hieratismo, por su falta de movimiento. En sumía, el erotismo teatralizado hasta lo grotesco.

Creo que mi trabajo puede provocar inquietud al espectador, una de las sensaciones que (junto con lo ridículo) más me interesa explorar en este mundo en el que las dudas han sido engullidas por un montón de certezas. Si logro que el espectador se inquiete, se pregunte qué es esto, que dude, me siento satisfecha.

Por lo tanto, mi intención no es transgredir desde lo erótico, creo que esto es evidente. Mi intención es hacerlo cuestionando nuestra percepción de las cosas que nos rodean. Un modelo inerte, una mujer-cosa, personas desnudas y muertas que son capaces de evocar lo sensual al espectador a pesar de que ya no son personas. La fotografía como recuerdo de lo que fue, como recuerdo lejanísimo de lo que será. El tiempo y su paso como única evidencia.

No quiero dejar atrás el papel crucial de los modelos en la realización de esta serie, quienes no sólo se implicaron hasta la extenuación, permaneciendo, algunos de ellos, inmóviles bajo el sol implacable del verano de Valencia, sino que además aportaron ideas, sugerencias, y se rindieron frente a las mías, muchas veces caprichosas. Cada una de las sesiones se convirtió en una fiesta de la creatividad, del entusiasmo y el asombro, en una experiencia sorprendente e inolvidable para todos. Los modelos hicieron a la vez de asistentes de fotografía, de videoreporteros y hasta de bármanes y cocineros y, lo más importante, se convirtieron en amigos.

Agradezco, pues, la generosidad de Ulises Ramos, Bívirr Lafar, Rous Hernández, Alberto Pérez Pérez-Duque, Sebastián López, los hermanos Lam-brechts, Edgar Fadrique, Calzetta, Mimí Mitsou, Paula Díaz Castillo, Ada Ramos, Famara Martí y Francisco León.

En estos momentos trabajo sobre las múltiples mediaciones, las infinitas mediaciones que se imponen a la fotografía ante su potencial para la captación de la realidad. Se trata de un problema tan antiguo como el propio medio fotográfico, y ta vez más, de un problema que tiene sus orígenes en los inicios del arte antiguo. Y todo esto aplicado al retrato, un enorme reto para un género tan depreciado donde, según dicen algunos entendidos, ya nada se puede aportar. Mi trabajo, titulado 'Persona' (máscara, en latín), consta de un conjunto de veinte retratos al colodión, de ambrotipos, realizados a partir de máscaras, moldes de

rostros, que he ido haciendo en estos dos últimos años a personas vivas. Qué queda al finalizar el proceso fotográfico de un rostro tras pasar por la mediación del vaciado de yeso. La quietud nos iguala hasta el punto de que rostros muy distintos acaban por confundirse en fotografías en las que ni el propio modelo, a veces, es capaz de reconocerse.

Para finalizar, quiero agradecer a Manuel Pérez, al Cabildo y a Gran Canaria Espacio digital que me hayan brindado la oportunidad de formar parte de estos estos magníficos encuentros. Y a todos ustedes por su interés.

Las Palmas de Gran Canaria, 1 de octubre de 2012
Gran Canaria Espacio Digital