



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Comunicación Audiovisual,

Documentación e Historia del Arte

Programa Fotografía y nuevos medios

audiovisuales: de lo analógico a lo digital

LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE
KOLDO CHAMORRO: LA PROXÉMICA COMO METODOLOGÍA.

Autor: Mario Rabasco Peiró

Director: Josep Benlloch Serrano

Valencia 2015

ÍNDICE

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Motivación	9
1.2. Una hermenéutica de las apariencias	15
1.3. Hipótesis de trabajo y objetivos	24
1.4. Metodología. Estrategias y fases	44
2. LA FOTOGRAFÍA DEL MOMENTO. LA RELACIÓN DE LA OBRA DE KOLDO CHAMORRO CON EL CONTEXTO FOTOGRÁFICO	57
3. LAS TEORÍAS APLICADAS POR KOLDO CHAMORRO EN EL DESARROLLO DE SU OBRA	87
4. EL MÉTODO. HACIA UNA SEMIÓTICA DE LAS ÓPTICAS	123
4.1. La visión. El ojo humano	123
4.2. Sobre la visión estereoscópica	142
4.3. Una ventana abierta al mundo	147
4.4. La longitud focal. Formato y ángulo de visión	149
4.5. Incidencias en la articulación espacial de la profundidad de campo	156

5. IMPORTANCIA DE LAS RELACIONES ESPACIALES EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE KOLDO CHAMORRO	167
5.1. Una aproximación fenomenológica a la fotografía desde la etología	169
5.2. Percepción del espacio. Receptores de distancia y de intermediación	175
5.3. El espacio táctil	180
5.4. El espacio visual	182
5.5. Los espacios culturales	185
6. ANÁLISIS DE FOTOGRAFÍAS A TRAVÉS DEL MÉTODO	213
6.1. Imágenes espacio íntimo	215
6.2. Imágenes espacio personal	221
6.3. Imágenes espacio social	227
6.4. Imágenes espacio público	242
CONCLUSIONES	261

ANEXOS	271
1. El sentido del proyecto en Koldo Chamorro. Esclavitud y Los doce Apóstoles: dos ejemplos representativos	271
2. Perspectiva y fotografía	295
3. Currículum Koldo Chamorro	309
4. Conciencia de luz. Entrevista a Koldo Chamorro por Jacob Bañuelos	355
5. Sobre la creación y la mentira como derecho. Una visión sobre los actos de creación por Koldo Chamorro	395
6. A partir de un encuentro de Koldo Chamorro en Barcelona con el editor de “Creative Camera” Colin Osman	403
7. La visión de Koldo Chamorro sobre el legado de John Szarkowski y Edward Steichen en el MoMA	411
8. Una autopsia de la obra de Larry Clark por Koldo Chamorro	421
BIBLIOGRAFÍA	439
RESÚMENES	457

“La curiosidad no es sólo una explicación, sino que es el mejor estímulo para encontrar lo que no es en absoluto habitual”.

Koldo Chamorro

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación

La presente tesis doctoral investiga la metodología de trabajo relacionada con el uso de las distancias focales utilizadas en el género del reportaje fotográfico, desarrollada y perfeccionada en el tiempo por el fotógrafo Koldo Chamorro a lo largo de su carrera fotográfica. Dicha metodología de representación la pone en práctica a partir de mediados de los años 70 hasta su fallecimiento en el año 2009, hecho que lo inscribe, como veremos a lo largo de esta tesis, en la lógica de la proxémica, es decir, del estudio científico del uso por parte del hombre del espacio personal y social como fenómeno cultural. Se conoce como proxémica a la parte de la semiótica que se dedica al estudio de la comunicación a través de las relaciones de proximidad y de alejamiento entre las personas y objetos durante la interacción, los gestos adoptados y la posible existencia o ausencia de contacto físico.

A mediados de los años noventa el doctorando realizó un taller impartido por Koldo Chamorro en la Galería Visor de Valencia. En aquellos años, y como alternativa formativa a nivel nacional, la galería ofrecía cursos específicos de tipo técnico y teórico, proporcionando a los fotógrafos interesados una de las pocas alternativas al aprendizaje vinculado directamente con la figura del “maestro”, hecho que resultaba estimulante y fructífero al mismo tiempo.

El taller, bajo el título genérico de “Proxémica”, que en principio debería de haber sido de fotografía de reportaje - en la que el autor era en aquel momento una figura indiscutible a nivel nacional-, terminó siendo un taller, no solamente de cómo utilizar las distancias focales en el reportaje sino también en el resto de géneros fotográficos.

Los motivos para centrarnos en esta faceta de la obra de Koldo han sido múltiples, pero este primer encuentro marca claramente la tesis de este trabajo. Por mi condición de docente de la fotografía en la EASD (Escola d’Art i Superior de Disseny de València) de Valencia, en el Máster Universitario en Fotografía, Arte y Técnica de la UPV (Universidad Politécnica de Valencia) y en el Máster en Fotografía y Diseño ELISAVA (Escuela Superior de Diseño e Ingeniería de Barcelona) y, por otra parte, la necesidad de ofrecer a los alumnos una metodología de trabajo comprensible y consistente, que encuentre un equilibrio entre lo técnico, lo teórico y lo plástico, han sido de gran estímulo para la realización de esta tesis.

Después de casi dos décadas desde aquel primer contacto con la “lógica de la proxémica”, el detonante final se dio en unas clases magistrales impartidas en el año 2013 por el teórico francés Jean-François Chevrier, con el título “Cuerpo, memoria, territorio” en el marco del Máster Universitario en Fotografía, Arte y Técnica de la UPV.

Una de la autoras analizadas y tratadas por Chevrier fue Marina Ballo Charmet y su libro “*Con la coda dell’occhio*”¹, prologado por el mismo Chevrier. El énfasis puesto por Chevrier en esta autora, que desarrolla en

¹ Marina Ballo Charmet. *Con la coda dell’occhio*. (1995). Tavagnacco: Edizioni delle Arti Grafiche Friulane.

su trabajo la noción de campo visual representado ópticamente con un nivel de sofisticación muy elevado perceptualmente, hizo que viera con claridad la necesidad de ordenar toda la teoría que sobre el mismo tema desarrolló Koldo Chamorro a lo largo de su vida. Este tipo de representación, la de Marina, ocupa en el método propuesto por Koldo un escalafón primigenio, siendo un tipo de representación, como se verá a lo largo de esta tesis, “de campo visual estático a una distancia íntima”.

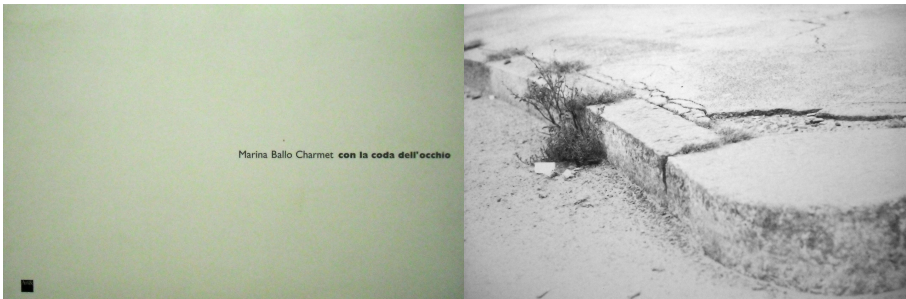


Fig. 1 y 2. Marina Ballo Charmet, “Con la coda dell’occhio”.



Fig. 3 y 4. Marina Ballo Charmet, "Con la coda dell'occhio".

Las reproducciones que mostramos de Marina aparecen a dos tamaños diferentes (Figuras 1, 2, 3 y 4), atendiendo a la regla de los círculos de confusión que trataremos en el apartado correspondiente. La misma imagen reproducida a menor escala ofrece una profundidad de campo aparentemente mayor que la misma imagen reproducida a una escala mayor para el mismo punto de observación y para el mismo observador. Es importante apuntar este dato en las postrimerías de esta investigación para recalcar que en este estudio se observan y analizan las fotos (el objeto de estudio) siempre a escala 1:1, lo que permite su mejor apreciación y valoración, ya que se dispone del número suficiente de obras para sustentar las teorías propuestas.

La colección donada por el autor recoge una selección de imágenes relevantes en la comprensión de su obra tanto a nivel histórico, técnico y artístico como a nivel proyectual y ejemplifica con claridad el método utilizado por éste.

De igual modo, consideramos que este conjunto de obras, copiadas en su laboratorio personalmente por él o en laboratorios profesionales bajo su supervisión, representa un acto de plena autoría, ya que fueron elegidas por él mismo en los años 80 y 90 como representativas de su obra.

Desde siempre, aunque en la actualidad ya no es tan común en el territorio de la fotografía, la figura del “maestro” por su carácter seminal resulta fundamental en la formación de un fotógrafo.

Desde el primer taller recibido por Koldo en la Galería Visor de Valencia, por sus tesis e hipótesis, se tuvo la necesidad de encontrar en

Koldo a esa figura, pero no es hasta mucho más tarde cuando ese encuentro se produce. Hasta el fallecimiento de Koldo Chamorro en octubre de 2009, entablamos una estrecha relación de más tres años de amistad, consolidada con periodos de convivencia directa.

Durante ese periodo de tiempo se colaboró como asistente personal en los trabajos por él efectuados, entre ellos su último encargo realizado por la Universidad de Valencia para la publicación del libro “Campus 2”. De igual modo, existen diversos proyectos comunes de colaboración personal entre ambos.

A partir de las reflexiones de Chevrier, las preguntas que surgen son: ¿Se puede hablar, como plantea Koldo Chamorro, de una semiótica o gramática visual de las ópticas aplicable a los territorios o géneros fotográficos? ¿Puede el método desarrollado por él extrapolarse total o parcialmente a nivel docente, tanto para la enseñanza de la fotografía profesional inscrita dentro de los géneros, como para la fotografía de autor dirigida al mundo de la creación artística?

1.2. Una hermenéutica de las apariencias

Antes de plantear la hipótesis y los objetivos de esta tesis, se considera necesario una aproximación al autor para aclarar ciertos conceptos que justifican y delimitan el objeto de estudio de la presente tesis.

“Koldo era un contador de historias. Un curioso. Su patria era el reportaje fotográfico entendido como la forma más completa, arriesgada y pertinente para hablar de la vida de las personas. Dentro de él distinguía diversas soluciones, como el ensayo fotográfico, el reportaje monográfico o el poema visual, que le permitían utilizar unos recursos expresivos u otros. El ensayo fotográfico era su preferido porque es el espacio narrativo decisivo donde poner en juego todas las apuestas, todas las soluciones y todas las energías. Para elaborarlo, incluso desarrolló una interesante teoría que aplicaba la proxémica a la práctica de la fotografía de reportaje y que le permitía analizar las características de los espacios sociales en los que trabajaba y determinar qué distancia era la más adecuada para cada circunstancia e incluso qué material y qué distancia focal era la más pertinente para cada caso particular.

Tanto sus ensayos como las fotografías que los componen son difíciles de digerir. Koldo conocía perfectamente la evolución del lenguaje fotográfico y sabía cuáles eran las exigencias conceptuales y estilísticas a las

que debía responder con sus fotografías. Por eso su trabajo no es una mirada más en la cesta, sino que supone un verdadero aporte a la historia del medio. Es nuestro fotógrafo decisivo.

Sus imágenes son el resultado de un riguroso trabajo de análisis y estudio de cada uno de los temas hasta en sus más pequeños detalles. El azar trabaja después, sobre una sólida estructura compositiva y visual que huye de la evidencia como de la peste. Koldo era extremadamente exigente al analizar su propio trabajo, y no se lo ponía fácil ni a sí mismo ni a sus lectores. Sus fotografías no se agotan en una primera lectura, ni en una segunda, ni en una tercera..., son pequeños laberintos donde cualquier camino es posible, donde reina la ambigüedad y el juego, donde todo son preguntas sin respuesta, y donde –como a él tanto le gustaba recordar citando el Tao Te King- lo visible construye la forma, pero lo invisible le otorga el valor.

Mientras otros fotógrafos de su generación recorrían España en los últimos años de la dictadura de fiesta en fiesta y de procesión en procesión, en busca de un folclore superficial del que sólo obtuvieron imágenes anecdóticas, Koldo se afanaba en reflexionar sobre los mecanismos en los que descansaba el paso de la sociedad rural de la posguerra a la posible pero incierta nueva identidad del país. Trabajando en muchas ocasiones en los mismos territorios que aquellos, su mirada era diferente porque se clavaba bajo la línea de flotación del discurso cultural dominante, y porque nunca se aprovechaba de la energía de lo que fotografiaba en su propio

beneficio, sino que era él mismo quien aportaba su energía, su bagaje y su forma de entender la vida a cada uno de sus temas.²

Hay en Koldo cierta disposición narrativa en la que se acerca a los hechos sociales como símbolos que deben interpretarse en lugar de describirse. Hechos sociales, entonces, en tanto que símbolos encriptados.

En el tiempo que se mantiene una estrecha relación con el autor se comprueba el carácter minucioso, se podía decir obsesivo, utilizado en sus producciones fotográficas. Aunque esta tesis desarrolla la parte racionalista del autor en la que vincula la utilización de una metodología técnica precisa en cuanto al uso de las distancias focales y la distancia física al tema; se constata que se está ante un autor que gravita creativamente entre lo romántico y lo racionalista.

El “Koldo Chamorro romántico” es un artista narrativamente complejo, idiosincrásico, especialmente oscurantista y mágico. Todo ese universo narrativo que aflora en todos sus textos llenos de “*punctums*”, como diría Roland Barthes, contrasta con su nada confusa faceta racionalista en el momento del disparo, en la que se hace patente un Koldo Chamorro técnicamente preciso.

Esta aclaración, necesaria, que sitúa al autor entre el territorio que gravita entre lo racional e irracional delimita esta tesis doctoral, ya que de ésta precisamente trata esa primera faceta. Mediante esta aclaración se pretende que la lectura de todos los textos y entrevistas transcritas en esta tesis sean entendidas en ese sentido.

² Bernard, C. (2009). *Nuestro fotógrafo decisivo*. Recuperado de: <http://clemente.format.com/nuestro-fotografo-decisivo>.

En general, en casi todos los textos y entrevistas profusamente complejos, en los que emana ese universo con tendencia a lo oscuro y mágico se manifiesta y contiene la solución o protocolo metodológico para materializarlo mediante la técnica fotográfica desarrollada por él mismo. En este sentido se han respetado la integridad de todos los textos, que plantean la idea o concepto que se quiere representar, normalmente inscritos en una profusa complejidad que roza o traspasa lo racional, y cómo llevarlos a cabo técnicamente. De este modo queda íntimamente asociada la idea a representar con la ideología técnica, siendo este último paso un hecho no sujeto al azar sino a la necesidad de que el tema solamente podría ser representado bajo ese procedimiento técnico vinculado al uso de la distancia focal pertinente, no pudiendo ser de otro modo para el autor.

Del mismo modo que se aclara esta doble faceta del autor, se debe aclarar el espacio discursivo en el que el autor desarrolla su obra. Resulta complejo ubicar al autor en una corriente: ¿surrealista? o ¿neorrealista?, corrientes vigentes en los comienzos de la vida creativa de Koldo a las que se ha adscrito pero en las que encaja parcialmente. El otro componente narrativo de Koldo Chamorro estaría próximo al realismo mágico tal como Franz Roh lo describe en su libro de 1925 *“Realismo mágico, post expresionismo”*.

Aunque no es el tema central de esta tesis, se cree oportuno apuntar estas consideraciones para posibles investigaciones futuras además de para una mejor comprensión de los textos del autor contenidos en esta tesis, que por su carácter complejo y oscurantista resultan densos y, en principio, infranqueables.

Después de un profundo análisis del autor, junto con las conversaciones mantenidas a lo largo del tiempo de las que se destila todo lo que estaba haciendo y lo que no, se delimita el territorio creativo en el que queda inscrita su obra, y que es, como apunta Cristina Zelich: el “realismo mágico”.

Un documentalismo de mirada directa marcado por la franqueza, heredado como muchos de la nueva objetividad de Gustav Friedrich Hartlaub; pero en el caso de Koldo Chamorro cercano al realismo mágico tal como lo concibe Giorgio de Chirico y algunos de los pintores que apadrina Roh en torno de los años 20.

“Si el mundo está todavía habitado por el recuerdo de los demonios y de los dioses, las apariencias del mundo son entonces los signos manifiestos de las relaciones más secretas que la psichè entabla con las configuraciones del mundo visible. Es necesario, pues, reproducir con la máxima precisión el aspecto de lo visible, su color, su forma, su estructura, todo aquello que comunica con los sentidos.

El realismo mágico, en los años veinte, parecía extender, de hecho, a la totalidad de los objetos (retratos, figuras, aunque también plantas, muebles, utensilios, máquinas, simples juguetes) lo que la fisonomía de Camper y de Lavater, a mediados del siglo XVIII, había aplicado al rostro humano. El mundo visible se volvía a convertir en un objeto de estudio de los signos. Se revestía de una objetualidad portadora de un significado escondido que las leyes de la pintura, por ser también ellas objetivas garantizadas por un saber, un oficio, una tradición y una práctica, debían permitir observar e interpretar. La pintura volvía a ser una hermenéutica de las apariencias, así

como había sido una frenología de los afectos y una tipología de las pasiones".³

Por una parte y para matizar, si consideramos que la obra de Koldo Chamorro se inscribe dentro del surrealismo, se constata que no cumple los cánones o ítems fundacionales propuestos por esta vanguardia ya que su obra (a diferencia de la obra surrealista) trata de lo extraño, lo enigmático inscrito dentro de lo improbable; mientras que el surrealismo promulga en esencia el concepto inscrito dentro de lo imposible. Koldo Chamorro como artista mágico realista descubre el elemento mágico/mistérico de la vida sin deformarla, representándolo como improbable pero no imposible sin entregarse a deformaciones oníricas propias del surrealismo. Esto no significa que no trabajara con el concepto de "objet trouvé" propio de los surrealistas como se podrá ver en esta tesis, solo significa que ese concepto se matiza por parte del autor, asociando este objeto a lo inesperado, posiblemente improbable, pero no imposible. Es en ese espacio en el que se cree que gravita toda la obra de Koldo Chamorro, incluso la tesis planteada en esta investigación.

En este sentido se aprecia por parte del autor un claro juego en la práctica del reportaje fotográfico entre la no ficción y la ficción, entre lo posible o probable y lo imposible o improbable, entre la escenificación del suceso encontrado y el suceso construido o intervenido.

Por otra parte, si consideramos la obra como neorrealista, se aprecia en la obra fotográfica del autor que no se rechaza lo fantástico, lo mágico, lo mítico vinculado a hechos culturales, lo abstracto, lo alegórico y lo

³ *Realismo Mágico: Fran Roh y la pintura Europea 1917-1936*. (1997). Valencia: IVAM JULIO GONZÁLEZ. (p.38).

simbólico. De igual modo no se rechaza lo problemático, lo inaudito o lo improbable, todos ellos postulados fundacionales del neorrealismo.

El punto de vista como aprecia Joan Fontcuberta⁴ no es objetivo propio de un neorrealista, aparece el subjetivismo del autor en contraposición a una ausencia del autor en el movimiento neorrealista y en ningún caso es imparcial, siendo una descripción cálida que penetra en la psicología de los personajes fotografiados para interpretar sus mundos explicando el ambiente y cómo éste influye en los personajes.

Enric Mira desarrolla en su libro *“La vanguardia fotográfica de los años setenta en España”* cómo la revista *Nueva Lente* cataliza las inquietudes de una serie de fotógrafos que preocupados por el problema estético definen la trama de su poética fotográfica. Entre esas tramas se encuentra “una poética del absurdo”; en este sentido la obra de Koldo Chamorro entronca con esta poética pero con matices. Si bien es cierto, como apunta Enric Mira⁵ a propósito de unos comentarios de Pablo P. Mínguez, de que lo “extraño”, lo “sugestivo”, lo “sorpresivo”, lo “ambiguo” o lo “absurdo” aparece como ideología teórica objetivándose estructuralmente como estética; junto con la no aceptación de lo bello como signo de perfección mediante la irrupción proactiva de lo feo llegando incluso a gustar como afirma Jorge Rueda, la obra de Koldo Chamorro discurre por senderos paralelos, en el sentido de que quiere desencadenar desde dicha objetivación un tipo de imagen que provoque cierto malestar en la mente del espectador, pues sus fotos son visual y conceptualmente “encriptadas”,

⁴ Fontcuberta citado en Mira, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. (p.163).

⁵ Mira, E., op.cit., (p. 42).

plagadas de signos y señales a desvelar, en su mayoría enigmáticas y desconcertantes, producto del universo representado, profundamente arraigado en la tradición cultural, en la religiosidad y en la superstición, que demandan una lectura activa, ya que dichas imágenes transitan entre los universos de lo potencialmente posible e improbable, pero no imposible. Sus “objets trouvés” y las fotos llamadas por él “fotos Koldo” se encuentran en ese espacio como se verá en algunas de sus entrevistas transcritas a lo largo de esta tesis.

Finalmente en el apartado 5.2, del mismo libro, titulado “*El panorama fotográfico español después de Nueva lente*”⁶ dedicado al último periodo de la revista, en el que Enric Mira trata la orientación que toma la fotografía española en general después de la desaparición, en 1978, “*del empuje renovador y vanguardista de la revista Nueva lente y la llegada de nuevos fotógrafos en los años 80*”⁷ se encuentra la única referencia al autor que lo sitúa en una clara “vuelta al orden”, según Joan Fontcuberta, inscrito en un espíritu no acusado por el ímpetu formalista sino con un espíritu enlazado con más claridad “*con la tradición neorrealista de los cincuenta aunque, lógicamente, con nuevas aportaciones expresivas*”.⁸ En esta cita de Joan Fontcuberta aparece vinculado a una generación de fotógrafos que son Ramón Zabalza, Cristóbal Hara, Cristina Garcia Roderó y Fernando Herráez que junto con Koldo forman el grupo “los cinco jinetes del Apocalipsis” (término acuñado por Alejandro Castellote) y que demandan

⁶ Mira, E., op.cit., (p. 161).

⁷ Ídem., (p. 161).

⁸ Fontcuberta citado en Mira, E., op.cit., (p. 161).

en su conjunto, aunque este no es el espacio, un análisis como grupo no estudiado en profundidad en la historia de la fotografía española.

1.3. Hipótesis de trabajo y objetivos

Nuestra investigación constata que Koldo Chamorro pautaba milimétrica-mente sus proyectos; un ejemplo de esta afirmación son los proyectos titulados “Esclavitud” y “Los doce Apóstoles”, inéditos hasta la fecha y que reproducimos íntegros en el Anexo 1 titulado “El sentido del proyecto en Koldo Chamorro. Esclavitud y Los doce Apóstoles: dos ejemplos representativos”. De ellos emana el carácter metodológico de esta primera fase de creación; resulta relevante su lectura para situar las inquietudes y la sofisticación discursiva y proyectual del autor.

Del mismo modo que pautaba y justificaba milimétricamente el tema, el número de fotos, la pertinencia, conciencia y orden de las mismas, había descubierto y desarrollado un método, elaborado e innovado a lo largo de los años, que siempre utilizaba a la hora de materializar fotográficamente cualquier tema. Este método consistía en utilizar, según él mismo, la distancia focal idónea en función del espacio sociocultural en el que quería ubicar o, como él siempre afirmaba, “meter” el tema. Para ello, a caballo entre el conocimiento y la intuición, encontró un método de trabajo que aunaba todo el conocimiento técnico que había adquirido mediante la práctica fotográfica para representar espacios con la teoría proxémica de Edward T. Hall.

La cámara fotográfica nos permite registrar fragmentos de espacio sobre una superficie plana y bidimensional. El objetivo de la cámara permite proyectar un fragmento espacial (un campo visual estático) con un determinado ángulo en función de su distancia focal, sobre la película o sensor digital. De este modo queda registrada la porción de espacio proyectado. El objetivo de una cámara fotográfica, además de regular la intensidad de luz, se encarga de formar la imagen, dando la visión angular del tema. El ojo tiene una percepción más precisa en su parte central que en su parte periférica, la mácula delimita el campo de visión nítida para el ojo, cubriendo un ángulo de visión aproximado de 45°, de aquí que se considere al objetivo de 50 milímetros como el normal en fotografía, pues su ángulo de visión es muy aproximado a la visión nítida del ojo.

A diferencia del ojo humano que prácticamente tiene una sola “longitud focal”⁹, en fotografía nos encontramos con una gran variedad de longitudes focales que proporcionan diferentes visiones angulares del tema. Debemos distinguir entre focal corta y focal larga, éstas se refieren a la longitud (distancia) focal relativa al objetivo considerado normal (o lo que es lo mismo, el objetivo que coincide con la diagonal del formato utilizado).

⁹ Al cristalino del ojo y al objetivo podemos considerarlos lentes convergentes. La longitud focal de un objetivo es una de sus características esenciales y la definimos como: La distancia que media entre el centro del objetivo y el plano en el que convergen los rayos paralelos al eje, los valores de longitud focal vienen expresados en milímetros (mm).

Según esta premisa, la terminología que se va a utilizar al respecto atiende a la nomenclatura propuesta por el científico L. P. Clerc en su libro "Fotografía. Teoría y práctica"¹⁰, representada gráficamente en la figura 5:

- Objetivo de longitud focal normal: es el que cubre un ángulo de campo comprendido entre los 45 y los 60°.

- Objetivo de longitud focal corta, gran angular (o simplemente angular). Dentro de este grupo podemos realizar la siguiente subdivisión:

- Gran angular medio: es el que cubre un ángulo comprendido entre 60 y 80°.

- Súper-gran angular o ultra-gran angular: es el que cubre un ángulo de campo comprendido entre 80 y 180°. Dentro de este grupo estarían los objetivos ojo de pez con un ángulo visual de campo a partir de 110° aproximadamente, llegando hasta los 180 o incluso más.

- Objetivo de longitud focal larga, teleobjetivo: es el que cubre un ángulo por debajo de los 40°.

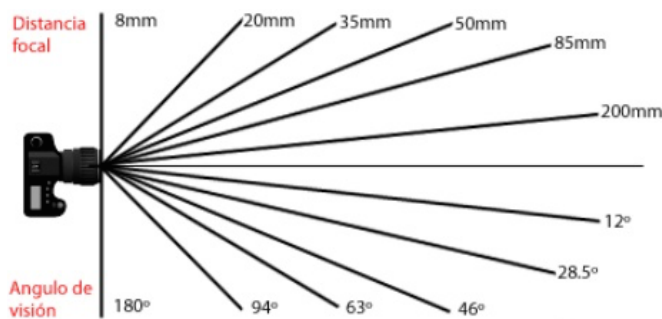


Fig. 5. Distancias focales y ángulos de visión.

¹⁰ Clerc, L.P. (1975). *Fotografía: Teoría y práctica*. Barcelona: Omega.

La función de la cámara fotográfica no es la visión, sino el registro de imágenes para ser luego miradas, por ello la cámara no constituye un ojo artificial. La imagen retiniana que se forma en el ojo “no es para ser mirada”, sino que forma parte del proceso fisiológico de la visión. La imagen trazada según los principios de la perceptiva central¹¹, y por lo tanto con la fotografía, pretende provocar el mismo tipo de estimulación en la retina, como si se estuviera viendo el objeto directamente. En este sentido, mediante la aplicación del método que constituye la base de esta tesis, Koldo Chamorro pretende que al mirar sus imágenes ocupemos su lugar y sintamos lo mismo que él delante del hecho o suceso fotografiado. De ahí, la extrema preocupación en encontrar un método que, mediante la teoría y la posterior aplicación práctica vinculada al uso de las distancias focales, permitiera al espectador hacer una lectura en la dirección marcada por el propio fotógrafo.

Si el espacio pictórico corresponde a un marco dado con antelación, que en un principio está ahí, componiendo en función de los límites que le son dados, siendo el marco pictórico un universo cerrado que se basa en sí mismo sin ninguna abertura, el espacio fotográfico no está dado con antelación. Se encuentra el fotógrafo, como diría Susan Sontag, ante un espacio a tomar o a dejar en un acto de “fragmentación” y de “selección” del mundo. La cuestión no es meter adentro del infinito continuo que constituye el mundo, sino fragmentar en una sola pieza, “herir lo real” mediante una extracción.

¹¹ Para ampliar este concepto, el Anexo 2 “Perspectiva y fotografía” constituye una aproximación al problema para una mejor comprensión.

El espacio fotográfico, en tanto selección, aislamiento, fragmentación siempre parcial, implica un fuera de campo invisible. Se genera un fuera de campo que actúa no en los costados, sino en la profundidad de la imagen. Es un fuera de campo que nos desborda por delante, que “posiciona” y “delata” al operador invisible explícitamente, que designa su lugar y su posición. En este sentido Koldo Chamorro es consciente desde el principio de que la fotografía genera un fuera de campo abierto, que en mayor o menor medida marca la presencia del sujeto enunciador, del fotógrafo, y se especializa en ese tipo de representaciones.

La fragmentación espacial producida por la utilización de cualquier distancia focal en fotografía establece una estrecha relación con el espacio físico del fotógrafo y el espectador que la percibe; en ambos casos la distancia física propiciada por el uso de cualquier objetivo marca la relación que mantienen con el espacio de ésta.

Koldo Chamorro siempre insistía en que uno de los factores que los fotógrafos deben reconocer, pero que no siempre es así, es la recíproca relación que existe entre la experiencia cenestésica del espacio y la experiencia visual del mismo.

¿Cómo definir y utilizar esa distancia trabajando, como fotógrafos, con proyecciones y representaciones ópticas? ¿Se puede enriquecer el espacio visual mediante la participación cenestésica? ¿Existe una metodología proyectual que nos permita determinar no sólo un modo de sentir el espacio sino un método visual vinculado al uso de las ópticas para participarlo?, o ¿existe un método o una posible semiótica de las

ópticas aplicable en fotografía a cualquier tema, territorio o género fotográfico?

En fin, cómo podríamos interpretar la utilización de una distancia focal y un formato dado en cualquier género fotográfico, tal y como se desarrolla en esta tesis, en términos técnicos vinculados a la teoría proxémica.

Se denomina “proxémica” a aquella investigación que engloba todos los aspectos y usos que el hombre hace del espacio, que son una elaboración especializada de cada cultura. El doctor Edward T. Hall, antropólogo de la North West University, creó el neologismo “proxémica” como nombre de una parte de la Kinesia que estudia la significación de la utilización que el hombre hace del territorio personal.

Hall establece cuatro zonas de actuación (Figuras 6 y 7), que constituyen círculos concéntricos definidores de la comunicación interpersonal:

“Distancia íntima”, espacio del amor y de la agresión; “Distancia personal”, espacio de la amistad; “Distancia Social”, espacio del trabajo y de los negocios; “Distancia pública”, espacio de la vida oficial.

A partir de estas premisas, Koldo encuentra en esta teoría un punto de partida para desarrollar un particular método de trabajo que consistía en utilizar la “distancia focal considerada por él idónea” para representar cada tema fotográfico atendiendo al espacio socio cultural en el que “quería o debía” estar ubicado el tema.

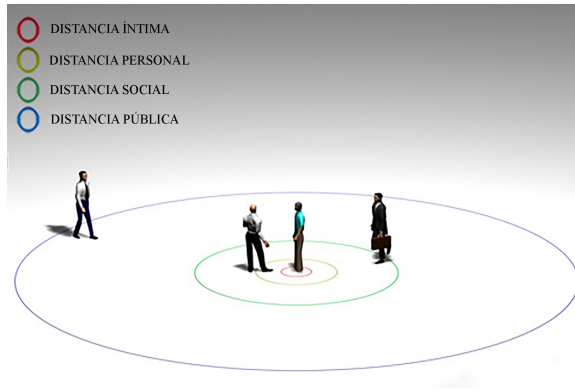


Fig. 6. Círculos concéntricos definidores de la comunicación interpersonal.

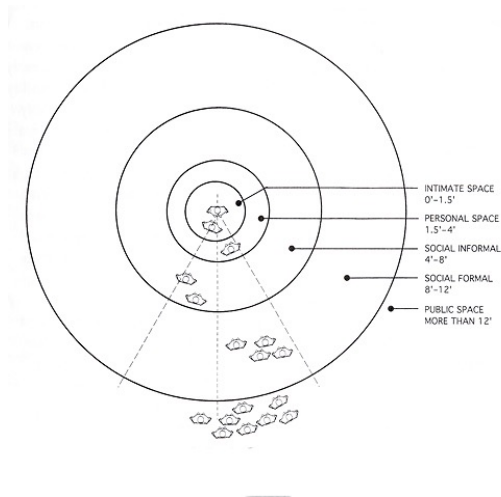


Fig. 7. Círculos concéntricos definidores de la comunicación interpersonal.

Pero, ¿qué significa para Koldo la proxémica? ¿Qué es esa interesante teoría de la que habla Clemente Bernad y que desarrolla y aplica en principio a la práctica del reportaje y luego la extiende al resto de territorios o géneros fotográficos?

Para responder a esta pregunta, Koldo Chamorro tenía que remontarse a su infancia y a aquellos años vividos en África (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals):

África acumula historia. Y cuando vine a Europa, por un libro que yo tenía, me dio la sensación que el espacio habitable era sorprendentemente inhumano. Cuando llegué por primera vez me dio la sensación que las viviendas eran cementerios con puertas. Y esa apreciación me hizo pensar durante años el porqué de esa diferencia tan importante. El nivel de saturación en Europa en relaciones humanas se deteriora rápidamente porque no hay intimidad, todo es público incluso estando en espacios íntimos. En África podías ser público en ciertos estados de intimidad pero todo eso se mantenía. Haciendo una extrapolación de datos, y a base de darle vueltas y vueltas, inventé una compartimentación de los espacios culturales. Yo partía de mi experiencia en África, donde posiblemente por el factor temperatura que dilata más los espacios daba a cada uno de los espacios más transparencia y aquí daba más densidad y extraerlos era más complejo.

Yo no trato de inventar nada, te das cuenta que las cosas están inventadas, en un momento dado me voy a una Universidad para hacer preguntas y entender hasta dónde llegaba el concepto de antropología visual y me encuentro con una sorpresa muy desagradable y es que los tratan de comportamientos conductivistas y a mí aquello no me servía para nada, por lo tanto tenía que seguir buscando. El único que me dio pistas fue el "Hombre Desnudo" de Desmond Morris, y allí encontré desde

el punto de vista conceptual por lo menos una llave para lo que yo estaba trabajando, el problema es que tenía mucha información acumulada y no sabía ni qué sistemática ni qué metodología utilizar para darle a aquello una organización que fuera coherente y sobre todo que fuera aplicable. Eso me llevó mucho tiempo de trabajo. Posiblemente por inocencia y buena voluntad se lo dije a algún fotógrafo y pensó que yo estaba loco, pero no era tanta locura.

Es un proceso lento, lo tienes que probar teniendo muchos errores. Si hago un recorrido histórico de los años que he estado haciendo reportaje, te das cuenta de que sí, hay imágenes potentes, y algunas que serán fotones, pero hay mucho material donde yo estoy afinando y apurando distintas etapas de los elementos perceptuales para entender cómo funcionan y cómo se construyen y cómo se incorporan en la construcción de la imagen latente, claro, cualquier persona se avergonzaría de tener eso ahí. Manuel Esclusa me decía: sí, pero lo que no te interesa lo tienes que eliminar.

Necesito la referencia de las equivocaciones porque me van a permitir reflexionar y en el peor de los casos, en un futuro recuperar temas no resueltos, medio fabricados. El organigrama general es muy ambicioso y muy complejo, ya que tienes que considerar que la luz aporta energía, matices, texturas y una serie de espacios en donde las cosas que están en ese espacio de luz son naturales o no son naturales, y claro el juego del “objet trouvé” con la luz desde luego que no funciona. Funciona con otros mecanismos perceptuales pero con la luz no funciona y estamos potenciando muchas veces eso. Se ve claramente en la concursística donde se está valorando ese “objet trouvé” que no está donde tiene que estar porque la luz no es la adecuada, premiando un error. Hablar de esto hace años era una entelequia.

Si yo no tengo energía se supone que lo que hago es transferir mi carencia al tema. No hay temas más poderosos que otros, la selección de

los temas se hace según lo que tú ames, porque aquello que tú no ames porque supone que lo tienes que asumir, entender y aceptar y saber como funciona es difícil que lo puedas contar.....una de las peores cosas que puedes hacer es trabajar con angulares ya que rompes la realidad, intentas cargar esa visualidad con elementos que afectan a la dignidad del otro. Ante la duda tenemos que pensar, ¿si yo estuviera dentro de la foto estaría conforme o no? Si no estoy conforme es mejor no hacer la foto.

Si tuviéramos que situar una teoría que se distinguiera por su aproximación analítica, objetiva y científica al problema, ésta se encontraría en el libro *“La dimensión oculta”*¹², del antropólogo Edward T. Hall que en 1972 postula teóricamente las bases del sistema, interiorizado, reinterpretado, y en un acto de creación e invención, adaptado por Koldo Chamorro a la praxis fotográfica mediante el uso de las distancias focales.

Como investigadores, no hemos encontrado ningún autor que reflexione teórica y profundamente sobre este tema. Esta obsesión sobre el problema representacional que supone el hecho fotográfico, íntimamente vinculado a la tradición y a la cultura, llevó a Koldo Chamorro a desarrollar un método, un “modus operandi”, que queda reflejado en las siguientes tablas, inéditas hasta la actualidad y que representan el objeto de estudio de nuestra tesis. Dichas tablas (Figuras 8 y 9) contienen especificaciones claras de que óptica utilizar en función del espacio cultural junto con el género más idóneo en el que utilizar dichos objetivos. La primera de ellas contiene en su totalidad las claves y códigos del método descrito de modo más detallado. La segunda resume el

¹² Hall, E.T. (1993). *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo Veintiuno.

sistema en pro de su mayor comprensión. Ambas fueron suministradas por el autor a través de un correo electrónico con fecha del 7- 09-2006:

LOS ESPACIOS CULTURALES

	ÍNTIMO	PERSONAL	SOCIAL	PÚBLICO
	Fase cercana: contacto directo; alta densidad perceptual. Fase lejana: hasta los 45cm.	Fase cercana: llega hasta los 75cm. Fase lejana: cubre hasta: 1,20m.	Fase cercana: llega hasta los 2m. Fase lejana: desaparece a los 3,5m.	Fase cercana: hasta los 7,5m. Fase lejana: cubre hasta el infinito visual.
MUNDO PERCEPTUAL	Cenestésico. Tacto. Olfato. Sonido. Visión periférica en fase cercana. Foveal en la lejana.	Cenestésico. Tacto. Olfato. Visión foveal.	Cenestésico. Olfato. Sonido. Visión macular en la fase lejana.	Cenestésico. Sonido. Visión foveal.
LÍMITES PERCEPTUALES	Aceptación de la intimidad o el "asco".	El "asco", el físico y el emocional.	Derecho consuetudinario y la práctica cultural.	Derecho a la intimidad, según el Código Penal.
TERRITORIOS FOTOGRÁFICOS	Bodegón. Erotismo.	Retrato, moda (cosmética), reportaje, erotismo.	Desnudo. Retrato. Moda. Reportaje.	Reportaje. Paisaje.

Fig. 8. Los espacios culturales.

LOS ESPACIOS CULTURALES

	ÍNTIMO	PERSONAL	SOCIAL	PÚBLICO
	<p>Fase cercana: Contacto directo. Alta densidad perceptual. Visión borrosa. Voz tenue.</p> <p>Fase lejana: hasta los 45 cm.</p>	<p>Fase cercana: hasta los 75 cm. Puede existir contacto físico directo.</p> <p>Fase lejana: cubre hasta 1,20 m. Es la frontera de la "burbuja" personal.</p>	<p>Fase cercana: empieza en los 2 m. El tono de voz es normal.</p> <p>Fase lejana: concluye a los 3,5m. Trabajo con hiperfocal a diafragma 8-11.</p>	<p>Fase cercana: a partir de los 3,5 m.</p> <p>Fase lejana: de 8 m. a infinito (límite del horizonte visual).</p>
MUNDOS	Cenestésico. Tacto. Olfato. Sonido intenso. Visión periférica en fase cercana. En la lejana, es foveal.	Cenestésico. Tacto. Olfato. Visión foveal. Sonido claro.	Cenestésico. Sonido (alta voz). Visión macular en ambas fases.	Sonido, tonalidad, ruidos... Vista foveal y periférica. Lenguajes no verbales.
LÍMITES	Aceptación de la intimidad física por superación del nivel de "El Asco": olores corporales, sudor, perfumes y colonias, el aliento...	Límite de "El Asco": el físico, el emocional, el sexual y el psicológico. Se huele el perfume, la colonia, el sudor y el aliento. El lenguaje "no verbal" es un soporte de complicidad o de rechazo. ¡Atención!	Lo que señala el Derecho Consuetudinario y el de las prácticas culturales de orden general. En las situaciones de alerta y tensión se huele el perfume, la colonia o el sudor.	La ambigüedad y exceso de información. Atención con las playas, actos musicales y manifestaciones políticas. El lenguaje "no verbal" es una frontera de la comunicación.
TERRITORIOS FOTOGRÁFICOS	Erotismo. Angular sin diafragmar. Bodegón. Naturaleza: seres vivos. Teles.	Erotismo (en la fase lejana: tabúes, fetiches, etc.) Óptica estándar. Moda (Cosmética). Teles. Retrato (tipo Benetton): Teles cortos. Reportaje íntimo: 35-50 mm.	Desnudo. 35 mm. Moda. Tele de 80-105mm. Retrato. estándar. Reportaje. 35 mm. Pornografía (con teleobjetivos, luces artificiales...) Teles.	Reportaje. 35 y 50mm. Paisaje. Industrial, Urbano y Geográfico. Óptica estándar.
	Ficción y no ficción	No ficción	No ficción	Ficción y no ficción

Nota: Hay que recordar que los límites entre los distintos espacios culturales (fase cercana- fase lejana) son muy conflictivos dada la ambigüedad de su valoración. También lo es por el uso personal que de ellos se entienda, viva y normalice.

Fig. 9. Los espacios culturales.

El autor, figura de referencia en el reportaje y el fotoensayo a nivel nacional, quería plasmar en sus imágenes los límites entre el espacio íntimo y el resto de espacios, entre lo público y lo privado, conceptos verdaderamente relevantes en dichas disciplinas. Es por ello que a lo largo del tiempo y a partir de este sistema se especializó en la utilización de las distancias focales en función de los espacios culturales. Fue a partir de los estudios que sobre la proxémica hizo el antropólogo norteamericano Edward T. Hall en su libro *“La dimensión oculta”*, donde Koldo Chamorro encontró un vínculo y una utilización coherente para él, aplicable a toda su producción fotográfica y que siempre aplicó, desde su descubrimiento y sin concesiones, a toda su producción artística. Si atendemos a que la primera edición en castellano data del año 1972, podemos vaticinar que prácticamente el total de su obra está impregnada de estos métodos y teorías, ya que las primeras fotos publicadas de Koldo Chamorro aparecen en el *“Anuario de la Fotografía Española 1973”* (Figuras 10 y 11) y en el libro *“Everfoto 3”* (Figuras 12 y 13), ambas de la editorial Everest, inscritas dentro del grupo AFAL de Almería y a cargo de José María Artero García y Carlos Pérez Siquier y ninguna de ellas está impregnada todavía del sistema.



Fig. 10. Portada del Anuario de la Fotografía Española 1973.



Foto n.º 12 Koldo CHAMORRO DE ARANZADI
Avda. Zaragoza, 33, 1.º dcha.
PAMPLONA
Cámara: Nikon FTN. Objetivo de 50 mm.
Diafragma: 5/8. Velocidad 1/160 s.
Filtro sky.
Película: Kodacrome II, luz día.

Fig. 11. K. Chamorro, fotografía publicada en el anuario junto con los datos técnicos.



Fig. 12. Portada de Everfoto 3.

Páginas 134 y 135

Koldo CHAMORRO
Avenida de Zaragoza, 33, 1.º
PAMPLONA

Este joven fotógrafo nos dice que sus obras están realizadas tanto como ejercicio de estilo como de estudio y utilización de la luz natural (están realizadas exclusivamente con luz natural proveniente de una ventana).
Como datos técnicos sólo nos ha querido decir que el material utilizado es de 25 ASA.

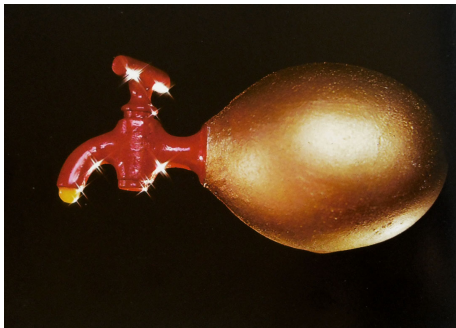


Fig. 13. Koldo Chamorro, fotografías publicadas en el libro junto con los datos técnicos.

En conversaciones con Clemente Bernad, su asistente personal en los años 80, llegamos a la conclusión que Koldo debió de establecer contacto con la proxémica a mediados de los 70 y principio de los 80, ya que él tuvo su primer contacto con Koldo Chamorro a finales del año 84, principios del 85. En ese primer contacto, apunta Clemente que ya manejaba bastantes conceptos referentes al tema de la proxémica. Mediante investigaciones posteriores, analizando un statement, redactado por el mismo autor para la publicación del libro *“11 Fotógrafos españoles”*,¹³ dedujimos, por la notación y el lenguaje utilizado, que Koldo debió de tener contacto muy pronto con la teoría de Edward T. Hall, no de otro modo se entendería una vinculación y una reflexión sobre ella tan clara por parte del artista.

En estas publicaciones, junto a la figura de Koldo Chamorro aparecen nombres como los de Joan Fontcuberta y Cristina García Rodero, fotógrafos que en la actualidad son considerados referentes a nivel nacional e internacional en sus correspondientes disciplinas, Fontcuberta en la fotografía de ficción y García Rodero en la fotografía de no ficción. De las obras de Koldo emana un claro interés por intervenir en la construcción visual de la imagen mediante la selección del corte fotográfico y la escenificación de la foto y el escenario. Resulta relevante el análisis de estas primeras imágenes, ya que más tarde su metodología de trabajo recoge estas primeras inquietudes conscientes o inconscientes derivando en teorías propias, que serán tratadas en esta tesis, sobre la fotografía de ficción y no ficción.

¹³ Momeñe, E. (coord.). (1982). *11 fotógrafos españoles*. Madrid: Poniente.

Resulta enriquecedor y clarificador constatar que su obra aparece junto a fotógrafos de generaciones anteriores como Francisco Gómez, Gabriel Cualladó, Pomés, Oriol Maspons, Jorge Rueda, Xavier Miserachs, Schommer y un largo etcétera, con cuya visualidad, estrategias técnicas y estéticas estuvo en contacto Koldo Chamorro.

Del mismo modo resulta revelador que siempre ha sido práctica común que apareciera una ficha técnica vinculada a las fotografías en la que se hacía referencia al tipo de carrete, revelado, copiado y a la distancia focal utilizada. Pensamos que esta práctica, común en cualquier medio de divulgación de la fotografía entonces, así como en libros de autor, obedecía a una labor didáctica, ya que aportaba información al interesado en la *praxis* fotográfica a nivel fáctico, obviando cualquier razón teórica, plástica, metodológica o ideológica sobre el tema.

El lugar exacto donde radica el riesgo, la innovación, la creación y una verdadera apuesta de futuro de la tabla expuesta es en haber asociado a cada espacio una distancia focal específica en función del ángulo de visión captado; en haber vinculado cada espacio con un ámbito psicoperceptual expresado en milímetros y representado mediante el campo visual de un objetivo. Aunque la disciplina de trabajo de Koldo Chamorro era el reportaje, esta innovación es aplicada a cada género fotográfico, ya sea de “ficción” o “no ficción”.

La idea que el autor tenía sobre los géneros queda reflejado en la disertación hecha sobre el tema a partir de la pregunta: “Con respecto a los géneros tienes una teoría de unificarlos en dos: ficción y no ficción.

¿Podría clarificar este concepto?” A lo que el autor nos responde (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals):

Existe una diferencia entre lo que corresponde a la realidad y lo que corresponde a los mundos que yo me creo: uno es la no ficción y el otro la ficción. ¿Cómo separamos la ficción de la no ficción? Sorprendentemente y el invento no es mío, es producto de la reflexión de las reproducciones que yo he visto en cantidad de enciclopedias antiguas. La gente recibía el encargo de hacer unas reproducciones de trabajo de campo: supongamos que sean los indios de Norteamérica. En éstos, las imágenes de documentación son imágenes horizontales y las de identificación son ficción, lugar donde el pintor interpreta la personalidad bajo el espejo de él y sorprendentemente son todas verticales. La imagen vertical te permite la libertad de incorporar tus propios sueños, tu propia literatura, tus propias fantasías que serán visualmente más o menos soportables. En cambio, en la imagen horizontal tienes que tener cuidado porque tienes que ser un perfecto constructor visual, ya que si no lo eres los elementos perceptuales no aparecen.

La reflexión nace del espíritu del autor por encontrar un sistema sencillo y válido para él, de ordenar el momento del disparo de tal modo que estas “especulaciones” le permitieran trabajar del modo más coherente posible, ya que debemos de tener en cuenta que el autor que estamos investigando había disparado durante su vida profesional unos 4 millones de negativos, según él. El Anexo 3 recopila y recoge, mediante un exhaustivo currículum en el que se ha respetado el modo y forma en el que el propio autor lo diseñó, tanto su vida laboral (lo que él llamaba trabajo “mercenario”, es decir el de encargo) como todos sus trabajos de autor. Por lo tanto necesitaba encontrar un “utillaje de ordenación” que le permitiera el mayor grado de libertad y eficacia. Al respecto Koldo

Chamorro en una clase magistral impartida en la EASD de Valencia diserta sobre le tema como sigue (Chamorro, Koldo, Valencia, 24-4-2006):

Disponemos de dos planos, dos rectángulos, uno vertical y otro horizontal. No hay territorio alguno sino formas de contar el mundo, de narrar el mundo. Una la forma de la ficción donde yo construyo historias que yo me invento y la no ficción. ¿Yo cómo oriento al lector para que sepa que estoy contando una historia de ficción o no ficción? Si el universo normal, por tal como está construido el sistema de lectura visual es horizontal, quiere decir que se ajusta más o menos a lo que yo veo, que no hay ninguna reelaboración conceptual ni estética de eso que yo veo, entonces estaríamos hablando de no ficción. En cambio el eje vertical me está diciendo: atención, aquí hay una historia que la vas a ver visualmente, pero ojo la visualidad es el sobre de la historia en cada imagen, es el sobre porque dentro están todas las demás cosas, la única manera de hacerlo es verticalmente. Si nos fijamos, no hay maniobra más eficaz que cambiar el eje y al hacer esta maniobra automáticamente estamos cambiando una concepción del mundo. Si yo lo que cuento deseo que sea ficción, las fotos tienen que ser verticales; y si es no ficción, las fotos tienen que ser horizontales. A partir de ahí sé cómo tengo que estructurar la ocupación espacial de esas imágenes. El problema es que hay un escenario y una escenificación y el modo de resolverla es un problema de distancia y óptica. Para engañar y contar desde el punto de vista de ficción una historia en horizontal, y es posible, tienes que tener mucha habilidad para engañar. El acto de creación nace en la mentira, no hay mayor mentiroso que un creador porque todo son suposiciones, no hay nada que certifique nada.

El objetivo de la presente tesis es analizar el sistema de trabajo en cuanto a distancias focales se refiere, aplicado a los géneros fotográficos y utilizado por el artista Koldo Chamorro en su obra, ordenando su universo

creativo¹⁴; para, de este modo, facilitar en el futuro la tarea de selección de su obra estimada, según el autor, en cuatro millones de negativos. De este modo la tesis, hipótesis y conclusiones de esta investigación podrán servir de referencia a comisarios, historiadores y futuros investigadores en la edición y la recolocación de su obra y su figura en la historia de la fotografía española.

De igual modo y al mismo nivel, el objetivo de esta tesis es analizar y corroborar la validez del sistema total o parcialmente para su aplicación a nivel docente, ya que como profesor en la materia, a nivel proyectual, dentro del mundo de la fotografía, no existen precedentes sobre el tema tratado en esta tesis, encontrando un déficit en este sentido. Se trata, pues, de encontrar a partir de la investigación un método coherente, sencillo y eficaz que permita a los futuros estudiantes de esta materia y futuros fotógrafos que se dediquen tanto a la esfera profesional como artística, disponer de un método consistente, sintético, repetible, revisable y abierto a un “verdadero mundo de posibilidades” proyectuales.

¹⁴ El Anexo 4 “Conciencia de luz. Entrevista a Koldo Chamorro por Jacob Bañuelos” supone un acercamiento a su universo creativo.

1.4. Metodología. Estrategias y fases.

Desde el principio, en esta tesis, la metodología utilizada fue la de una investigación monográfica. Se trató un tema perfectamente acotado y delimitado: las estrategias técnicas en lo que concierne a la utilización de las distancias focales en fotografía utilizadas por Koldo Chamorro y sus repercusiones plásticas en su obra fotográfica.

La relación entre los aspectos técnicos y su repercusión en los estéticos en el reportaje fotográfico, disciplina en la que la Historia de la Fotografía de España coloca al autor, pero extrapolables a otros géneros, para dilucidar si realmente existe un nexo de unión entre ambos. El objeto de estudio de nuestra investigación ha pretendido principalmente contribuir al mejor conocimiento de las relaciones entre técnica y estética en su obra y si dicha metodología puede ser extrapolable total o parcialmente a la enseñanza de la fotografía.

La investigación científica es una actividad básicamente intelectual. Su principal objetivo es conceptualizar la realidad, obtener ideas que sean la representación más adecuada posible de esa realidad.

Esta investigación pretendió desde el principio conceptualizar las relaciones entre técnica y estética en la obra del autor. La relación entre las disciplinas es importante en un tema como éste. La fotografía

documental engloba varias materias, tales como la Sociología, la Psicología, la Historia, la Geografía y la Historia del Arte.

Para la realización de esta tesis se han tenido en cuenta, las etapas propias del proceso metodológico en la investigación científica. De entre la numerosa bibliografía que trata sobre el tema, los ítems considerados importantes fueron:

1. Descubrimiento del problema de la investigación.
2. Documentación y definición del problema.
3. Imaginar una respuesta probable al mismo.
4. Deducir o imaginar consecuencias de la hipótesis o subhipótesis empíricas.
5. Diseño de la verificación de las hipótesis o del procedimiento concreto a seguir en su prueba.
6. Puesta a prueba o contraste con la realidad de la hipótesis a través de sus consecuencias o subhipótesis empíricas.
7. Establecimiento de las conclusiones que se han derivado de la investigación.
8. Extender las conclusiones y generalizar los resultados.

Para ello, las actuaciones de verificación realizadas son las que siguen:

- Se comenzó con la observación sistemática y completa de los hechos y la obtención de datos mediante la observación de las obras.

- La observación sistemática se ha realizado con obras donadas por el propio autor al doctorando. Consideramos muy importante en esta tesis disponer de fuentes de primera mano, en este caso se ha dispuesto de una selección de 65 obras elegidas por el propio autor que representan una verdadera declaración de intenciones en cuanto a la autoría conceptual y artística, ya que estas obras consideradas “vintage” o “reserva” fueron seleccionadas por el propio autor a finales de los 80 y principios de los 90, siendo esta selección libre y sin intermediación posterior a su muerte y seleccionadas e impresas en un periodo muy cercano a su ejecución, a su disparo. En este sentido, esta selección, que constituye un auténtico corpus del autor y su obra, ha sido crucial para el desarrollo de esta tesis.

- No se ha especulado en ningún momento con material no aprobado por el autor, fruto de posibles ediciones posteriores a su muerte. Hemos sido extremadamente cuidadosos en ese aspecto, ya que en entrevistas grabadas, el autor nos hace ver la importancia de la edición por parte del autor, en ensayos fotográficos tan complejos que podían llegar a durar más de 15 años. El autor declara que en toda su obra pueden haber 24 fotos que son relevantes y el resto son importantes en la medida que explican esas 24 (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals):

Por ejemplo en la “España mágica”, que es un trabajo muy complejo, hubo que buscar un poco el entronque, la división. La estructura principal que explicara un poco la extinción de una España cultural en pro de la aparición de una España que se parece a un parque de Walt Disney y encontrar el punto de separación fue bastante difícil, es el punto de referencia para montar el trabajo. El

mejor editor de fotos es uno mismo. En el caso de la España mágica como es un proceso tan largo, yo sé dónde están las fotos y los momentos. Y son momentos intersticiales que no se ven fácilmente.

- Una vez obtenidos los datos, fue necesario clasificarlos, analizarlos y sacar de este análisis las conclusiones pertinentes, respecto a las ideas probables. Ellas constituirán las ideas propiamente, en el sentido de que, por lo menos de momento, no se oponen a la realidad fenomenológica del hecho. De entre esos datos se dispuso de una tabla inédita, que nunca llegó a ser impresa en ningún medio de distribución artístico o científico, en la que quedan reflejadas a modo de mapa conceptual todas las inquietudes que sobre el tema tenía el autor, así como su evolución, modificación a lo largo del tiempo junto con posibles pautas para su entendimiento y análisis. Sin esta tabla, que se nos transmitió vía correo electrónico previa petición en octubre del año 2006, no hubiera sido posible la presente tesis en los términos en que se ha tratado, ya que en ella queda definida toda la ideología metodológica, fenomenológica, técnica y conceptual que sobre el tema el autor había desarrollado a lo largo de décadas.

Es por lo tanto esta tabla la que hace posible en gran medida esta tesis doctoral, ya que sin ella nos hubiéramos limitado a especulaciones ubicadas en la transmisión oral, posiblemente desvirtuadas y devaluadas en el tiempo, hecho que hubiera perjudicado, pensamos, las posibles hipótesis y subhipótesis desarrolladas en este trabajo, desembocando en soluciones posiblemente alejadas del problema propuesto.

Por otra parte, para facilitar al lector el acceso a las referencias de las citas, se incorporaron al texto, siempre indicando el autor, el año de la publicación y la página utilizada. Las notas a pie de página y los anexos numerados y divididos en capítulos fueron utilizados para otras informaciones consideradas complementarias al texto. Con la misma intención de claridad, cada imagen reproducida aparece con su propia referencia a pie de foto.

Tratándose de obras bidimensionales, caracterizadas por utilizar un espacio en dos dimensiones para materializarse, se impuso la necesidad de un estudio interdisciplinar. Por una parte la geometría descriptiva; y por otra, la estética, normativa y de carácter especulativo, por lo que se tuvo que recurrir a fuentes de tipo historiográfico, a la teoría del arte y a la antropología.

Las fuentes de investigación son los instrumentos de los que nos valemos para estudiar un objeto y su problemática. Asimismo son los elementos que nos van a posibilitar obtener los datos que necesitamos para el desarrollo de la investigación.

Los distintos tipos de fuentes han sido: libros, volúmenes de referencia, publicaciones periódicas, normas técnicas y obra artística, talleres grabados en vídeo, así como las entrevistas personales realizadas, los esquemas y textos inéditos proporcionados por el autor.

Según su relación con el objeto de estudio y con el investigador, las fuentes utilizadas en esta tesis han sido:

-Primarias: cuando la relación entre la fuente y el objeto de estudio fue directa, caso de la observación de obras originales donadas por el

autor, obras en museos, galerías e instituciones; así como la observación de las publicaciones originales. Se manejaron multitud de textos suministrados por el autor a lo largo del tiempo que necesitaron ser depurados, para extraer de ellos la información relevante vinculada al tema. De igual modo se dispuso de varias entrevistas transcritas y aprobadas por el propio autor, así como de grabaciones en vídeo realizadas por el doctorando a lo largo del tiempo, tanto al autor como a artistas estrechamente vinculados con él.

-Secundarias: cuando entre los datos intervino la interpretación de un tercero, como es el caso de entrevistas hechas por terceros.

La metodología es el instrumento que enlaza el sujeto con el objeto de la investigación. La palabra método se deriva del griego “*meta*” (hacia, a lo largo), y “*odós*” (camino), por lo que podemos deducir que método significa el camino más adecuado para lograr un fin.

También podemos decir que el método es el conjunto de procedimientos lógicos a través de los cuales se plantean los problemas científicos y se ponen a prueba las hipótesis y los instrumentos de trabajo investigados.

El método utilizado en esta investigación ha sido el método analítico: aquel que parte de los datos particulares para llegar a conclusiones generales.

De igual manera en muchos casos se tuvo que recurrir al método analítico para separar las partes de un todo y estudiarlas de forma individual, teniendo que recurrir después a la síntesis para finalmente reconstruir todo lo descompuesto por el análisis.

Nuestra preocupación se centró en determinar los orígenes o las causas de un determinado conjunto de fenómenos, donde el objetivo es conocer por qué suceden ciertos hechos a través de la delimitación de las relaciones causales existentes o, al menos, de las condiciones en que ellas se producen. Este tipo de investigación explicativa profundiza en nuestro conocimiento de la realidad, porque nos explica la razón, el por qué de las cosas, y es por lo tanto más complejo, pues el riesgo de cometer errores aumenta considerablemente.

La investigación desarrollada ha sido documental, en el sentido de que, apoyándonos en un contexto teórico, realizado a través de unas tablas facilitadas por el autor, el propósito ha sido confirmar ciertas teorías mediante el descubrimiento y la corroboración total o parcial de ciertos principios contenidos en ella.

En lo relativo a las fases podemos decir que la estructura de la presente tesis se distribuye en cinco bloques:

- Aproximación al autor a través de su universo creativo.
- Contextualización histórica.
- Teorías aplicadas a lo largo de su carrera fotográfica.
- Análisis del método.
- Análisis de la obra.

El acercamiento al autor atiende a una necesidad de aproximación estratigráfica. Por la complejidad conceptual y procedimental del tema

tratado, se aborda al autor desde la introducción y con diferentes niveles de complejidad en su problemática creativa para justificar y delimitar el objeto de estudio. Esta aproximación deja entrever que nos encontramos ante un artista complejo cuyo carácter y obra, con el mismo grado de intensidad, gravita entre lo narrativamente complejo, idiosincrásico, oscurantista y mágico y entre un carácter racionalista con una técnica fotográfica muy precisa. Dicho acercamiento sitúa al autor dentro del realismo mágico, hecho que facilita el entendimiento de los textos en ese espacio, pues no es posible acercarse de otro modo a estos textos fundamentales que complementan la comprensión del autor, ya que en ellos se encuentran entrelazadas las propuestas creativas y las soluciones técnicas a dichas propuestas, siendo imposible dissociar unas de otras. Es por ello que, desde el principio y para generar el menor grado de complejidad y el mayor grado de legibilidad, se toma la decisión, mediante el apoyo crucial de los anexos, de vincular toda la parte narrativa necesaria para la comprensión del universo del autor y la tesis propuesta en esta investigación, a la parte más racionalista: la del disparo.

Todos los textos del autor que se presentan en esta tesis son inéditos y fueron suministrados por él mismo periódicamente a partir del año 2006, a través de correo electrónico o por transmisión directa. En ese sentido podemos afirmar que los textos son escritos por K. Chamorro, motivado por una estrecha relación que propicia dicho estadio creativo y en pro de enriquecer conscientemente esta tesis doctoral.

Después de posicionar al autor en su universo creativo se plantea la hipótesis de esta investigación, que es si existe en Koldo Chamorro una semiótica de las ópticas y si en potencia resulta relevante el uso de una

longitud focal determinada en función del territorio o género fotográfico; y lo que es más importante: si es aplicable y transferible a nivel docente a la enseñanza de la fotografía. Desde este capítulo se plantea la idea que tuvo el autor y que desde el principio comprometió su obra, que empieza con el encuentro en los años 70 con las teorías proxémicas del antropólogo Edward T. Hall en combinación con el conocimiento técnico que tenía sobre el uso de las distancias focales adquirido con la experiencia como fotógrafo profesional y autor. El resultado de esta combinación teórica y técnica desemboca en la elaboración de una tabla de relaciones y correspondencias entre los distintos espacios propuestos por Hall, asociados a todos los posibles territorios fotográficos y, lo que es más relevante, cada uno de ellos vinculado a una longitud focal considerada en principio como la más idónea para representar ese género o tema.

En este sentido son tres las tablas sobre las que se trabaja, la primera de ellas tomada de las primeras clases recibidas por el autor en 1993, la segunda y tercera suministradas por el autor en el año 2006 a través de correo electrónico. Finaliza el capítulo con una clara declaración del autor sobre su particular síntesis de los distintos géneros en dos: la ficción y la no ficción.

En el segundo capítulo centramos la investigación en la relación de la obra de Koldo Chamorro con su contexto fotográfico. La contextualización histórica atiende específicamente a los referentes reales con lo que tuvo vinculación y que se han extraído de las conversaciones mantenidas a lo largo de años con el autor. El capítulo se distribuye en tres partes: la relación con la fotografía estadounidense, europea y española.

Respecto a la primera de ellas destacamos el vínculo que tuvo con los comisarios del MoMA; Edward Steichen y en especial de John Szarkowski al que dedica un texto cuyo contenido se muestra íntegro en el Anexo 7. En cuanto a la fotografía europea destacamos la vinculación del autor, aunque siempre lo negó, a las preocupaciones teóricas que sobre la composición y el momento decisivo tenía el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson. Finalmente se trata la relación con la fotografía española anterior a él y en especial con la fotografía de su generación y el grupo de “Los cinco jinetes del Apocalipsis”. De este apartado final emana lo que Koldo estaba haciendo y lo que no.

El tercer apartado analiza las teorías de Koldo Chamorro aplicadas en el desarrollo de su obra. Es en las teorías proxémicas de Edward T. Hall planteadas en su libro “La dimensión oculta” donde el autor encuentra el punto de partida para el desarrollo de sus métodos. Dicho capítulo trata en profundidad todas éstas, diferenciando qué parte corresponde a Hall y qué parte corresponde a él mismo, delimitando el espacio exacto donde reside el riesgo de la propuesta del autor, que más tarde se convierte en una metodología de trabajo que siempre siguió con total rigor a la hora de materializar sus obras de creación. En este sentido es la propuesta teórica de Steve Yates con respecto a la obra de Hall la que afianza la tesis planteada en esta investigación.

A partir del cuarto capítulo y casi de modo matemático se realiza con rigor la ruta seguida por Koldo Chamorro para consolidar el método inventado por él mismo y que sólo dejó de perfeccionar e implementar el día de su fallecimiento. Para ello se analizan todos aquellos aspectos que tuvo que conocer y controlar para llevar a la práctica toda la teoría

aprendida de Hall. Debido a esto tuvo que familiarizarse con la visión mediante la práctica continua y consciente, así como averiguar cómo vemos tanto monocular como estereoscópicamente. De igual modo tuvo que, mediante cálculos matemáticos, aprender con exactitud a calcular los ángulos de visión suministrados por cada longitud focal en función del formato utilizado así como la incidencia en la articulación de la profundidad de campo en el espacio proyectado y representado. Este aspecto se desarrolla en profundidad para su potencial aplicación docente, atendiendo a la gran cantidad de formatos y ratios utilizados en fotografía en la actualidad.

La siguiente gran área que tratamos es la importancia de las relaciones espaciales en la obra del autor, en este caso las relaciones no atienden como en el apartado anterior a cuestiones relacionadas con el espacio proyectado por cada longitud focal, sino con la relación con el espacio físico, con la distancia que ocupa el fotógrafo con respecto a su tema. Para ello tuvo que conocer y de nuevo familiarizarse con la percepción del espacio, diferenciando con claridad los receptores de distancia y de inmediatez. El conocimiento de éstos le suministraba con claridad su posición en el espacio con respecto al tema, le ayudaba a reconocer su “yo cenestésico” y, de este modo, determinar con exactitud casi milimétrica su distancia a lo fotografiado. Tratando la fotografía de una disciplina que representa monocularmente a través de campos visuales estáticos, tuvo que adiestrarse para conocer en la práctica la diferencia entre campo visual y mundo visual y es en las teorías de James J. Gibson contenidas en su libro *“La percepción del mundo visual”* donde se nutre para solucionar dicha cuestión. Igualmente tuvo que familiarizarse

con el concepto de espacio táctil, tomando como referencia las investigaciones de Hall. Para finalizar el aprendizaje de las relaciones espaciales toma de Hall su compartimentación de los espacios culturales y de ellos extrae la conclusión final relacionada con todos los aspectos sinestésicos aplicados en su obra, así como la decisión final de qué longitud focal equivalía a la visión en cada espacio en función de cómo funciona la visión a cada distancia, para finalmente determinar qué objetivos suministraban una visión foveal, macular o periférica, siendo ese el momento exacto en el que el sistema se cierra, apareciendo el método. A partir de ahí sólo tuvo que ponerlo en práctica y corroborar su validez.

El último capítulo supone, a través de una selección de su obra dividida en cuatro espacios para su mejor comprensión y mediante el análisis del espacio táctil y el formato de las fotografías mostradas, la corroboración de la validez total o parcial de la tesis planteada.

2. LA FOTOGRAFÍA DEL MOMENTO. LA RELACIÓN DE LA OBRA DE KOLDO CHAMORRO CON EL CONTEXTO FOTOGRÁFICO

El presente apartado trata las influencias y relaciones de Koldo Chamorro con ciertos hitos históricos y autores que fueron relevantes en su formación y visión como fotógrafo. Todas estas relaciones se extrajeron a partir de las conversaciones mantenidas con el autor en el tiempo que duró la relación de amistad hasta su fallecimiento. En este sentido no se pretende ofrecer un estudio pormenorizado de tipo lineal, ya que como investigadores se considera que estos aspectos están resueltos sobradamente en su mayoría por el cuerpo de historiadores y teóricos. Se encuentra más estimulante y menos redundante ofrecer un discurso hipertextual del que emane una vinculación real a partir de las conversaciones mantenidas con el autor.

La máxima de Koldo Chamorro con respecto a la fotografía como acto de creación era que *“existía creación cuando se asumía la tradición y se daba un punto de vista propio”*.¹⁵ Para ello tuvo que conocer todo aquello que antes de él había sucedido a nivel internacional y nacional en la fotografía.

¹⁵ El concepto de creación que el autor tenía queda reflejado en el Anexo 5 “Sobre la creación y la mentira como derecho. Una visión sobre los actos de creación por Koldo Chamorro”.

En este sentido conocía la tradición perfectamente; prueba de ello es la extensa biblioteca de fotografía que tenía en su casa de Pamplona. Con respecto a su formación, el propio autor afirmaba lo siguiente:

“Hay cuestiones que según parece el mentarlas en público es una contraindicación, un desafío quizá el descubrirte en la rebeldía de no aceptar determinadas reglas del juego. Pero reglas impuestas ¿por quién? En bastantes partes, entre ellas este país, reconocer que, de algún modo cada cual se ha formado asumiendo sus aciertos, sus errores, sus períodos de pérdida de moral [...] y las grandes dificultades que entraña aprender algo cuando te interesa mucho [...] es poco elegante, es feo, es demasiado íntimo. Tampoco se dice, abiertamente por lo menos, que cada cual, en la medida de sus medios económicos, ha devorado todos los libros de fotografía que pudo [...] que ha pirateado descaradamente en su momento a quien fue la niña de sus ojos con mayor o menor éxito (es decir sin que se le notara demasiado), etc. Pues bien, como en mi caso no tuve otra solución, recurrí a lo dicho anteriormente con el mayor desenfado y el máximo interés. Así que reconozco ser la consecuencia de un incontable número de imágenes fotográficas que yo hice particularmente, de ciertos músicos que me enseñaron cómo se debe narrar, de algunos pintores (sobre todo los místicos españoles y Velázquez) que actuaron para mí como lazarillos en el sentido de la luz, de algunos escritores y bastantes poetas que me abrieron de par en par las puertas de la visualización, de varios maquetadores¹⁶ de los que aprendí lo que no se debe hacer jamás con una imagen fotográfica y de la

¹⁶ Entre los maquetadores con los que tuvo contacto se encuentra Colin Osman, ver Anexo 6 “A partir de un encuentro en Barcelona con el editor de “Creative Camera” Colin Osman”.

*gente que fotografié y con la que conviví, que me enseñó a percibir y a sentirme.*¹⁷

La curiosidad del autor le llevó muy tempranamente a estar en contacto con lo que estaba sucediendo en el exterior, conocía con exactitud qué había sucedido en el MoMA de New York bajo los auspicios de sus dos primeros comisarios que marcaron, cada uno de ellos, un nuevo estatus en lo referente a lo fotográfico, y en especial, a todo lo relacionado con la fotografía documental, “la de calle”, que es la que él practicaba. Conocía directamente a los fotógrafos de las generaciones anteriores a las suya con los que compartió publicaciones. Tratándose de un fotógrafo de reportaje, creemos necesario un recorrido a través de algunos hitos en la fotografía documental de la historia a nivel internacional y que solía citar en privado, de la que era conocedor, pasando por un breve acercamiento a los autores que le precedían, para terminar ubicándolo con los fotógrafos contemporáneos a su época; en especial con los que estaban preocupados como grupo, por documentar ese cambio que se avecinaba a nivel social y político en España.

¹⁷ Momeñe, E., op.cit., (p. 12).

Relación con la fotografía estadounidense

El MoMA (Museum of Modern Art), situado en la ciudad de New York, era el centro de referencia mundial en las vanguardias artísticas contemporáneas. En 1940, se crea el Departamento de fotografía del museo, aunque ya llevaban una década recopilando trabajos en esta área. El MoMA cuenta con una de las colecciones de fotografía más importantes del mundo, con piezas que datan desde 1840 hasta nuestros días, no únicamente firmadas por los más prestigiosos fotógrafos, sino también por periodistas, científicos o aficionados.

Es en 1940 cuando Beaumont Newhall, que había estado trabajando como bibliotecario con un interés especial en la fotografía, estableció el primer departamento de fotografía. Sus sucesores como comisarios y conservadores de la colección fueron Edward Steichen y John Szarkowski. Como definidores del lugar que debía ocupar la fotografía en la colección del MoMA, no pudieron ser más diferentes.

Las exposiciones comisariadas por Edward Steichen culminan con la exposición “The Family of Man” en 1955, una verdadera declaración de intenciones, como veremos a continuación. Cuando Szarkowski¹⁸ es designado en el puesto en 1962, su proyecto aboga por tratar la

¹⁸ Koldo dedica un texto a la figura de Szarkowski, reproducido en el Anexo 7 “Sobre el legado de John Szarkowski y Edward Steichen en el MoMA.”

autonomía de la fotografía, redefiniendo su naturaleza estética. Szarkowski fijó un canon que da crédito a la sensibilidad estética de la fotografía, dando la vuelta a las teorías de su propia historia, por la capacidad que tiene de revelar la visión de su creador y por las características inherentes al medio fotográfico.

La significación del MoMA en la historia de la fotografía estriba en que, como institución del arte, ha considerado siempre a la fotografía bajo el canon de arte moderno. Esta actitud continúa en la actualidad con el penúltimo director Peter Galassi y el actual Ian Wallace. La colección de la fotografía ahora contiene más de 100.000 trabajos.

Una fecha que debemos considerar como un “hito” en la práctica de la fotografía documental es el último día de febrero de 1967, en el que el MoMA de New York inauguró la exposición “New Documents” organizada por John Szarkowski.

Peter Galassi,¹⁹ en la conferencia impartida en la Fundación Mapfre en Madrid, reflexiona y diserta sobre la relevancia de esta exposición. La exposición presentaba unas 30 fotografías en blanco y negro recientes de Diane Arbus, Lee Friedlander y Garry Winogrand. Un añadido fue un proyector de diapositivas que mostraba 80 fotografías en color de Garry Winogrand. Arbus tenía 43 años, Winogrand 38 y Friedlander 32.

La crítica del momento trató a las fotos como fotos y a los fotógrafos como artistas. La mayoría de los artículos de la época trata a la fotografía

¹⁹ Galassi, P. (2011). *New Documents y la reinención del estilo documental. Eugène Atget y la fotografía documental*. Recuperado de: http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-eugene-atget/reivencion-estilo-documental.jsp

como terapia o *hobby*. Walker Evans aprendió de Atget que no solo está permitido mirar lo ordinario y lo más corriente porque es lo que representa la esencia de una cultura, y el hecho fotográfico sin barnizar es un recurso creativo inagotable, no es un receptáculo pasivo de información, sino que la fotografía puede conformar activamente la experiencia y el sentimiento observador. La función social y moralmente atractiva se configuró como base, sus fotografías quieren cambiar el mundo. Steichen apoyaba a los jóvenes artistas, su fotógrafo favorito era Robert Frank que trabajaba de fotógrafo y hacía su obra en el tiempo libre. La familia del hombre presentaba un tapiz de más de 500 fotografías de 273 fotógrafos organizados en un gran esquema de nacimiento, vida, lucha y triunfo cuyo mensaje era que las personas son iguales en todas partes, la idea básicamente es que todos los seres humanos comen. “The Family of Man” representa el triunfo abrumador de la comunicación de masas sobre la frágil tradición de la fotografía descriptiva como arte independiente. De forma *underground* casi guerrillera esa tradición seguía viva y activa. Robert Frank llegó a Estados Unidos desde Suiza en 1947, en 1950 volvió a Europa, unos años después su obra había cambiado radicalmente. En 1955 y 1956, en las fotografías que había realizado viajando por Estados Unidos publicadas en su gran libro “*The Americans*” Frank había abandonado ese romanticismo emotivo de sus primeras obras y, en vez de los rituales de Europa, se centra en las realidades feas o banales de la América contemporánea que describe de forma directa, ya que aprendió de Walker Evans. Como Frank, los tres fotógrafos de “New Documents” trabajaban mucho para las revistas. Cuando la versión *The Americans* se publica en 1959 demostró que un fotógrafo podía huir del

dominio de las revistas y expresar un espíritu ferozmente independiente. Eso fue clave para los tres fotógrafos de “New Documents”, que emergieron como fotógrafos maduros tan solo dos o tres años después. En 1962 Steichen abandona el MoMA y llega John Szarkowski. “The Family of Man” era como entrar en la revista *Life* a tamaño gigante frente a “New Documents”, que no contiene nada, excepto las copias de los autores una a una. Los tres artistas rompieron definitivamente con el moralismo simplista de la revistas y la exposición “The Family of Man”. Escribe Szarkowski en el texto: *“Hace una generación, los que llamábamos fotógrafos documentales pretendían mostrar lo que está mal en el mundo y mostrarlo a la gente para que se movilizasen y lo arreglasen. Los tres fotógrafos de esta exposición no pretenden reformar el mundo sino conocerlo, su obra transmite una simpatía, casi un afecto hacia las imperfecciones de la sociedad, les gusta el mundo real a pesar de sus terrores como fuente de toda la magia y fascinación y valor”*.²⁰ Los tres compartían una búsqueda de su independencia artística, apartándose de las normas impersonales de la comunicación de masas. En el texto dice Szarkowski que lo que les une no es un estilo o una sensibilidad, cada uno tiene su propio sentido personal de los usos de la fotografía y el significado del mundo, tienen en común la creencia de que lo corriente merece la pena ser visto y el valor para mirarlo con un mínimo de teoría.

Los cuatro eran judíos, a Winogrand le gustaba decir que todos los grandes fotógrafos o eran húngaros o eran judíos, o las dos cosas, y estuvo desesperado por demostrar que Atget era judío, solo el comisario era católico polaco. Walker Evans también formaba parte de esa comunidad

²⁰ Ídem., op.cit.

de fotógrafos. Y esta comunidad representa una tradición de fotografía descriptiva como vocabulario que puede soportar un número potencialmente infinito de voces artísticas individuales. Esa tradición estaba floreciendo fuera de New York, por ejemplo, el trabajo de Josef Koudelka, nacido en 1939, demuestra que la tradición de la fotografía descriptiva florecía pero que no era el único avance en fotografía. La tradición descriptiva de Evans, Frank, Winogrand y Friedlander era y está irrevocablemente enraizada en un compromiso real con el mundo de la experiencia.

Relación con la fotografía europea

Paralelamente, no exclusivamente en Estados Unidos sino en Europa, otro grupo de fotógrafos compartía la idea de que la fotografía documental podía ayudar a revelar lo mejor de las personas. Tal vez estos fotógrafos formen parte de la última generación que abrigó la esperanza de cambiar el mundo. Ellos contemplaron el sufrimiento humano y la desesperación. Captaron también la fuerza interior, la dignidad y la trascendental esperanza de sus sujetos. Creían que el ser humano era recuperable, digno de redención. Al igual que los novelistas románticos del siglo XIX, estos fotógrafos documentalistas creían que cuando el hombre contemplase sus locuras se vería dispuesto o impulsado a corregirlas.

En los años treinta, muchos nombres surgieron como seguidores del estilo humanista. Entre ellos destacaban: los húngaros André Kertész y Martin Munkácsi, Paul Strand, Henry Cartier-Bresson, Brassai, y más tarde, el mejicano Manuel Álvarez-Bravo. En la década de los cuarenta, el humanismo en Francia se basó en un humanismo poético con J. Prévert y R. Doisneau, como principales ejemplos, y se cimentó en la obra sobre la calle, de Brassai. Eran fotografías realizadas de día y de noche, en las que trabajaron fundamentalmente el llamado grupo XV.

Algunos fotógrafos como Robert Doisneau, Willy Ronis y René-Jacques ingresaron en la Asociación revolucionaria de artistas y escritores y presentaron en junio de 1936 *“Documents de la Vie Sociale”*. Otros, como René Zuber, Pierre Boucher, Emeric Feher, Denise Bellon y Pierre Verger fundaron la agencia fotográfica Alliance Photo en 1934, donde Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour ingresaron poco después. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial interrumpió este proceso de evolución, utilizando la fotografía para otros fines.

En 1950, sin embargo, era evidente que los fotógrafos documentalistas habían alcanzado tan poco éxito en su tarea de reformar la sociedad como los novelistas románticos. Se habían despertado algunas conciencias, habían nacido algunas leyes, pero la humanidad no había sido purificada por la fotografía, y muchos fotógrafos documentalistas, desencantados, adoptaron un nuevo enfoque, retratando el mundo bajo otro punto de vista, sobre todo menos optimista.

En Europa el neorrealismo, que tuvo una gran influencia en la creación fotográfica y cinematográfica, nació y arraigó con fuerza en Italia, cuando este país estaba inmerso en un período negro, tras la Segunda Guerra Mundial. El movimiento neorrealista denunció la pobreza, el paro y la situación de la mujer y la infancia para despertar la conciencia social.

La fotografía humanista alcanzó su cima hacia los años 50, con varios matices, algunas veces paralelos, pero siempre manteniendo unas características en común: una cierta generosidad, optimismo, sensibilidad hacia las cosas simples de la vida, una empatía por las personas en las calles, tomadas en acción, y por el simbolismo de las escenas que sugieren

un sentido común de las maravillas del mundo. Esta marca lírica, efervescente, ya discernible durante los años 30, fue olvidada en la época de la Segunda Guerra Mundial. Respondía a los sufrimientos de la humanidad y empezó en los años 50 en Europa, particularmente en Francia. Estos fotógrafos, simpatizantes con el nuevo cine realista y la poesía de Jacques Prévert, soñaban con un mundo de compasión. La exposición “The Family of Man”, organizada por Steichen en New York en 1955, marcó la culminación de este universo humanístico.

Inmediatamente después de la guerra europea, el estilo humanista volvió con toda su fuerza, y el fotógrafo W. Eugene Smith representa el mejor ejemplo de este tipo de reportajes, una vez terminado el cataclismo. Smith era un hombre idealista, optimista, apasionado, sensible. Los humanistas tenían en cuenta el personaje del otro lado de la cámara. No eran simples *voyeurs*, aprovechándose de los infortunios de los demás. Primero intentaban comprender lo que pasaba, para después registrar las escenas. Así, el impacto causado por estas imágenes era transmitido a través de la pasión y con la mayor dulzura posible.

La figura que más nos interesa en este capítulo, por la influencia que ejerció entre sus contemporáneos y también en Koldo, es la del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, nacido en Chanteloup, Seine et Marne, Francia. Pertenecía a una familia de la alta burguesía que le inculcó el gusto por el arte. A sus padres sólo les interesaba la pintura, por este motivo fue educado en el Lycée Condorcet de París. En 1931, después de una larga enfermedad se interesó por la fotografía. La primera Leica la obtuvo en 1933, con esta cámara podía fotografiar al sujeto de una forma discreta sin distraerlo. Su primera exposición la inauguró en 1932 en la

Galería Julien Levy de New York, además, ese mismo año publicó también su primer reportaje en la revista *Vu*. Hablando de su técnica, al igual que Koldo Chamorro, jamás recorta los negativos, se positiván completos, sin encuadrar ni cortar nada. Es un fotógrafo que sabe componer con rigor, observando los gestos, las yuxtaposiciones de elementos y dispara en el breve instante en que todo ello crea un conjunto significativo, lo que él define como el momento decisivo.

En 1937 empezó a trabajar para varias revistas y periódicos como reportero gráfico. Fue llamado a filas en 1940, para integrarse en la Unidad de cine y fotografía del ejército francés. Durante la Segunda Guerra Mundial le detuvieron los alemanes durante 35 meses. Después de tres intentos escapó de la prisión de Württemberg dirigiéndose a París, donde trabajó para la Resistencia en 1943. Organizó la filmación y fotografió la Ocupación y la Liberación de París. En 1945 dirigió, para la oficina de información bélica de Estado Unidos, el documental “Le retour” (El retorno). Volvió a Estados Unidos en 1946, donde conoció y fotografió a numerosos escritores y artistas como William Faulkner, Alfred Stieglitz o Saul Steinberg.

En 1947, Bresson, Capa, Chim, Vandivert y Rodger, fundaron en París Magnum Photos, que aún hoy existe y es sinónimo de prestigio en el fotoperiodismo. La creación de la agencia Magnum cambió sin duda la historia del fotoperiodismo. Cambió la forma de mostrar los acontecimientos de relevancia en el mundo. Encuadrar en cámara, esperar y captar lo que él mismo llamó el momento decisivo forma parte hoy del inconsciente colectivo de todos los reporteros gráficos del mundo.

Por su técnica impecable, sin encuadres ni recortes, y por su legado, Henri Cartier-Bresson sigue siendo el gran referente del fotoperiodismo. Para Bresson la fotografía es, en un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas, percibidas visualmente, que expresan y significan ese hecho. Bresson documentó actos tan importantes como el funeral de Gandhi, la Guerra Civil en China, entre otros. Su primer libro fue publicado en 1952 con el título *“Images à la Sauvette”*. En 1955, por invitación expresa del Museo del Louvre de París, fue el primer fotógrafo que expuso su obra allí.

Es uno de los fotógrafos más conocidos por la prioridad que concedía al momento fotográfico. Toda su obra constituye un profundo estudio sobre lo que él denominó “el instante decisivo”. Para Bresson, *“de todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse y cuando ya se han esfumado, no hay nada en este mundo que las haga volver”*.²¹

Su filosofía de trabajo implicaba el reconocimiento del movimiento, del ritmo de los objetos reales del mundo. Pues *“dentro del movimiento hay un momento en el cual los elementos que se mueven logran un equilibrio. La fotografía debe capturar ese momento y conservar estático su equilibrio”*.²²

²¹ Cartier-Bresson citado en Fontcuberta, J. (1984). *Estética fotográfica*. Barcelona: Blume. (p.195).

²² Ídem.

Bresson convierte la velocidad del obturador en la velocidad de un acto reflejo. Donde el obturador debe ser disparado en el momento preciso. Él mismo se ha comparado con un arquero Zen.²³ Bresson escribe: *“Tomar fotografías significa reconocer -simultáneamente y dentro de una fracción de segundo- tanto el hecho mismo como la rigurosa organización de formas visualmente percibidas que le dan sentido. Es poner la cabeza, el ojo y el corazón sobre un mismo eje”*.²⁴

Para Bresson (Figuras 14 y 15), la composición tiene que ser una de las preocupaciones constantes del fotógrafo y para aplicar la relación de la “sección áurea”, el compás no puede estar en otro lugar que no sea el ojo. De igual modo, en la ampliación, el fotógrafo tiene que restablecer o respetar los valores de la toma. Finalmente, para Bresson, los únicos ángulos válidos son los de la geometría de la composición, no aquellos fabricados por el fotógrafo que se preocupa por los efectos insólitos.

²³ Cartier-Bresson citado en Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa. (p. 126).

²⁴ Cartier-Bresson citado en Delpire, R. (1976). *History of Photography Book 1*. New York: Aperture. (p.5).



Fig. 14. Henri Cartier-Bresson, "Detrás de la estación Saint-Lazare", París, 1932.



Fig. 15. Henri Cartier-Bresson, "Alicante. España", 1933.

Relación con la fotografía española

En España, durante el mismo periodo, la realidad social era extremadamente dura pero quedaba escondida por la tutela que ejercía el régimen dictatorial sobre la producción fotográfica. La fotografía artística dependía casi exclusivamente de las agrupaciones fotográficas y estaba, por lo tanto, en manos de aficionados que recuperaban la estética conservadora de antes de la guerra y realizaban retratos, bodegones y paisajes espectaculares, estrechamente relacionados con la estética pictórica. A pesar de esto, gracias a la influencia del cine neorrealista italiano, pronto despuntaron los primeros fotógrafos que transgredieron estas normas, y comenzó a arraigar una nueva forma de ver el mundo que se plasmó en el cine y también en la fotografía.

Entre los autores ligados a agrupaciones fotográficas que se atrevieron a romper con la estética pictorialista se encuentran Masats, Maspons, Miserachs y Terré, de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC); Cualladó, Gómez, Ontañón, Gordillo y Vielba, de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSF), y el grupo AFAL, fundado en Almería por Carlos Pérez Siquier y José María Artero, que aglutinó a fotógrafos procedentes de todo el país. El crítico Josep M. Casademont definió a estos fotógrafos como la «nueva vanguardia».

En los años de la postguerra, los fotógrafos españoles carecían de materiales para hacer sus trabajos. El aislamiento político del Régimen agravaba aún más la situación. La obra de viejos maestros del tardo pictorialismo español de la preguerra fue definiendo un nuevo oficialismo fotográfico, el cual estaba estrechamente relacionado con la no realización de obras de carácter "realista o inmoral".

En 1956 fue creada la AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense), quienes trataron, a través de un movimiento y una publicación, de fortalecer el nuevo realismo documental de los años 50 y 60, calificado como la segunda vanguardia fotográfica española.

Después, junto a la fotografía cándida, se mantuvo un tipo de reportaje popular que basaba su capacidad de sorpresa en la propia sencillez y falta de pretenciosidad de sus autores. La España destruida por la guerra se reflejaba en imágenes que hoy son un espejo de un territorio desolado por la derrota. Los últimos retratistas fortalecen este género en los años 50. Leopoldo Pomés es uno de sus máximos exponentes. Entre 1955 y 1959, un grupo de fotógrafos (Miserachs, Pomés, Colom, Terré, entre otros), comienza a mostrar su obra en las salas expositivas, sistematizando el realismo documental, deudor del documentalismo de Català-Roca, el realismo poético francés y del neorrealismo italiano.

Los fotógrafos Xavier Miserachs, Ramon Masats, Català-Roca, Joan Colom, Gabriel Cualladó, Eugeni Forcano, Carlos Pérez Siquier, Gerardo Vielba, Ricard Terré, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Colita y Carlos Saura adoptan el realismo para integrar la fotografía en el contexto cultural de un país oscuro e inerme como una figura de mazapán, al que sólo el gesto

de la escritura con luz puede dar un impulso vitalista y el ritmo que le emancipe de su historia reprimida. Aquella "vanguardia fotográfica" estuvo vinculada a asociaciones fotográficas españolas (AFC en Barcelona, RSF en Madrid, AFAL en Almería y europeas La Bussola, Grupo Friulano y La Góndola en Italia, el Club 30 x 40 en París). Pero fue el cine neorrealista italiano el elemento que en la práctica tuvo más que ver en los nuevos planteamientos creativos que abandonaron definitivamente la marcada estética conservadora de antes de la guerra, interesada casi en exclusiva en un "arte fotográfico" de bodegones, retratos y paisajes de estética pictorialista.

Tampoco hay que olvidar la enorme influencia que tuvo en el realismo fotográfico español la *straight photography* (fotografía directa) de los norteamericanos W. Eugene Smith (1918-1978) y Paul Strand (1890-1976), este último considerado el pionero del realismo moderno y nexo de unión entre las prácticas norteamericanas y europeas. Otro antecedente, como hemos visto, fue la gran exposición de tintes humanistas "The Family of Man", presentada en el MoMA de New York en 1955.

El gran ideólogo y difusor del espíritu neorrealista fue Cesare Zavattini, quien catalogó la nueva visión como estética de "atención social". El neorrealismo -solía decir- no es nada, sólo una idea, un punto de vista, una actitud moral. Enrico Pasquali, Pietro Donzelli, Toni del Tin, Franco Pinna, Enzo Sellerio o el más expresionista Mario Giacomelli ilustran esa mezcla de extrañeza y participación, de afecto y rechazo, tormento y nostalgia.

A mediados de los 70, aunque todavía España estaba bajo el régimen franquista, se produce un cambio fundamental en la fotografía. Por una parte, empiezan a surgir algunas galerías, con Spectrum en Barcelona y la Fotogalería en Madrid, que van a permitir difundir otro tipo de fotografía mostrada hasta el momento, y por otra, algunas revistas como *Nueva Lente*, cuya aparición a finales de 1971 sirvió para dar a conocer la fotografía que se hacía fuera del país y que sirvió de igual modo para dar a conocer la obra de aquellos fotógrafos jóvenes con imaginación y ganas de “romper”, asumiendo como válido todo aquello que estaba sujeto a conformismos reconocidos.

Es en este momento cuando surgen una serie de fotógrafos que dan un nuevo giro al género de la fotografía documental. Este grupo de fotógrafos, poco o nada estudiados (que según Fernando Herráez forman un grupo sin precedentes en la historia de la fotografía) estaba formado por Koldo Chamorro, Cristina García Rodero, Cristóbal Hara, Fernando Herráez y Ramón Zabalza.

El texto “No hay quinto malo”²⁵ escrito por el propio Koldo Chamorro a modo de manifiesto del grupo, y que reproducimos íntegro a continuación por su relevancia para comprender los mecanismos y el *modus operandi* de dicho grupo, representa una declaración de intenciones de lo que estaban haciendo.

²⁵ Castellote, A. (1998). *Koldo Chamorro: Imágenes inquietantes*. Madrid: La Fábrica Editorial. (sin paginar).

No hay quinto malo

“ Lo visible hace la forma, lo invisible le da el calor”

Tao Te King

Algunos supuestos históricos aparecen por avatares posiblemente debidos a un “yuyu” simpático, afortunado juguete. Y suelen ser difíciles de explicar aunque el estar mayúsculo, allá donde la fábrica real se levanta, posea este tipo de “sentido común” que los hace tan sorprendentes, tan interesantes como posiblemente incómodos. Uno de los ejemplos podría ser la llamada “quinta” de los fotógrafos españoles entregados al ejercicio de relatar en detalle los contenidos de “no ficción” que son el ánima de este extraño país (España y toda la península ibérica).

Aislados, autónomos, austeros, algunos huraños quizá, esta generación de autores hemos sabido definir en nuestras obras, siempre leídas en la entidad del “fotón” (ese artilugio visual que es el único que posee “conciencia imagen”), el propio de una geografía bizarra, compleja, extravagante y hermética, ocupada por las gentes, discursos diversos y actividades, a veces contradictorias, pero de gran diversidad de riqueza. Y aparecimos en el país (años setenta) cuando los caminos de la creación

personal estaban perfectamente por crear tanto en lo temático como en el diseño de la escritura visual.

La aventura no tuvo coordinación inicial alguna. El tiempo hizo ayuntamiento, aunque en él no hubo más razón ideológica y conceptual que la mera coincidencia de un universo temático y profesional considerado bajo cinco distintos criterios, estrategias, visiones e intereses levantados según metodologías y hábitos propios que cada cual fue aprendiendo en la andadura personal.

Viéndonos desde fuera, pasado un tiempo aceptable, la presencia de este grupo de autores era una evidente extrañeza maciza, una extravagancia, un delirio y, en cierto modo, una comunidad urbana (la mosca cojonera). No es un disparate que Alejandro Castellote, atizando con su proverbial buen humor, nos bautizara con el calificativo de “Los cinco jinetes del Apocalipsis”.

Y es apropiado cuando entendemos que cuando la memoria colectiva se convierte en un ejercicio de reflexión común, el peso de la historia que contiene se nos puede hacer demasiado sorprendente, inquietante, hostil y resultar, a veces, políticamente incorrecto aunque necesaria.

Este argumento explica, sólo en parte, la acusación realizada colectivamente sobre referido grupo de fotógrafos. Dice el texto de uso común: “por haber retratado una España un tanto miserable, algo paranoica y bastante enloquecida”. Implícitamente se hablaba de un país magnífico que debía ser, en su médula, obligatoriamente ignorado y escondido, aunque la realidad, dentro de las fronteras naturales de la

lectura física y psicológica, tenía aquellos, y sólo aquellos, contenidos. Pero siendo sorprendente la situación, como mínimo resultaba contradictoria y dudosa la crítica furibunda.

En la compleja maraña de nuestros archivos habita “clara o mediante la sugestión” toda esta historia. Historia en “fotones”. Historia del espíritu nacional por modernizar un país que sólo los que hemos campeado sabemos que chirriaban ocasiones, dada la velocidad de marcha impuesta.

Como “No hay quinto malo”, según declama el dicho taurino, hoy esos cinco archivos son verdaderos artefactos culturales de carácter pesado y mastodónico. Su sólida y compacta existencia es la que nos va a permitir a todos realmente empezar a ser fotográfica e históricamente “modernos” dado que, desde ahora, gracias a la paulatina aparición de los trabajos de “Los cinco jinetes del Apocalipsis”, como sabemos ya cuáles son nuestras verdaderas señas de identidad cultural y sus más secretos contenidos temáticos, los podremos manipular abiertamente para crear obras de “ficción” que sea de nuestra entera y común pertenencia. ¡El país ha muerto, viva el país!

Nota: Hay “quintas” que no son “quintos”, a pesar de ciertas apariencias y algunas suposiciones. Después de todo, se puede confundir “quintas y quintos”, pretendiendo la consanguinidad misma como una expresión de ciertos delitos y extravagancias.

Cristina Zelich, comisaria de la exposición “Tan lejos, tan cerca” en el marco de Photoespaña 2014, revisó la obra de los máximos exponentes del documentalismo español de los años 70, apuntando que éstos reflejaron la sociedad rural, la vida en los núcleos urbanos de provincia y la de las comunidades gitanas asentadas en los márgenes de las ciudades con una mirada personal y alejada de cualquier estereotipo. Los cambios políticos y sociales se ven más reflejados en las ciudades, pero ellos investigan en el ámbito rural, en pequeñas ciudades o núcleos periféricos de las grandes ciudades. Incide en que los podemos agrupar, pero cada uno de ellos tiene su mirada personal. Lo que los caracteriza es la práctica del ensayo, que les distingue del fotoperiodismo de la noticia. Entienden la fotografía como un lenguaje personal de autor. A nivel europeo existían coetánea y paralelamente fotógrafos como Martin Parr que fotografía fiestas y tradiciones o Josef Koudelka con su trabajo “Gitanos” con preocupaciones similares.

Este grupo, según afirma Cristina Zelich: *“Nos plantea una reflexión de cómo el régimen ha hecho mella en las tradiciones, descubriendo una España muy alejada de los tópicos del franquismo, descubriendo un ámbito rural carente de idealización y costumbrismo. Planteando las contradicciones entre la sociedad rural y urbana. Interesándose por todo aquello que está a punto de cambiar producto del cambio político, social y económico en España”*.²⁶

²⁶ Zelich, C. (2014). *Tan lejos, tan cerca, Documentalismo fotográfico en los años 70*. Recuperado de: <https://vimeo.com/118809161>.

Por otra parte Publio López Mondéjar en las *"Fuentes de la memoria III"*²⁷ con respecto al grupo afirma que: *"Es un grupo que no supo resignarse a renunciar a lo real y que en contra de los fotógrafos "creativos" partidarios de pensar y elaborar en el espacio de su estudio sus obras, este grupo piensa en la firme idea de que su estudio es el mundo, manteniendo la vieja pasión de mirar, descubrir y asombrarse ante el espectáculo inagotable de la vida, y haciendo suya la afirmación de Moholy-Nagy, según la cual la fotografía debe medirse tanto por la intensidad humana y social de su representación, como por sus propios valores estéticos. Entendiendo la fotografía como un acto de atención y de humildad, los nuevos fotógrafos documentales buscan convertirse en notarios honestos de la cambiante realidad española, en unos años marcados por la apoteosis economicista neoliberal, responsable de la agonía de la vida rural y de los referentes culturales y morales tradicionales"*.²⁸ Con esta metodología de trabajo, ante un tipo de España en desaparición, *"el grupo pretende con sus imágenes dejar un legado a modo de "testimonio fiel" sus fiestas, costumbres populares y ritos. Todo ello a través de una fotografía pura y sin manipulaciones en su soporte"*.²⁹ Considera que la obra de éstos se encuentra *"entre el compromiso de Eugene Smith, Marc Riboud o Cartier Bresson y el subjetivismo documental de Robert Frank, opta por un realismo interpretativo y analítico, conscientes de que la aceptación de la propia*

²⁷ López Mondéjar, P. (1996a). *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III*. Madrid: Lunweg, (pp. 99-100).

²⁸ Zelich, C. op.cit.

²⁹ Ídem.

subjetividad constituiría -quizás- la única garantía para acceder a los umbrales de la siempre dudosa objetividad".³⁰

Cristina Zelich incide en que todas las miradas del grupo son diferentes, apuntando que Koldo Chamorro tuvo un especial interés en reflejar una España más rural, ciudades de provincia o su ciudad con los Sanfermines. *"Mirada directa sin concesiones, que se aleja de todos los tópicos, de lo que se entiende por fotografía de fiestas con un blanco y negro muy exagerado".³¹* Además, señala que todas sus imágenes necesitan de una segunda lectura, ya que en ésta emergen nuevos sentidos e interpretaciones, pues para Zelich, Koldo *"no sólo se limita a documentar, sino que quería investigar y plantear cuestiones y preguntas".* *Trabajó por series y ensayos muy largos con un verdadero trabajo de investigación. Decía que el reportaje lo podías dividir en tres aspectos: el ensayo, un reportaje sobre el tema en concreto y el poema visual. Sus títulos son elocuentes, como "El Santo Cristo Ibérico". Podía volver muchas veces y llegar hasta el fondo. No podemos hablar de un documento real exactamente, hay algo más, hay una interpretación, nos traslada a otra realidad más allá de la tangible. Casi podríamos hablar de este realismo mágico, una realidad fotografiada que trasciende la propia y pura realidad"³²* y para ello pone como ejemplo la fotografía "Huelva, Andalucía, 1985" (Figura 16), del reportaje monográfico "España mágica".

³⁰ *Ibídem.*

³¹ *Ibídem.*

³² *Ibídem.*



Fig. 16. Del reportaje monográfico *España Mágica*. Huelva, Andalucía. (1985).

Pero nadie mejor que el propio autor para definir qué estaba haciendo exactamente, cuáles eran sus preocupaciones y su ideología, mediante una disertación teórica, no exenta del hermetismo común en todos sus textos, sobre su trabajo contenido en el libro “11 Fotógrafos Españoles”:

“¿Por qué reportaje? ¿Por qué temas rurales? Dentro de la cosificación a la que estamos sometidos, existen los cosificadores, los historiadores y un largo etcétera. El reportaje, como elemento constituyente de esa cosificación, quedó definido y determinado y por tal entiende una convención. Es esto, y no aquello y se diferencia, por ejemplo, del desnudo o del realismo mágico o del retrato porque [...] aceptando este pequeño juego, pues hay que entenderse con los demás, hago reportaje. ¿Y por qué? Posiblemente porque es una de las especialidades más difíciles de realizar, ya que contar historias sobre historias humanas y sus particulares momentos en ocasiones no resulta lo que consideraríamos cómodo o sencillo. Realizarlo por otro lado, significa aceptar un riesgo que asienta en la irrepetibilidad de los hechos sucedidos: nunca se puede repetir nada y, en ocasiones, el pretender alguna corrección es prácticamente imposible.

Como aportación, el reportaje te brinda la posibilidad de que si dominas estructura narrativa, estás capacitado para abordar e integrar en él el resto de las especialidades fotográfica, ya que de algún modo cubre en su esencia todo: el retrato, el paisaje, el bodegón, etcétera. Concluyendo diría que lo que varía, como elemento característico y diferencial, entre el reportaje y las otras especialidades es, principalmente, el planteamiento del que parte la imagen, y no, como hay quienes mantienen, de su conclusión matérica: el cuerpo definitivo de la misma, el grano, etc.

Quizá el desconocimiento de lo comentado, explique, posiblemente, el hecho de que en el mundo se den tan pocos reporteros que brinden, desde una valoración estructural e ideológica, algo nuevo y otros modos de relatar el medio lingüístico. Es cierto que la interpretación, con la consiguiente traslación que le corresponde, y el análisis de la situación concreta, son valores paramétricos de difícil cualificación y que cada autor lo entiende, dispone y escritura según su criterio. No obstante, aceptando la honestidad de cada cual, se ha impuesto un modo de entender el reportaje, y de realizarlo, a base de un empleo casi sistemático de primeros planos (bajo la recomendación de que se caliente el tema...), la repetición exhaustiva de su concepto argumental y de los principios compositivos que señalan la particularidad de un estilo concreto desarrollado a lo largo de la colección o por folio, de modo que conducen a éste a esa ambigüedad donde la monotonía señala sus principios. Este modo de hacer no me interesa particularmente, salvo en el caso, pocas veces utilizaba mi trabajo para romper los ritmos de la narración o la necesidad de señalar ciertos ambientes aprovechándome de su potencial anecdótico.

Entrando en las posibilidades que ofrece el reportaje, es decir, lo que constituye sus modismos: el documentalismo, la imagen cándida y el ensayo fotográfico, me considero incluido dentro de los practicantes de este último.

Por formación me considero próximo con el medio rural. Pero esta ubicación personal no es determinista ni definitiva. Ocurre que entre distintas opciones de trabajos (a realizar fotos en China o en España; hacer trabajos sobre España urbano o rural, etcétera) elegí en esta primera etapa de trabajo como profesional (aproximadamente 12 años) el medio de la España rural ya que sentía, en el momento de tomar la decisión, una gran

curiosidad por ser testigo directo de la transformación de la sociedad tipo agrario en una sociedad carácter industrial de volumen medio y de cuales eran los mecanismos de tránsito entre ambas. A la vez podía presenciar deterioro, la degradación es el gran problema que supone la pérdida de los individuos por un lado y de la conciencia del grupo social por el otro, al perder el medio rural el sentido de la tradición Y la filosofía que le ha estado manteniendo para darle identificación.

Es cierto, también, que en esta decisión hacia el mundo rural existió la búsqueda un medio trabajo que me facilitará el poner a punto mi metodología, aunque los costes de realización fueran algo más elevados en comparación con el recurso, siempre más accesible, de hacerlo en un medio urbano. Pero como la riqueza temática me interesa mucho, sin que por ello me preocupe más de lo debido, ya que no pretendo poner ningún remedio ni denunciar situaciones, soy consciente de que realizando mi trabajo soy un privilegiado, que me lo pasé muy bien, adquiero bastante experiencia y aprendo.

El reportero debe tener presente que el reportaje, como producto, es incómodo para la sociedad, puesto que su estética suele ser generalmente desabrida y cáustica”³³

³³ Momeñe, E. op.cit., (p. 8).

3. LAS TEORÍAS APLICADAS POR KOLDO CHAMORRO EN EL DESARROLLO DE SU OBRA

Para entender la metodología de Koldo Chamorro en lo que se refiere al uso de la distancia focal idónea para trabajar en un determinado género o territorio, debemos de ubicarnos exactamente en la problemática teórica de sus tesis y adentrarnos en su universo creativo. Esta problemática aúna teorías antropológicas con técnicas fotográficas. El libro del antropólogo Edward T. Hall que el autor toma como referencia data del año 1966, pero no es hasta 1972 cuando se publica la primera edición en castellano con el título "*La dimensión oculta*"; fecha a partir de la cual pudo tener contacto con él.

Steve Yates en su libro "*Poéticas del espacio*", en el artículo dedicado a Hall, que nos consta no conocía Koldo, titulado "Convenciones visuales y visión convencional"³⁴ afirma que Hall como antropólogo cultural, analiza las percepciones que individualmente tienen los fotógrafos creativos sobre el espacio y de igual modo las relaciones de estas percepciones con las convenciones visuales.

³⁴ Dicho ensayo aparece por primera vez en la publicación trimestral del Museum of New Mexico bajo el título "*El Palacio*", en la primavera de 1987, en un número especial dedicado a la fotografía contemporánea, editado por Steve Yates. El ensayo coincide con la exposición "Poetics of Space: Contemporary Photographic Works" en el museo of Fine Arts de Santa Fe.

En este sentido Steve Yates afirma que para Hall:

*“La fotografía, entendida como “obra de arte duradera” contiene muchas claves sobre la percepción humana y la ampliación de la visión. El contexto tiene un valor añadido que disuelve las nociones sobre la existencia de una realidad “exterior” aislada o el concepto de la fotografía como un simple registro de hechos: “El contexto define tanto el mundo físico externo como los componentes de nuestras percepciones de dicho mundo”. Lo que se percibe es el producto de “una interacción entre el acontecimiento [...] y la experiencia que aplicamos en el momento de la percepción”. El modo de ver del artista y de expresar el significado del espacio en una fotografía es tan importante como la percepción que el espectador tiene del mundo”.*³⁵

En las primeras líneas del capítulo “Convenciones visuales y visión convencional” del libro citado anteriormente Hall dice:

*“Mi libro, “La dimensión oculta” estaba dedicado a la percepción del espacio en diversos contextos y ha sido de utilidad para fotógrafos y profesores de fotografía en sus explicaciones sobre el tema”.*³⁶

Hall sigue reflexionando en cómo le había parecido que los artistas de distintas épocas habían percibido y mostrado el espacio con sus representaciones, cómo los artistas habían cambiado el modo de ver el mundo a lo largo de la historia y cómo, todavía, tenemos mucho que aprender del estudio de los giros de estilo en cuanto al modo de expresión. De esta manera la información que extraigamos nos hablará de lo que distingue las “imágenes bonitas” de las que realmente serán obras

³⁵ Yates, S. (ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili. (p. 167).

³⁶ Edward T. Hall citado en Yates, S. op.cit., (p. 168).

de arte duraderas. Hall prosigue con una reflexión sobre el papel de la fotografía en el estudio de la humanidad:

*“De todas las herramientas existentes para el estudio de la humanidad, la fotografía es una de las más sensibles, y pese a la gran cantidad de material publicado sobre el tema y a su largo y respetable pasado, todavía queda mucho por aprender”. A lo largo de mi carrera, la fotografía ha demostrado ser una herramienta de investigación fiable excepcional. Ha sido indispensable en numerosas ocasiones, tanto para el registro de datos arqueológicos como para el análisis proxémico y kinésico de los encuentros interétnicos”.*³⁷

Hall, siempre que se veía atrapado en algún dilema conceptual en su trabajo de campo, recurría al arte en busca de rastros y pistas sobre la percepción humana y los modos de ver de los artistas que tal vez se le hubieran escapado. Los creadores, normalmente, han tenido muchos problemas para explicar sus discursos mediante la rígida lógica lineal de la ciencia.

Es por ello que Hall determina que *“dado que la fotografía tiene raíces en muchas disciplinas distintas y no se limita en cuanto a sus fuentes de inspiración o sustancia, siempre existirá cierta dificultad para entrar en detalles. En mi opinión, no obstante, después de años de lidiar con el problema, esos puntos esenciales surgen del propio miasma intelectual que rodea el tema”.*³⁸

³⁷ Ídem.

³⁸ Ibídem.

Los miasmas de los que habla Hall en el libro de Yates *“Poéticas del espacio”* son:

- *“Los enunciados visuales pueden juzgarse como buenos o malos.*
- *Las convenciones visuales influyen no sólo sobre artistas y fotógrafos, sino especialmente sobre sus espectadores y defensores.*
- *Existen errores conceptuales ampliamente compartidos que han sido interiorizados tanto por los fotógrafos como por el público”.*³⁹

Estos errores, lo más extendidos, en principio consisten en creer que la realidad es independiente del observador y que ésta existe fuera del individuo y es percibida en su forma nítida e inmaculada por el espectador; es decir, pensar que la realidad es única y exclusivamente la que el fotógrafo registra en su foto. En esta segunda, añade Hall el concepto de contexto, ya que éste termina por definir tanto el mundo físico como todos los componentes de nuestra percepción de dicho universo. Cada vez más en el estudio de la percepción se reconoce que lo que realmente percibimos es resultado de una interacción entre el suceso y la experiencia que ponemos en el preciso momento de la percepción del suceso:

*“Normalmente no tenemos pruebas palpables de cómo ven las otras personas, aunque el caso de aquellos que amplían su visión -artistas y fotógrafos- la evidencia física de lo que ven y cómo lo ven es algo tangible. [...] Las obras de los verdaderos maestros, como Goya, emiten su mensaje lentamente”.*⁴⁰

³⁹ Edward T. Hall citado en Yates, S. op.cit., (p. 169).

⁴⁰ Yates, S. op.cit., (p. 170).

Mediante una hábil reflexión Hall diferencia entre una foto perfectamente ejecutada por un profesional para una tarjeta postal y una fotografía de Bernard Plossu realizada en Taos (Figura 17) y llega a la conclusión de que la primera “grita su mensaje” y está todo dicho, inscrito claramente dentro de una técnica impecable en la que todo es demasiado nítido, excesivamente claro, casi más que una visión a escala 20-20, connotando que el sistema visual humano no ve de ese modo, con esa nitidez, aspecto que no deja incorporar las propias experiencias y la percepción sobre el tema; al contrario, dice qué escena tiene que ver y cómo la tiene que ver. Toda la información que podemos obtener está a la vista, nada es sutil y contenido, incluso la técnica del fotógrafo aparece explícitamente representada.



Fig. 17. Bernard Plossu, “Taos”, 1978.

En contraposición, en la foto de Plossu, la distancia y los detalles son íntimos, siendo el tema a la vez que personal, arquetípico. Plossu ha logrado captar la escena de una manera única. La escena para Hall es tan familiar, tan corriente, que se pregunta por qué el espectador se siente tan atraído. *“La magia está ahí, pero, si insistimos, tendríamos problemas para aislar esa magia”*.⁴¹

Hall finaliza reflexionando sobre el estilo explícito, y que en contraposición a éste, los espectadores de imágenes contemporáneas de calidad deben de participar con el artista:

*“Se le debe permitir al espectador que aporte algo de la visión y que descubra por sí mismo las habilidades y las aportaciones del artista. Si el artista tiene genio suficiente, este proceso puede durar años. Todo esto plantea otra cuestión: ¿Cuántos artistas y fotógrafos han estado dispuestos a dedicar el tiempo y la energía necesarios para llegar a sentarse firmemente en lo esencial de la perfección humana?”*⁴²

Damos por sentado que la gran mayoría de fotógrafos conocen los fundamentos de la óptica del ojo, pero: ¿cuántos tienen en cuenta los misterios de la percepción y la forma en que la percepción se entrelaza con la cultura, la experiencia y el conocimiento?

Hall deduce todo este sutil y sofisticado conocimiento, pero relevante y revelador, del estudio de la vinculación entre “los misterios” y mecanismos del sistema visual humano y cómo artistas de distintas épocas han visto y han representado el espacio.

⁴¹ Yates, S. op.cit., (p. 173).

⁴² Yates, S. op.cit., (p. 175).

De este modo e inscrito en estas especulaciones, llega a descubrir un rasgo realmente diferenciador en la obra de Rembrandt con respecto a sus contemporáneos. Este rasgo es que el pintor dominaba el problema de la representación de la imagen retinal, es decir, la imagen que percibimos si el ojo no se mueve, el desvanecimiento y la falta de detalle que se produce cuando la imagen se aleja de la fóvea central de la retina, distinguiendo entre visión foveal, macular y periférica y apreciando que si los cuadros del pintor se ven a la distancia adecuada, de tal modo que el ojo pueda percibir la imagen retinal y la imagen tal cual ha sido pintada, los cuadros de Rembrandt se manifiestan extremadamente verosímiles y tridimensionales. El tiempo que transcurrió entre su realización y el descubrimiento de Hall fue de más de 300 años: *“el gran arte emite su mensaje lentamente”*.⁴³ Había pintado un campo visual estático en lugar de un mundo visual, justamente el problema central de esta tesis.

Para explicar la diferencia entre el mundo visual y el campo visual, tomamos la definición dada por James J. Gibson; así distinguiremos entre mundo visual que abarca *“la escena familiar y corriente de la vida cotidiana, en la cual los objetos sólidos parecen sólidos, los objetos cuadrados parecen cuadrados, las superficies horizontales parecen horizontales”*⁴⁴ y campo visual, que se alcanza a ver mediante una sencilla operación analítica, mirando el mundo como *“si constara de superficies o fragmentos de superficie colorada, divididos por contornos. Para proceder así es necesario fijar los ojos en un punto prominente y luego no prestar atención a ese punto, como es natural, sino a toda la extensión de lo que*

⁴³ Yates, S. op.cit., (p. 170).

⁴⁴ Gibson, J.J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito. (p.47).

puede ver, manteniendo siempre fijos los ojos. La actitud que debe tomarse es la del dibujante en perspectiva".⁴⁵

El campo visual y el mundo visual son producto de la actividad visual, pero existen diferencias entre ellos. El campo visual es limitado, mientras que el mundo visual no tiene límites. Cuando sobre un punto mantenemos la mirada fija y observamos la totalidad de la periferia del campo, se presentan con claridad sus límites. El campo visual se presenta en forma ovalada que se extiende en torno a 180° en horizontal y 150° en vertical, siendo sus bordes poco agudos pero precisos. En fotografía nos podemos encontrar frente a multitud de campos visuales representados que puedan ir desde espacios totalmente nítidos en su profundidad, a campos visuales con nitidez parcial o nitidez en un solo plano; en este último caso la imagen aparecería como la percibe el ojo humano cuando no se recurre al movimiento, es decir nítida en un plano, en el centro exactamente, pero menos detallada hacia los límites.

El campo visual tiene un gradiente de claridad desde el centro a la periferia; en cambio, en el mundo visual no se puede hablar de un centro en el pleno sentido de la palabra, el mundo es percibido mediante movimientos oculares y de la cabeza, de modo que los objetos y superficies que lo conforman siempre aparecen nítidos detallados.

El campo visual tiene la propiedad de desplazarse con el movimiento ocular, en contraposición el mundo visual es estable. Los objetos en el mundo visual tienen una relación con respecto al contexto externo, no a los márgenes del campo visual.

⁴⁵ Gibson, J.J. op.cit., (p. 49).

Nuestra experiencia nos informa de que los objetos disminuyen de tamaño a medida que crece su distancia con respecto a nosotros, pero al mismo tiempo se puede afirmar también que su tamaño permanece constante independientemente de la distancia. En el primer caso nos encontramos con un ejemplo de campo visual, mientras que en el segundo, con un ejemplo de mundo visual. Así nos encontramos con una forma en profundidad que se encuentra en el mundo visual y una forma proyectada que se encuentra en el campo visual.

Se requiere, como siempre hacía Koldo Chamorro, destreza y conocimientos técnicos, mucha paciencia y perseverancia para no hacer fotografías simplemente bonitas, con registros obvios para que todo el mundo los pudiera ver. El poder de sus fotos tal vez resida no solo en la selección de los temas y su estética del blanco y negro, sino en su mayor aproximación y congruencia con el sistema visual humano, de tal modo que de ellas emana no como una máquina "los registró", "sino como el fotógrafo los vio y los sintió". El problema que estaba intentando resolver consistía en trasladar toda la experiencia del mundo visual, es decir, lo que el hombre percibe en relación con todas sus demás capacidades sensoriales a un campo visual, es decir, a la imagen estática verdadera en la retina.

Los buenos enunciados, por tanto, no solamente satisfacen las necesidades del espectador en el nivel consciente, sino que tienen miras amplias, están altamente contextualizados y a veces son tan sofisticados que acaban pareciendo sencillos. Han sido reducidos a sus elementos más esenciales. Para realizar unos enunciados en fotografía, uno debe saber lo máximo posible sobre el proceso increíblemente sutil y complejo que se

produce cuando los individuos perciben el mundo visualmente, lo que en gran parte se centra en cómo perciben visualmente. No obstante, pocos de nosotros tenemos ni siquiera la más remota idea de lo que conlleva el hecho de ver:

A la pregunta de en qué momento fue consciente de la fotografía como medio de escritura y si realmente creía que existía un metalenguaje o pequeños metalenguajes, el autor nos respondió (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals):

“Yo realmente me di cuenta de que la fotografía era algo bastante más serio que lo que eran las apariencias visuales no sé si a los 15 años o por ahí. La historia es que hasta que yo no hice el curso de simétrica en París, yo no fui capaz de entender que cada medio de creación y expresión tiene su propio lenguaje y a partir de ahí empiezan los metalenguajes evidentemente. Pero, claro, es un tránsito un tanto lento [...] yo parto de mi experiencia, básicamente no había información, tenías que partir de cosas que tú te imaginabas, de las cosas como deberían ser a conforme eran, y claro, ahí aparecía una duda tremenda y es que de algún modo la fotografía siendo un instrumento de creación muy poderoso, era un instrumento de creación perfectamente débil y a mí eso me asustaba bastante, no sabía si el problema era mío o el problema era generalizado. Evidentemente estamos hablando de la fotografía en su primer nivel de lectura que es el visual, que es el nivel más pobre que tiene la fotografía. Yo entendía que tenía que haber más cosas dentro de la fotografía”.

Como se desarrolló en el apartado dedicado a la metodología, gracias a la gran cantidad de documentos suministrados por el autor, en su mayoría inéditos; fuimos minuciosos en su análisis, intentando seguir la mismas rutas que Koldo Chamorro siguió para desarrollar su propio método a partir de lecturas muy específicas que interpretó y

conceptualizó de modo muy personal. Entre ellas, desarrollamos a continuación una aproximación al capítulo contenido en “La Dimensión Oculta” de Hall, titulado “El arte, indicador de la percepción”, capítulo que sin duda sirvió de inspiración a Koldo Chamorro para finalmente vincular las distancias focales con cada tema en pro de un método propio, pero potencialmente transferible a otros fotógrafos, hecho que por otra parte, ha marcado el desarrollo de esta tesis.

Edward T. Hall toma del artista norteamericano Maurice Grosser y de su libro *“The painter’s eye”* la parte en la que Grosser trata el problema del retrato en la pintura, ya que, según Hall, proporciona una “rara” oportunidad de aprender cómo “ve” su tema y cómo a través de la pintura, su medio de expresión, lo comunica. Hall queda sorprendido con esta lectura, pues para sus estudios sobre la proxémica es de gran importancia ya que Grosser distingue este género de cualquier otro dentro de la pintura por la proximidad psicológica que según éste *“depende directamente del espacio físico real, la distancia en metros o centímetros que separa al modelo del pintor”*.⁴⁶ Esta distancia viene a estar entre 1-2,5 m y es esta relación espacial tan precisa entre el artista y el modelo el que hace la propiedad característica del retrato.

Las relaciones espaciales que describe son, casi con un nivel de correspondencia muy elevada, las mismas que Hall observó en sus investigaciones sobre el tema como podemos ver a continuación:

“A más de 4 m de distancia ... el doble más o menos de la altura del cuerpo humano, la figura humana puede verse entera, como un todo

⁴⁶ Grosser citado en Hall, E. T. op.cit., (p. 97).

distinto. A esa distancia ... tenemos sobre todo conciencia de sus contornos y proporciones ... podemos ver la persona como una figura recortada en cartulina, y ... como algo que tiene poco que ver con nosotros... son únicamente la solidez y la profundidad que advertimos en los objetos cercanos las que produce en nosotros sentimientos de simpatía y de afinidad con las cosas que contemplamos. Al doble de su altura podemos ver la cabeza de una vez. Podemos abarcarla de una ojeada...comprender su unidad y cabalidad... A esa distancia, cualquiera que sea la intención o el sentimiento de la figura, lo dominan no ya la expresión o los rasgos de rostro sino la posición de los miembros del cuerpo... El pintor puede mirar a su modelo como si se tratara de un árbol del paisaje o la manzana de un bodegón: el calor personal del retratado no le inquieta, no le llega.

Pero la distancia de retrato es de metro a metro y medio. A esa distancia, el pintor está lo bastante cerca para poder apreciar sin dificultad con sus ojos las formas reales del modelo, pero lo suficientemente alejado para no tener problemas a la hora del escorzo. Es esa distancia normal de la intimidad y de la plática fácil donde empieza a aparecer el alma del que posa... Más cerca de 90 cm, a distancia de contacto, el alma es demasiado evidente para que pueda haber ninguna observación desinteresada. Un metro es buena distancia para el escultor, no para el pintor. El escultor debe estar suficientemente cerca de su modelo para poder apreciar las formas mediante el tacto.

A distancia de contacto, los problemas del escorzo dificultan demasiado el acto de pintar... Además para distancia de contacto la personalidad del que está posando se siente con demasiada fuerza. La influencia del modelo sobre el pintor es demasiado grande, demasiado

*molesta para el necesario distanciamiento del artista, porque la distancia de contacto no es la posición de la interpretación visual sino de la reacción motora de alguna expresión física de sentimiento, como los puñetazos, o los diversos gestos del amor".*⁴⁷

Lo relevante de las observaciones de Grosser es que coincide con las distancias relativas al espacio personal planteadas por Hall en sus estudios proxémicos; aunque no utiliza la misma nomenclatura, distingue entre distancia íntima, personal, social y pública. De igual modo es importante la cantidad de indicadores de la distancia mencionados en el texto, como el contacto y el no contacto, el calor que desprende el cuerpo humano, el detalle visual y la deformación producto del excesivo acercamiento, las constancias de tamaño y forma entre otros. Todos estos conceptos son rescatados por Koldo Chamorro, ya que éstos le sirvieron como punto de partida para entender los cuatro puntos existentes en el tratamiento de la distancia en fotografía. El problema no lo reduce simplemente a buenas distancias medidas en metros, el problema lo extiende a anunciar los marcos espaciales inconscientes moderados por la cultura, teniendo plena conciencia del campo visual, expresando con claridad las normas que rigen este comportamiento. Por eso, concluye Hall en que *"el artista no sólo es un comentador de los más grandes valores culturales sino también de los hechos microculturales que contribuyen a formar los grandes valores"*.⁴⁸

Koldo Chamorro, consciente del grado de complejidad de su sistema y sabiendo que la fotografía depende de la visión, intentaba trasladar

⁴⁷ Hall, E. T. op.cit., (p. 98).

⁴⁸ Hall, E. T. op.cit., (p. 99).

experiencias al resto de sentidos (gusto, olfato, tacto y oído) partiendo de la vista. Evidentemente sabía que no podía reproducir directamente el sonido, el tacto, el olor, etc. Pero tal vez a través de este sistema podría provocar respuestas similares a las que producirían los estímulos en el mundo real. Mediante la utilización de este sistema intentaba revelar los indicios que, ordenados debidamente, hicieran que el espectador, mediante la participación e inscrito dentro de la misma cultura, pusiera lo “que falta” para ayudar a “ordenar su universo cultural”.

Koldo era consciente de que trabajaba con un medio que trata el espacio tridimensional como un espacio bidimensional. De igual modo era consciente de que su visión y representación espacial se producía solo desde un punto. Al mismo tiempo distinguía con claridad el problema del campo visual y el mundo visual. Sabía que la solución a todas sus preguntas e inquietudes residía en un perfecto control y plena conciencia de las representaciones de un campo visual estático a través de las distintas ópticas utilizadas en fotografía, íntimamente vinculadas a un profundo conocimiento del mecanismo de la visión y la técnica fotográfica. Sabía de igual modo que aunque sus imágenes no podían contener el resto de los sentidos, sí que podía existir un posible modo de fotografiar que le permitiera introducir las claves justas y necesarias para que el espectador las completara y dedicó toda su vida a desarrollar y perfeccionar en el tiempo, al más puro estilo de resistencia y apartándose de las consignas según diría Deleuze, un método en que las imágenes tuvieran conciencia, un método en que las imágenes estuvieran construidas de tal modo que el espectador al completarlas y cerrarlas pudiera deducir con claridad la opinión, aportación e invención del autor con respecto al tema sin ningún

tipo de dudas o incertidumbres, haciéndolo partícipe de todo ese universo personal pero al mismo tiempo socializado y compartido a la distancia justa.

Preocupado el autor desde la lectura de las teorías de Hall por encontrar “su propio método para enunciar”, desarrolló la metodología que ocupa el estudio de esta tesis. El gráfico que sigue (Figura 18) representa, a modo de ruta y mapa conceptual, su metodología. Dicho gráfico o “mapa”, que ha sido elaborado depurando la información recopilada de sus cursos en los años 90, marca los caminos recorridos para llegar a las conclusiones del método desarrollado y enunciado.

CREACIÓN



Asumir la tradición y dar un punto de vista propio.

El aprendizaje es lento y hay que decidir las cosas

que se quieren controlar prioritariamente.



LA COMPOSICIÓN

El problema del fotógrafo es escenificar el escenario, organizar el espacio visual y el espacio táctil. Una imagen no es solo información visual. El espacio visual y táctil dependen del formato y la óptica, la distancia y sus posibles e infinitas combinaciones.



ESPACIO TÁCTIL

Documento perceptual



Es el más cercano, separa los contenidos del escenario del espectador. No se ve pero se nota.

ESPACIO VISUAL

Documento informativo



Separa o junta los objetos del escenario.

Se ve.

Fig.18. Mapa conceptual sobre la creación.

Tradicionalmente se ha asociado el concepto de componer a la escenificación del espacio visual, obviando la escenificación del espacio táctil. El modo de escenificar el espacio táctil, que supone un nuevo punto de vista en la construcción de imágenes propuesto por Koldo en los años 90 en sus talleres, es el que sigue. El que aquí se presenta se extrajo de los apuntes tomados en su primer curso en el año 1993 sobre el tema. En esta tesis manejamos tres tablas que, siendo prácticamente idénticas, muestran pequeñas diferencias. La que sigue contiene sin duda el método que “tal vez” ya estaba siendo utilizado por el autor desde mediados de los 70. Esta tabla representaba la experiencia del autor sobre el tema de un periodo de unos 15 años. En este aspecto Alejandro Castellote describe, con elocuencia, este esfuerzo que ocupa a Koldo Chamorro toda su juventud:

*“Koldo Chamorro, pertrechado como pocos de una desbordante cultura visual, inició la búsqueda de una sintaxis propia para su fotografía. Un viaje lento al que consagró la juventud. Sacrificio que solo entienden quienes emprendieron epopeyas parecidas”*⁴⁹

Como nota, esta tabla (Figura 19) no contiene todavía los conceptos de ficción y no ficción que más tarde incorporó atendiendo a la idiosincrasia de cada género desde su punto de vista.

⁴⁹ Castellote, A. op. cit., (sin paginar).

ESPACIOS CULTURALES				
	ÁMBITO FOTOGRÁFICO	ÓPTICA	ÁMBITOS PERCEPTUALES	DISTANCIAS
ESPACIOS PÚBLICOS	PAISAJE	50MM. NORMAL	SONIDO. TONALIDAD. GESTO. VISTA FOVEAL	
FASE CERCANA				3,5M - INFINITO
FASE LEJANA				8M - INFINITO
ESPACIOS SOCIALES	REPORTAJE	35MM. ANGULARES MODERADOS	VISTA MACULAR	
FASE CERCANA				120-280 CM
FASE LEJANA				2M-3,5M
ESPACIO PERSONAL	MODA, DESNUDO, BODEGÓN	PRECISIÓN 55MM Y TELES	OLOR. VISTA FOVEAL	
FASE CERCANA				45-75 CM
FASE LEJANA				75-120 CM
ESPACIO ÍNTIMO	DESNUDO ERÓTICO	24-20 MM. GRANDES Y ULTRA-GRAN ANGULARES	CALOR. AMBIGÜEDAD VISUAL: PERIFERIA, DEFORMACIÓN	

Fig.19. Mapa conceptual sobre los espacios culturales.

Durante ese aprendizaje, Koldo aprendió a controlar no solo y exclusivamente la articulación del espacio visual mediante todos los recursos propios de ésta, sino que a partir del contacto con la obra del antropólogo Edward T. Hall, desarrolló su propia “idea” de articulación del espacio táctil. Siempre insistía, tanto en sus talleres como en conversaciones privadas, que lo más débil que tenía una imagen era su información visual y que lo realmente poderoso era controlar la articulación y la escenificación del espacio táctil. Con respecto a la articulación del espacio visual la composición de las imágenes y la distribución de los elementos que la componen, encontramos que las fotografías de Koldo Chamorro:

“Tienen en el azar uno de sus aliados, pero éste es tan sólo uno de los instrumentos de que se sirve para construir unas estructuras internas cuya complejidad no siempre es visible y muy pocas veces es válida. La depuración formal de la imagen se apoya con frecuencia en la utilización de las sombras como estrategia para eliminar la información superflua. A través de luz, o de la ausencia de ésta, los personajes y los objetos se transforman en signos. La ciencia de las cosas se hace más evidente al prescindir de los elementos superficiales. Y las siluetas, el potencial iconográfico se convierte en protagonista. Así como las sombras, y las atmósferas inquietantes que éstas generan, dotan de una personalidad propia y reconocible a sus imágenes. Otra característica que identifica sus fotografías es la estructura formal que podríamos llamar de aproximación al cubismo.

Así descritas, en el ámbito de las claves estéticas del cubismo, podría parecer que las fotografías de Koldo Chamorro se apoyan excesivamente en

recursos formales o basan su impacto visual en sofisticadas composiciones, pero lo cierto es que la similitudes se limitan al territorio estético. A diferencia de aquellos, a Chamorro no se le conocen fotografías cándidas o inocentes en su trabajo personal. Sus proyectos -ya se ha dicho- están enmarcados en la categoría de ensayos fotográficos y, voluntariamente, deben más a la literatura y a la filosofía que a las artes plásticas. Las gracias de Koldo Chamorro raramente tienen como objetivo la belleza, pero tampoco aspiran a convertirse en el acta notarial de un suceso. Ante sus fotos, uno tiene la impresión de que algo ha pasado o está a punto de pasar.

El aparente hermetismo que Koldo Chamorro confiere a algunos de sus trabajos contrasta con la generosidad que derrocha su actividad docente”.⁵⁰

En conversaciones con Fernando Herráez, componente del grupo “Los cinco jinetes del Apocalipsis”, muy buen amigo y conocedor de la obra de Koldo, a la pregunta ¿qué tiene la obra de Koldo? ¿cuáles son sus estrategias? y ¿cuál es su sello diferenciador?, nos responde (Herráez, Fernando, 10-8-2010, Canals):

“Siempre detrás de una imagen, si uno sabe leer, está la personalidad del fotógrafo. Siempre que exista algo que contar y saber contarlo. Koldo tiene una fuerte personalidad en sí mismo, una determinada manera de ver el mundo y enfrentarse a él. Habría que remontarse al neorrealismo. Las fotos de Koldo habría que calificarlas en dos extremos: uno en el que trata maravillosamente bien a las personas retratadas y otro el terreno en el que si le cae mal lo pulveriza y ridiculiza mediante un visión corrosiva.

⁵⁰ Castellote, A. op. cit.,(sin paginar).

Lo que le caracteriza es sacar algo interesante donde no hay nada. Lo que diferencia a los verdaderos fotógrafos es sacar de donde no hay y en eso Koldo era un especialista. Las imágenes de Koldo son tremendamente descarnadas. Muy sencillas y esquemáticas de visión, cumpliendo con los cánones compositivos clásicos: ¡geómetra y “cartierbressoniano” total! [...] Las reglas de la fotografía se desarrollaron en el XIX y las del reportaje las definió Bresson queramos o no queramos. Todos los de la generación de los 70 no usábamos grandes angulares, sino angulares moderados, 35mm, ya que la combinación Leica 35mm era perfecta; como en mi caso es lo que nos funcionaba. Nos permitía con hiperfocales responder a los hechos instantáneamente.

Luego están los bloques de descubrimiento:

1. El grupo “sombras”, de la escuela de Albert Renger-Patzsch, pero muy bien trabajado para dar toda la expresividad a la imagen, todo como sombra o mayormente personajes que se ven más las sombras y todo lo demás muy bien construido alrededor de esa sombra.

2. Después está la serie de personas en un primer plano y personas en un segundo plano que es una apertura clásica del reportaje fotográfico.

3. La tercera es la construcción de las “imágenes sorprendentes”. Es algo que utiliza mucho Koldo.

Además de su obsesiva manera de trabajar como su gran amigo Koudelka, que a todas horas “está de servicio”. La pareja podría ser Koudelka y Koldo Chamorro, ¡siempre están alerta!

No es una cuestión de técnica sino de cómo se fabrican esas imágenes. Lo primero que hay que tener es una gran cultura. La vista del fotógrafo tiene que ir acompañada de la experiencia del conocimiento. Con una gran cultura y una capacidad crítica que le permite ver el lado

absurdo, es un especialista en ver el "lado absurdo". Y como tiene la capacidad técnica, lo captura para la posteridad.

Luego entramos en el método de selección de las fotos y el momento de la edición. La selección de la imagen y el encaje con una temática se hace en la selección. El sistema de Koldo es el de ponerlos en una ampliadora y verlos o ponerlos en una caja de luz, lo que a mi juicio le hace perder sutilidad. Es un "sistema Koldo", tiene una gran memoria. Aun así la selección es muy eficaz. Toda la obra de Koldo se desarrolla entre el neorrealismo y el surrealismo junto con un equilibrio del contraste, el peso específico entre los negros y los blancos. Equilibrio que casi nadie sabe desarrollarlo. España es un país surrealista y es donde encaja Koldo. A la hora de la lectura de las fotos de Koldo todo depende de la cultura del espectador... y en todo caso puede llegar a medio interpretar a Koldo ya que interpretarlo completamente es difícil, incluso ni él tal vez lo podría hacer".

Un dato destacable y revelador, tal vez "enigmático", es que cualquier explicación sobre la estructura compositiva del autor, por parte de críticos, comisarios y fotógrafos del grupo, siempre desemboque en la explicación de la parte estructural y compositiva referente al espacio visual, obviando cualquier aproximación a una potencial explicación del espacio táctil en su obra y es en este sentido el propio autor el que desarrolla y deja intuir su metodología en contados textos, no exentos de "cierto hermetismo" y "encriptación".

La primera reflexión escrita sobre el tema en la que podamos referenciar una preocupación por la problemática, se refiere a la distancia idónea para la realización de un paisaje y la encontramos en 1982 en el libro "11 Fotógrafos Españoles", publicación que recoge siete imágenes del autor que significan 12 años de trabajo (Figura 20).



Fig. 20. Foto contenida en el libro "11 fotógrafos españoles" (S/datar).

Con respecto a la primera imagen de dicha publicación nos dice el autor: *“La imagen...resuelve varias cuestiones a la vez: reflejar la toponimia del lugar, exponer que por dicho lugar pasa el “Cordel de la Mesta”. En resumidas cuentas, no es más que un paisaje, pero nadie podrá dudar que se trata de Castilla. De cualquier modo, el paisaje nos es una disciplina sencilla porque la descripción (sea toponímica, sea de ambiente, etc.) ha de construirse desde los planos más lejanos o desde los primeros planos. Por mi experiencia y en lo que se refiere a mis trabajos personales, he reducido, poco a poco, mi utillaje de trabajo hasta dejarlo en una máquina no réflex calzada con un objetivo de 35mm. No obstante, para casos de extrema necesidad (como se suelen plantear en interiores) suelo llevar, también, un angular de 24mm en una cámara réflex. Esta misma la empleo como posible repuesto de la primera por si se me averiara”*.⁵¹

Posteriormente, tenemos que remontarnos al año 2001 para encontrar de nuevo un texto, titulado “Piel de haluros”,⁵² que reflexiona más profundamente sobre el tema y que se presenta íntegramente a continuación.

⁵¹ Momeñe, E. op.cit., (p. 21).

⁵² Koldo Chamorro. (2002). Cádiz: Universidad de Cádiz y Excmo Ayuntamiento de Cádiz. (sin paginar).

PIEL DE HALUROS

De ser uno de los rasgos diferenciales, la fragmentación fotográfica se ha convertido en su mayor dolor debido a la universalización de los primeros planos, tan terriblemente reduccionistas y facilones. Su abuso, más que empleo, ha posibilitado la definitiva “minimalización” del mundo y reducido, abierta y descaradamente, al campo potencial de los recursos de esta experiencia. La excesiva concentración foveal de este modo de construcción visual, casi clínica por su frialdad, ha empobrecido notablemente la mirada, nuestra sensibilidad. La ha hecho más ortopédica, más opaca aún si cabe para llegar a disfrutar, como hoy ocurre, de una contaminación visual generalizada claramente obsesiva en donde en el detalle está la sustitución más factible, y cómoda, de nuestros más agobiantes fantasmas obscenos o inquietantes, por no hablar de nuestras particulares intenciones, ambiciones, carencias, emociones y trastornos que la expresión creativa logra cauterizar cuando se socializa. Esta estrategia permite evitar todo lo que no se puede tomar, o leer, al pie de la letra/imagen porque, lo sabemos, lo que queda afuera siempre obligará a pensar, preguntarse, más de lo debido lo que políticamente siempre resultará o incorrecto o incómodo.

En este nuevo “Catón” (o “Libro de Estilo”) no hay músicas, no hay ecos, no hay enigmas. Hay ruidos. Hay discursos ininteligibles de almidón y gala retórica y dimensión, ¡mucho dimensión...!

Así, la denotación (que ya no es el instrumento taxonómico por antonomasia ni un territorio natural de la fotografía) es el nuevo rigor de una cierta moral en el que las estrategias de base son de la inmediatez que posee la pornografía misma (el mal gusto como evidencia, lo casoso, la atrocidad, el poder como exterminio, lo venéreo, la anécdota, el vértigo de la insistencia del monotema como fin del cuerpo, la comodidad del “frontalismo” en la construcción visual, etc.), pero sublimándola con ayuda del “minimalismo” que destroza la escala. Este recurso metafórico indudablemente cómodo, tapa nuestra incapacidad de manifestarnos y escribir abiertamente, pues en él queda guardada la obra potencial de la represión que exigen el orden de la moda, o el llamado “buen gusto” y de lo que pertenece a los espacios de la intimidad física y psíquica en los que las liturgias y los contenidos son ampliamente replicantes entre sí, a “grosso modo” [...] El proyecto “Piel de haluros” clara y notoriamente es hoy un cuaderno de trabajo desnudo, para mí semi virgen y enigmático.

Sabemos..., que el cuerpo humano registra las señales, informaciones y acontecimientos del exterior mediante cinco recursos conceptuales que actúan de modo integrado y complementario. Eso nos permite una suerte de maniobras perfectamente decididas mediante la experiencia adquirida, según nuestra riqueza, su sensibilidad, su detalle y la educación de dichos sistemas de percepción desde la especificidad del espacio cultural en el que estemos alojados. La emulsión fotográfica curiosamente actúa igual que varios de nuestros receptores perceptuales:

como la vista, como el oído y, principalmente, como la piel. Es una piel artificial, puede que la única, capaz de oír, de sentir la temperatura, el color, el tacto, de ver y, como nosotros, puesta bajo el sol, ennegrece...”

Antes de comenzar con el bloque fundamental de esta tesis, mediante la siguiente entrevista entre Mario Rabasco y Koldo Chamorro se pretende hacer un acercamiento final a su universo creativo y a su problemática teórica (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals):

MR: ¿Qué crees que tiene que ser una fotografía, un territorio de investigación, de conocimiento, de desarrollo o de terapia?

KC: En principio debería de ser un territorio de riesgo en donde tú intentas consolidar ciertas ideas que hasta que no están creadas y consolidadas no existen. Bien, eso es lo que se entiende que es la fotografía más pura y dura como un proceso de creación. Funciones las que uno quiera o pueda disponer. Posiblemente uno de los peores sucesos de la fotografía es ser usada o empleada como un mecanismo de terapia, como es el caso de Diane Arbus. Esto no significa que las imágenes que obtenga no tengan poder, pero sí es cierto que la supuesta fortaleza e interés de ese trabajo es solamente los fantasmas de ella y ahí no hay transgresión sino simplemente la aclaración de cuáles son sus fantasmas. Seguramente a ella ese mecanismo en términos generales le tenía que haber sido eficiente para superar sus propias neurosis, pero al final el problema es que no lo superó y yo creo que gran parte de la fotografía tiene esa aplicación.

MR: ¿Qué es una imagen “con conciencia”⁵³, tiene que ver con aspectos técnicos o estéticos? ¿Cuál crees que es su visualidad?

KC: La construcción de una imagen es un proceso de acumulación energética. Es decir, la creación no es nada más que el almacenamiento de energías en un soporte latente y en función de tu nivel de energía personal se pueden almacenar de un modo coherente. Cuando esas energías tienen un nivel de coherencia, interactúan entre sí y esa interacción es la que genera la conciencia de imagen. El acto de captura no es un acto banal, ese es el principal problema, no se trata de disparar, sino de qué es lo que disparas y a qué disparas, o sea, no es un acto de escopetería, no vamos a “matar liebres al campo”, vamos a transmitir una experiencia, ciertas inquietudes o enigmas personales a una historia que visualmente tenga cierta estructura y coherencia para que se pueda entender, pero que además por disponer de esa energía pueda disponer de los demás elementos perceptuales y estamos hablando de cinco, los cinco no pueden estar en el mismo nivel, pero sí más o menos en cierta cantidad, para que esa imagen no sea solamente la visualidad sino transmita olores o sonidos o cierto tipo de temperatura, etc. El problema que hay es que cuando te sientes frustrado en llegar a este nivel, porque hay muchos fotógrafos que no lo contemplan porque no lo entienden, intuyen que existe pero no saben cómo hacerlo. Entonces se autoengañan falseando la visualidad a través de los angulares. Entonces qué es lo que pasa, no es que el tema sea mejor o peor, sino que cuando más estrambótico sea tiene más coherencia y resulta que no, eso lo único que hace es poner el ruido negativo que pueda tener una imagen. Una imagen tiene conciencia

⁵³ El Anexo 4 “Conciencia de luz. Entrevista a Koldo Chamorro por Jacob Bañuelos” supone un acercamiento global a éste y otros conceptos vinculados con una imagen fotográfica “con conciencia”.

cuando realmente se controlan los niveles perceptuales, cuando llegas a ese punto te das cuenta de que tus imágenes empiezan a tener conciencia como ciertas partículas elementales de la física electro débil, como, no sé, como puede ser una galaxia. Para llegar a ese nivel tienes que depurar mucho, como es un sistema sinérgico, hay cierta competitividad entre lo que es la óptica, la mecánica y lo que es la física y la química que genera la imagen latente y, claro, muchas veces estás potenciando la parte óptica, no solo por utilizar un gran angular, sino, por poner por ejemplo, un exceso de profundidad de campo. El exceso de profundidad de campo llega un punto en que la imagen pierde su categoría de imagen de no ficción y entra en ficción. Ejemplo, todas las imágenes del grupo f/64 son imágenes de ficción, son conformes al espíritu inicial que era consolidar el desarrollo de la idea de la nueva frontera como etapa conclusiva de la creación de Estados Unidos. Tirar un paisaje al infinito a un f/64 a mi parecer es un “absurdo mayúsculo”, lo digo sinceramente, porque el exceso de visualidad va mermando lentamente el sonido, la temperatura..., etc, de esa imagen. Uno que escapa no sé si consciente o inconscientemente es Wynn Bullock. Evidentemente el primero que se escapa del grupo es Minor White que se dio cuenta de que el tema no era ese y dejó en la estacada a Ansel Adams, que creo que siendo un buen técnico, no se enteró nunca del carácter del reto que significaba crear un negativo. En este equipo el nivel de transgresión es mínimo salvo el caso de Minor White que es el único que se supo escapar, y la transcendencia de White es a largo plazo porque es el que realmente estableció ciertos valores en cuanto a lo que era el nivel de conciencia que debía de tener una imagen. De todo esto hablé en una conferencia que di, organizada por Anaud en el Escorial, y lo calificué entre esas fotos casuales

y no casuales, con un nivel normal de reproductibilidad entre fotos y fotones. Usé el concepto de “fotón” porque es uno de los elementos constituyentes de la imagen latente, junto al el electromagnetismo y a la energía fotónica. Si hay más fotones que vibración electromagnética, podríamos decir que ese negativo tendrá más fuerza ya que tú eres el que está poniendo esa avalancha o haciendo que la presencia del fotón sea más importante que el nivel de vibración lumínica.

MR: Como técnica proyectual hablas de la técnica del cazador y la técnica del agricultor, ¿nos podrías explicar este concepto?

KC: Generalmente la metodología de los fotógrafos, se diga lo que se diga pero funciona así, tiene un carácter acumulativo. ¿Por qué es acumulativo?, porque se supone que la acumulación te va a dar una orientación de lo que realmente quieres contar, eso es muy típico de las culturas cosechadoras que tienen que almacenar. La cazadora tiene que ir mucho más allá, tiene que ser más eficiente, ya que no puede acumular nada y una vez que has cazado lo tienes que compartir. Y esta es la gran diferencia entre el que acumula, que lo que intenta es su propia variedad, y el que caza, que lo que intenta es compartir. Esto en los trabajos de la gente se ve con mucha claridad. El cosechador está sometido a las circunstancias y el cazador está por encima de las circunstancias, es muy ecológico, sabe lo que tiene que conseguir y cómo conseguirlo. Evidentemente el cazador antes de salir tiene que saber qué es lo que quiere conseguir, en qué territorio y cómo lo va a hacer, el nivel de eficiencia. El cosechador acumula y después ya veremos.

MR: ¿Cuáles crees que son las bases y premisas de un acto de creación en fotografía?

KC: El principio de la originalidad no existe, la premisa básica es cuáles son tus modos. Qué es lo que te preocupa, qué es lo que tú amas. Y a partir de ahí ver cuál es la historia que tú quieres contar y cómo la quieres contar para que se ajuste lo máximo a tus modos porque sino ya estás cayendo en la colonización de otros modos, que son eficientes, son bellos, pero no son tus modos. Eso tiene que ver algo con el concepto de estilo, el estilo tiene una parte que es de habilidad, cómo resuelves y consolidas en cada una de las fases y se acabó y esa acumulación por los resultados orienta tu estilo. Por ejemplo Giacomelli, que de algún modo pasó de determinaciones técnicas según las cuales hay que tratar un negativo, lo sobreexpuso, usó papeles duros y reveladores especiales etc, la estética al final, es el estilo de Giacomelli, que ha sido único. Cuando sobreexpones tanto, cualquier cosa que sea oscura en vez de caer a los cimientos lo que hace es volar, todas las imágenes de este hombre dan la sensación de ser extremadamente volátiles en cuanto a la construcción visual, e inquieta mucho ya que no está dentro de la normativa, nadie lo puede igualar, ni copiar ni superar ya que son casos exclusivo, es él y nadie más.

MR: ¿Por qué blanco y negro?

KC: Hay que pensar que cuando algo aparece hay un marco, podíamos decir psicológico y conceptual que hace que aquello tenga un nivel mayor o menor de comprensión. Cuando aparece la fotografía, la fotografía aparece como un sistema de representación del mundo en blanco y negro y eso le da

un carácter mágico. Si vamos a contar cuentos, porque en realidad de eso se trata, vamos a usar la magia como un soporte sólido porque ahí no fallamos. ¿Qué pasa con el color?, que es menos mágico y también pasa otra cosa, que hasta ahora el color tenía una aplicación meramente mercenaria.

Finalizamos este bloque, que nos ha ayudado a posicionar al autor en su problemática teórica, sus reflexiones y preocupaciones sobre el tema, con una transcripción de una conferencia dada sobre el tema en la EASD de Valencia. De ella emana, como en la gran mayoría de textos expuestos en esta tesis, su insistencia y preocupación por la articulación del espacio táctil en combinación con la distancia focal utilizada y la distancia física del disparo (Chamorro, Koldo, Valencia,2006):

“En el momento que aceptamos que la visualidad es la parte más pobre de la imagen de una imagen fotográfica, ¿qué pasa? ¿Qué es lo que hay dentro de ese sobre que es la visualidad? ¿Cómo haríamos que una imagen tuviera el olfato legible, cómo lo sugerimos? La experiencia personal está vinculada a una serie de conquistas personales. Por ejemplo, cuando tocas algo cuál es la focalización que pones, el grado de intensidad. Cuando se toca poco la agudeza visual del aparato visual prácticamente no focalizas, entonces ya tienes una clave para trabajar. Si quieres transmitir textura contrariamente a lo que se hace que es cerrar mucho el diafragma, lo que hay que hacer es abrirlo, es al revés.

La visualidad de la imagen está muy bien pero no es todo, hay más cosas. Y las imágenes tienen olor, tacto, temperatura y sonido. Tenemos que ver cuáles son esos procedimientos, no quiero decir que recuperemos un 100%, lo importante es intuir como lector que hay una sugerencia que va por ese camino. El tema del sabor está asociado en principio al olor

pero también al oído, porque hay muchos sabores que están relacionados con el acto de masticar. Hay que saber cómo se asocia, aunque tengo mis dudas, a esto que se llama sinestesia y que es el campo que tiene que tener cualquier obra creativa.

La fotografía si tiene alguna relación con otro lenguaje, relación con algún arte, es la música. No con la parte sonora, sino con la estructuración. El modo de romperlo es la escala cromática de la imagen, que son los puntos intermedios que va de la base del papel al negro. Hay 10 zonas, si quitas el blanco y quitas el negro quedan 8 y con estas 8 conformas la escala cromática completa de la música. Tú puedes poner a cada tono el sonido que desees. Una imagen con mucho silencio lo haríamos recurriendo a los agudos cromáticos a la escala alta 7, 8 y 9, y para que no sean tan agudos se amplía el formato de la imagen, es una imagen vacía, hay mucho silencio. Si pones una imagen pequeña densificas los elementos perceptuales que tenga. Si tenemos mucha información mejor una imagen pequeña y en la izquierda, porque las cosas que necesitan más tiempo hay que ponerlas en el sitio donde exige más esfuerzo concentrarse.

Cómo se transcribe algo que sabemos lo que es pero que resulta muy ambiguo. La valoración de los elementos perceptuales no solo depende del individuo, sino que depende también de una serie de factores, como:

- 1. Del dominio del espacio cultural. No es lo mismo la cultura judeocristiana mediterránea que la cultura judeocristiana del norte de Europa.*

- 2. La estructura topográfica del hábitat natural. Qué es lo que califica el espacio y cómo se usa en el ámbito perceptual. No es lo mismo vivir en un sitio que llueve mucho, que usas sonidos agudos o graves. Agudos, que es la única manera de romper la distancia. Usa la zona baja, si no aparece el silencio. Un sonido agudo se*

transmite en blanco. No puedes meter todos los elementos perceptuales a la vez.

Yo decido el proyecto y donde voy a potenciar, a partir de ahí tengo que escribirlo y bocetarlo imagen por imagen, tú estas editando previamente, dónde esta y por qué esta y qué se potencia. Cuál es la diferencia entre una imagen erótica y una pornográfica. Funciona más la temperatura y el olfato. Lo peor es cuando paso esa intimidad a la personal o, peor, a la social, porque estoy metiendo ruido negativo y ese ruido se produce porque la parte térmica y olfativa empieza a desaparecer. Como no puedo recuperar ¿qué es lo que hago?: Complementarla con la distancia y aquello que tiene que ser de contacto. Se usa un 20mm y sin diafragmar⁵⁴, que proporciona tiene lectura que no es ni foveal, ni macular, sino periférica. Si te distancias para contar la misma historia te tienes que distanciar y poner un objetivo de 50mm o uno de 85mm, lo cual aquello que es normal y natural lo estás convirtiendo en una aberración, luego estás entrando en el terreno de la pornografía. Araki se vende como un tipo perverso, pero allá (en su país) es normal, totalmente normal. Él pasa del íntimo o personal al social, entonces interviene y se convierten en imágenes pornográficas. El dominio de esto te permite economía y eficacia y lo más importante, cómo se organiza la producción de un trabajo.

Nuestro problema es que tenemos una serie de pautas adquiridas de lo que se conoce como la habilidad fotográfica, como que una foto tiene que tener definición, etc, yo no voy a decir que no, cuando hablamos de aplicaciones comerciales. Es muy distinto cuando ya pasamos a contar nuestros propios universos, que ahí es donde podemos ser nosotros. El asunto no es que uno sea más o menos provocador, el problema es la

⁵⁴ En este texto y en los que siguen se utiliza el término diafragmar refiriéndose a cerrar diafragma en el objetivo de la cámara fotográfica.

habilidad, tener los elementos para contar lo que queremos contar. Yo no puedo hacer fotos a una comunidad si a mí no me admite la comunidad. Yo no puedo hacer fotos por la calle sin que me dejen, si pongo un teleobjetivo tengo una actitud hostil. A la gente le gusta que le hagas fotos porque lo recuperas del anonimato.

Cuando hablamos de la visualidad en la imagen se supone que tenemos que tener la imagen más o menos diafragmada, hay elementos perceptuales que para que estén no hay que diafragmar demasiado. Sólo aquello que se sienta con rotundidad y se ame puede salir bien.

4. EL MÉTODO. HACIA UNA SEMIÓTICA DE LAS ÓPTICAS

4.1. La visión. El ojo humano

“A diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un animal visual”⁵⁵

Román Gubern

¿Cuál es la idea que tuvo Koldo? ¿Qué aspectos necesitaba conocer y controlar? ¿Cuál es esa sintaxis propia?

Como afirma Gilles Deleuze en una conferencia en la Fémis (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido), el 17 de marzo de 1987, bajo el título: “¿Qué es el acto de creación?”⁵⁶, se puede tener una idea en cualquier disciplina, en la ciencia, en la filosofía, en la fotografía, etc.

Las ideas son potenciales, pero potenciales comprometidos, según en qué modo de expresión e inseparables del modo de expresión. No

⁵⁵ Gubern, R. (1994) *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. (p.1).

⁵⁶ Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>.

podemos decir “tengo una idea en general”. En función de las técnicas que conocemos, podemos tener una idea en un determinado ámbito. ¿Qué es tener una idea en algo? Los conceptos hay que fabricarlos, pero claro, no se fabrican “así como así”. Tiene que existir una necesidad, sino no hay nada. Todas las disciplinas se vinculan como actividad creadora en la invención de espacio-tiempo. Cuando se tiene una idea no se trata de saber si es verdadera o falsa, se trata de saber si es importante, interesante.

A partir de la lectura del libro “*La dimensión oculta*”, de Edward T. Hall, Koldo Chamorro tiene la “idea” y desde ese momento ya estaba comprometida, ya que la utilizó en la ejecución de todos sus trabajos de autor sin concesión alguna. Esa idea, la de vincular cada distancia focal a un territorio o género en función del ángulo de visión y la distancia del fotógrafo al tema principal le permitía, según él mismo, incluir en la construcción de las imágenes “algo que no se veía pero que se notaba”.

Pero, ¿cómo ordenar y qué saber? Lo que necesitaba saber y controlar como fotógrafo era en primer lugar cómo funcionaba el mecanismo de la visión para poder asociar cada modo a unas distancias focales determinadas y en segundo lugar, debía conocer técnicamente cómo funcionaba una óptica y qué ángulos de visión le suministraba, así como un perfecto conocimiento de la articulación de la profundidad de campo y sus repercusiones, tanto en el espacio visual como en el espacio táctil. Debía reconocer después la diferencia entre mundo visual y campo visual para continuar con un conocimiento y reconocimiento de los espacios culturales y el *modus operandi* en cuanto a distancias se refiere en esos espacios culturales en los que operan mundos perceptuales

diferentes. Es decir, tuvo que aprender qué entendemos por espacios culturales, su uso y sus límites para extrapolarlo al hecho fotográfico, para ello tuvo que aprender muy bien a trabajar la distancia del fotógrafo con relación al sujeto principal de la fotografía. Para finalizar asoció las distancias focales y la articulación del espacio proyectivo y físico con los géneros fotográficos y concluyó con una propuesta propia que postulaba la disolución de los géneros en pro de dos géneros, a saber: la no ficción y la ficción, ampliamente justificada por él.

Con todo, cada vez que proyectaba un trabajo postulaba las siguientes cuestiones:

- La cenestesia me informa de la conciencia de mi cuerpo sin recurrir a estímulos externos.
- ¿Qué lugar debo ocupar con respecto al tema en función de la cultura? A esa distancia operan más unos sentidos que otros: ¿cuáles son?, ¿los puedo utilizar a mi favor para poner en las fotos algo más que lo puramente representado?

Una vez resueltos los dos apartados anteriores, la pregunta es ¿dónde quiero meter el tema?, ¿en qué espacio?, ¿es lícito?, ¿no lo es?, ¿qué hago “yo” “ahí”?, ¿cómo lo cuento? Esto lo resolvió mediante la utilización de la distancia focal adecuada en combinación con la articulación de la profundidad de campo.

Y todo ¿para qué? Para dejar claro cómo he vivido “yo” ese espacio en el que se hace la foto. Para dar una opinión clara y firme de cómo he participado y vivido ese “suceso” de la fotografía. Para que las fotos tengan “conciencia de imagen”.

A partir de estas premisas anteriores, como investigadores, encontramos que el mejor método de abordar el problema era seguir exactamente la misma ruta que siguió el autor, para de este modo, poder acercarnos a la validez, total o parcial, de la solución dada por el autor al problema planteado. Para ello, necesitamos conocer en profundidad cómo funciona el ojo humano, así como el mecanismo de la visión y la diferencia que existe entre mundo visual y campo visual.

La imagen retiniana es un fenómeno óptico, mientras que la visión es un proceso fisiológico que no puede llevarse a cabo sin un estímulo anterior, que es el del fenómeno óptico. En general, se tiende con demasiada frecuencia a comparar el ojo humano con la cámara fotográfica. Esta afirmación la podríamos tomar como válida en cuanto a la manera en que se forma la imagen; pero la analogía de la imagen retiniana con una proyección central sobre un plano no nos autoriza a deducir la “realidad visual” de la fotografía (del espacio proyectivo).

Para entender cómo funciona dicho estímulo óptico que da lugar a la visión debemos profundizar primero en cómo es el ojo humano. Éste tiene una forma esférica y está constituido por tres membranas, que son: la esclerótica, la coroides y la retina (Figuras 21 y 22).

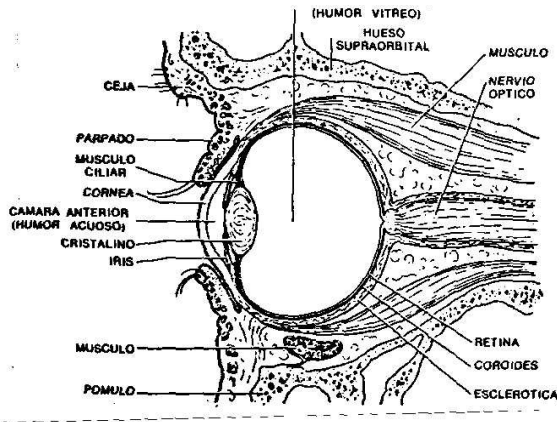


Fig. 21. Partes del ojo.

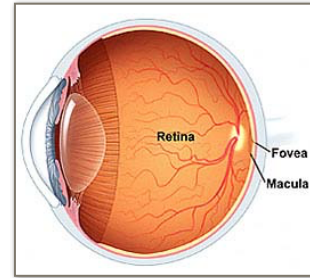


Fig. 22. Partes de la retina.

Según el tipo de función que desempeña, el ojo está constituido por dos partes:

- La retina, que es la parte esencial, transforma la luz incidente en energía nerviosa electroquímica.
- El cristalino, que es una lente dilatada y refringente, se ocupa de la acomodación de la visión a la distancia. El iris, situado entre la córnea y el cristalino, actúa como un diafragma fotográfico, regulando la intensidad de luz que pasa a través de él. Finalmente están los músculos oculares que se encargan de la movilidad del aparato. Con los ojos abarcamos un campo visual de forma más o menos “ovalada” de 170° en su horizontal y aproximadamente unos 150° en su vertical.

La retina es la parte esencial del órgano de la visión, es el elemento fotorreceptor. Está integrado principalmente por células de tamaño extremadamente pequeño que contienen sustancias fotosensibles. Al igual que las emulsiones fotográficas, son capaces de reaccionar ante la energía y la longitud de onda de la luz. Está compuesta por tres partes: la fovea, que produce la visión central, la mácula y la región donde se produce la visión periférica o lateral. La fovea es un hecho reciente de la evolución y es un mecanismo sumamente sofisticado, es un pequeño hueco circular que se encuentra en el centro de la retina, formada por 25000 conos en cada retina que se activan con la luz intensa proporcionando la percepción cromática y detallada de la visión diurna. Contiene 16000 células por milímetro cuadrado. Con la fovea podemos ver con gran precisión un círculo de 0'64 centímetros a una distancia del ojo de 30'48 cm. Algunas de las actividades en las que utilizamos la visión foveal son, por ejemplo: enhebrar agujas, sacar astillas, etc. Es por ello que Koldo (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals) afirma que *“desde el punto de vista fotográfico diremos que es mediante la fovea como se realiza el enfoque de la distancia y la elección del tema que llevará preponderancia en la ordenación espacio de la imagen”*.

La mácula se encuentra situada en torno a la fovea delimitando el campo de visión nítida del ojo, se trata de un cuerpo ovalado y amarillo compuesto de células sensibles al color. Cubre un ángulo visual de aproximadamente 3° en el plano vertical y unos 12-15° en el horizontal. Siendo una visión clara no lo es tanto como la foveal debido a que las células no están tan apretadas. Entre las múltiples actividades para la que utilizamos la mácula está la de leer. La mácula, por tanto, partiendo del

punto de vista fotográfico es el instrumento que, en palabras de Koldo (Chamorro, Koldo, 30-6-2008, Canals) *“empleamos para hacer el corte espacial, el encuadre y para controlar el gesto que decide el momento exacto de la obturación”*.

La visión periférica se expresa en función de un ángulo de 90° aproximadamente a cada lado de una línea que pasa por el centro del cráneo. La distribución de los bastones es totalmente diferente a la de los conos. La fovea sólo contiene conos, en cambio en la retina periférica los bastones predominan sobre los conos. Los bastones son activados en la penumbra y aunque son más sensibles que los conos, no son sensibles al color y proporcionan una imagen menos detallada, estos operan en visión nocturna o en situaciones lumínicas precarias.

La agudeza visual disminuye hacia la periferia, la visión precisa que proporcionan las células receptoras, conos, dejan paso a un tipo de visión más tosca en la que la percepción del movimiento es mayor.

Con todo, aunque el hombre ve menos de un círculo de 1° con gran precisión, los ojos se mueven de forma tan rápida cuando giran y trazan los detalles del mundo visual que dan la impresión de que la región clara realmente presente en el campo visual es mucho mayor. Con la visión periférica nos encontramos ante una de las características del espacio registrado por el gran angular: si se compara el campo visual abarcado por el ojo y el abarcado por el gran angular nos encontramos ante una manera de ver el mundo “periférica”. Existe una afinidad con el ojo en cuanto que mediante los grandes angulares podemos registrar un espacio cuyo campo visual representado va desde los 80° a los 180°,

concretamente con el objetivo de distancia focal de 21mm, objetivo que cubre exactamente un campo visual de 90°.

Además de la afinidad entre el campo visual abarcado por el gran angular con respecto al del ojo, con el gran angular nos encontramos también ante un registro del espacio en el que, mediante el control del mecanismo de enfoque del objetivo, podemos obtener a voluntad un campo visual que se “aproxime” al del ojo, registrando el espacio total o parcialmente nítido (enfocado). La decisión de representar un mundo con estas características sólo depende del fotógrafo y de la utilización de los mecanismos del medio que haga.

No siempre el campo representado por el gran angular es un “mundo” totalmente enfocado y nítido, “mundo” que en cierto modo es “irreal”. Si se registra el campo visual totalmente nítido, se están contradiciendo las “leyes del campo óptico del ojo”, ya que el ojo en principio no es capaz de percibir todo el campo visual con igual nitidez, a no ser que se recurra al movimiento ocular.

Una de las afinidades del gran angular con el campo visual del ojo es el ángulo de visión que los dos abarcan, aproximadamente 90° lateralmente y 70° hacia arriba y hacia abajo, aunque existen objetivos gran angular que superan ampliamente estos parámetros. Como ejemplo se reproduce el campo visual de Ernst Mach⁵⁷, al que denominó bajo el nombre de “ego fenoménico” (Figura 23).

⁵⁷ Gibson, J.J. op.cit., (p.49).

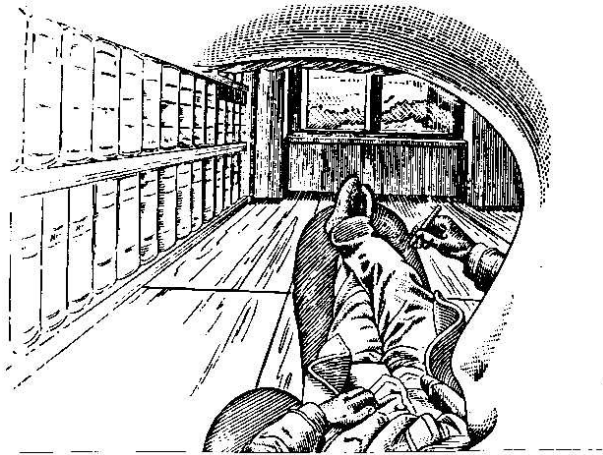


Fig. 23. " " de Ernst Mach.

Desde el principio Koldo Chamorro tuvo que familiarizarse con los tres tipos de visión, la foveal, la macular y la periférica. Pero de igual modo tuvo que familiarizarse con las diferencias que existen entre el “campo visual y el mundo visual”.

Tradicionalmente se asocia el objetivo de distancia focal de 50mm considerado “normal” de la cámara, a la visión normal del ojo. Este objetivo abarca un campo entre 45 y 60° aproximadamente. Si se compara el campo visual de una fotografía tomada con un objetivo de distancia focal normal y el campo visual monocular propuesto por Mach, se puede ver que encontramos una mayor afinidad con el campo visual registrado por un gran angular que con el registrado por un objetivo normal.

El campo visual es: *“agudo, nítido y perfectamente detallado en el centro, pero paulatinamente más vago y menos detallado hacia los*

límites”⁵⁸

El campo visual tiene un gradiente de claridad desde el centro a la periferia, en contraposición en el mundo visual no se puede hablar de un centro propiamente dicho ya que el mundo es percibido mediante movimiento ocular junto con la cabeza, de este modo los objetos y superficies que lo conforman siempre aparecen nítidos y detallados.

En este sentido sobretodo, aunque no única y exclusivamente, con la utilización de grandes angulares se puede registrar el espacio como “campo visual” y como “mundo visual” (mundo visual especial, pues no es un mundo representado bajo varios puntos de vista, sino desde un punto de vista monocular, pero al fin y al cabo de éste obtenemos un mundo enfocado totalmente). La decisión está en manos del fotógrafo, que en última instancia es el que realiza la fotografía y decide en un proceso de selección, fragmentación y control técnico cómo va a ser el espacio representado en profundidad en una fotografía.

El campo visual tiene la propiedad de desplazarse con el movimiento ocular mientras que el mundo visual es estable.

Nuestra experiencia nos informa de que los objetos disminuyen de tamaño a medida que crece su distancia con respecto a nosotros, pero al mismo tiempo se puede afirmar también que su tamaño permanece constante independientemente de la distancia. En el primer caso estamos ante un ejemplo de campo visual, mientras que en el segundo ante uno de mundo visual.

⁵⁸ Gibson, J.J. op.cit., (p.49).

El mundo representado con el gran angular deja de ser constante especialmente cuando es utilizado a distancias próximas en las que las “constancias”⁵⁹ varían substancialmente, tendiendo los primeros términos a adelantarse y el resto a agolparse en el fondo, como si los objetos representados en primer plano nos desbordaran por delante haciéndonos partícipes de la acción.

Así, nos encontramos con una forma en profundidad, que se encuentra en el mundo visual, y una forma proyectada, que se encuentra en el campo visual.

En el mundo visual las paralelas no convergen, pero cuando observamos la vía férrea, el efecto de convergencia entre los raíles a medida que se alejan se impone, nos encontramos ante el fenómeno de la aproximación del campo visual a una superficie plana, el campo es una escena vista en perspectiva.

La convergencia se hace más evidente con la utilización de grandes angulares, ya que el gran campo visual que abarcan, al ser muy amplio, potencia este efecto de convergencia que en algunos casos es exagerada, acentuando el efecto de perspectiva y de profundidad espacial mediante la dilatación del espacio. Un espacio “dilatado” de este modo da la sensación de un “tirón” de la materia produciendo la sensación de “aceleración” visual, potenciada gracias al gran ángulo visual abarcado en el que la parte periférica ayuda a conseguir esta sensación, cuanto más denotadores espaciales más fácil es que se produzca ésta.

⁵⁹ Arnheim, R. (1993). *El poder del centro*. Madrid: Alianza. (p.246). Según Arnheim la constancia es la medida en que los objetos del mundo físico parecen poseer la misma forma y tamaño que tienen físicamente. El espacio objetivo tiene un cien por cien de constancia, en tanto que el espacio proyectivo carece de ella.

Lo que deducimos de todo lo anteriormente expuesto es que lo primero que hizo Koldo es pensar en que el problema estaba en asociar cada distancia focal con uno de los tres modos posibles de visión producidos en la retina, pensó en una posible equivalencia, de este modo, en principio asoció las lentes gran angular con la visión periférica, las lentes normales o teles (lentes de “precisión”) con la visión foveal y los angulares medios con la visión macular. Y este hecho termina por derivar en un sistema de trabajo en el que indistintamente si utilizaba su cámara de visor directo (Leica) o su cámara réflex (Nikon), su equipo se redujo al uso de tres lentes única y exclusivamente, e ideológicamente nunca cedió a otras posibilidades por considerar que cualquier distancia focal intermedia significaba el uso de una distancia focal que, después como espectadores, no la reconocíamos de modo natural en el espacio representado en una fotografía, ya que el sistema visual del hombre no ve de ese modo.

De hecho casi nunca utilizó objetivos de focal variable, los llamados “zoom”, ni teleobjetivos. Las lentes que utilizaba siempre se ajustaban al sistema o ideología de las distancias focales derivadas de la visión humana. Estas eran:

- Un **20mm**, que le permitía trabajar todos los temas que necesitaban **visión periférica**. En su Leica utilizaba un 21mm y en su Nikon un 20mm. Hemos visto anteriormente el campo visual de Ernst Mach, el “ego fenoménico”. Sentir el espacio tiene un efecto recíproco que es sentirse a sí mismo. Estos objetivos le permitían obtener un ángulo de visión de 92°, hecho que se asocia a un campo de visión estático si recurrimos a taparnos un ojo y a observar el campo visual estático.

- Un **35mm**, que le permitía trabajar con la **visión macular**. En ambos casos, ya fuera su Leica o su Nikon, utilizaba un 35mm. Este fue a lo largo de su vida el objetivo más utilizado, ya que como reportero se especializó en el uso de éstos.

- Un **50mm**, que le permitía trabajar los temas que necesitaban una **visión foveal**. Si utilizaba su Leica utilizaba un 35mm; pero si utilizaba su Nikon, disponía de un 50mm que además le permitía trabajar muy cerca, ya que era un objetivo macro. El modelo era un 55mm Micro Nikkor.

Si bien es cierto que el 20mm le permitía sentir con más fuerza su “yo” cenestésico, también es cierto que de igual modo, cuando usaba el resto de distancias focales, tenía muy en cuenta su relación corporal con el tema y a pesar de no ser tan evidente esa presencia fenoménica propiciada por el campo visual, sí que le ayudaba a sentir la distancia asociada al ángulo de visión. Queremos decir con esto que la utilización de una distancia focal dada por parte del autor, asociada a un determinado ángulo vinculado a los tres tipos de visión, permitía al autor hacer una clara composición de su distancia con respecto al tema. Mediante la experiencia adquirida -tenemos que recordar que su archivo, según el autor, consta de 4 millones de negativos- el campo visual abarcado según la óptica utilizada le permitía tener una conciencia clara de la distancia y la posición en el espacio.

El autor en una de su ponencias respecto a su archivo, su organización y su *corpus* nos dice:

“Un archivo de 4 millones de negativos implica una serie de dedicaciones temporales de mantenimiento importantes, a parte de intentar por todos los medios de que la coherencia del propio thesaurus conceptual tuyo se mantenga, que es el que razona mi archivo... Un archivo fotográfico es lo mismo o casi lo mismo, si no es igual, que una colección de mariposas y no tiene más valor que ese archivo de mariposas será más o menos buena, pero será buena desde un punto de vista subjetivo totalmente, que es lícito por otra parte, pero en el factor subjetivo interviene una percepción que es brutal pero que generalmente el fotógrafo no se da cuenta y es que la calidad se sustituye por la extrañeza.

Es aquel viejo concepto que tenía el fotoperiodismo del “scoop”, una imagen iba a primera página siempre que era algo que por la extrañeza, brutalidad o por lo que fuera merecía estar en esa primera página en el sentido de que solo había habido un solo testigo de ese acontecimiento. Es en lo que se han basado los grandes premios fotográficos, entre ellos y principalmente el Pulitzer, con lo cual no deja de ser también un tema bastante escurridizo en el sentido de que eso propicia el desprecio al otro, y ese desprecio lo tenemos en una especie de “Sancta Sanctorum” que se llama James Nachtwey. Como africano de piel blanca, me parece insoportable que se trate de ese modo, con esa visión en picado y sin ningún tipo de respeto a la dignidad, a gente que no se puede defender. ¿Se supone que Nachtwey es más fotógrafo que Koldo Chamorro porque yo y dios me libre de tratar a nadie en aquel punto en el que a la hora de la imagen piense si yo soportaría estar dentro de la imagen? Si yo no puedo estar dentro de esa imagen porque me resulta insoportable, quiere decir que estoy tratando con mucha indignidad al sujeto o a las personas que intervienen en esa imagen. Y le está pasando a Salgado en la última parte

de su trabajo, cosa extraña porque él procede del tercer mundo y, claro, el decirlo yo parece que estoy atacando a Salgado y yo se lo dije en su momento: estás maltratando a la gente y la gente son personas humanas como tú y como yo.

Cuando se confecciona un archivo, una vez que has superado esa fase, podemos decir del coleccionismo, hay dos posibilidades y esto está marcado casi por un tiralíneas que determina el corpus general de la obra del autor. Hay autores que son cosechadores y eso está bien; pero claro es un trabajo bastante estúpido, actuando sin una orientación clara de saber qué es lo que quieres, entonces como no lo tienes claro vas a elementos bastante anecdóticos en el contenido de la imagen con lo cual, por acumulación, esa obra se hace bastante endeble aunque tenga un estética aparentemente muy sólida y es una estética que vamos a llamar "neosurrealista", porque no está trabajada o no está realizado el trabajo con las ópticas apropiadas al espacio cultural en el cual ese acontecimiento ocurre. Es decir, que tú no puedes estar, o para que se entienda con más claridad: la diferencia que existe entre una imagen erótica y una imagen pornográfica es reflejar o narrar un espacio de relación de intimidad íntima desde un punto de vista externo que sería el espacio social, la diferencia reside en que el espacio íntimo de la intimidad es un espacio en el que funciona básicamente la visión periférica, eso quiere decir que como mucho debes de emplear cierto tipo de ópticas cercanas al gran angular y sin diafragmar, porque en el momento en que tu diafragmas estás dando una información que no es una información visual, que es la parte más pobre del proceso de construcción y estás eliminando las informaciones que sí son importantes que es la temperatura del cuerpo, la textura del cuerpo, el olor del cuerpo: pero claro, eso para hacerlo primero hay que tener mucha experiencia y además si lo manifiestas y queda claramente, como no es visual sino que es un elemento que trabaja a posteriori, lo que ocurre con eso es que, claro,

genera un mundo podríamos decir paralelo al de las realidades oficiales. Bien, ¿cómo se resuelve el tema? Lo voy a resolver tirando con un teleobjetivo y estoy en el espacio social, quiero contar lo mismo pero ¿qué es lo que es? Pues sexual, tetas, culos o lo que fuera. Pongo por caso el tema muy afamado y que a mí me parece débil de Mapplethorpe, está bien, es higiénico pero es un trabajo mal enfocado, posiblemente porque la culpa no fue de él sino de la situación de un poco de tránsito que había en la fotografía, si aceptamos la situación de tránsito como situación de crisis entonces empezamos a encontrar demasiadas disculpas por esa vía. Esto es un poco lo de la tecnología de construcción del cosechador, pero claro hay otra tecnología que es la del cazador, el cazador es aquel que sabe lo que quiere, cómo lo quiere y lo tiene previamente en su cabeza diseñado y, claro, la coherencia entre un archivo y otro, llegar a ese punto, podríamos decir de madurez, etc. La coherencia entre un mundo u otro cambia radicalmente porque tiene más peso específico, es más políticamente incorrecto el trabajo de un cazador que el trabajo de un cosechador porque hay menos miga.

Un archivo al final es una hoja de contactos donde hay 36 fotos, más o menos, o 12 o 10 y ahí se ve todo el transcurso de un proceso de construcción de una imagen, y eso es lícito, en ese proceso de construcción hay una parte que va de menos a más, consolidada la imagen, en términos generales, lo digo porque el cosechador no lo hace así, digo el que acumula y luego intenta producir una especie de descarga de la tensión de ese proceso al que tú has sometido al tema, que te sirve un poco como campo de ensayos transitorio para el siguiente tema. Es decir, lo que nosotros llamamos en edición de fotografía se llama las puertas abiertas. Porque dejar una puerta abierta significa que alguien puede coger el resto de información y completarla, claro, con un trabajo que está hecho previamente, con lo cual ahorra bastante energía. El problema que tiene cuando nosotros intentamos acumular archivos es que yo tengo que

*establecer un criterio conceptual para armar este artefacto de creación partiendo de un standard que se somete directamente a los criterios de la enciclopedia y eso qué quiere decir: que la personalidad del autor en un archivo, en una fototeca mal concebida, realmente se extingue, por eso en toda Europa hay una figura que es el descendiente directo que es el velador de la integridad del concepto que tiene ese archivo. Por ejemplo, podemos hablar de Jeanloup Sieff, con el que tuve bastante relación, su hija es la que vela para que se mantenga la integridad con la que Sieff hizo ese archivo, y pese a quien pese, la integridad del trabajo de Sieff está por encima de las direcciones del director general correspondiente, porque sino lo que ocurre es que convertimos en obra personal de Sieff la parte más anecdótica que en un caso y para las culturas anglosajonas serían los culos de Sieff y para otros los pechos de Sieff. Y, evidentemente, el trabajo de Sieff no son los culos ni los pechos. Es lo que contaba previamente, que es donde nace un poco el desarrollo conceptual que yo he realizado de qué es lo que es un espacio íntimo. El problema de Sieff es que entendiendo lo que es un espacio íntimo, que es un espacio fundamentado básicamente en la visión periférica y es por lo cual uso los grandes angulares, el problema que tuvo es que no se dio cuenta y diafragmó, con lo cual hay mucho ruido dentro de información íntima, sobra ruido, sobra información visual que no lleva a ningún lugar”.*⁶⁰

De esta conferencia emana toda la preocupación del problema de la extinción del autor por una mala interpretación de su archivo, por un malentendido de su *corpus* interno⁶¹. Del texto emana una clara conciencia de qué se estaba haciendo e insiste, incide y reincide en la correcta utilización de las distancias focales como nexo, como *corpus* de la obra de

⁶⁰ Ponencia realizada en *ENCONTEXTO 8*. Recuperado de: http://www.ivoox.com/podcast-encontexto-8_sq_f1126328_1.html

⁶¹ En el Anexo 8 “Una autopsia de la obra de Larry Clark”, K. Chamorro realiza un claro análisis del significado del *corpus* interno en la obra del fotógrafo L. Clark.

un autor para la selección o edición de su obra *post mortem*. De ahí, la necesidad en esta tesis de analizar el método utilizado, el *corpus* procedimental utilizado, para que sea de utilidad para la selección de su obra y no caer en lo anecdótico o “neosurrealista”, como apunta el propio autor, cosa que lo único que haría es hacer desvanecer al autor sin caer meramente en la selección basada en criterios enciclopédicos.

Hemos analizado en este capítulo cómo Koldo Chamorro asoció cada modo de visión con una distancia focal. Esta asociación le permitió en principio empezar a tener una estrategia íntimamente vinculada a la distancia de sus temas. De este modo, especializado en la fotografía de reportaje como estaba, su decisión fue la de emplear casi exclusivamente un objetivo de 35mm para este territorio, lo que en conjunción con el diafragma adecuado, que normalmente era un f/8 o f/11, le permitía trabajar con una profundidad de campo (mediante la utilización de una hiperfocal⁶²), comprendida entre 1,2 m y 3,5 metros; justamente la distancia propuesta por Hall en sus estudios como distancia social. Debemos tener en cuenta que el autor trabajaba con cámaras de 35mm prácticamente, pero que para su trabajo profesional utilizaba cámaras de formato medio, entre ellas una Pentax 67 de formato 6x7 cm, cámaras de gran formato que iban del 9x12 cm al 50x60 cm de la famosa cámara de la casa Polaroid. De igual modo, algunas de sus fotografías de autor están tomadas con una cámara panorámica de la casa Roundshot, capaz de generar una fotografía de 360° en un solo negativo. Es por todo ello que

⁶² El concepto de hiperfocal, junto con el de profundidad de campo serán tratados en el capítulo siguiente con el grado de profundidad adecuada en pro de facilitar su correcta comprensión.

tuvo que familiarizarse con distintos tipos de formatos, lo que le llevo a tener un control técnico muy elevado sobre las ópticas y los formatos.

Para obtener su equivalencia con respecto a otro formato, debemos de estar muy familiarizados con cierto tipos de cálculos matemáticos. Debemos tener en cuenta que si el autor utilizaba un 35mm en su Leica de 35mm, si deseaba utilizar una óptica que le suministrara un ángulo prácticamente idéntico en su Pentax 67, debía utilizar un 75mm. Esto era crucial para su protocolo de trabajo, de este modo podía seguir trabajando con el mismo ángulo que abarcaba la escena del mismo modo a pesar de utilizar distintos formatos.

Conscientes de esta premisa, el capítulo que sigue profundiza en las longitudes focales en función del formato. No solo era importante para Koldo Chamorro controlar este aspecto. Para trasladar estos conceptos a nivel docente, es necesario disponer de un sistema de cálculos sencillos que permita al alumnado conceptualizar dichos cálculos y su repercusión en los protocolos de trabajo y en las imágenes.

Si nos remontamos a los años 70, se disponía de una serie de estándar normalizado de formatos disponibles en el mercado, que iba desde los carretes 35mm, pasando por el medio formato, hasta llegar al gran formato, que iba del 9x12 cm al 20x25 cm o incluso a tamaños mayores. En la actualidad, con la irrupción de los soportes digitales, se ha multiplicado el número de formatos disponibles, llegando a un nivel de confusión muy elevado, por lo que debe propiciarse un método de aprendizaje que facilite su comprensión y su aplicación.

4.2. Sobre la visión estereoscópica

La apreciación de la profundidad, que equivale a la dimensión objetiva en el mundo real, se produce principalmente por el efecto estereoscópico producido por dos campos visuales superpuestos y solapados; ésta es una de las potenciales dimensiones de la experiencia visual. Esta sensación es un factor de la percepción del relieve a poca distancia, más o menos sobre los 5 m. Pero según Hall *“el hombre tiene otros muchos modos de formarse una imagen de bulto del mundo”*.⁶³

En el libro *“La percepción del mundo visual”*, James J. Gibson rebate la opinión generalizada de que la percepción de la profundidad se produce principalmente en función del efecto estereoscópico producido por dos campos visuales que se superponen, según Hall:

“Durante muchos años ha solido creerse que la única base importante para la percepción del relieve en el mundo visual es el efecto estereoscópico de la visión binocular. Es ésta una opinión muy aceptada en el estudio médico y fisiológico de la visión, la oftalmología. Así creen también los fotógrafos, artistas, investigadores cinematográficos y educadores de lo visual, quienes suponen que una escena sólo puede tener la debida profundidad con ayuda de los procedimientos estereoscópicos... Esta creencia se basa en la teoría de los indicios intrínsecos de la

⁶³ Hall, E. T. op.cit., (p.95).

*profundidad, que nace de la suposición de que hay una clase de experiencia, llamada sensaciones innatas. Con la tendencia creciente a poner en duda esta idea en la psicología moderna no le ha quedado mucha base a tal creencia”.*⁶⁴

Gibson identificó, cuando el hombre se desplaza por el espacio, trece mecanismos diferentes que van más allá de las leyes de la perspectiva lineal desarrollada en el Renacimiento. Observó que la percepción depende de la memoria o de estímulos anteriores.

Estas constituyen las categorías estructurales básicas de la experiencia en las que concuerdan variedades más específicas de la visión, es decir, potencialmente una escena contiene información por cierto número de elementos dispares. Gibson divide el cambio sensorial y las variedades de perspectiva en cuatro tipos: perspectiva de posición, perspectiva de paralaje, perspectiva independiente de la posición o el movimiento y profundidad de contorno.

Perspectivas de posición

1. Perspectiva de la textura: A medida que nos alejamos se produce un aumento gradual de la densidad de la textura de una superficie.

2. Perspectiva del tamaño: El tamaño de un objeto se reduce a medida que se aleja.

3. Perspectiva lineal: En Occidente es posiblemente la forma más conocida de perspectiva. El Renacimiento se conoce principalmente por

⁶⁴ Hall, E.T. op.cit. (95).

haber incorporado las llamadas leyes de la perspectiva lineal. Las líneas paralelas se juntan y convergen en un solo punto en el horizonte.

Perspectivas de paralaje

4. Perspectiva binocular: Funciona en gran parte fuera de la conciencia casi imposible de observar, se trata de la perspectiva de imágenes dobles en el campo visual. La percibimos gracias a la separación de los ojos, cada uno de ellos proyecta una imagen distinta. La diferencia se hace más patente de cerca que de lejos. El efecto podemos verlo y medirlo cerrando y abriendo primero un ojo y después el otro.

5. Perspectiva del movimiento: En fotografía lo denominamos velocidad angular. Al avanzar por el espacio, cuanto más nos acercamos a un punto fijo más deprisa parece moverse y viceversa. Un objeto que se mueve a velocidad uniforme parece avanzar más lentamente a medida que aumenta su distancia con respecto a nosotros.

Perspectivas independientes de la posición o el movimiento del observador.

6. Perspectiva aérea: No está basada en la geometría óptica y varía con las condiciones lumínicas. La gran claridad de las grandes altitudes, gracias al aire seco, altera la perspectiva aérea y da la impresión de que todo nos parece más cercano de lo que en realidad está. De ello se deduce que la perspectiva aérea se debe al incremento de calina y los cambios de

color que produce la atmósfera. Indica la distancia, pero no con tanta eficacia como algunas otras formas de perspectiva.

7. Perspectiva de lo borroso: Depende de elementos como la textura y contornos del campo visual. Los fotógrafos mediante la utilización de la profundidad de campo dan cuenta de este tipo de perspectiva mejor que los no iniciados. Los objetos situados en un plano visual distinto de aquel sobre el cual se enfoca mediante la vista se ven con menos claridad.

8. Ubicación relativamente ascendente del campo visual: Cuanto más nos alejamos del suelo, más pronunciado es el efecto. En el contexto de la experiencia diaria y cotidiana, uno mira hacia abajo a los objetos cercanos y hacia arriba a los lejanos.

9. Cambio de textura o espaciado lineal: Lo apreciamos cuando se produce un cambio de textura o espaciado de las líneas internas. Es súbito y no paulatino. El efecto es como el de mirar un paisaje de árboles situado más allá del límite de un acantilado en el que podamos estar situados.

10. Cambio de cantidad en la doble imagen: Si miramos a un punto distante, todo cuanto está entre lo que miramos y el punto se ve doble. Cuanto más cerca del que mira, mayor la duplicación y viceversa.

11. Cambio de intensidad del movimiento: El movimiento diferencial de los objetos en el campo visual es uno de los modos más seguros y nos facilita más claves para percibir la profundidad. Los objetos cercanos se mueven mucho más y con mayor rapidez que los lejanos. Lo podemos observar desde la ventanilla del tren, lo que está cerca se mueve con más rapidez que lo que aparece lejos dentro del campo visual.

Perspectivas de la profundidad de contorno

12. Cabalidad o continuidad de la silueta: Es la continuidad de la silueta. El modo en que un objeto oculta a otro sirve para determinar si éste está detrás de aquél o no. Si, por ejemplo, la silueta del objeto más cercano se ve ininterrumpida y la del ocultado se interrumpe, el ocultado aparecerá detrás del otro.

13. Transiciones entre la luz y la sombra. El cambio brusco de luminosidad se interpreta como un reborde. Las transiciones graduales de claro a oscuro son el modo principal para percibir la redondez o el modelado. En fotografía estaríamos hablando gradiente de borde o de gradiente de grises.

4.3. Una ventana abierta al mundo

La fotografía tiene un cierto carácter de ventana. Este efecto aislador, a modo de corte espacial producido por el ángulo visual, lo podemos desprender de las palabras de Ortega y Gasset, aunque éste no lo relacionara directamente con la óptica fotográfica:

“Tiene, pues, el marco algo de ventana, como la ventana mucho de marco. Los lienzos pintados con agujeros de realidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a los que nos asomamos por la ventana benéfica del marco. Por otra parte, un rincón de ciudad o paisaje, visto a través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación del ideal”⁶⁵

Ortega asociaba el marco del cuadro al de la ventana para identificarlos como “agujeros de irrealidad”. Ese tinte de irrealidad aumenta cuanto mayor es la distancia entre el marco o ventana y lo visto a través, de ese modo no percibimos los planos intermedios, quedando ocultos los caminos por lo que podríamos llegar hasta lo visto.

Podemos relacionar la cita con el campo visual teniendo en cuenta que *“la distancia entre el marco de la ventana y lo visto a su través”* es la longitud focal del objetivo. Con los objetivos de longitud focal corta el

⁶⁵ Ortega y Gasset, J. (1947). *Meditación del marco*. Buenos Aires: Austral. (p.103).

hueco de la ventana nos parecerá mucho más grande, por lo que más inmersos nos sentiremos en el campo visual, mientras que a medida que utilizamos objetivos de distancia focal normal o larga ocurrirá lo contrario: la ventana parecerá más pequeña y estaremos más lejos de lo que ocurre en ella.

4.4. La longitud focal. Formato y ángulo de visión

“Lo que cuenta son las pequeñas diferencias; las “ideas generales”. ¡Viva Stendhal y los pequeños detalles!

El milímetro crea la diferencia”.⁶⁶

Henri Cartier-Bresson

La longitud (distancia) focal de un instrumento óptico es una de sus características esenciales. La longitud focal de un objetivo (Figura 24) la definimos como la distancia que media entre el centro del objetivo y el plano en el que convergen los rayos paralelos al eje. El procedimiento⁶⁷ clásico para medir la distancia focal de un objetivo consiste en enfocar un objeto distante (por lo menos 1000 veces la distancia focal a medir) en la cámara y enfocar después una imagen de igual tamaño de una figura geométrica fácilmente mensurable, como puede ser un triángulo equilátero o un círculo. La extensión que requiere la cámara entre uno y otro ajuste es exactamente la distancia focal.

⁶⁶ Cartier-Bresson, H. (1974), *Le monde*.

⁶⁷ Clerc, L. P. op. cit., (pp.99 - 101).

Según normas internacionales, la distancia focal de los objetivos viene expresada en milímetros (mm). En algunos objetivos antiguos, fabricados antes de 1960, vienen marcada en centímetros, de igual modo, en Estados Unidos e Inglaterra se solía expresar en pulgadas, pero también se ha extendido la notación en milímetros. La British Standards Institution recomienda que las distancias focales medidas tengan una tolerancia de más o menos un 4% del valor marcado por el objetivo.

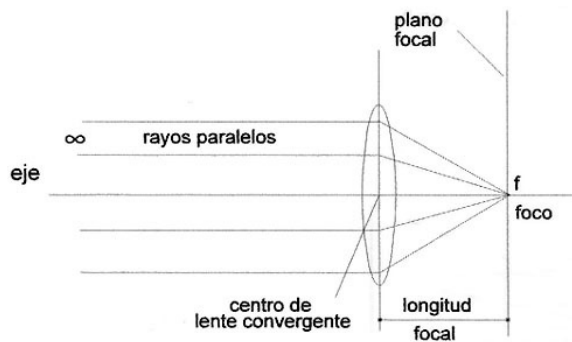


Fig. 24. Gráfico de la longitud focal.

Cualquier distancia focal en la que se desee obtener su equivalencia en otro formato se debe recurrir a compararlo con el del 35mm, por lo que es necesario familiarizarse con el “factor de recorte” que siempre se hace en función del formato tradicional de 35mm.

Para una mayor comprensión inicial del problema, recurrimos a la propuesta metodológica planteada por el fotógrafo Manolo Laguillo en su

libro *“El gran formato”*⁶⁸ por su eficaz aproximación, teniendo en cuenta que las distancias focales concretas para cada formato se deducen tomando las tres dimensiones de dicho formato, a saber: altura, anchura, diagonal. De este modo la distancia focal del objetivo de longitud focal normal es igual a la diagonal del formato, el angular moderado igual al lado mayor y el ultra-gran angular igual o superior al lado menor; finalmente los objetivos de longitud focal larga son los que son superiores a la diagonal del formato. La figura que sigue (25) propone la notación para comparar las distintas distancias focales de los distintos formatos entre sí.

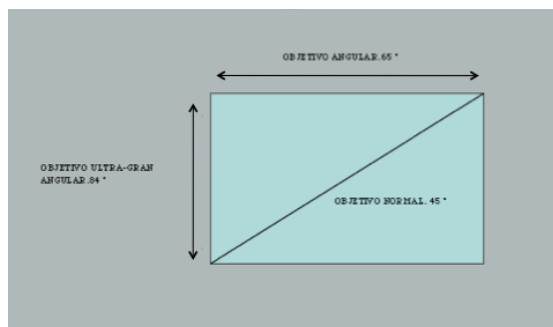


Fig. 25. Gráfico equivalencias longitud focal.

Del gráfico expuesto en esta página podemos deducir que, dado un formato de 35mm, es decir, 24x36mm, si medimos su diagonal nos da aproximadamente 45mm, si medimos su lado mayor nos da 36mm y si medimos su lado menor nos da 24mm; por lo que en 35mm consideramos:

⁶⁸ Laguillo, M. (1999). *El gran formato: La cámara descentrable y la gestión del espacio*. Barcelona: Gris Art. (p. 34).

- Un objetivo normal el 50mm. Nos suministra un ángulo de visión en diagonal de 45°. Visión foveal.
- Un objetivo gran angular el 35mm. Nos suministra un ángulo de visión en diagonal de 65°. Visión macular.
- Un ultra gran angular un 24mm. Nos suministra un ángulo de visión en diagonal de 84°. Visión periférica.

Lo expuesto anteriormente es un método muy válido para su comprensión inicial, pero si deseamos obtener los valores matemáticamente debemos de recurrir a las matemáticas. Para calcular el ángulo de visión en función de la distancia focal procederemos del siguiente modo:

1. Calculamos la diagonal del formato o sensor. Para ello recurrimos a Pitágoras :

$$d^2 = b^2 + c^2$$

d = diagonal o hipotenusa

$$d^2 = 24^2 + 36^2$$

a = alto o primer cateto

$$d^2 = 576 + 1296$$

b = ancho o segundo cateto

$$d^2 = 1872$$

2. Hallamos la raíz cuadrada:

$$d = \sqrt{1872}$$

$$d = 43,26\text{mm}$$

3. Calculamos el ángulo de visión mediante la siguiente fórmula:

$$av = 2 \times \arctan (d / 2f)$$

av = ángulo de visión

d = diagonal del sensor/negativo = 43,26mm

f = distancia focal del objetivo

Ejemplo: Objetivo de 21mm montado en una *full frame*.

$$av = 2 \arctan (d / 2f)$$

$$av = 2 \arctan (43,26 / (2 \times 21))$$

$$av = 2 \arctan (43,26 / 42)$$

$$av = 2 \arctan (1,03)$$

$$av = 2 \times 45,846674$$

av = 91,693348. El ángulo de visión es de 92 (redondeando).

A partir de los cálculos anteriores podemos obtener los ángulos de visión, tanto para la diagonal del formato (hipotenusa) como para su vertical y horizontal (sus catetos), para saber con exactitud qué ángulo de visión proyecta cada objetivo en función de su distancia focal y formato utilizado.

Una vez hemos hallado el ángulo de visión, necesitamos familiarizarnos con el factor de recorte. Como dijimos, toda distancia focal viene expresada en milímetros, cualquier comparación con respecto a distancias focales se hace comparándolas con el formato de 35mm (24x36mm). Para obtener la equivalencia a este valor, llamado factor de recorte, recurrimos a una sencilla fórmula: dividir la diagonal del formato a comparar por la diagonal del formato que estamos utilizando. Como ejemplo vamos a obtener el factor de recorte de un formato digital APS-C de la marca Canon, para ello:

$$\text{Diagonal 35mm} = 43,3$$

$$\text{Diagonal APS-C Canon} = 26,7$$

$$43,3 : 26,7 = \text{Factor de recorte } 1,62$$

¿Para qué utilizamos este valor? Este valor nos sirve para saber la distancia focal equivalente de nuestra cámara Canon en comparación con un formato de 35mm. Si lo que deseamos es obtener una foto con un objetivo normal (50mm) tendremos que dividir esta cifra por 1,62 para obtener su equivalencia. De este modo, el objetivo que ofrece un ángulo de visión igual o similar es un 30mm.

Tener en cuenta estos cálculos es necesario para entender el método utilizado por Koldo Chamorro ya que en esta primera fase de acercamiento los “milímetros cuentan”. En su caso, si utilizaba su Pentax 67 de medio formato y quería trabajar como en 35mm con su objetivo de 35mm, sabía con total exactitud que necesitaba utilizar un 75mm. Si por el contrario utilizaba su cámara digital, una Olympus con un factor de recorte 2, sabía que debía poner su 18mm.

Tener en cuenta todo lo tratado en este apartado nos acerca a la exactitud del autor en cuanto a la utilización de las distancias focales y su obsesión por la equivalencia entre ellas en función del forma

4.5. Incidencias en la articulación espacial de la profundidad de campo

Fotográficamente, denominamos profundidad de campo a la distancia más cercana y más lejana que podemos representar con nitidez aceptable dentro del campo visual en una fotografía.

Los factores que inciden sobre la profundidad de campo son:

1. La distancia de enfoque: a menor distancia de enfoque menor profundidad y viceversa. Ópticamente los planos de enfoque nítido correspondientes a las distintas distancias están más próximos entre sí cuanto mayor es la distancia de lo que estemos fotografiando.

2. El diafragma utilizado: cuanto menor es el diafragma de trabajo utilizado mayor profundidad de campo y viceversa.

3. La distancia focal utilizada: a menor distancia focal mayor profundidad y viceversa. Por ejemplo, un gran angular es un objetivo con el que, gracias a su diseño óptico-mecánico, podemos obtener una profundidad de campo que en algunos casos puede ser total, consiguiendo que distancias cercanas y lejanas aparezcan registradas sin pérdida aparente de nitidez en todos sus planos. Esto es posible gracias a que la óptica gran angular, al abarcar un campo de visión muy amplio, aleja los objetos a fotografiar y la cámara los interpreta como planos muy cercanos

entre sí, por ello son más fáciles de enfocar. Lo contrario sucede con ópticas normales y teleobjetivos.

4. El formato de negativo utilizado: a mayor formato menor profundidad de campo y viceversa. Esto es debido a los círculos de confusión (Figura 26). El círculo de confusión es el diámetro máximo que debe tener la imagen de un punto en la escena (situado por delante y por detrás del plano de enfoque) para que el ojo la perciba como nítida. El valor de 0,1mm es más pequeño del habitual, por lo que normalmente se toma 0,2mm.

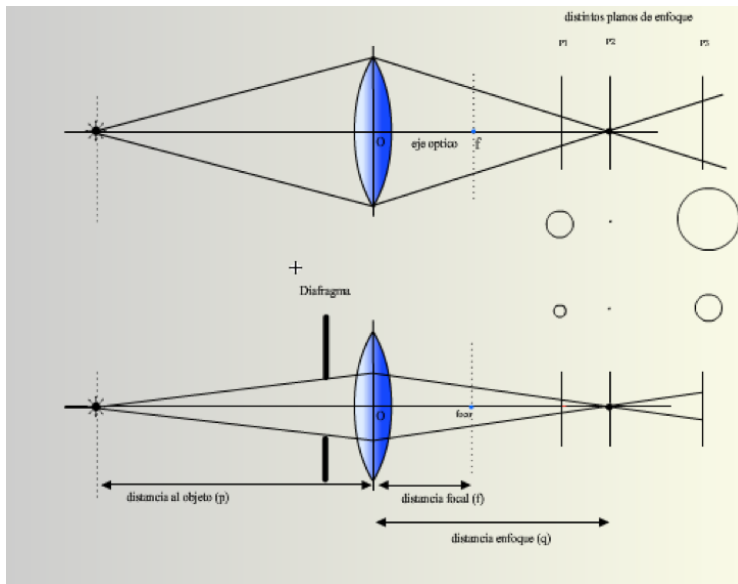


Fig. 26. Gráfico de los diámetros de los círculos de confusión.

Es una constante de valores que los fabricantes han establecido. Cambia con el formato de negativo o sensor. En la figura que sigue (27) se especifican los círculos de confusión para los distintos formatos.

FORMATO PEQUEÑO	APS	35mm
DIAGONAL	34,5	43,3
CIRCULO DE CONFUSIÓN	0,025	0,033

FORMATO MEDIO	6x4,5	6x6	6x7	6x9
DIAGONAL	70	79,2	85,8	99,3
CIRCULO DE CONFUSIÓN	0,05	0,06	0,065	0,075

FORMATO GRANDE	9x12	4"x5"	5"x7"	8"x10"
DIAGONAL	139,4	153,8	218,5	325,2
CIRCULO DE CONFUSIÓN	0,1	0,15	0,2	0,3

Fig. 27. Formatos de negativo o sensor y sus correspondientes círculos de confusión.

Existe un valor subjetivo en esta apreciación. Depende del factor de ampliación de la copia. Cuanto más grande sea la copia, más grande puede ser el círculo, ya que tendremos que ver la copia desde mayor distancia.

Finalmente, introducimos el concepto de "hiperfocal". La hiperfocal es la distancia entre el objetivo y el plano de enfoque que proporciona, con un diafragma dado, la máxima profundidad de campo. La hiperfocal varía en función del diafragma utilizado. Cuanto más cerrado tengamos el diafragma, más cerca estarán la distancia hiperfocal y el límite cercano de la profundidad de campo.

El cálculo y manejo de las distancias hiperfocales nos permiten saber con exactitud qué planos vamos a tener enfocados y de este modo articular y utilizar la profundidad de campo de modo creativo y con el máximo grado de conciencia. La fórmula para la obtención de esta es:

$$H = F \text{ al cuadrado} / n^2 \times C$$

$$LC = H \times E / H + E$$

$$LL = H \times E / H - E$$

H= distancia hiperfocal

F= distancia focal del objetivo

C= Círculo de confusión (0,1mm)

LC= límite cercano de la profundidad de campo

LL= límite lejano de la profundidad de campo

E= distancia de enfoque

Hay que destacar que la práctica de este método en el reportaje era utilizado por Koldo Chamorro siempre que realizaba un reportaje, ya que le permitía, sin tener que enfocar, trabajar con el 35mm a f/8 o f/11 y obtener, colocando el enfoque a dos metros, una profundidad de campo comprendida entre los 1,20 y los 3,5 metros, exactamente la distancia social en sus fases cercana y lejana. Este tipo de estrategias permite al fotógrafo, cuando utiliza una cámara de visor directo, responder a los sucesos en la práctica del reportaje de modo instantáneo, ya que única y

exclusivamente tiene que ver y disparar sin tener que enfocar de nuevo para cada distancia, con toda la carga técnica e ideológica que implica.

La cámara de visor directo tiene unas características técnicas que desembocan en otras conceptuales. A continuación analizamos las características consideradas más destacables de esta cámara fotográfica que la hacen la preferida, no ya de Koldo Chamorro, sino de muchos otros fotógrafos que a lo largo de la historia han encontrado en esta cámara una aliada eficaz para la realización de sus obras y trabajos fotográficos.

El conocido fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson llevó a cabo su personal estudio sobre el “instante decisivo” en que se realiza el disparo fotográfico con esta cámara. Bresson necesitaba una cámara que pudiera ser utilizada sin llamar la atención, que no descubriera la presencia de un fotógrafo que buscaba atentamente a su alrededor para captar ese instante revelador que descubre la realidad más íntima y secreta.

Koldo Chamorro recorrió nuestro país con el anhelo y la vocación de captar la vida que palpitaba en esa España. Su técnica de trabajo está firmemente ligada al uso de una cámara capaz de responderle en todas aquellas situaciones que es capaz de gestar nuestra cultura. Esta cámara es la Leica:

“Una cámara rápida, discreta, que se mezcle con el pueblo, que sea admitida por éste y que no pierda su contacto con él. Gracias a ella Koldo obtiene como resultado unas fotografías mezcla de actividad consciente y de azar, evocando lo que parece suceder en la vida misma”⁶⁹

⁶⁹ Chamorro, K. (1982). Del ensayo *El nacimiento de una nación*. Soria.

La cámara fotográfica Leica es una cámara de 35 milímetros con la que se obtienen negativos de 24x36 milímetros. El obturador con el que va provista es de tipo plano focal, lo que significa que el obturador viene montado en el interior del cuerpo de la cámara. Recibe su nombre porque el mecanismo está situado tan cerca de la película como del plano focal (plano en el que se proyecta nítidamente la imagen captada por el objetivo), siempre delante y paralelo al plano de la película.

Las cámaras telemétricas se fabrican con un tipo de obturador diferente y sin el sistema réflex, lo que significa que no vemos lo que vamos a fotografiar a través del objetivo como sucede con las cámaras de tipo réflex, sino que vemos lo que se fotografía a través de un visor independiente que nos permite no perder el contacto con el referente en el momento de la exposición. Este aspecto del momento del disparo es descrito, por el fotógrafo Ralph Gibson en su libro “Refractions”, como un “*coitus interruptus visual*”.⁷⁰

De igual modo, la exclusión del sistema réflex permite que en su diseño, este tipo de cámaras sea más pequeña y en consecuencia más discreta y menos intimidatoria. Su propio inventor, Oskar Barnack, soñaba con un aparato fotográfico que pudiera llevarse en el bolsillo. Este diseñador de microscopios empleado por Leitz en Wetzlar (Alemania), destinaba el prototipo de Leica, que él mismo había construido a su uso particular, con el fin de realizar pruebas de exposición sobre la película en rollo que utilizaba en una cámara de cine.

⁷⁰ Gibson, R. (2006). *Refractions thoughts on a aesthetics and photography*. Göttingen: STEIDL/MEP.

En 1924 Leitz comenzó a construir una forma modificada de esta cámara a la que se incluyó un obturador de plano focal. Se trataba de la primera cámara de formato universal que utilizaba tiras de película de 1'60 m de largo por 35mm de ancho, lo que permitía exponer 36 negativos sin recargar la cámara. Fue presentada al público por primera vez en 1925 en la feria Industrial de Leipzig, y causó sensación.⁷¹

Sin embargo, la importancia de la Leica se encuentra en el hecho de que fue capaz de elevar las cámaras de formato universal, de negativos de 24x36 mm, a la categoría de instrumentos de precisión, categoría que hasta entonces sólo ostentaban las cámaras de formatos de negativo mucho mayor. Es curioso pero precisamente esta cámara, la Leica M, que fue la primera cámara de formato universal, sigue siendo, con sus modelos M perfeccionados, la cámara de muchos fotógrafos.

Vemos pues, que la utilización de uno u otro tipo de sistema de cámara implica un modo de abordar la fotografía distinto. Con una cámara de visor directo estamos trabajando en cierto sentido de “manera virtual” porque el referente no es visto a través de la lente sino a través del visor independiente, hecho que en la toma de fotografías de acción y en la realización de exposiciones fotográficas largas resulta de gran importancia ya que nos permite no perder contacto con el referente.

En cierto sentido es como si con este tipo de cámaras el visor se encargara de reflejar la realidad y el objetivo, de trastocarla: y en el plano en donde se superponen las dos imágenes se encuentran las fotografías, situadas en “tierra de nadie”.

⁷¹ Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili. (p. 107- 112).

Muchos son los fotógrafos que han encontrado en la Leica su más fiel aliada para el trabajo fotográfico; por ejemplo Robert Capa que contagió su entusiasmo por la fotografía y por la cámara Leica a su hermano Cornell Capa, que comenta que sus fotografías “configuran un momento de exaltación, la sensación de haber captado lo esencial de una historia, el alzarse momentáneo de una cortina que nos permite observar la vida de la gente”.⁷²

Para Cornell Capa “la cámara es la pluma del fotógrafo, la luz es la tinta”.⁷³ De estas declaraciones podemos hacernos la idea de que la cámara ha de convertirse en una prolongación del ojo en el preciso momento en el que se produce el disparo, en una simbiosis indivisible.

El fotógrafo Henri Cartier-Bresson constituye uno de los primeros virtuosos de la cámara Leica de 35 milímetros, sabía que esta pequeña cámara requería intuición y espontaneidad en lugar de una larga preparación, “*en sus manos se convirtió en un instrumento de dibujo acelerado*”.⁷⁴

Pero no sólo es un progreso formal, la profundidad de campo afecta además a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen y modifica en consecuencia el sentido del espectáculo.⁷⁵

⁷² Cornell, C. (1983). *Colección los Grandes Fotógrafos*, 40. Barcelona: Orbis. (p. 5).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *La nueva visión. Fotografía de entreguerras*. (1994) Valencia: IVAM Centre Julio González. (p.14).

⁷⁵ Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp. (p. 94).

Para Bazin, las modalidades psicológicas de estas relaciones y sus consecuencias estéticas son:⁷⁶

“1. La profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad, en consecuencia independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista.

2. Que implica una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras en el montaje analítico el espectador tiene que seguir sólo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso hace falta un mínimo de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido.

3. De las dos proposiciones anteriores de orden psicológico se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica”.

Ante una fotografía donde todos los planos aparecen enfocados, nos vemos obligados a hacer uso de nuestra libertad y de nuestra inteligencia, lo que implica una actitud mental más activa. Se nos propone un mundo de interconexiones que nosotros como espectadores activos debemos desvelar. El concepto de focalización ha desaparecido y nos encontramos ante lo que Gérard Genette hace llamar “focalización cero”.⁷⁷

⁷⁶ ¿Qué es el cine?. Op. Cit., (p. 95).

⁷⁷ Término acuñado por Gérard Genette en García, J. (1994). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra. (p.66).

Bazin sintetiza la cuestión de un campo totalmente nítido en profundidad, que al no perder nitidez con la distancia, nos coloca en una relación con la imagen más próxima de la que tenemos en la realidad. El espectador de este modo es libre de mirar cualquier porción de la fotografía, de igual manera que tiene entera libertad para mirar cualquier parte del espacio en la realidad.

5. IMPORTANCIA DE LAS RELACIONES ESPACIALES EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE KOLDO CHAMORRO

En esta estrategia metodológica y su aplicación, Koldo Chamorro tuvo que asociar de modo hipertextual múltiples variables que van desde un perfecto conocimiento del mecanismo de la visión, pasando por un conocimiento profundo de las distancias focales y su utilización, tanto en cuanto al ángulo de visión proyectado y captado como a la articulación de la profundidad de campo, en función del formato para finalizar con su aplicación a los territorios o géneros fotográficos. Familiarizado con todos estos conceptos, llegó el momento de cerrar “el método” para su aplicación. Para ello necesitó conocer, comprender e interiorizar los espacios culturales, es decir, la articulación de las distancias en el hombre y su gestión en función de la cultura. Estos conceptos fueron tomados en principio del antropólogo Edward T. Hall. Es a partir de la lectura de su libro *“La Dimensión Oculta”* cuando Koldo encuentra un posible espacio de aplicación a la fotografía de reportaje.

En este capítulo se desarrolla cómo el autor, transcribiendo e interiorizando las tesis de Hall, desarrolla su propio sistema en base a su intuición y el conocimiento del medio fotográfico, que abarca desde cuestiones técnicas a ideológicas vinculadas a la fotografía de reportaje, pero extrapolable al resto de territorios fotográficos. Debemos recordar que el autor no solamente ejerció su carrera como fotógrafo de reportaje en los años 70 y 80, sino que desarrolló gran cantidad de trabajos

paralelos inscritos en otras disciplinas, tanto profesionales como artísticas. Basta revisar su trayectoria profesional desarrollada pormenorizadamente en el Anexo 3 para observar y constatar su prolífica carrera artística y profesional; obra en gran parte inédita.

5.1. Una aproximación fenomenológica a la fotografía desde la etología

La etología, ciencia que describe las costumbres, es decir, los hábitos y tendencias que se adquieren por la práctica frecuente de un acto y que son distintas dependiendo de cada grupo social, se aplica al estudio de las comunicaciones zoológicas, estudiando el comportamiento animal y la relación de los organismos con su medio. Joan Costa hablaba en su libro *“El lenguaje fotográfico”* que en este tipo de investigaciones *“los etólogos utilizan como única referencia existente, el propio comportamiento de los animales en comunidad”*.⁷⁸ El estudio de una determinada especie animal en grupo es para el observador un campo de potenciales fenómenos desconocidos. Los etólogos, como investigadores, suponen la existencia de determinadas leyes de organización, encontrándose ante un conjunto de situaciones condicionantes desconocidos *a priori*. Este conjunto de supuestas leyes son las que debe descubrir dentro de un universo de signos especialmente cerrado.

De lo dicho deducimos que toda investigación sobre lenguajes no verbales en potenciales organizaciones desconocidas se basan en una actitud científica sustentada en la fenomenología. Este tipo de supuestos excluye cualquier tipo de supuesto teórico o juicio previo anterior en pro

⁷⁸ Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones. (p. 9).

de una experimentación directa de los potenciales fenómenos como única fuente de información, trabajando sistemáticamente en observación de hechos directamente observables. A partir de la observación de determinados fenómenos de comportamiento en el mundo animal, el investigador busca las constantes de dichos actos y la vinculación de dichas constantes a unas determinadas señales emitidas: lo que sería la leyes. El etólogo necesita verificar las posibles relaciones entre una señal y el comportamiento, para más tarde formular la posible hipótesis de un sistema de signos u otro posible lenguaje estructurado que hasta entonces era desconocido. K. Chamorro concibió y desarrolló este método tal y como lo entendía Joan Costa, que afirmaba que:

*“La actitud fenomenológica debería estar presente en toda investigación... La “actitud fenomenológica” en investigación trata de olvidar, o mejor “ignorar”, todo lo que ya sabemos o suponemos acerca de un sujeto dado. Y desde esta especie de descondicionamiento cultural, tratar de descubrir por nosotros mismos y con la ayuda de la experimentación, aspectos que desconocíamos y que ahora se nos aparecen clara y directamente perceptibles. Hay que añadir aquí, que, en la práctica, la causa que finalmente oculta tales visiones nuevas, es precisamente el habernos conformado con lo que ya sabíamos o suponíamos: esto es, el conformismo apriorístico”.*⁷⁹

El concepto de creación manejado por Koldo Chamorro era que ésta existía cuando se narraba con un mínimo exigible de coherencia la estructura básica de la experiencia personal. De igual modo, ésta es

⁷⁹ Costa, J. op.cit. (p.11)

consecuencia del complejo “laboratorio” cuyos parámetros son formas y modelos especializados de la cultura. Entre estas formas y modelos consideraba el espacio así como la comunicación, etc.

Remitiendo al proceso creativo, K. Chamorro hablaba de que mediante éste se pretendía materializar ideas, conceptos con sensaciones haciendo uso de ciertas convenciones de carácter cultural, materializando aquellas experiencias que por su carácter e intensidad podían tener un origen atávico en determinados casos; en otros, el origen podía venir de los elementos culturales más comunes, tanto estuvieran o no reconocidos por tales por el propio colectivo. Experiencias que pueden compartirse e identificarse por los miembros integrantes de una forma cultural específica, llegando a considerarlo experiencias que se comunican bajo distintas formas y modos sin saberlo conscientemente y que constituyen la base mínima para aprender a valorar y juzgar todos los demás sucesos culturales.

Koldo Chamorro tomó de Hall que al participar de la experiencia creativa mediante la comunicación, el autor debe conocer y entender que la naturaleza de la misma es tal que en sus primeras fases de desarrollo, en general mal definidas, toda declaración de posibles intenciones queda manifiesta parcialmente en el soporte que utilice y con frecuencia su parte esencial permanece oculta en su cerebro. En general el autor de dicha comunicación no descubre de inmediato esa carencia más que por incapacidad creativa, porque al reconstruir dicho discurso introduce en él las carencias que poseen.

De igual modo asumió de Hall los parámetros que condicionan el sentido y la elaboración del proceso creativo:

“La investigación proxémica, aquella que engloba todos los aspectos de uso y empleo que el hombre hace del espacio, arroja serias dudas sobre la validez de ciertos supuestos y, en particular, cuando las culturas y la cultura son hechos diferenciados, puesto que cada uno queda definida por su propio mundo sensorial, sus correspondientes filtros defensivos, de modo que la experiencia percibida es diversa y la adquisición de la misma, sus disfrutes y los modos de instrumentalizarse también. A partir de la investigación proxémica se sabe que la valoración del espacio es un elemento determinante en la formación de los valores culturales y que como consecuencia de su apreciación cualitativa aparece la creación.”⁸⁰

El hombre se distingue del resto de animales por haber elaborado complejos sistemas de “prolongación” de su organismo. La creación de éstos permite al hombre mejorar y especializar múltiples funciones proyectivas y receptoras. Por ejemplo el ordenador es una prolongación del cerebro, el teléfono es un prolongador de la voz, el lenguaje prolonga la experiencia del tiempo y el espacio, el catalejo prolonga la capacidad de lectura visual lejana, etc. Consecuencias de éstos es que el hecho comunicativo en múltiples ocasiones queda frustrado cuando surge, porque ninguna de las dos partes entiende que cada una de ellas vive mundos perceptuales diferentes, con un conocimiento diferente del espacio y un uso y disfrute de distintos tipos de prolongadores.

⁸⁰ Hall, E.T. op.cit., (p. 7).

Es por ello que Hall nos dice:

*“Para poder materializar este conocimiento, su uso, su modo como patrimonio cultural, el hombre lo ha materializado físicamente mediante su señalización. Una de sus señalizaciones sería la creación. La otra se conoce bajo el concepto de territorio”*⁸¹

La territorialidad la podríamos definir como el comportamiento mediante el cual se declaran las pretensiones a una extensión determinada del espacio, espacio que es capaz de defenderse incluso contra los propios miembros de su especie.

El hombre posee potencialmente los marcos en donde poder aplicar su libertad. Por una parte el territorio que domina como individuo y por otra el territorio que disfruta como componente de un colectivo social. El concepto de territorio lo vinculamos a un concepto básicamente funcional ya que proporciona el marco físico dentro del cual el individuo puede hacer cosas y ejercer su propia proyección como tal. Estos lugares pueden ser para aprender, para jugar, para ocultarse, etc.

Con todo, la territorialidad se encarga de coordinar las potenciales actividades colectivas mediante el uso de reglamentos, manteniendo cohesionados a los grupos a pesar de que existan diferencias constatables y claramente diferenciales en la utilización de este territorio. De los potenciales usos del territorio Hall distingue entre:

“Propiedad privada (lo que engloba la distancia íntima y personal, y que es el territorio que disfruta para sí el individuo) y la propiedad pública

⁸¹ Hall, E.T. op.cit., (p. 98).

(distancia social y distancia del grupo), que es el territorio del grupo y que a la vez puede definir la etnia y caracterizar el cuerpo cultural.

Dentro del uso de la territorialidad como espacio vital existen, a su vez, dos dimensiones. La distancia personal como espacio normal que los hombres mantienen entre sí y sus congéneres.

La distancia social no es simplemente la distancia a la que el hombre pierde contacto con su grupo, sino que señala un parámetro psicológico y de aquí, que la distancia social no esté rígidamente fijada sino que en parte la determina la situación”.⁸²

⁸² Hall, E.T. op.cit., (pp. 18-23).

5.2. Percepción del espacio. Receptores de distancia y de inmediatez

En palabras de Hall *“la vista fue el último sentido, y el más especializado, que se desarrolló en el hombre”*.⁸³ Apunta Hall que para entender al hombre, necesitamos conocer la naturaleza de sus sistemas de recepción y cómo la información recibida de ellos es modificada por la cultura. El aparato sensorial del hombre lo podemos dividir en dos categorías:

1. Receptores de distancia: Vinculados al examen de objetos distantes. Estos receptores son los ojos, los oídos, y la nariz.

2. Receptores de inmediatez: Son los empleados para examinar lo que está cercano o pegado a nosotros. Operan sobre todo lo relacionado con el tacto, las sensaciones que recibimos a través de la piel, los músculos y las mucosas.

La percepción del espacio no solamente es cuestión de lo que puede percibirse sino también de lo que puede eliminarse. Este modo de percibir se adquiere mediante la educación de los receptores. Podemos deducir que cada cultura desarrolla esencialmente aquellos que le son

⁸³ Hall, E.T. op.cit., (p. 84).

imprescindibles y una vez instituidas todas estas normas de percepción siguen variables en el individuo durante toda su vida.

El espacio que el oído puede abarcar sin tener que recurrir a los prolongadores, es decir, con eficacia, es limitado. Este espacio es eficaz hasta los 6 m y hasta los 30 m podemos comunicarnos vocalmente en una sola dirección a un ritmo menor que la distancia de conversación, alterándose notablemente la comunicación en dos sentidos. A partir de dicha distancia se hace necesario el empleo de prolongadores.

El ojo, sin ayuda de ningún prolongador, es capaz de recoger una extraordinaria información, tanto en calidad como en cantidad, dentro de un radio cercano a los 100 m, siendo todavía muy eficaz para la interacción humana hasta alcanzar 1'5 km. Es por esto que la información visual tiende a ser menos ambigua que la auditiva.

El espacio olfativo es relevante para el aprendizaje como recurso memorístico, atendiendo a que el olor evoca recuerdos bastante más profundos que la visión o el sonido. El olor es uno de los medios fundamentales de comunicación. Su función es primordialmente química, es por eso que lo denominamos el sentido químico. Sirve, de entre muchas cosas, para reconocer el grupo, para reconocer los lugares físicos, para los juegos sexuales, etc. Éste no sólo diferencia a los individuos del grupo sino que facilita la identificación del estadio emocional de las otras personas.

Lo que nos interesa tener en cuenta es que, en general, los olores se intensifican en medios densos y no funcionan tan bien en medios delgados.

En este sentido K. Chamorro explica (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia):

“Una de las cosas que más nos interesa conocer como fotógrafos es reconocer la recíproca relación que existe entre la experiencia cenestésica del espacio y la experiencia visual del mismo.

Trabajando con la limitación que impone el formato y la óptica, siendo conscientes de lo que en esta conjunción se nos permite seleccionar, debemos procurar agrandar el espacio visual mediante la participación cenestésica, ya que lo que uno pueda hacer en un espacio dado no es sólo su “modo de sentirlo” sino su “cómo” participarlo”.

Para aproximarnos a la anterior propuesta del autor, debemos de familiarizarnos con algunos hechos. En los grandes espacios exteriores, la sensación de espaciosidad que podemos llegar a tener depende de lo que se pueda o no recorrer a pie. Por tanto Koldo (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia) cree que:

“Debemos aprender a utilizar el tamaño del espacio y su proporción al formato y a la óptica para que la elección que realicemos se corresponda con el estímulo que en un principio quisimos generar: espaciosidad o angustia, por ejemplo”.

Dentro de la posibilidad de generar sensaciones espaciales y sabiendo que la información recibida por los receptores de distancia, como son los ojos, la nariz y los oídos, es fundamental, no debemos subestimar que la piel es un órgano principal e incluso selectivo de los sentidos (por ejemplo, el tema de las vibraciones...). Debido a esto, Koldo (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia) afirma que:

“Debemos aprender a utilizar nuestra piel para armonizar los estímulos que recibimos en el momento de realizar el trabajo de campo con lo que deseamos comunicar. Por supuesto, la pérdida de energía de este transvase debe de ser lo menos posible para que la cualidad se mantenga lo más pura posible”.

La dimensión del espacio técnico y vibratorio es posible gracias a los nervios de los músculos. Los medios que llamamos propioceptores son los que se encargan de informar al hombre de lo que sucede cuando pone en movimiento sus músculos. Dichos nervios suministran al hombre la retroactividad que le permite mover su cuerpo con suavidad para ocupar una posición clave en la percepción cenestésica del espacio. Los exteroceptores, ubicados en la piel, facilitan la transmisión de la sensación de frío, calor, contacto y dolor del sistema nervioso central.

El hombre está bien dotado tanto para enviar como para recibir mensajes relativos a su estado emocional por medio de cambios de temperatura en la piel de múltiples partes de su cuerpo. Estos estados de emoción se reflejan mediante la afluencia de sangre a distintas partes de su cuerpo. Los síntomas manifestados exteriormente son indicativos de procesos de cambio en la actitud que nos ayudará a prever actitudes posteriores.

Koldo Chamorro afirma que con respecto a lo tratado anteriormente y como aplicación inmediata al reportaje, nos interesa reconocer el aumento de calor en la superficie del cuerpo de otra persona, que la podemos descubrir como describe Hall de tres modos: *“Primeramente, por los detectores termales de la piel si dos sujetos están suficientemente cerca uno de otro; en segundo lugar, por la intensificación de la interacción*

olfativa (el perfume de la loción para rostro puede olerse a mayor distancia cuando aumenta la temperatura cutánea) y, finalmente, por el examen visual”⁸⁴

Lo destacable de este campo perceptual es la conciencia que el calor del cuerpo es algo muy personal y nuestra mente lo relaciona con la intimidad y con las experiencias de nuestra infancia.

⁸⁴ Hall, E.T. op.cit., (p. 74).

5.3. El espacio táctil

Edward T, Hall en su libro *“La dimensión oculta”* afirmaba que *“las experiencias espaciales, visuales y táctiles están tan entrelazadas que no es posible separarlas”*⁸⁵ El pintor Braque distinguía la percepción del espacio visual y del espacio táctil sintetizando en que el espacio “táctil” separa al espectador de los objetos en contraposición al espacio “visual” que separa los objetos unos de otros. Señalando la diferencia entre estos dos tipos y su posible relación con la experiencia del espacio, afirmaba que *“la perspectiva “científica” no es sino una treta visual -una mala treta- que hace imposible al artista comunicar la cabal experiencia del espacio”*⁸⁶

Como apunta K. Chamorro (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia):

“Es recomendable que al analizar cualquier tema dispongamos de ambos canales activamente, ya que así reforzaremos el flujo de la impresión sensorial, distinguiendo entre lo que es tanto activo (exploración táctil) como pasivo (ser tocado, por ejemplo)”.

Al hacer sus trabajos Koldo Chamorro era muy consciente de la existencia de estos dos mundos conceptuales diferentes (uno orientado visualmente y otro orientado táctilmente) y siempre los tenía en cuenta; actuando en consecuencia.

⁸⁵ Hall, E.T. op.cit., (p.79).

⁸⁶ Ídem.

Koldo tenía especial interés en todo lo referente a la representación de la textura mediante la fotografía. Con respecto a la textura incidía en la importancia que posee en el método de previsualización de las imágenes, afirmando que la apreciamos, la entendemos y la estimamos casi totalmente por el tacto, a pesar de que su presentación es visual. Con pocas excepciones, es la memoria de la experiencia táctil la que nos permite apreciar las texturas. En este sentido afirmaba que (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia):

“Nuestro método es reconvertir la experiencia visual de la luz en materia textura, para lo cual, como punto de partida, debemos aprender a rescatar de esa experiencia visual una calidad térmica y una delimitación espacial. A partir de dicho punto, podemos reconvertir una lectura concreta al nivel perceptivo que más nos interese”.

La sensación que el hombre tiene está relacionada íntimamente con la sensación de sí mismo, estos aspectos visuales, cenestésicos, táctiles y térmicos pueden ser favorecidos e inhibidos en su desarrollo por el propio medio. Esto se debe a la gran sensibilidad de la piel a los cambios de calor y de textura, informándonos no sólo de los cambios emocionales que se producen en los demás sino retroalimentándonos mediante información de índole personal procedente del medio ambiente.

5.4. El espacio visual

La vista fue el último de los sentidos en formarse, siendo el más complejo de todos ellos. Llegan más datos al sistema nervioso y a un ritmo mucho mayor a través de la vista que a través del tacto, el oído, el olfato o el gusto. El hombre aprende a ver y lo que ha aprendido influye en lo que ve, lo que le permite aprovechar experiencias pasadas.

Como ya vimos en capítulos anteriores, es necesario distinguir entre la imagen de la retina y lo que el hombre percibe. El primero corresponde al campo visual mientras que segundo corresponde al mundo visual.

Como apunta Gibson en su libro *“La percepción del mundo visual”*, el campo visual está compuesto por formas luminosas que cambian constantemente y que la retina registra, y el hombre las utiliza para construir su mundo visual. El hecho de que, sin saberlo, el hombre diferencia entre las impresiones sensoriales que estimula la retina y lo que ve, indica que los datos sensoriales de otras fuentes son utilizadas y le sirven para corregir el campo visual. El hombre, al desplazarse por el espacio, cuenta con los mensajes recibidos por su organismo para estabilizar su mundo visual. Sin dicha interpretación de las múltiples funciones sensoriales de su organismo, podríamos en algunos casos perder el contacto real con la realidad. Como ejemplo, el hombre juzga la distancia en función de la interrelación de los sentidos en conjunción con

la experiencia anterior. En este sentido y directamente aplicable a la fotografía Koldo Chamorro nos dice que (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia):

“Como ejemplo aplicable al trabajo típicamente fotográfico, y me refiero aquí en concreto al reportaje, la capacidad del hombre de llenar los huecos con detalles visuales basados en indicios auditivos tiene una importancia capital a la hora de elegir el espacio escénico y cómo resolverlo con una mínima coherencia estructural. Démonos cuenta de que los conceptos espaciales, su utilización y su aprovechamiento, son una acción interiorizada del individuo, pues existe una acción recíproca entre visión y el conocimiento del cuerpo (cenestesia)”.

Para aclarar el concepto anterior pensemos en la siguiente propuesta, que para Hall es una de las grandes contribuciones de Gibson: *“Hay indicios puramente visuales en la percepción del espacio, como el hecho de que campo visual se ensancha a medida que uno avanza hacia algo y que se estrecha a medida que uno se aleja de ese algo”*⁸⁷

“Es más fácil de aceptar la teoría de que hablar y entender es un proceso sintético que la idea de que la visión es una consecuencia sintetizada, porque nos damos menos cuenta de qué estamos viendo activamente que de qué estamos hablando. Nadie cree que necesita aprender a “ver”. Pero si se acepta esa idea resultan explicables muchas más cosas que con la antigua y más difundida noción de que una realidad uniforme y estable registrada por su sistema receptor visual pasivo, que

⁸⁷ Gibson citado en Hall, E.T. op.cit., (p.87).

hace que para todas las personas sea igual lo visto y que por ende pueda utilizarse como un punto de referencia universal".⁸⁸

La idea de que no existen dos personas que vean exactamente lo mismo cuando emplean activamente su vista en una situación dada nos indica que no toda las personas se relacionan igual con el mundo que nos rodea. Pero si no reconociéramos estas diferencias nos sería imposible que se pudiera realizar el proceso de tránsito de un mundo perceptual a otro. Por eso que la distancia que puede existir entre los mundos perceptuales entre dos personas de la misma cultura es menor que la que existe entre dos personas de culturas diferentes. Esta es una prueba clara de que las personas que han vivido en diferentes culturas viven en mundos perceptuales diferentes y en consecuencia su modo de orientarse y de habitar ese espacio es diferente.

⁸⁸ Hall, E.T. op.cit., (p.89).

5.5. Los espacios culturales

Finalmente y a partir de las teorías de Hall, Koldo Chamorro acuñó con el nombre de “espacios culturales” a los espacios que Hall denominaba las “distancias en el hombre” y cada distancia la asoció con una distancia focal específica. Del mismo modo asoció cada distancia o espacio con un género específico. En base a su teoría sobre los territorios fotográficos de “ficción y no ficción”, asoció cada espacio cultural a unos determinados géneros fotográficos, en el que cada uno de ellos podía ser representado potencialmente como ficción, no ficción o ambos.

Hall en su libro *“El lenguaje silencioso”*⁸⁹ propone en un principio ocho distancias; posteriormente, mediante la observación del hombre en situaciones sociales, constató que esas ocho distancias se prestaban claramente a confusión, determinando que cuatro eran suficientes. Los estudios de Hall se realizaron en base a la sociedad americana, aunque es muy consciente de que el uso del espacio varía en función de las distintas culturas.

Los distintos cambios espaciales matizan la comunicación y la señalan, sobrepasando incluso la palabra hablada. Los movimientos y las variaciones de distancia entre las personas cuando interactúan entre sí forman parte integrante de la comunicación. Por ejemplo, la distancia

⁸⁹ Hall, E.T. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.

normal de conversación entre extraños refleja lo relevante que es la dinámica de la interacción espacial. Si uno de los dos se acerca demasiado, la reacción es automática e instantánea: uno se acerca, el otro retrocede; si puede acercarse, retrocede otra vez, siendo un claro ejemplo de que la cultura condiciona el comportamiento.

En esta clasificación, producto de una intensa investigación consistente en analizar los volúmenes de voz en función de la distancia de conversación mantenida, Hall encuentra una orientación acerca de las actividades y relaciones asociadas a cada distancia.

La primera propuesta de Hall, inscrita dentro del estudio de la sociedad norteamericana y en base a los cambios de voz, propone ocho distancias:

1. **Muy cerca.** De 7,5 a 15 cm. Susurro suave; muy secreto.
2. **Cerca.** Derecha 30 cm. Susurro audible; muy confidencial.
3. **Cercano.** De 20 a 50 cm. En interior, voz suave; en exterior, voz llena; confidencial.
4. **Neutral.** De 50 a 90 cm. Suave, volumen bajo; asunto personal.
5. **Neutral.** De 1,35 a uno como 50 cm. Voz llena; información del tipo personal.
6. **Distancia pública.** De 1,65 a 2,45 cm. Voz llena ligeramente alta; información pública para que no lo oigan otros.

7. **De un extremo a otro de la habitación.** De 2,45 a 6 m. Voz alta; hablando con grupo.

8. **Alcanzando límites de la distancia.** En interior, de 6 a 7,30 cm; hasta 30,5 m en exterior; saludos, despedidas.

Finalmente Hall determina que cuatro distancias son suficientes y las denomina íntima, personal, social y pública (Figuras 28,29, 30 y 31).



Fig. 28. Distancia íntima según Edward T. Hall.



Fig. 29. Distancia personal según Edward T. Hall.



Fig. 30. Distancia social según Edward T. Hall.



Fig. 31. Distancia pública según Edward T. Hall.

Cada una de ellas comprende una fase abierta y cerrada, o lo que es lo mismo, una fase cercana y una lejana. La elección de esta nomenclatura es deliberada, no sólo refleja la influencia de la labor con animales de Hediger⁹⁰ en Hall: *“que indicaba la continuidad entre infracultura y cultura; sino también el deseo de dar una orientación acerca de las actividades y relaciones asociadas a cada distancia y que así se relacionaba en la mente de las personas con repertorios específicos de relaciones y actividades”*.⁹¹

Debe notarse, como aclaración, que es un factor decisivo en la distancia empleada el modo de sentir y la intensidad de la relación de las personas entre sí en el momento de establecerse dicha relación comunicativa y espacial. En este sentido K. Chamorro propone que (Chamorro, Koldo, 1993, Valencia):

“Para actuar como reflejo, como testigo o como testimonio de unas relaciones sociales dadas, consecuencia de una cultura propia, el fotógrafo debe aprender a descubrir estas distancias establecidas y someterse a ellas para que su producto se atenga se a la idiosincrasia cultural del referente”.

Sabemos que el sentido humano del espacio y la distancia no es estático y tiene poco que ver con la perspectiva lineal de un sólo punto de vista que idearon los artistas del Renacimiento. Hall nos dice que *“en lugar de eso, el hombre siente la distancia del mismo que los animales. Su percepción del espacio es dinámica porque está relacionada con acción -lo*

⁹⁰ Los mamíferos y las aves además del territorio que ocupan y defienden contra los animales de su especie, mantiene unas distancias uniformes entre uno y otros. Hediger las llamó distancia de fuga, distancia crítica y distancia personal y social. Las dos primeras han sido eliminadas de las reacciones humanas con contadas excepciones. La social y la personal se mantienen en la actualidad.

⁹¹ Hediger citado en Hall, E.T. (1993). *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo Veintiuno. (p.140).

*que puede hacerse en un espacio dado- y no con lo que alcanza a ver mirando pasivamente”.*⁹²

El hecho de que no se entienda la importancia de tantos elementos que posibilitan y contribuyen a dar al hombre su sentido del espacio se debe tal vez, según Hall, a dos nociones erróneas: por una parte, que todo efecto tiene su causa y que ésta es una e identificable; por otra, que las fronteras del hombre empiezan y acaban en su epidermis. En este sentido Hall afirma que:

*“Si podemos deshacernos de la necesidad de una explicación sola y pensamos que el hombre es un ser rodeado de una serie de campos que se ensanchan y se reducen, que proporcionan información de muchos géneros, empezaremos a verlo de un modo enteramente diferente. Podemos entonces empezar a aprender el comportamiento humano y los tipos de personalidad. No sólo hay introvertidos y extrovertidos, autoritarios e igualitarios, apolíneos y dionisiacos y todos los demás matices y grados de personalidad, sino que además cada uno tenemos cierto número de personalidades situacionales aprendidas. La forma más simple de la personalidad situacional es la relacionada con las respuestas a las transacciones íntimas, personales, sociales y públicas”.*⁹³

De cualquier modo, conceptos como estos no son siempre fáciles de captar y entender ya que la mayoría de los procesos de la percepción de distancia se producen fuera de la conciencia. Podemos sentir que tenemos alguien cerca o lejos, *pero “no siempre podemos explicar en qué nos*

⁹² Hall, E. T. op.cit., (p. 141).

⁹³ Ídem.

*fundamos ya que suceden tantas cosas al mismo tiempo que es difícil decidir cuáles de todas son las fuentes informativas en que basamos nuestras reacciones”.*⁹⁴ Puede ser el tono de voz, la posición o la distancia, pero no resulta complejo discernirlo. Dicho esto, Hall nos habla de que: *“por ejemplo, la presencia o ausencia de la sensación de calor producida por el cuerpo de otra persona señala la línea que separara el espacio íntimo del no íntimo. El olor del pelo recién lavado y el esfumarse los rasgos de otra persona vista de muy cerca se combinan con la sensación de calor para crear la intimidad”.*⁹⁵

La descripción de las cuatro zonas descritas por Hall fueron sacadas del análisis, la selección y las entrevistas con personas de clase media y adultos principalmente originarios de la costa noreste de los Estados Unidos. De entre ellos, un gran porcentaje de los sujetos analizados fueron negociantes y profesionales, mujeres y hombres, a muchos de ellos Hall los calificó de intelectuales. Hall finaliza dejando bien claro que sus generalizaciones no representan el comportamiento humano general, ni siquiera el comportamiento norteamericano en general, sino sola y exclusivamente el grupo que entró en su muestra.

Cada una de las cuatro zonas de distancia descritas por Hall comprenden una fase lejana y otra fase cercana y en su aplicación a la fotografía K. Chamorro entiende que las distancias comprendidas entre las fases lejana y cercana de cada espacio son siempre las más óptimas.

⁹⁴ *Ibídem.*

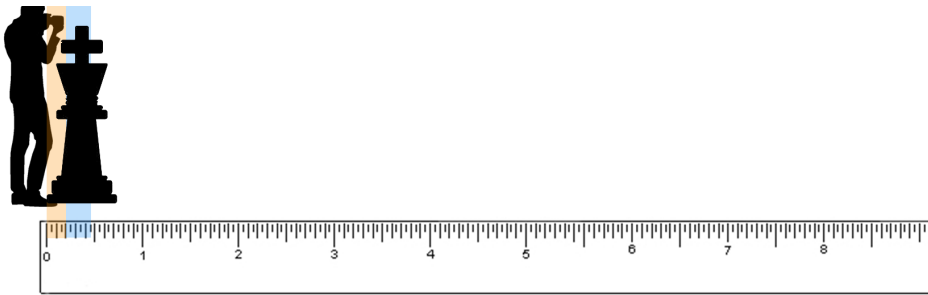
⁹⁵ *Ibídem.*

Para escenificar cada una de las distancias, se ha considerado oportuno diseñar unos gráficos (Figuras 32, 33, 34 y 35) que faciliten su comprensión. Además de su potencial enseñanza en el ámbito docente se hacía necesario plasmar los conceptos a través de gráficos “pictogramáticos”, “señaléticos” a modo de “alfabeto visual”.⁹⁶ Cada uno de ellos contiene su distancia en fase cercana y lejana. Por un lado aparece representado el fotógrafo y por otro el tema (el rey del juego del ajedrez). Se ha considerado oportuna esta metáfora atendiendo a que, simbólicamente, el método propuesto por Koldo Chamorro es una estrategia, encontrando en este juego, considerado deporte, una de sus máximas expresiones.

Cada una de las fases que se desarrolla a continuación aparece precedida por el texto completo que de cada fase desarrolló Hall en sus investigaciones, concluyendo cada una de ellas con el método sintetizado por Koldo Chamorro a partir de éstas y que constituyó su *modus operandi* prácticamente durante toda su vida, siguiéndolo sin concesiones a la hora de materializar sus proyectos. De la comparación entre los textos originales de Hall y la adaptación del autor emana la verdadera aportación de Koldo Chamorro a esta sofisticada metodología desarrollada por él mismo.

⁹⁶ Concepto extraído de Lugon, O. (2010). *El estilo documental: De August Sanders a Walker Evans. 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca. (p. 199.)

Distancia íntima



DISTANCIA ÍNTIMA

- Fase cercana contacto directo
- Fase lejana hasta los 0,45 metros

Fig. 32. Gráfico relativo a la distancia íntima.

Edward T. Hall describe esta distancia (Figura 32) del siguiente modo:

“A la distancia íntima, la presencia de otra persona es inconfundible y a veces puede ser muy molesta por la gran afluencia de datos sensorios. La visión (a menudo deformada), el olfato, el calor del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y la sensación del aliento, todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo”.

Distancia íntima - Fase cercana (Contacto directo)

“Es la distancia del acto de amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento. Predominan en la conciencia de ambas personas el contacto físico o la gran posibilidad de una relación física. El empleo de sus receptores de distancia se reduce grandemente, salvo en la olfacción y la sensación de calor radiante, que se intensifican. Es la fase de contacto máximo donde se comunican los músculos y la piel. La pelvis, los muslos y la cabeza entran a veces en juego; los brazos abrazan. Salvo en los límites exteriores, la visión es borrosa. Cuando es posible ver bien a la distancia íntima -como en los niños- la imagen está muy aumentada y estimula en buena parte, si no toda, la retina. A esa distancia se puede ver con extraordinario detalle. Esto, junto a la eficacia de los músculos oculares al mirar oblicuamente, proporciona una experiencia visual que no puede confundirse con ninguna otra distancia. La vocalización a distancia íntima desempeña un papel verdaderamente mínimo en el proceso comunicativo, que se efectúa principalmente por otras vías. Un murmurio aumenta la distancia. Las vocalizaciones que entonces se producen son en gran parte involuntarias”⁹⁷

⁹⁷ Hall, E. T. op.cit., (pp. 143-144).

Distancia íntima-Fase lejana (Distancia de 15 a 45 cm)

“Cabezas, muslos y pelvis no entran fácilmente en contacto, pero las manos pueden alcanzar y asir las extremidades. La cabeza aparece de tamaño mayor, agrandada, y sus rasgos deformados. La capacidad de enfocar la vista fácilmente es un aspecto importante de esta distancia en los norteamericanos. El iris de los ojos de la otra persona, a cosa de 15 a 22cm, se ve de tamaño mayor que el natural. Los pequeños vasos sanguíneos de la esclerótica se ven claramente, y los poros aparecen agrandados. En la visión clara (15°) entra la parte superior o inferior del rostro, que se percibe agrandado. La nariz se ve más grande que en la realidad y a veces se ve deforme, y lo mismo otros rasgos como los labios, los dientes y la lengua. En la visión periférica (30 a 180°) entran el perfil de la cabeza y los hombros y con mucha frecuencia las manos.

Buena parte del malestar físico que sienten los norteamericanos cuando los extraños entran indebidamente en su esfera íntima se manifiesta en la deformación del sistema visual. Decía un sujeto: “esas personas se acercan tanto que le hacen a uno bizquear. Verdaderamente, me ponen nervioso. Acercan tanto la cara que parece como si se metieran dentro de uno”. En el punto en que se pierde el enfoque bien definido, correcto, uno tiene la desagradable sensación muscular de quedarse bizco por mirar algo muy de cerca. Las expresiones “Get your face out of mine” (Quita tu cara de la mía) y “He shook his fist in my face” (Me agitó el puño en la cara) parecen expresar cómo muchos norteamericanos sienten sus fronteras corporales.

A 15-45 cm, la voz se utiliza, pero se mantiene normalmente en un nivel muy bajo y aún se reduce a un susurro. Como dice el lingüista

Martin Joos, "la pronunciación íntima evita claramente dar la información al destinatario desde fuera de la epidermis del que habla. Se trata sencillamente de recordar (apenas "informar") al que recibe la comunicación un sentimiento... que está dentro de la epidermis del hablante". El calor y el olor del aliento de la otra persona pueden advertirse, aunque son enviados a parte de la cara del sujeto. Hay algunas personas que ya entonces son capaces de notar el aumento o disminución de calor del cuerpo de la otra persona.

El empleo de la distancia íntima en público no se considera propio entre los norteamericanos adultos de clase media, aunque se pueda ver a sus jóvenes íntimamente mezclados unos con otros en automóviles y playas. En el metro y los autobuses llenos de gente, personas extrañas unas a otras se ven a veces envueltas en relaciones espaciales que normalmente se clasificarían entre las íntimas, pero los que viajan en el metro usan procedimientos defensivos que suprimen la intimidad del espacio íntimo en el transporte en común. La táctica básica es quedarse lo más inmóvil que se puede y cuando una parte del tronco o las extremidades tocan a otra persona, retirarse, si es posible. Si no es posible, se mantienen tensos los músculos de la parte afectada. Para los miembros del grupo de no contacto, es tabú relajarse y disfrutar del contacto corpóreo con los extraños. En los elevadores llenos, las manos se conservan pegadas al cuerpo o se emplean para agarrarse a alguna barra. Los ojos se fijan en lontananza y no se les permite posarse en nadie como no sea fugazmente.

Debemos decir una vez más que las normas proxémicas norteamericanas no son de ningún modo universales. Incluso las reglas que rigen intimidades como tocar a los demás no pueden considerarse

constantes. Los norteamericanos que han tenido ocasión de considerable interacción social con rusos dicen que muchos de los aspectos característicos de la distancia íntima norteamericana se hallan presentes en la distancia social rusa. Como veremos en el capítulo siguiente, los sujetos del Medio Oriente en las plazas públicas no manifiestan la indignada reacción de los sujetos norteamericanos cuando los toca algún extraño”⁹⁸

Koldo Chamorro sintetizó para su utilización el espacio íntimo en fase cercana como un espacio de contacto directo en el que existe alta densidad perceptual, donde la visión es borrosa y la voz tenue.

Como nota a los límites entre los distintos espacios culturales entre su fase cercana y lejana, destaca que son conflictivos dada la ambigüedad de su relación con ésta, además de por el uso personal que de ellos se entienda, viva y normalice.

Con respecto al mundo perceptual, Koldo recalca el “yo cenestésico”. Con respecto al resto de sentidos y su potencial representación sinestésica, señala que los sentidos que más operan o debemos tener en cuenta son el tacto, el olfato; y, lo más importante, que la visión es periférica en la fase cercana y foveal en la fase lejana.

De igual modo, en su tabla, introduce el concepto de límites. Este concepto sirve al autor para determinar con mayor exactitud dónde se encuentran estos límites. Hay que recordar que el autor tenía un especial interés en delimitar con el mayor grado de precisión el límite entre lo privado o íntimo y lo social o público. Con todo, en la tabla (Figura 9, Pág.

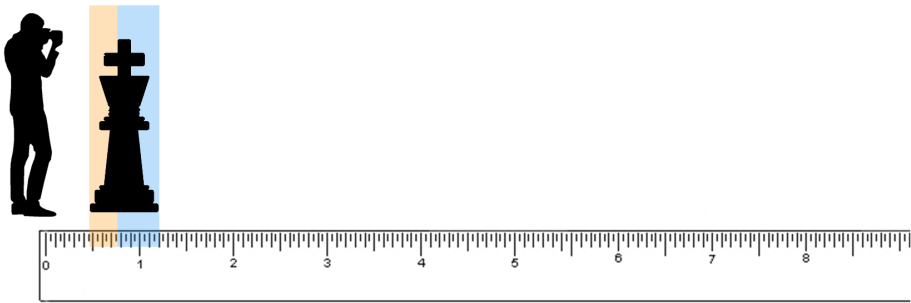
⁹⁸ Hall, E. T. op.cit., (pp. 144-146).

35), los límites sirven como claves o anotaciones para determinar y delimitar dichos límites.

Con respecto al límite del espacio íntimo, señala como punto clave la aceptación de la intimidad física por superación del nivel del asco que se manifiesta a través de los olores corporales, del sudor, del uso de perfumes y colonias, del aliento, etc.

Referente a los territorios fotográficos apunta que el espacio íntimo es propicio para el erotismo y éste se debe fotografiar mediante el uso de un gran angular sin diafragmar. De igual modo, este espacio es adecuado para la fotografía de bodegón y de naturaleza cuando se fotografía seres vivos, en este caso aconseja la utilización de teleobjetivos. Finaliza dicho espacio cultural anotando que se puede abordar desde el punto de vista de la ficción y la no ficción.

Distancia personal



DISTANCIA PERSONAL

■ Fase cercana de 0,45 a 0,75 metros

■ Fase lejana de 0,75 a 1,20 metros

Fig. 33. Gráfico de la distancia personal.

Con respecto a distancia personal (Figura 33), Hall la describe como:

“Distancia personal” es el término que empleó Hediger para designar la distancia que separa constantemente los miembros de las especies de no contacto. Puede considerársela una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene un animal entre sí y los demás”⁹⁹

⁹⁹ Hall, E. T. op.cit., (pp. 146-147).

Distancia personal - Fase cercana (Distancia de 45 a 75 cm)

“La sensación cenestésica de proximidad se deriva en parte de las posibilidades existentes en relación con lo que cada uno de los participantes puede hacer al otro con sus extremidades. A esa distancia uno puede agarrar o retener a la otra persona. Ya no hay deformación visual de los rasgos de esa otra persona. Pero hay notable reacción de los músculos que rigen los ojos. El lector puede experimentarlo por sí mismo mirando a un objeto situado entre 45 y 90 cm y atendiendo en particular a los músculos situados en torno a los globos oculares. Puede sentir la tracción de esos músculos cuando mantiene los dos ojos en un solo punto de modo que la imagen de cada ojo esté en registro. Empujando suavemente con la punta del dedo la superficie del párpado inferior para desplazar el globo ocular se advierte claramente la labor que ejecutan esos músculos para conservar una sola imagen coherente. Un ángulo visual de 15° capta la parte superior o la inferior del rostro de otra persona, que se ve con excepcional claridad. Los planos y las redondeces de la cara se acentúan; la nariz avanza y las orejas retroceden; el vello facial, las pestañas y los poros se ven perfectamente. Se manifiesta con particular precisión la tridimensionalidad de los objetos, cuya redondez, sustancia y forma se perciben de modo diferente que a cualquier otra distancia. Las texturas superficiales son también muy prominentes y se diferencian claramente unas de otras. El lugar donde uno está en relación con otra persona señala las relaciones que hay entre ambos, o el modo de sentir uno respecto del otro, o ambas cosas. Una esposa puede estar dentro del círculo de la zona personal cercana de su esposo con impunidad. Si lo hace otra mujer, la cosa es muy diferente”.

Distancia personal - Fase lejana (Distancia de. 75 a 120 cm)

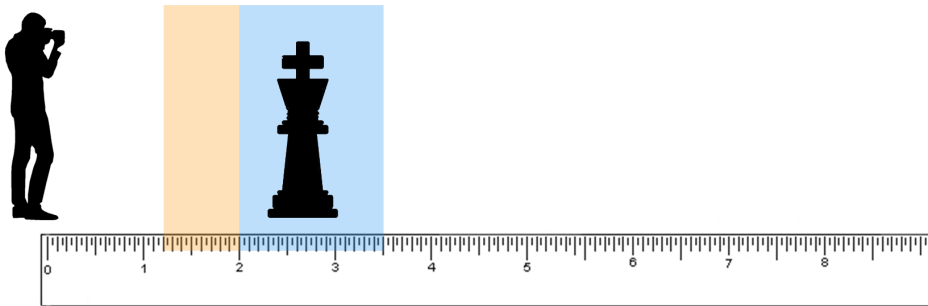
“Decir que alguien está "a la distancia del brazo" es una manera de expresar la fase lejana de la distancia personal. Va desde un punto situado inmediatamente fuera de la distancia de contacto fácil para una persona hasta un punto donde dos personas pueden tocarse los dedos si ambas extienden los brazos. Éste es el límite de la dominación física en sentido propio. Más allá, a una persona no le es fácil "poner la mano encima" a otra persona. Los asuntos de interés y relación personales se tratan a esa distancia. El tamaño de la cabeza se percibe normalmente y son bien visibles los detalles de los rasgos faciales de la otra persona, así como de la piel, el pelo gris, la "soñera" en los ojos, las manchas en los dientes, las arruguitas, las pecas, la suciedad de la ropa. La visión foveal abarca solamente una región del tamaño de la punta de la nariz o de un ojo, de modo que la mirada debe recorrer el rostro (el que la vista sea dirigida es estrictamente una cuestión de condicionamiento cultural). La visión clara de 15° abarca la parte superior o la inferior del rostro, mientras que la visión periférica de 180° capta las manos y todo el cuerpo de una persona sentada. Se advierte el movimiento de las manos, pero no pueden contarse los dedos. El nivel de la voz es moderado. No es perceptible el calor corporal. Mientras normalmente no hay olfacción para los norteamericanos, sí la hay para otras muchas gentes, que emplean aguas de colonia para crear una burbuja o globito olfativo. A veces puede notarse el olor del aliento a esta distancia, pero a los norteamericanos se les enseña a no echar el aliento a los demás sino apartarlo de ellos”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Hall, E. T. op.cit., (pp. 147-148).

Referente al espacio personal Koldo Chamorro señala como Hall que cubre hasta 75 cm y puede existir contacto físico directo. En su fase lejana, que cubre hasta los 1,20 cm, aparece la frontera de la “burbuja” personal. El mundo perceptual sigue referenciado en primer lugar por el “yo cenestésico”. El resto de sentidos que operan son el tacto, el olfato, el sonido claro y, lo que es más importante y relevante, que la visión es foveal. El límite del asco en este caso está marcado por el asco físico, el emocional, el sexual y el psicológico. Podemos oler el perfume, el sudor y el aliento. Como nota de atención señala que lenguaje no verbal es un soporte de complicidad o de rechazo. Los territorios fotográficos propuestos por Koldo para la distancia personal son el erotismo en fase lejana con temáticas como los tabús, los fetiches, etc. y la óptica idónea es la estándar, es decir un 50mm. Para fotografiar moda (se refiere aquí a fotografía de cosmética) sugiere el uso de teleobjetivos. Para retratos tipo Benetton, mejor la utilización de teles cortos. En el reportaje, en su variable de reportaje íntimo, lo más idóneo según el autor es la utilización de un gran angular de 35mm o una óptica estándar de 50mm.

Koldo finaliza dicho espacio cultural recalcando que el espacio personal sólo puede ser representado desde el territorio de la no ficción.

Distancia social



DISTANCIA SOCIAL

- Fase cercana de 1,20 a 2 metros
- Fase lejana de 2 a 3,50 metros

Fig. 34. Gráfico relativo a la distancia social.

Para Hall esta tercera distancia (Figura 34) es:

“Según un sujeto, la línea que pasa entre la fase lejana de distancia personal y la fase cercana de distancia social señala el “límite de dominación”. No se advierten los detalles visuales íntimos del rostro y nadie toca ni espera tocar a otra persona a menos que haga un esfuerzo especial. El nivel de la voz es el normal entre norteamericanos. Hay un pequeño cambio entre la fase lejana y la cercana y las conversaciones pueden alcanzarse a oír a una distancia de hasta 6 m. He observado que a estas distancias la intensidad general de la voz norteamericana es menor que la

de los árabes, españoles, indostanos y rusos y algo mayor que la de los ingleses de la clase superior, los asiáticos del sureste y los japoneses”¹⁰¹

Distancia social - Fase cercana (Distancia de 120 cm a 2 m)

“El tamaño de la cabeza se percibe normalmente; a medida que uno se aparta del sujeto, la región foveal va captando una parte cada vez mayor de la persona. A 120 cm, un ángulo visual de un grado abarca una región un poco mayor que la de un ojo. A 2 m, la zona de enfoque correcto se extiende hasta la nariz y partes de ambos ojos; o pueden verse perfectamente toda la boca, un ojo y la nariz. Muchos norteamericanos van y vienen con la mirada de un ojo a otro o de los ojos a la boca. Se perciben con claridad los detalles de la textura epidérmica y el pelo. Con un ángulo visual de 60°, la cabeza, los hombros y la parte superior del tronco se ven a una distancia de 120 cm, mientras que a 2 m se abarca toda la figura con el mismo ángulo.

A esta distancia se tratan asuntos impersonales y en la fase cercana hay más participación que en la distante. Las personas que trabajan juntas tienden a emplear la distancia social cercana. Es también una distancia muy comúnmente empleada por las personas que participan en una reunión social improvisada o informal. De pie y mirando a una persona a esa distancia se produce un efecto de dominación, como cuando alguien habla a su secretaria o su recepcionista”¹⁰²

¹⁰¹ Hall, E. T. op.cit., (pp. 148-149).

¹⁰² Ídem.

Distancia social - Fase lejana (Distancia de 2 a 3.5 m)

“Es la distancia a que uno se pone cuando le dicen “póngase en pie para que lo vea bien”. El discurso comercial y social conducido al extremo más lejano de la distancia social tiene un carácter más formal que si sucede dentro de la fase cercana. En las oficinas de las personas importantes, las mesas de despacho son lo bastante anchas para tener a los visitantes en la fase lejana de la distancia social. Incluso en una oficina con mesas de tamaño corriente, la silla del otro lado está a 2.5 o 2.75 m del que se halla detrás de la mesa. En la fase lejana de la distancia social, los detalles más delicados de la cara, como los capilares de los ojos, se pierden. Por otra parte son fácilmente visibles la textura de la piel, el pelo, el estado de la dentadura y el de la ropa. Ninguno de mis sujetos hizo mención de que notara el calor o el olor del cuerpo de una persona a esa distancia. La figura entera -con mucho espacio en torno- se abarca con una mirada de 60°. A cosa de 3.5 m también se reduce la retroactividad de los músculos oculares empleados para mantener la vista concentrada en un solo punto. Se ven los ojos y la boca de la otra persona en la región de visión más clara. Por eso no es necesario mover los ojos para captar todo el rostro. En las conversaciones de cierta duración es más importante mantener el contacto visual a esta distancia que más de cerca.

El comportamiento proxémico de esta suerte está condicionado culturalmente y es del todo arbitrario. Es también obligatorio para todos los participantes. El no sostener la vista del otro es excluirlo y poner término a la conversación y por eso se ve en las personas que conversan a

esa distancia que estiran el cuello y se inclinan a uno u otro lado para obviar los obstáculos que hallan entre ellas. De modo semejante, cuando una persona está sentada y la otra en pie, el prolongado contacto visual a menos de 3 o 3.5 m fatiga los músculos del cuello, y lo suelen evitar los subordinados que son sensibles a la comodidad de sus jefes. Pero si se invierte la relación y es el subordinado el que está sentado, con frecuencia el otro se acerca más.

En esta fase distante, el nivel de la voz es perceptiblemente más elevado que en la fase cercana y suele oírse fácilmente en una habitación adyacente si la puerta está abierta. La elevación de la voz o la vociferación pueden tener por efecto la reducción de la distancia social a la personal.

Un rasgo proxémico de la distancia social (fase lejana) es que puede utilizarse para aislar o separar a las personas unas de otras. Esta distancia posibilita que sigan trabajando en presencia de otra persona sin parecer descorteses. Las recepcionistas de oficina son particularmente vulnerables en esto, porque la mayoría de los patronos piden de ellas un doble servicio: responder cuando se les pregunta algo, ser corteses con los visitantes y, al mismo tiempo, escribir en su máquina. Si la recepcionista está a menos de 3 m de otra persona, aunque sea extraña, se sentirá suficientemente implicada como para verse virtualmente obligada a platicar. Pero si tiene más espacio, puede seguir trabajando libremente sin necesidad de hablar. De igual modo, los maridos que vuelven de su trabajo suelen sentarse a descansar o a leer el periódico a 3 o más metros de su esposa, porque a esa distancia una pareja puede iniciar una breve conversación e interrumpirla a voluntad. Algunos

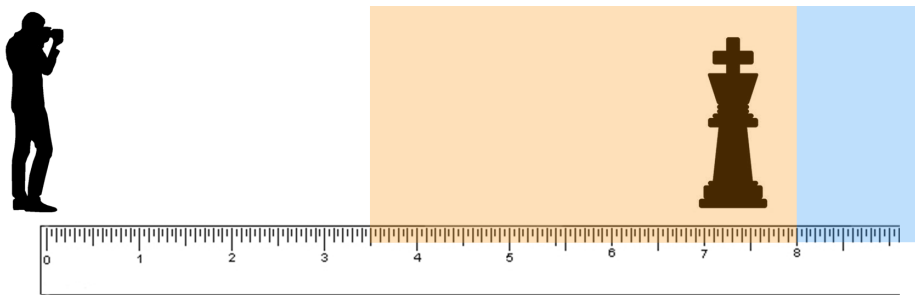
*hombres descubren que sus esposas han dispuesto los muebles espalda con espalda, procedimiento sociófugo favorito del dibujante Chic Young, creador de "Blondie". Este modo de disponer los asientos es una solución apropiada para el espacio mínimo, porque hace posible que dos personas estén en cierto modo aisladas una de otra si así lo desean".*¹⁰³

Tanto para Hall como para Koldo la distancia social empieza en su fase cercana en los 1,20 m, donde el tono de voz es normal. La fase lejana concluye a los 3,5 m. El trabajo fotográfico de Koldo a esta distancia lo realiza mediante la utilización de la técnica de la hiperfocal ajustada a diafragmas 8-11. De nuevo aparece como premisa inicial el "yo cenestésico". El sentido que prevalece por encima de todos es el del sonido donde la voz es alta; y lo más relevante, que la visión es macular en ambas fases. Los límites del espacio quedan subordinados a lo que señala el derecho consuetudinario y de las prácticas culturales en general. En las potenciales situaciones de tensión y alerta se puede oler el perfume y el sudor. Los territorios fotográficos propuestos son el desnudo en el que Koldo propone el uso del 35mm. En la moda, según el autor, deberíamos utilizar un teleobjetivo de 80-105mm. Para la fotografía de retrato, un objetivo estándar de 50mm. Para la disciplina de reportaje un 35mm. Para la fotografía pornográfica, teleobjetivos en conjunción de luces artificiales.

Finaliza como en el apartado anterior apuntando que el espacio social sólo puede ser representado desde el territorio de la no ficción.

¹⁰³ Hall, E. T. op.cit., (pp. 150-151).

Distancia pública



DISTANCIA PÚBLICA

- Fase cercana de 3,50 a 8 metros
- Fase lejana de 8 metros a infinito

Fig. 35. Gráfico relativo a la distancia pública.

Finalmente y con respecto a la distancia pública (Figura 35) Hall señala que:

“En la transición de las distancias personal y social a la distancia pública que está totalmente fuera del campo de la participación o la relación, se producen importantes cambios sensorios”.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Hall, E. T. op.cit., (p. 152).

Distancia pública - Fase cercana (Distancia de 3.5 a 7.5 m)

*“A 3’5 m, un sujeto ágil puede obrar evasiva o defensivamente si lo amenazan. La distancia puede incluso ser una forma vestigial, pero subliminal, de reacción de huida. La voz es alta, pero no a todo su volumen. Los lingüistas han observado que a esta distancia se produce una cuidadosa elección de las palabras y de la forma de las frases, así como cambios gramaticales, sintácticos, etc. La designación de "estilo formal", empleada por Martin Joos, es apropiadamente descriptiva: “Los textos formales requieren un planteamiento de antemano y se puede decir que el orador piensa bien las cosas”. El ángulo de visión más claro (un grado) abarca todo el rostro. Ya no son visibles los detalles de la epidermis y los ojos. A los 5 m, el cuerpo empieza a perder su relieve y a parecer plano. El color de los ojos va dejando de ser perceptible; sólo el blanco de los ojos es bien visible. El tamaño de la cabeza parece bastante menor que el natural. La zona de visión clara, de 15°, que tiene forma de rombo, abarca el rostro de dos personas a 3’5 m, mientras que la visión de 60° comprende todo el cuerpo y un poco de espacio en torno suyo. Puede verse periféricamente a otras personas presentes”.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ídem.

Distancia pública - Fase lejana (Distancia a partir de 9m)

“Unos 9m es la distancia que se deja automáticamente en torno a los personajes públicos. Un ejemplo excelente se da en “The making of the President 1960”, de Theodore H. White, cuando la designación de John F. Kennedy era ya segura. Describe así White el grupo del “cottage oculto” cuando entró Kennedy:

Kennedy entró con su paso largo y ligero, algo saltarín, joven y flexible como la primavera, saludando a los que se encontraba al paso. Después se deslizó entre ellos y bajó los escalones del cottage de doble nivel para dirigirse a un rincón donde lo esperaban charlando su hermano Bobby y su cuñado, Sargent Shriver. Los demás, que estaban en la plaza, iniciaron un movimiento impulsivo hacia él. Después se detuvieron. Una distancia de unos 6 m les separaba, pero era infranqueable. Aquellos hombres mayores, poderosos desde hacía tiempo, se mantenían aparte y lo miraban. Después de unos minutos se volvió, vio que lo miraban y murmuró algo a su cuñado. Este atravesó entonces el espacio separador y los invitó a trasponerlo. El primero fue Averell Harriman, después Dick Daley, luego Mike DiSal1e y, a continuación, uno por uno, todos fueron felicitándolo. Pero ninguno podía atravesar la pequeña distancia que los separaba sin ser invitado porque en torno a él había esa delgada separación, y sabían que no estaban allí en calidad de patrocinadores sino de clientes. Sólo podían acercarse con invitación, porque ése podía ser el presidente de los Estados Unidos.

La distancia pública usual no se limita a los personajes públicos sino que cualquiera puede hacer aplicación de ella en ocasiones públicas. Mas deben realizarse ciertos ajustes. La mayoría de los actores saben que a 9 o

más metros se pierden los sutiles matices del significado con el tono normal de voz, así como los detalles de la expresión facial y del movimiento. No sólo la voz sino todo lo demás debe ser exagerado o amplificado. De la comunicación no verbal, una buena parte se transforma en ademanes y posición del cuerpo. Además, el ritmo de la pronunciación se hace más lento, las palabras se enuncian con más claridad, y se producen también cambios estilísticos. Los caracteriza el estilo impasible de Martín Joos: "El estilo impasible o frío es para las personas que seguirán siendo extrañas". La persona entera se ve muy pequeña y como puesta en escena o enmarcada. La visión foveal va captando más y más de la persona, hasta quedar toda ella dentro del reducido círculo de la visión más precisa. En ese punto -en que las personas parecen hormigas- se esfuma rápidamente el contacto humano. El cono de visión de 60° capta todo el cuadro, mientras que la visión periférica tiene por principal función la alteración del individuo por el movimiento lateral".¹⁰⁶

Finalmente, Koldo Chamorro según su tabla (Figura 9, Pág. 35), delimita como Hall el espacio público en su fase cercana a partir de los 3,5 m y la fase lejana de los 8 m al infinito o límite del horizonte visual. La vista es foveal y periférica. El sonido es uno de los sentidos que más prevalece en esta distancia estando articulado por un tono elevado de voz. De igual modo es esta distancia donde más se manifiesta el lenguaje no verbal.

¹⁰⁶ Hall, E. T. op.cit., (pp. 153-154).

Con respecto a los límites, la ambigüedad y exceso de información es la que prevalece. Como nota de atención el autor señala que debemos estar atentos a espacios de uso público como playas, actos musicales y manifestaciones políticas porque se trata de espacios públicos de uso privado.

En el espacio público, los territorios o géneros fotográficos más adecuados para el autor son los del reportaje, en el que debe utilizarse el 35mm o el 50mm. Disciplinas como paisaje industrial urbano y geográfico deben representarse mediante la utilización de ópticas estándar, es decir un 50mm. En este caso pueden realizarse tanto desde la ficción como la no ficción.

6. ANÁLISIS DE FOTOGRAFÍAS A TRAVÉS DEL MÉTODO

El presente apartado intentaremos dilucidar, mediante el análisis del espacio táctil y las potenciales combinaciones propuestas por K. Chamorro en sus tablas (que representan una verdadera declaración de intenciones de trabajo proyectual a lo largo del tiempo) en qué grado o nivel se utiliza el método, así como sus posibles y múltiples variables. De este modo, se podrá constatar la validez parcial o total del sistema.

K. Chamorro también seguía una norma a la hora de copiar sus fotografías a las sales de plata, pues el tamaño de éstas estaban comprendido entre el 24x30 y el 30x40 cm, considerando estos tamaños como idóneos para la fotografía de reportaje.

El autor, desde sus primeras aproximaciones al método, solía utilizarlo con un grado mayor o menor de sofisticación. Durante el periodo en el que se tuvo contacto con él, colaborando en múltiples proyectos de autor, siempre que disparaba escenificaba con claridad, mediante el uso de lenguaje no verbal, las estrategias y la metodología del sistema de modo casi milimétrico. De esta escenificación corporal emanaba sin ningún tipo de titubeos la conciencia de su “yo cenestésico” en comunión con la distancia focal y la distancia física según el tema y el espacio cultural en el que quería ubicarlo.

Para determinar las distancias físicas y las longitudes focales exactas utilizadas por el autor en cada una de las fotografías analizadas en este

capítulo, se ha simulado la escena con personajes reales y se ha visualizado a través de una cámara Leica y una Nikon, con las mismas ópticas empleadas por K. Chamorro. De este modo se ha podido determinar con un grado de precisión muy elevada la distancia focal del objetivo utilizado en cada fotografía así como la distancia medida en metros al tema.

6.1. Imágenes espacio íntimo



DISTANCIA ÍNTIMA

- Fase cercana contacto directo
- Fase lejana hasta los 0,45 metros

Espacio íntimo - Fase cercana



Fig. 36. *Pubis pro nobis* o *Cinco tiempos para un rincón*. (Años 80).



Fig. 37. *Pubis pro nobis o Cinco tiempos para un rincón.* (Años 80).

Espacio íntimo - Fase lejana

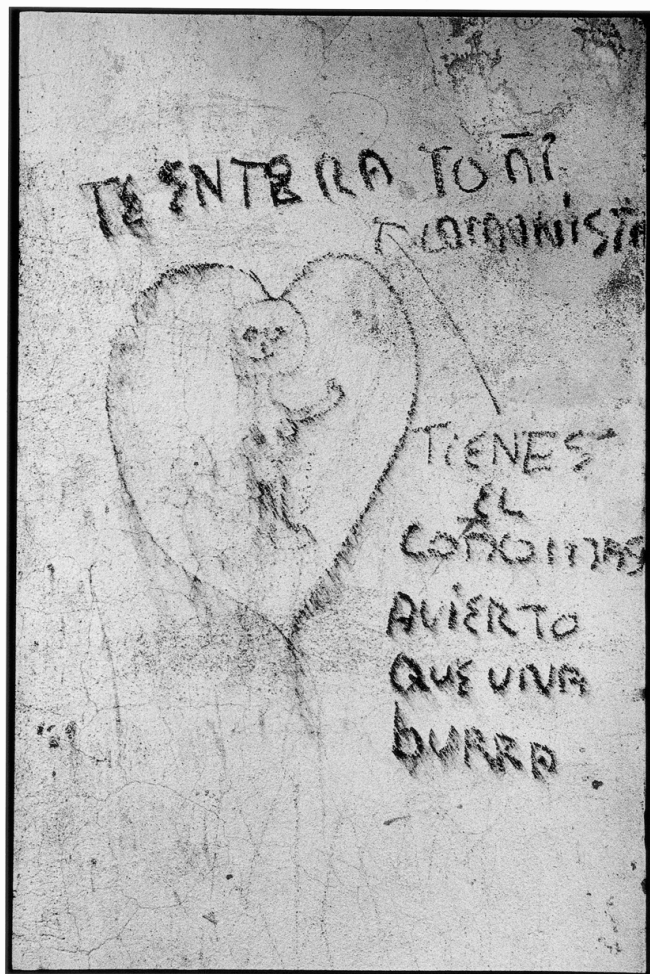


Fig. 38. Rincón en algún lugar de España, cuyo nombre no recuerdo. (1997).

Lo primero que subyace de las tres imágenes anteriores, en formato vertical, formato de ficción según K. Chamorro, es que la distancia (de contacto directo) al motivo es muy cercana en las dos primeras (Figuras 36 y 37), aproximadamente 45 cm, y menos cercana en la tercera (Figura 38), superior a los 45 cm, sin llegar a ser de contacto directo; lo que nos indica que las dos primeras fotografías se han disparado a distancia íntima fase cercana y la tercera a distancia íntima fase lejana. A esta distancia el “yo cenestésico” es muy evidente y sinestésicamente los sentidos que más actúan son el tacto y el olfato. Según la tabla de K. Chamorro, a esta distancia la visión tiene que ser periférica y borrosa, por lo que deberían utilizarse ópticas que suministren dicha visión, es decir, lentes de distancia focal corta o, lo que es lo mismo, grandes angulares. Si observamos detenidamente las tres fotografías podemos apreciar que no existe ningún tipo de desenfoque en profundidad desde el centro de la imagen a las esquinas de las mismas, pudiendo afirmar que están totalmente enfocadas apareciendo la textura de lo representado totalmente visible en la totalidad del campo visual representado.

¿Significa lo expuesto anteriormente que no está utilizando el método? o tal vez: ¿que el método no se cumple totalmente o ni tan siquiera parcialmente?

La explicación la encontramos en que la intención de K. Chamorro no es obtener tres fotografías eróticas sino tres fotografías pornográficas. Si hubiera deseado tres fotografías eróticas o tres imágenes candidas hubiera abierto el diafragma al máximo de tal modo que hubiera obtenido un desenfoque evidente, hecho que hubiera dado, por lo menos, a las dos primeras fotografías una visión más periférica ya que se hubiera enfocado

solamente la región central de lo representado. Con respecto a la última de esta serie, fotografía tomada rigurosamente frontal al igual que las dos anteriores, ni tan siquiera abriendo el diafragma hubiera conseguido desenfocar la periferia ya que se trata de un campo plano en profundidad y un campo de este tipo a esa distancia es prácticamente imposible desenfocarlo, a no ser que se haga una toma que busque la diagonal, no siendo éste el caso.

Del mismo modo, en ninguna de las tres fotos aparece ningún tipo de distorsión periférica propia de los objetivos gran angular, es decir, que K. Chamorro no ha utilizado un gran angular, entonces: ¿qué objetivo ha utilizado? En este caso, como en otras muchas obras, ha usado para esta distancia y para “contar del mismo modo” un objetivo de 55mm macro. Este objetivo le proporciona una visión foveal propia de la distancia pública, entonces, ¿qué es lo que ha hecho K. Chamorro exactamente? Lo que ha hecho con esta estrategia es hacer que un tema que debería estar ubicado en un espacio íntimo se ha "metido", según su argot, en un espacio público y esto lo ha conseguido mediante la articulación de la profundidad de campo, ya que a distancia íntima (distancia del amor y de la agresión según Hall) no vemos de ese modo, en cambio a distancia pública sí.

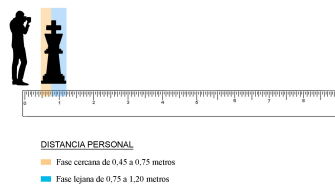
Cabe destacar que en las dos primeras fotografías las sombras a partir de la luz proyectada por la cruz compensan el exceso de información proporcionando, en cierto modo, un aspecto más cercano a una visión periférica no obtenida a través de un objetivo gran angular sino a través de esa sombra que actúa de periferia, centrando la vista en principio en el centro de la imagen, frenando en cierto modo el efecto

pornográfico deseado. En contraposición, la última no pretende en ningún caso silenciar ese deseo de colocar el tema con claridad en el lugar y en el espacio deseado.

Con lo visto hasta ahora en este apartado podemos afirmar que K. Chamorro propone como estrategia para intimizar o desintimizar cualquier tema trabajar con el desenfoque, de tal modo que el espectador al ver la imagen la identifique con un espacio que reconoce e identifica con una distancia física y un espacio que es el íntimo, ya que psicoperceptualmente ese espacio lo sentimos e identificamos connotativa y denotativamente de ese modo.

Finalmente la cuestión reside, según el autor, en utilizar la distancia física y la distancia focal idónea al tema para que finalmente la fotografía tenga “conciencia” y, como afirma Clemente Bernad, nunca aprovecharse de la energía del tema en su propio beneficio, sino todo lo contrario, pues es K. Chamorro quien pone toda su energía, su bagaje y su modo de entender la vida a cada uno de los temas que fotografía. Con esta afirmación queremos recalcar que la obsesión del autor por esta cuestión es extrema; es por ello que a lo largo de esta tesis subyace ese concepto de “conciencia de imagen”, que en el caso de K. Chamorro es esa imagen cuya articulación espacial, tanto del espacio visual como del táctil, explica, sin ningún tipo de titubeos, cómo él mismo siente (como sujeto emisor fuente de la comunicación de un mensaje), ve y representa el tema y cómo desea que se interprete por parte de los potenciales receptores e intérpretes de sus imágenes en esa zona de transmisión sometida a los efectos socioculturales que él muy bien conoce, maneja, manipula y participa.

6.2. Imágenes espacio personal



Espacio personal - Fase cercana



Fig. 39. Del ensayo *El nacimiento de una nación*. (S/datar). Colección particular.



Fig. 40. *Miradas en común*. Astilleros del ayer al hoy 1977-1991. (1994).

Espacio personal - Fase lejana

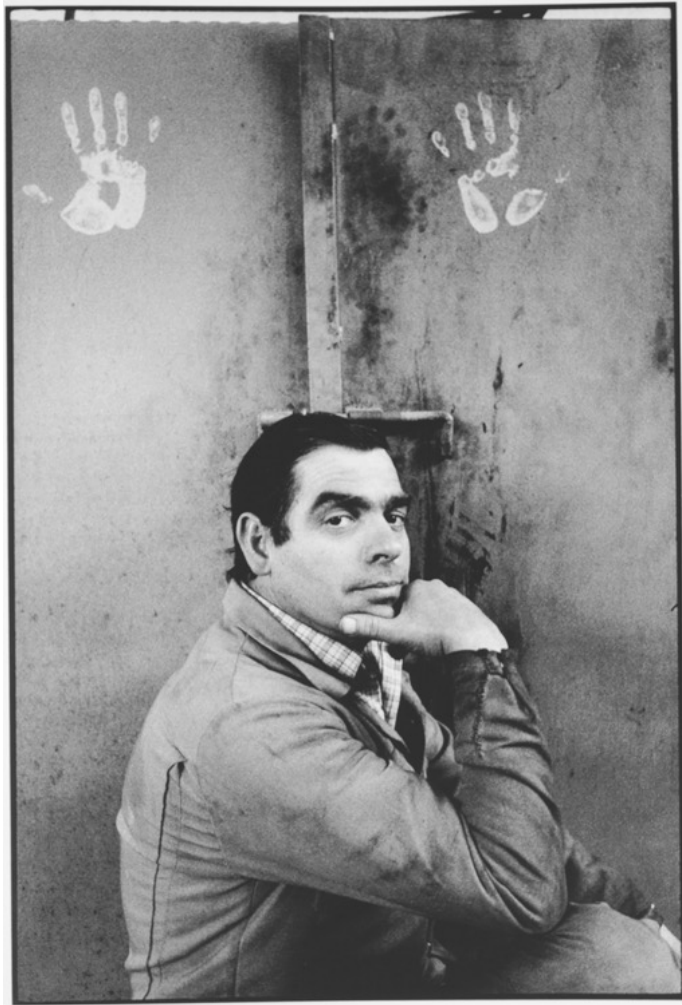


Fig. 41. *Manos*. Astilleros del ayer al hoy 1977-1991. (1994).

Koldo Chamorro tuvo que aprender milimétricamente a diferenciar las distintas “burbujas” de los distintos espacios interpersonales, para ello desarrolló un complejo sistema propio para identificar los límites que podía o no sobrepasar, ya que tenía una verdadera obsesión en diferenciar entre lo privado, lo social y lo público. Dichos límites los encontró desarrollando un complejo sistema vinculado al reconocimiento del asco, tanto el físico, como el sexual, emocional y psicológico, que era capaz de reconocer a través del olfato y el lenguaje no verbal como soporte de complicidad o rechazo.

Las tres imágenes de este apartado son un ejemplo de lo anteriormente expuesto. En todas ellas la distancia del fotógrafo, el “yo cenestésico”, se hace notar todavía con claridad pero no tanto como en la distancia íntima, pudiendo existir contacto físico como señala Hall.

Las dos primeras (Figuras 39 y 40) están tomadas con un 35mm en formato horizontal (de no ficción para Koldo), formato en el que según el autor el fotógrafo tiene que ser un perfecto constructor de imágenes para resolverlo fotográficamente, ya que tiene que entender el suceso y contarlo del modo más objetivo posible, controlando a la perfección la articulación espacial, por lo que se han disparado a distancia personal fase cercana. La visión que opera a esta distancia es la foveal, es decir, una visión muy precisa. Entre los posibles territorios propuestos por K. Chamorro se encuentra el reportaje a distancia íntima, que es donde se ubican las dos fotos. Para ello necesitó la complicidad de los fotografiados, pues de otro modo no hubiera resuelto estas imágenes, ya que en el momento en que hubiera detectado algún tipo de hostilidad, fotografiando a esa distancia, por parte de los sujetos fotografiados, e identificada a

través del lenguaje no verbal o del olor (producto de una potencial situación hostil), hubiera desistido de hacerlas por cuestiones morales y éticas. Finalmente cabe recalcar que los sutiles desenfoques de ambas fotos potencian y propician cierta sensación de intimidad consentida que refuerzan el sentido del reportaje íntimo.

La tercera imagen (Figura 41) se encuentra casi situada en la frontera del espacio de la burbuja personal fase lejana y social fase cercana, aunque se encuentra posicionada en la esfera personal fase lejana que cubre hasta 1,20 metros. El formato vertical nos indica que es una fotografía, en palabras del autor, de ficción. Según el autor, en la esfera de lo personal los temas deben tratarse como no ficción: ¿qué es entonces lo que sucede en esta imagen?

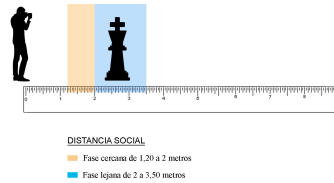
Como se ha podido ver a lo largo de esta tesis, el autor habla de fotografías y de los “mundos y universos que yo me creo” cuando cambia del eje horizontal al vertical a la hora de fotografiar un tema. Tomada también con un objetivo de longitud focal de 35mm evidencia ese universo realista mágico del autor en el que lo real puede ser improbable pero no imposible. Hacemos esta afirmación atendiendo a las huellas de las manos pintadas en blanco sobre la pared que manifiestan en potencia una intervención sobre el escenario y su composición, en el que tal vez las manos ya estuvieran pintadas o tal vez no; aparentemente lo que sí apreciamos es que el tamaño de las manos pintadas podrían coincidir con el personaje retratado por sus dimensiones. El tema reside en saber si las manos ya estaban pintadas o si tal vez se pintaron a petición del autor en función de una composición más eficaz con una clara intención simbólica.

A esta pregunta nunca podremos contestar, lo que refuerza el discurso realista mágico del autor: ¿Es posible incluso siendo improbable?

Por lo tanto, y atendiendo a todo lo visto y tratado a lo largo de esta tesis doctoral, podemos deducir con respecto al uso del formato vertical en un territorio fotográfico que según él debía de tratarse como de no ficción; que del mismo modo que mediante la articulación de la profundidad de campo K. Chamorro era capaz de “meter” un tema propio de la esfera íntima en cualquiera de los otros espacios y viceversa, podía gravitar sin perjuicios entre la ficción y la no ficción en la medida en que intervenía sobre la composición añadiendo elementos simbólicos encriptados que demandan múltiples lecturas; y es quizás de esta forma, como apunta Cristina Zelich y Clemente Bernad, como consigue que sus imágenes no se agoten en una primera lectura.

Para finalizar, y podrían ser palabras de Edward, T. Hall, conviene añadir que el retrato está realizado entre 1-1,5 metros, la distancia del pintor cuando retrata, es decir, la distancia normal de la intimidad y de la conversación fácil, donde empieza a aparecer el alma del que posa. A menos de 90 cm, a distancia de contacto, el alma según Hall es demasiado evidente para que pueda haber ninguna observación desinteresada.

6.3. Imágenes espacio social



Espacio social - Fase cercana

Para Koldo la distancia social empieza en su fase cercana en los 1,20m, donde el tono de voz es normal, y termina a 2 m. La fase lejana concluye a los 3,5 m. De la serie de imágenes que analizamos a continuación, las seis primeras se han realizado a una distancia de 2 metros con un nivel de exactitud muy elevada. Para determinar esta distancia se ha simulado con personajes reales la escena y se ha utilizado un 35 mm, constatando que el corte espacial se ha realizado con esa lente y a esa distancia.

K. Chamorro era un especialista reconocido nacionalmente por su trabajo dentro del ámbito del reportaje, entendido en sus múltiples variables, y es en ese territorio donde se desenvuelve con soltura y demuestra sus dotes creativas con composiciones audaces y, sobre todo, sofisticadas.

Se centra el interés en este apartado dedicado a la distancia social atendiendo a dos aspectos que se consideran relevantes y que hacen que las imágenes realizadas en este espacio, a esa distancia y con esa longitud focal tengan cualidades que las diferencian del resto de espacios. El primero de ellos es que K. Chamorro maneja la visión macular con verdadera soltura. Sabía que la visión macular estaba vinculada en fotografía al hecho de componer y justamente este hecho es el que emana con claridad en toda esta serie de imágenes. Es en este espacio en donde, según el autor, el fotógrafo debe demostrar sus dotes de gran constructor de imágenes, controlando tanto el espacio visual como el táctil a la perfección para que las imágenes narren los hechos con el mayor grado de objetividad, aunque la intención sea justamente la contraria.

El segundo de los aspectos atiende a la capacidad del autor en determinar la distancia exacta del disparo sometida a lo que en ese espacio señalan las prácticas del derecho consuetudinario y las prácticas culturales de orden general que conocía muy bien. Para ello, si K. Chamorro consideraba que no debía “meter” un tema del ámbito social en la esfera íntima, personal o pública, siempre actuaba en consecuencia, colocándose a la distancia más adecuada para que así fuera. Con esta actitud conseguía que en la esfera social, según él, sinestésicamente lo más relevante fuera el sonido. Así conseguía restar información vinculada potencialmente al tacto y al olfato consiguiendo que las fotos “no se calentaran”. Pero, ¿qué significa para Koldo “calentar una fotografía”? Según el autor es llevar algo de la esfera social y pública al ámbito de la personal o íntima sin atender a la idiosincrasia del tema. Esto se consigue

con la distancia física próxima y, en la mayoría de casos, mediante la utilización de un ultra-gran angular a distancias muy próximas.

De las seis fotos (Figuras 42 a 47) realizadas a distancia social fase cercana sólo una de ellas está tomada en formato vertical (Figura 47), a pesar de que el autor determina que en este espacio sólo cabe el formato de no ficción. De nuevo aparece esa tesis de K. Chamorro de “los universos que yo me creo”. Lo que ha hecho Koldo en este caso como en muchos otros es pasar algo del territorio de la no ficción a la ficción. Analizando detenidamente la fotografía, vemos un hombre mayor, en cuya espalda se solapan un grupo de niños: ¿Podría el autor haber vinculado esta foto simbólicamente con la leyenda de “El hombre del saco” o “El

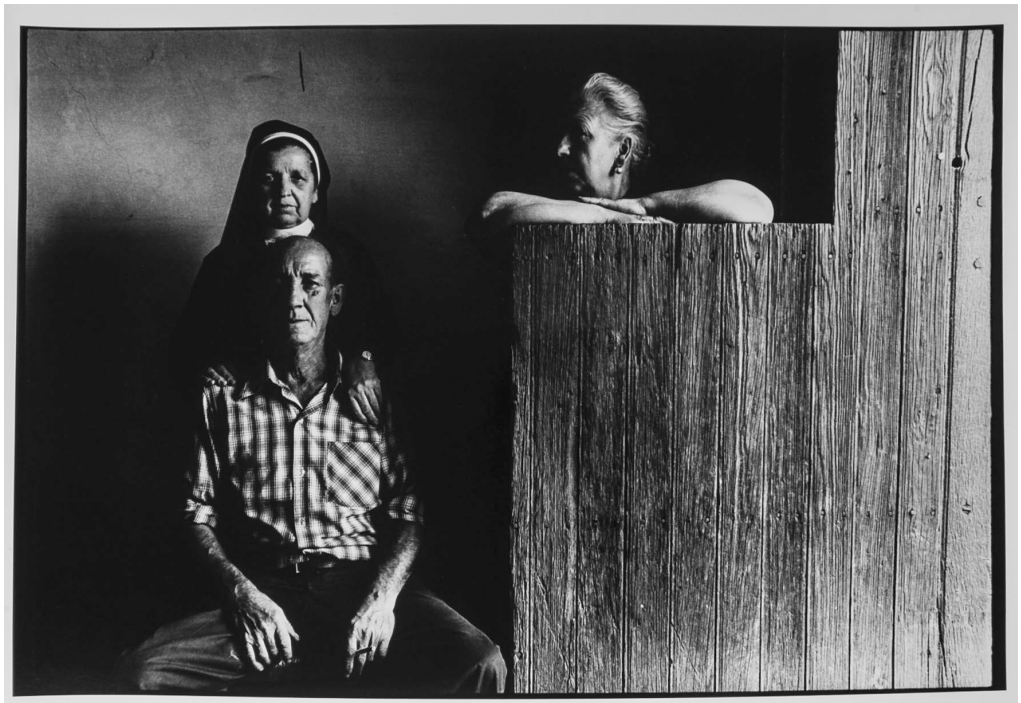


Fig. 42. Del ensayo *Los Hijos-Dalgo de Iturgoyen*. Navarra. (1975).

sacamantecas”?¹⁰⁷ Si así fuera, improbable pero no imposible, esta fotografía ejemplificaría dicha leyenda, con lo que K. Chamorro para resolver el tema encontró la solución en sus teorías de los formatos de ficción y de no ficción, y en una acción de cambio de ejes colocó la escena aparentemente de no ficción en el territorio de la ficción.



Fig. 43. Del reportaje monográfico *El Santo Cristo Ibérico*. (S/datar). Colección particular.

¹⁰⁷ En 1910 en el sur de España, en Gador (Almería) se produjo un infanticidio por parte del “Moruno” un tuberculoso con ataques de disnea y el viejo “León” con fama de hombre malo, hecho que dio pie a la leyenda.



Fig. 44. Del reportaje monográfico *España Mágica*. Andalucía. (1985).



Fig. 45. Del reportaje monográfico *España Mágica*. Cuenca. (1985).



Fig. 46. Del reportaje monográfico *España Mágica*. Madrid. (1988).

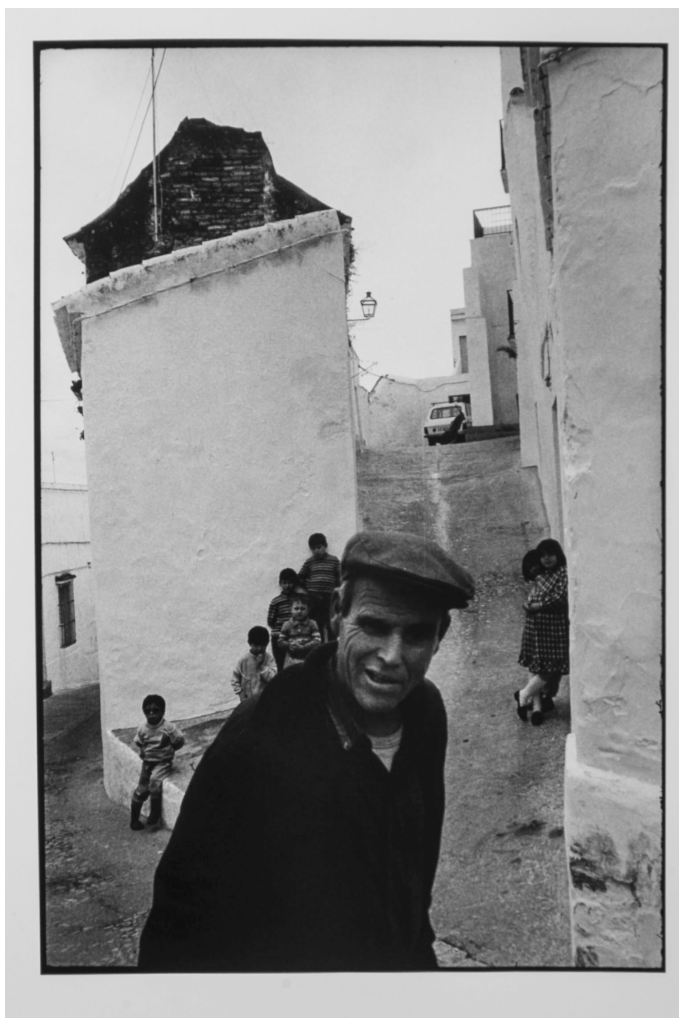


Fig. 47. Del reportaje monográfico *España Mágica*. Andalucía. (1986).

Espacio social - Fase lejana

Las cuatro fotografías que siguen se han tomado, según nuestras pruebas, a una distancia de entre 3 y 3,5 metros, lo que sitúa estas fotos en el método de K. Chamorro en la distancia social fase lejana.

La primera de ellas (Figura 48), de nuevo en formato vertical, ejemplifica que era fiel a su teoría de los formatos. Se trata de un tema íntimo, si dicha foto se hubiera tomado en horizontal se hubiera llevado un tema de tipo íntimo a una esfera social, hecho que para el autor hubiera sido llevarlo al territorio de la pornografía. ¿Cómo soluciona esta cuestión para que la lectura del espectador no la ubique en ese territorio? Simplemente tuvo que girar el eje y esta acción hace de nuevo, como en tantas fotos del autor, que la lectura de la imagen cambie y se coloque en el universo de los mundos que él se inventa. Toda esa literatura sobre cómo los toreros solucionan el tema de ubicar su sexo a la hora de vestirse aparece representada en la foto, aunque: ¿Será probable, será improbable, será posible o no será posible?

La siguiente foto (Figura 49), que muestra un torero vistiéndose en un olivar, presenta la cuestión contraria a la fotografía anterior, es bastante improbable que un torero se vista en un olivar. ¿Qué es lo que ha hecho K. Chamorro? Lo que ha hecho es llevar un tema, que está construido y que forma parte de un “mundo que yo me creo” o invento, a un espacio de no ficción mediante el disparo horizontal, ya que el reportaje entendido con total ortodoxia debería ser un espacio en el que el fotógrafo encuentra y fotografía el hecho sin intervención, sirviendo como vehículo testimonial del suceso.

Con lo visto en las dos anteriores fotos queda demostrado cómo el autor es capaz de, inscrito en su propio universo creativo y siguiendo los postulados planteados por él mismo, colocar los temas en el lugar que le interesa con total libertad y consciencia.

La tercera foto (Figura 50) de esta serie ejemplifica cristalinamente el sistema de trabajo a distancia social mediante el uso de la distancia hiperfocal. Para ello el autor se anticipa técnicamente al suceso para centrarse exclusivamente en lo que pasa. Esta afirmación significa que el autor con antelación tenía colocado en su cámara el diafragma F11 y el enfoque a 2m, hecho que le permita obtener (sin tener que enfocar cada vez) una distancia en profundidad con nitidez aparente de entre 1,3 y más de 5 m. Esta práctica de trabajo ha sido común en la historia del reportaje ya que permitía, sin tener que enfocar, disparar instantáneamente atendiendo al suceso, permitiendo al fotógrafo centrarse en él sin perder tiempo enfocando, ya que probablemente en esa fracción de tiempo del enfoque el suceso ya no era el mismo o potencialmente había cambiado.

Para el desarrollo de esta técnica es necesario o resulta más idóneo la utilización de una cámara de visor directo como es la Leica junto con un objetivo gran angular, en este caso un 35mm. Con esta fotografía que parece totalmente enfocada, el autor ha socializado el espacio y, como diría Gérard Genette y Bazin, la profundidad de campo hace que el espectador tenga una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad e, independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista, lo que implica una actitud mental más activa y participativa con una contribución positiva del espectador en la puesta en escena.

La última fotografía de esta serie (Figura 51) se ha realizado a algo más de 3,5 m, lo que la situaría en los límites del espacio social con el público. Mediante esta fotografía la intención del autor fue llevar a los militares de una esfera social a una esfera pública para que así se interpretara.

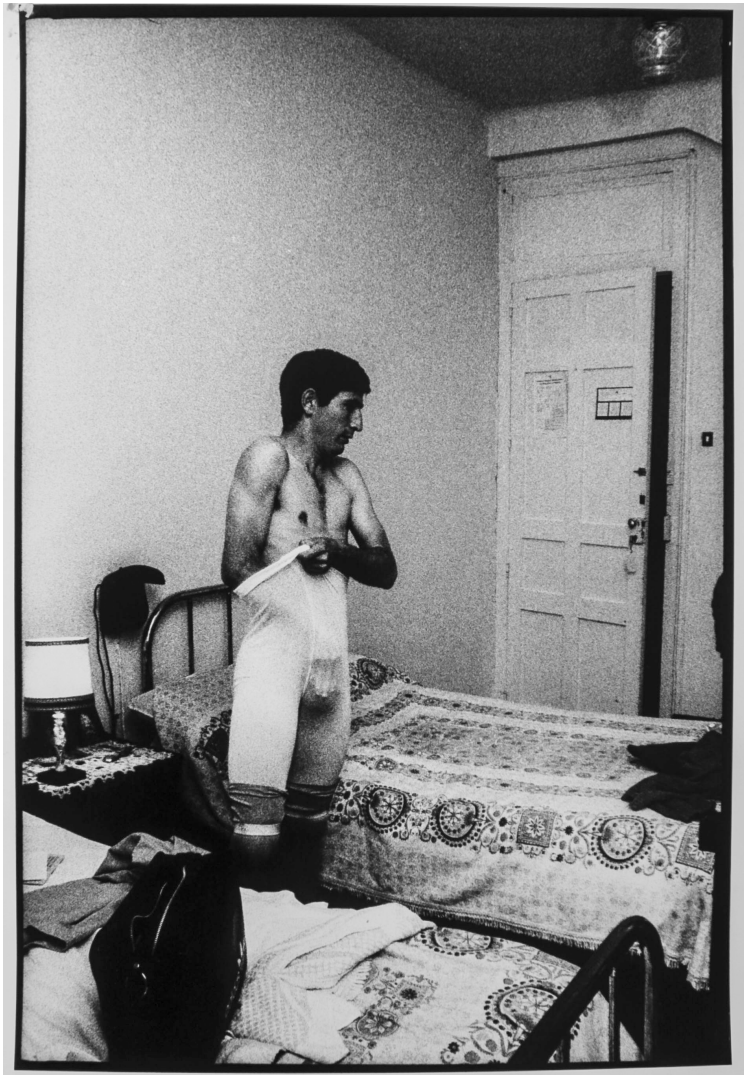


Fig. 48. Del reportaje monográfico *El nacimiento de una nación*. Soria. (1985).

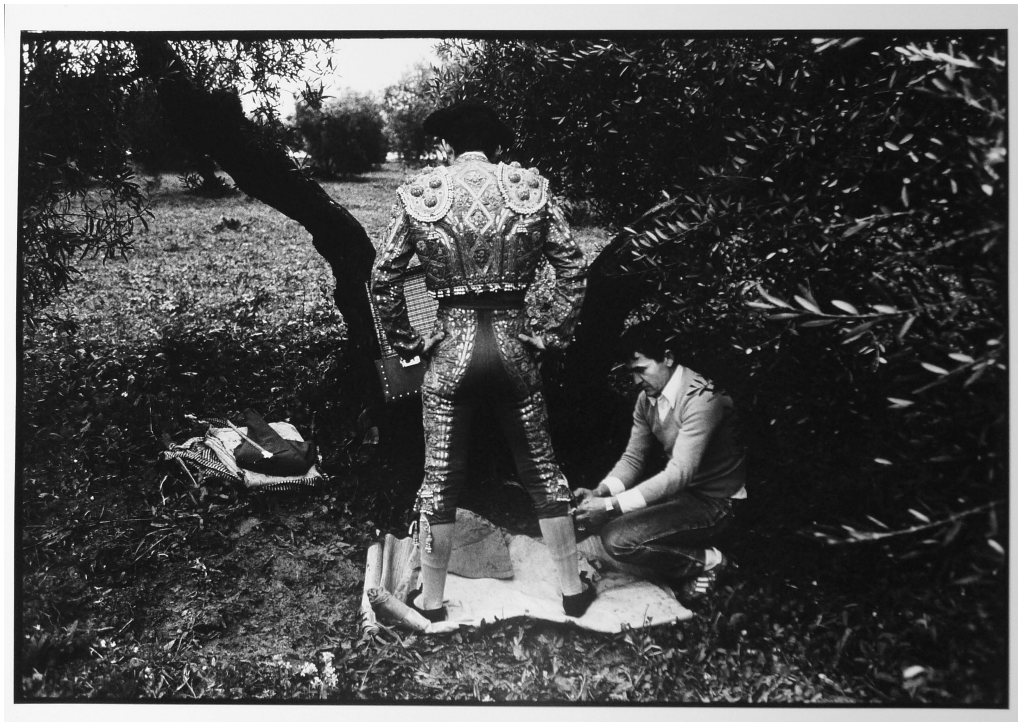


Fig. 49. Del reportaje monográfico *El nacimiento de una nación*. Sevilla. (S/datar).



Fig. 50. Del reportaje monográfico *El Santo Cristo Ibérico*. Salamanca. (1995).



Fig. 51. Foto portada libro *Koldo Chamorro*.
Cádiz: Universidad de Cádiz y Excmo Ayuntamiento de Cádiz. (S/datar).

Finalmente y como ejemplo comparativo, en pro de una mejor comprensión de todos los conceptos tratados, se muestran dos imágenes (Figuras 52 y 53) publicadas en la revista Goldberg nº6 del músico Antonio Florio fotografiado en esferas diferentes, la primera a distancia social y la segunda a pública; hecho que hace que nos relacionemos con ellas de un modo diferente, ejemplificando la tesis de K. Chamorro de que “*el espacio táctil no se ve pero se nota*”.



Fig. 52. Antonio Florio. Goldberg nº 6. (1999).

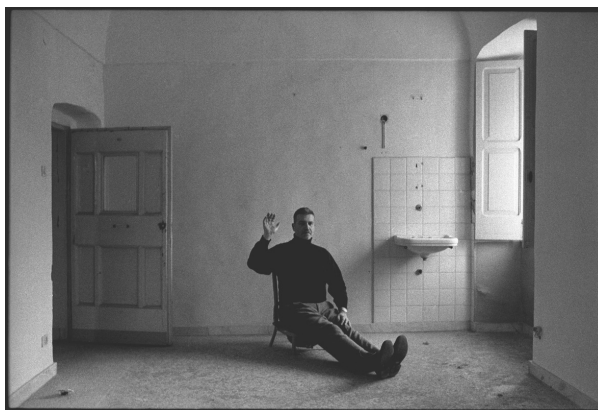
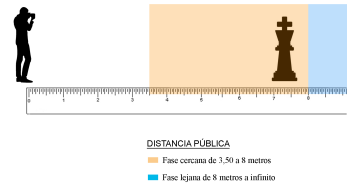


Fig. 53. Antonio Florio. Goldberg nº 6. (1999).

6.4. Imágenes espacio público



Espacio público - Fase cercana

La distancia pública es para K. Chamorro la distancia de los lenguajes no verbales, la distancia del gesto y la distancia del sonido. Para esta distancia propone en el reportaje la utilización de un 50mm o un 35mm, ópticas que proporcionan una visión foveal muy precisa y al mismo tiempo una visión periférica, producto de la distancia. En ella el lenguaje no verbal marca la frontera de la comunicación.

Con respecto a lo dicho anteriormente, el autor, en múltiples conversaciones privadas y después de un profundo análisis según su método de la obra de Henri Cartier-Bresson, inscribía la obra de éste dentro de la distancia del gesto, es por ello, como afirmaba K. Chamorro, que prácticamente en toda su carrera fotográfica Bresson utilizara casi exclusivamente el 50mm a distancia pública, lo que le permitía trabajar con el gesto y con la geometría de modo más eficaz y contundente. Según K. Chamorro, Bresson conocía y practicaba también la proxémica como

metodología, pero nunca explicó nada referente a ella por la complejidad y difícil explicación sobre el papel de dicha metodología en su trabajo.

De las trece fotos analizadas en este capítulo final, las cinco primeras se encuentran situadas en la distancia pública fase cercana y el resto en la distancia pública fase lejana, utilizando en todas ellas un objetivo de 35mm.

Koldo afirmaba que *“no se podía fotografiar lo que no se amaba”*, entendiendo amar como conocer. Con respecto a esta afirmación no sólo en esta fase del análisis sino en toda su obra prevalecía esta idea, de tal modo que nunca fotografiaba nada si no lo conocía bien y estaba en disposición de contarlo con conciencia, pues toda la superficie de lo fotográfico y su articulación espacial tenían que estar al servicio de la historia interna del suceso fotografiado. Es por ello que antes de fotografiar cualquier tema se documentaba profundamente y, una vez entendido, lo fotografiaba.

Las cinco primeras fotos se encuentran como hemos dicho a distancia pública fase cercana, a esta distancia lo más relevante es el gesto del lenguaje no verbal. Atendiendo a esta premisa K. Chamorro solo tenía que esperar a que operara el azar y capturarlo. De la primera foto (Figura 54), la del sepulturero, subyace una mimetización del sujeto con el entorno, pareciendo el gesto más bien la de un sujeto que ocupara el ataúd que aparece a su mano derecha.

La segunda (Figura 55), tomada en San Fermín, ejemplifica tal vez aquel dicho de que en fiestas de esta ciudad el pueblo se manifiesta contra los poderes eclesiásticos, políticos, jurídicos y las fuerzas de seguridad, no

siendo gratuito el encuentro de este personaje que ocupa la parte derecha de la foto (cuya forma con el flotador es la de una cruz) pero dejando el resto al azar.

La tercera (Figura 56), en formato vertical de nuevo, retoma un tipo de escenificación que pone en tela de juicio lo probable y lo improbable pero no imposible: ¿La sombra con tricornio que supuestamente corresponde a un Guardia Civil es producto del azar o forma parte de una escenificación por parte del autor? Podemos afirmar todo lo dicho en este capítulo al respecto: que está tomada en formato vertical y que ideológica y metodológicamente esto significa trasladar un tema de la no ficción a la ficción, de ahí las dudas que plantea en cuanto a si el autor la pensó con antelación y la construyó o se la encontró por azar.

La cuarta foto (Figura 57), la del vacuno descuartizado, es puro gesto en sí misma, pareciendo más bien el vacuno un personaje salido de un cuadro de Francis Bacon. En esta pieza si el autor se hubiera acercado demasiado sería, según él mismo, el sentido del olfato y del tacto el que más hubiera predominado, de este modo, al distanciarse ha conseguido que sea lo gestual lo que prevalece sobre el resto.

Para finalizar esta sección, la foto del mozo (Figura 58), ese “objet trouvé” durmiendo en el suelo de la calle y cubierto con los envoltorios de bebida, propone de nuevo una escena en la que nunca sabremos si intervino. Es el perro que entra en el plano por la derecha quien devuelve a esta fotografía al territorio del azar y del encuentro fortuito imprevisible tan propio de la fotografía de reportaje. Conviene reseñar para terminar que a estas distancias, en las que aparecen más elementos, siempre es más

complejo ordenar ese caos que es el mundo en pro de una imagen más clara que explique el suceso sin ruidos visuales entorpecedores o puntos de atención innecesarios. En este sentido y en conversación con su amigo Fernando Herráez nos comenta que las fotografías de reportaje son más complejas de resolver a medida que aparecen más puntos de atención; de igual modo afirma que, si en una fotografía de reportaje el fondo no funciona, por mucho que lo que suceda sea relevante la foto termina por no funcionar. Es por ello que el fotógrafo de reportaje tiene que tener un control de los fondos muy fuerte y debe saber articularlos para que el suceso dialogue sin competencia con el fondo. Con respecto a este aspecto recordamos algunas conversaciones con K. Chamorro en las que nos decía que había aprendido a componer viendo muchas fotografías de catástrofes y de guerra en las que la propia estructura connotativa contenía la lectura denotativa de lo sucedido; en la que cada huella, cada índice era una señal legible de lo ocurrido.



Fig. 54. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.

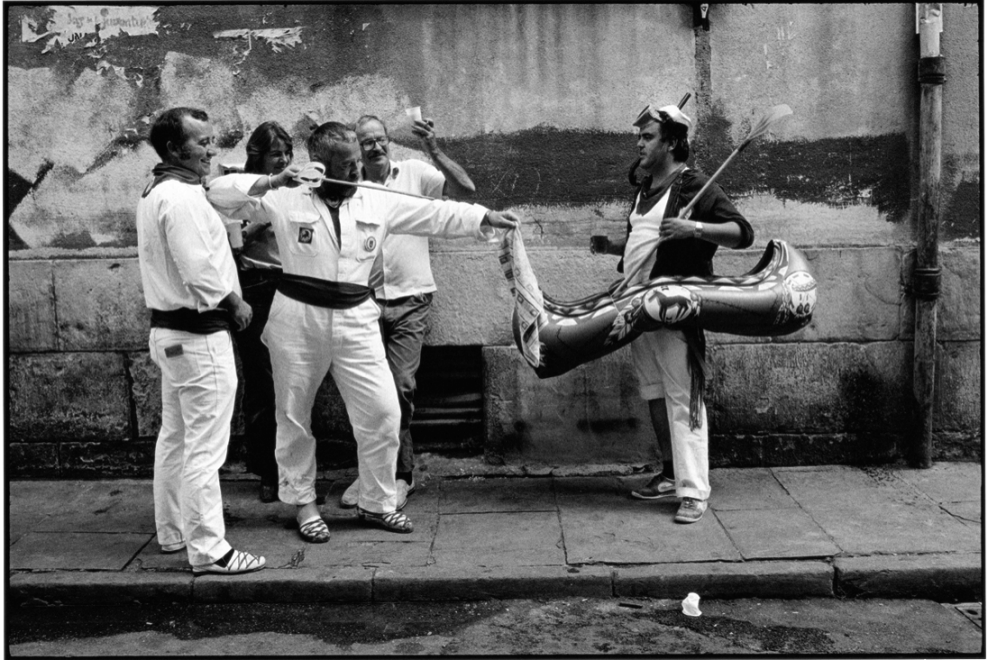


Fig. 55. Del reportaje monográfico Los Sanfermines. Pamplona. (1982).

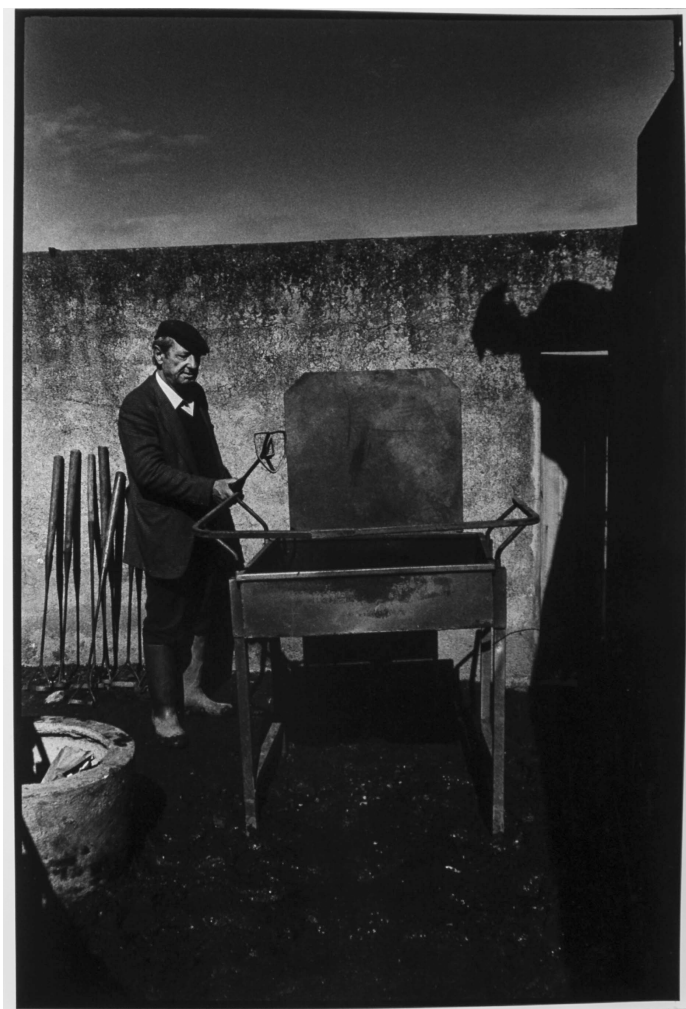


Fig. 56. Del reportaje monográfico *El nacimiento de una nación*. Salamanca. (S/datar).



Fig. 57. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.



Fig. 58. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.

Espacio público - Fase lejana

Las últimas ocho fotografías tomadas a distancia pública fase lejana dejan entrever, si cabe con más claridad, que en su obra aspectos como el lenguaje no verbal y el sonido son más evidentes a medida que fotografía desde más lejos. Todas ellas, y atendiendo a lo que quería destacar, contienen algún elemento connotativo vinculado denotativamente al lenguaje no verbal o al sonido.

En la primera (Figura 59), la del enano, el elemento es el gesto de éste colocado geométricamente en el centro de interés de la foto. En la segunda (Figura 60) es el gesto de tocar madera (en este caso la del suntuoso coche fúnebre), una de las supersticiones más común y extendida. El posible origen de ésta es incierto, aunque históricamente se apunta a varios posibles motivos, uno de ellos vinculado con la madera de la cruz en que Jesucristo fue crucificado, atribuyéndole un poder mágico. La siguiente (Figura 61), en vertical con toda la simbología encriptada que K. Chamorro propone siempre que trabaja en este formato, queda inscrita de nuevo en la distancia donde el gesto junto con el sonido, como afirmaba el autor, se manifiestan con más claridad y terminan por ser los protagonistas.

Las cinco últimas (Figuras 62 a 66), en la misma dirección que el resto de toda esta serie, más bien parecen fotografías de paisaje urbano, industrial y geográfico en el que el gesto de las acciones, la sonoridad connotada y denotada, el azar y la energía de K. Chamorro ponen el resto.



Fig. 59. Del reportaje monográfico *España mágica*. Cádiz, Andalucía. (1986).



Fig. 60. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.



Fig. 61. *Inspección del codaste antes del traslado para su montaje en el buque.*
El nacimiento de un barco en Astilleros Españoles. (1994).



Fig. 62. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.

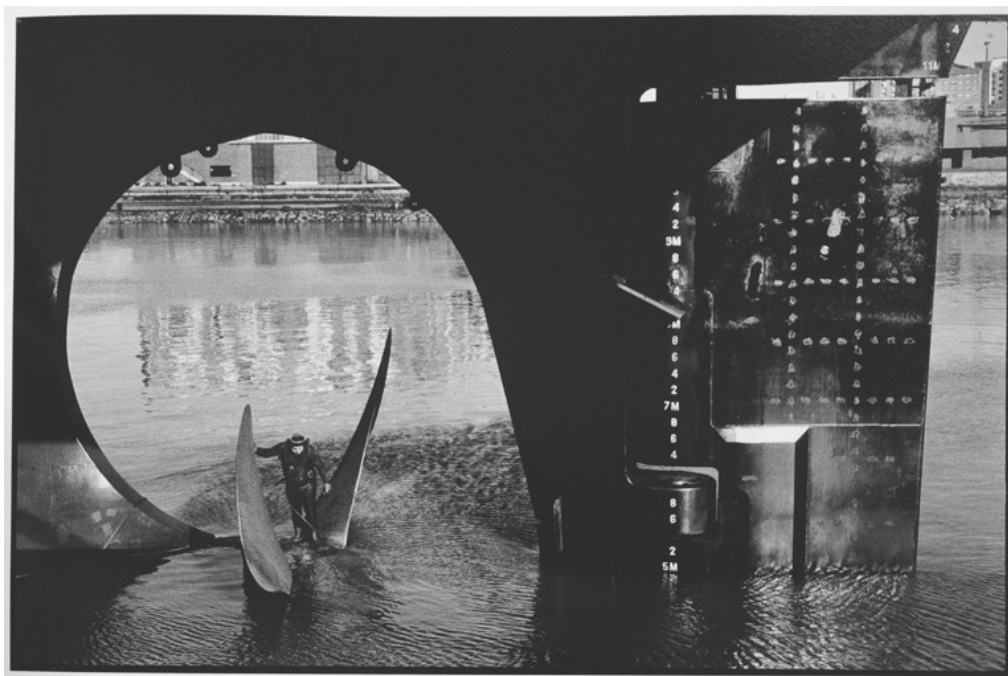


Fig. 63. *Inspección de la hélice del buque. El nacimiento de un barco en Astilleros Españoles. (1994).*



Fig. 64. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.



Fig. 65. Del reportaje monográfico *España Mágica*. (S/datar). Colección particular.



Fig. 66. Del reportaje monográfico *España Mágica*. Huelva, Andalucía. (1985).

CONCLUSIONES

A mediados de los años 70 el fotógrafo Koldo Chamorro tiene una idea y desde ese momento queda comprometido a ella. A partir de ese instante, y en función de las técnicas fotográficas que conoce, diseña un método de trabajo que le permite utilizar la longitud focal que es, según él, la más adecuada para contar cada tema. De este modo y en conjunción con la longitud focal, la distancia física y el formato utilizado, representa en sus fotografías sus universos personales con el mayor grado de conciencia y eficacia. Debido a la necesidad de encontrar un lenguaje propio inscrito en la semiótica de las ópticas, Koldo inventa y diseña unas tablas de relaciones y correspondencias en las que vincula cada género fotográfico a una longitud focal específica, atendiendo al espacio sociocultural en el que desea ubicar cada tema y en función de todo aquello que sabe de él.

Ignora si esta idea es verdadera o falsa, sólo sabe que es interesante e importante y la utiliza conscientemente para la ejecución de todos sus trabajos, hecho que le permite incluir en todas sus imágenes algo “que no se ve pero se nota”. Es de este modo y mediante la aplicación de esta metodología proyectual, que de sus fotografías fluye con claridad la relación que tiene con cada uno de los temas que fotografía.

Al analizar el método, hemos separado las partes que son propuestas por el propio Koldo Chamorro de las que son producto de las investigaciones de otros autores, a partir de las cuales él perfecciona su

método. Igualmente, hemos verificado la validez total o parcial de sus postulados mediante el análisis de las fotografías, corroborando el cumplimiento del método. Para ello hemos dispuesto de material abundante, en su mayoría inédito, recopilado desde 1993 hasta 2009 y que comprende, entre otros documentos, entrevistas grabadas en vídeo al autor, textos escritos por él y remitidos vía correo electrónico o mediante transmisión personal, así como una colección particular.

Hechas estas precisiones, conviene determinar los objetivos que nos hemos propuesto alcanzar en la presente tesis:

1. Analizar el sistema de trabajo de K. Chamorro en lo referente al uso de las distancias focales aplicado a los géneros fotográficos, así como situar y ordenar su universo creativo con el fin de facilitar la tarea de selección de su obra estimada, según el autor, en millones de negativos. De este modo la tesis, hipótesis y conclusiones de esta investigación pueden servir de referencia a comisarios, historiadores y futuros investigadores en la selección y la recolocación de su figura en la historia de la fotografía española.
2. Ubicar al autor en su contemporaneidad fotográfica, vinculada a sus preocupaciones sobre ciertas figuras e hitos de la historia de la fotografía anteriores a él en Estados Unidos, Europa y España.
3. Determinar si existe una metodología proyectual y recorrer los estadios vinculados a lo técnico y teórico que han permitido a Koldo Chamorro un modo de sentir el espacio, así como de representarlo y hacerlo partícipe a los demás a través de las longitudes focales y el formato.

4. Clarificar si, tal y como afirma Koldo Chamorro, existe una semiótica o lenguaje de las ópticas aplicadas a cualquier tema, territorio o género fotográfico y, en su caso, dilucidar si sus propuestas sobre los formatos de ficción y no ficción se cumplen en su obra.
5. Corroborar mediante el análisis del espacio táctil la importancia de las relaciones espaciales en su obra a partir de algunas de sus imágenes fotográficas ubicadas en el espacio íntimo, personal, social y público, así como verificar la validez total o parcial de sus postulados inscritos en el método para su potencial aplicación a nivel docente.

Finalizada la investigación sobre las cuestiones planteadas se han conseguido las siguientes:

1. Se ha logrado posicionar al autor en un espacio inscrito en el realismo mágico apartándolo del surrealismo y al neorrealismo, aun siendo prácticas muy cercanas a él. En este sentido, ha sido Franz Roh con su libro “Realismo mágico, post expresionismo”, junto con todas las entrevistas grabadas al autor o las extraídas de sus *statements* contenidos en sus publicaciones, las fuentes que han dado las claves fundamentales para resolver esta problemática. De igual modo, es esencial la aportación encontrada en el texto de Clemente Bernad “Nuestro fotógrafo decisivo”, así como el revelador libro “La vanguardia fotográfica de los años setenta en España” de Enric Mira, gracias al cual hemos encontrado la materia teórica y el procedimiento metodológico adecuado para abordar a nuestro autor. Finalmente, es Cristina Zelich quien posiciona y acuña, en sus disertaciones a partir de una exposición comisariada por ella misma en 2014 titulada “Tan lejos, tan cerca”, al autor como “casi realista mágico”, en

el que la realidad fotografiada trasciende a la propia realidad, situando al autor en un espacio de la práctica del reportaje entre la no ficción y la ficción, entre lo posible o probable y lo imposible o improbable, entre la escenificación del suceso encontrado y el suceso construido.

Son todos ellos y sus miradas quienes nos ayudan a descubrir a un Koldo Chamorro narrativamente complejo, idiosincrásico, especialmente oscurantista y mágico.

2. De igual forma, se ha conseguido determinar los hitos de la Historia de la Fotografía y sus influencias y relaciones con autores que fueron relevantes en su obra, lo que nos ayuda a descubrir qué es lo que no estaba haciendo fotográficamente y lo que sí. Para ello es determinante un recorrido histórico de tipo hipertextual a partir de las propias inquietudes del autor. De nuevo son cruciales las entrevistas realizadas así como los *statements* contenidos en sus libros.

A partir de todo ello se determina la influencia de John Szarkowski y Edward Steichen como comisarios en el MoMA de New York, que es determinante en su concepción sobre la fotografía y es gracias a Peter Galassi y a su conferencia impartida en el marco de la Fundación Mapfre titulada “New Documents y la reinención del estilo documental. Eugène Atget y la fotografía documental”, donde encontramos la justificación de la obra de Koldo, quien no quería cambiar el mundo, sino explicarlo mediante sus fotografías.

En lo referente a su relación con la fotografía europea, es la explicación de la figura de Henri Cartier-Bresson y su teoría personal del momento decisivo la que nos clarifica fundamentalmente la figura de un

Koldo Chamorro preciso y técnicamente impecable, en el que “los milímetros sí que importan” (conviene destacar en este sentido que se había barajado para esta tesis el título “Koldo Chamorro: cuestión de milímetros”), aunque Koldo pensaba que la concepción del momento decisivo de Bresson estaba inscrito en un entendimiento del momento decisivo personal (en que los únicos ángulos válidos para la composición son los de la geometría de la composición del espacio visual) en contraposición a nuestro autor, cuyos ángulos válidos son los de la composición del espacio táctil, sin olvidar, obviamente, los del espacio visual, espacio en el que era un gran constructor de imágenes, como afirma su amigo y fotógrafo Fernando Herráez tachándolo de “cartierbressoniano” total en este sentido.

Finalmente, con respecto a España y sus contemporáneos, se considera relevante y probada su vinculación al grupo acuñado por Alejandro Castellote como “Los cinco jinetes del Apocalipsis”, así como el texto “No hay quinto malo” del propio Koldo Chamorro. Es Cristina Zelich quien posiciona al autor como fotógrafo ensayista, hecho que lo desvincula del fotoperiodismo de la noticia y es Publio López Mondéjar en las “Fuentes de la memoria III” quien coloca al autor en un espacio en el que se mantiene, sin renunciar a lo real, la pasión de mirar, descubrir y asombrarse ante el espectáculo de la vida, apropiándose de la afirmación de Moholy-Nagy, según la cual la fotografía debe medirse tanto por la intensidad humana y social de su representación, como por sus propios valores estéticos.

3. También se ha logrado describir la metodología de trabajo de K. Chamorro, que hace que su obra contenga un modo de sentir y

representar el espacio, para hacerlo partícipe y lograr que una fotografía aparentemente sencilla sea, al mismo tiempo, extremadamente sofisticada. Para conseguirlo se han recorrido todos los caminos y estadios en los que el autor transita entre lo técnico y lo teórico, caminos trazados en aquel primer taller en el que el autor de esta tesis participó en el año 1993. Lo primero que se aborda es su marco teórico, en el que queda mostrada su relación con la obra del antropólogo norteamericano Edward T. Hall y su libro “La dimensión oculta”, a partir del cual el autor, interpretando todos sus postulados, encuentra la solución para asociar a cada distancia una longitud focal determinada. En este sentido es crucial el concepto de visión foveal, macular y periférica, ya que es en ese espacio donde Koldo Chamorro tiene la idea y queda comprometido para toda su vida a ella. Son sus tablas, junto con la asociación a los formatos de ficción y no ficción aplicados a cada género fotográfico, la aportación fundamental del autor al medio fotográfico, por tratarse de una propuesta inédita hasta la fecha.

Para seguir los caminos que recorre el autor se profundiza en el mecanismo de la visión monocular y se constata que termina por utilizar única y exclusivamente tres lentes: un objetivo ultra gran angular de 20 mm que le proporciona una visión periférica, un objetivo gran angular de 35mm que le proporciona una visión macular (objetivo en el que el artista se especializa) y un 55mm, objetivo que le permite trabajar con la visión foveal. De igual modo se trata la visión estereoscopia y sus claves, ya que ésta le permite a Koldo Chamorro valorar y dimensionar el mundo real y es el psicólogo norteamericano James J. Gibson y su libro “La percepción

del mundo visual” el autor a través del cual Koldo Chamorro encuentra la explicación más idónea en ese momento.

Se analizan matemáticamente todos los aspectos relacionados con la longitud focal, formatos y ángulo de visión vinculados a la articulación espacial de la profundidad de campo, no sólo porque son aspectos en los que el autor mostraba una especial obsesión, que se destila de todos los textos contenidos en los anexos de esta tesis, sino como materia que hay que desarrollar en el ámbito docente, ya que se considera relevante para el aprendizaje de todo aquel que trabaje con imágenes fotográficas.

4. De igual modo se verifica que las relaciones espaciales en la obra del autor son fundamentales para entender su método y su obra. De nuevo se siguen los pasos del autor y se observa que resuelve este tema abordando la fotografía como un etólogo. En este sentido han sido de gran ayuda las agudas apreciaciones contenidas en “El lenguaje fotográfico” de Joan Costa, pues para Koldo Chamorro supone la existencia de ciertas leyes y códigos de organización, encontrándose ante unos condicionantes desconocidos a priori para él, descubriendo supuestas leyes dentro de un universo especialmente cerrado. Esto lo consigue mediante la experiencia directa y para ello se familiariza con la percepción del espacio gracias al adiestramiento en el control consciente de los receptores de distancia, como los ojos, los oídos y la nariz, y los receptores de inmediatez, y consigue controlar la percepción cenestésica del espacio y tener verdadera conciencia del “yo cenestésico”, hecho que le permite ser consciente de su lugar en el espacio con respecto al mundo que fotografía y, por ende, le permite delimitar casi milimétricamente la distancia de lo

que fotografía y, de este modo y en función de lo que sabe del tema, ocupar la distancia precisa para posicionar el tema.

El autor diferencia con claridad entre mundo visual y campo visual y es ahí donde detecta con claridad que el problema de lo fotográfico reside en el campo visual, ya que los fotógrafos trabajan con campos visuales estáticos suministrados por las distintas longitudes focales. Finalmente y a partir, de nuevo, de las propuestas de Hall con respecto a la compartimentación de los espacios culturales, es donde el autor aprende a diferenciar qué sentidos operan a cada distancia y de qué modo. Es a partir de ese momento en el que se cierra su método, que pone en práctica durante toda su vida.

5. Para Koldo Chamorro existe una semiótica o lenguaje de las ópticas aplicadas a cualquier tema, territorio y género fotográfico, así como formatos de ficción y no ficción. Todo lo expuesto anteriormente se corrobora y valida en todas y cada una de las fotos analizadas. Mediante el análisis y estudio del espacio táctil en sus obras se ha verificado la importancia de las relaciones espaciales ubicadas en el espacio íntimo, personal, social y público y se verifica la validez total en su obra de sus propias tesis, códigos y postulados. Toda su obra, salvo la anterior al contacto con las teorías de Hall, queda inscrita en el método y puede ser analizada en este sentido.

Su sistema es coherente con sus fotografías y los temas que trata y al final lo que emana de ellos es que la distancia refuerza el tema y ejemplifica cómo lo ve y el lugar exacto donde colocarlo, cortando fotográficamente casi como un cirujano para que sean interpretados

según su intención. Sus fotos introducen mensajes encriptados del imaginario colectivo popular, que explica la España de la época en un momento de transición entre una sociedad rural que camina hacia lo urbano. Todos esos miedos inscritos en la tradición son contados desde una posición en la que no domina al tema sino que lo deja respirar. Según su intención narrativa utiliza la distancia, siendo ésta claramente social, pero nunca se aprovecha del tema sino que es su conocimiento sobre éste el que le permite entenderlo y mostrarlo sin imponerse de forma autoritaria.

Y para finalizar, enunciemos cuatro tareas que a nuestro juicio convendría que se abordaran en el futuro:

1. Analizar de manera pormenorizada toda la obra de K. Chamorro dividida en ensayos fotográficos, reportajes monográficos y poemas visuales.

2. Implementar en el análisis de las obra de otros autores las tesis expuestas en este trabajo, ya que como K. Chamorro muchos otros autores utilizan de modo consciente o de una manera intuitiva una metodología similar.

3. Atendiendo a que no es norma común, la posibilidad, de que otros autores dedicados a la lectura de imágenes fotográficas implementen dichas lecturas mediante el análisis del espacio táctil.

4. Aplicar a nivel docente la metodología propuesta en esta tesis para proporcionar al alumnado un método a partir del cual puedan disponer de un sistema consistente, repetible y abierto a un “verdadero mundo de posibilidades” proyectuales.

ANEXO 1

El sentido del proyecto en Koldo Chamorro.
Esclavitud y Los doce Apóstoles: dos ejemplos representativos.

ESCLAVITUD

Proyecto fotográfico

“Quizá el mundo sea hermoso, respondió Medina-Saroté, pero debe ser terrible verlo”.

Última frase del relato “El país de los Ciegos” de H. G. Wells.

Posiblemente recurrir al lenguaje fotográfico para explicar los contenidos, la dispersión, el socorro sobre este tema no sea a estas alturas de la historia el soporte narrativo más adecuado. Hay varias razones que inicialmente pueden sostener el argumento:

- La observación del “Otro”, el sufriente y la víctima, siempre ha sufrido un dominio ideológico de cierta prepotencia, pues el observador mantenía unos antecedentes políticos y éticos considerados como un referente indiscutible, lo que en buena medida ha envenenado el tema y los modos de narrarlo.

- La fotografía, hereditaria de los criterios taxonómicos de la Enciclopedia, ha supuesto unilateralmente que era el instrumento de intermediación adecuado partiendo de una posición dudosa. Me refiero en principio a “la imparcialidad objetiva” del mecanismo psicológico de captura, lo que no es más que otra aberración a sumar pues ya el mismo “punto de vista”, el picado, la óptica utilizada y la distancia a la que las imágenes se toman (siempre desde el “espacio social” cuando muchas

veces son asuntos propios del “espacio personal”, aunque en él ciertas calificaciones tienen su razón, sus necesidades ineludibles, etcétera en éste si se es honesto) ejercen un intervencionismo políticamente interesado. No hay mirada entonces sino opinión subjetiva en función de intereses, cuyo catálogo es bastante variado y coyuntural. No hay que ir demasiado lejos para aceptar grados de manipulación de cierta relevancia que por su insistencia se han convertido como recursos modélicos en convenciones de género y de estilo. Existe un canon de lo que este tema, propio de sociedades victimizadas, debe ser y que en buena medida nos permite disponer de una autoridad ética que explica el propio problema y nos disculpa para aplicar una razón que se convierte en una ley que pocos cumplen ante una indiferencia generalizada. El ánimo interno del fotógrafo también tiene una intervención importante en la elección y en los operativos preestablecidos de este modelo temático, operador que se impone a los modos de mirar, más que en saber observar e intentar comprender. Casi se hablaría con fundamento de una posición policial unilateral posiblemente inevitable pero que con el tiempo, por la acumulación, ha convertido ciertos temas y lugares en territorios de caza mayor, pues se supone que la dignidad de “El Otro” es la que el extraño otorga, el mirador fotógrafo, y no la que el sujeto posee. Toda una perversión sin lugar a dudas. Por lo tanto no casualmente, para proteger esta disposición, la actitud, se supone que la función buscada, es la del entendido como “humanismo”.

La fotografía, por lo cual, ya entrados en el siglo XXI, puede que sea de todo menos, cuando a estos asuntos se refiere, humanística. La razón es simple según bastantes amigos de África, pues ellos personalmente me

han dicho: el fotógrafo antes de consolidar esa supuesta imagen que caza, debiera considerar si a él mismo le gustaría ser parte del contenido estructural y narrativo de la misma. En caso de duda, abstenerse. Un ejemplo: el tema de la invasión epidémica del sida no es un asunto épico (según el modelo iconográfico de los Textos Sagrados, o el de la pintura religiosa de la Cristiandad (la referencia recurrente a las Madonas, tan aplicada en los temas sobre los refugiados a consecuencia de las guerras, como fue la aún reciente de la ex Yugoslavia, a algunos de los proyectos de Sebastião Salgado...)). No puede mirarse así, sino lo que en verdad es y tiene de verdad. En definitiva: una verdadera hecatombe cercana al peor de los dramas. Pero así se ha mirado como se mira aún la prostitución forzosa de las mujeres. O la que afecta a los menores gracias al muy contaminante mercado del turismo. O se hace con otras formas de esclavitud como es el trabajo al que se somete a la infancia o mediante los llamados sueldos del miedo. También se obvia que hay guerras locales consolidadas que han sido y son auspiciadas por grandes corporaciones internacionales (del diamante, del cacao, de los minerales extraños como el coltán, los de las maderas tropicales, etcétera), que el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y otros organismos financieros de naturaleza parecida auspician y ejercen con tal presión que acaban induciendo modos operativos violentos claramente esclavizadores y los que siempre pagan la presión son los estamentos sociales más débiles: las mujeres, los niños. Por no tocar llaga diciendo acto seguido que bastantes países mantienen esa doble moral, que consiste en firmar acuerdos internacionales contra los distintos modos de la esclavización pero que siguen adquiriendo esclavos en los distintos mercados negros que existen

(el mercado de los congolenses en Luanda, Angola, por ejemplo). Hablo de una ya antiquísima historia perfectamente asentada en ciertos países árabes cuya actual renta *per cápita* (consecuencia de recursos energéticos fungibles y con fecha de agotamiento más o menos prevista) resulta más que insultante, pues les permite seguir adquiriendo personas en esos mercados de negreros con toda impunidad.

La fotografía, en buena medida, actúa casi como un orientador-localizador sutil de en donde esos asentamientos comerciales existen a la luz del día.

Luego el carácter de humanismo *grosso modo* que se otorga a la fotografía es, en buena razón, una falsedad ética claramente manifiesta aunque lo políticamente incorrecto se tome como lo necesario y, por tanto, como lo correcto. Otro acto más del cinismo del sistema dominante que con la globalización, a pesar de sus muros fronterizos de cristal, ha de acelerar las diferencias sociales y abrir una brecha que posiblemente, por ser imposible reparar, convenga. La actual crisis económica tendrá como consecuencia la consolidación de este desastre en el que cabe la hipótesis de que acabe rompiendo el frágil equilibrio del planeta, pues el beneficio de unos no se puede sostener mediante la lenta extinción de los “Otros”.

Se supone que los contenidos narrativos de un trabajo o un proyecto fotográfico humanístico deben tener como mínimo un nivel de interés y de seriedad temática importantes. No cabe duda de que un asunto primordial es la seriedad, que no es más que la experiencia del autor con la aceptación que de que su ver, su mirar, su observar son parciales y fundamentalmente subjetivos. Otro es la energía intrínseca del autor tantas veces dudosa. Considero que se confunden ambos conceptos pues se supone que cuanto más doloroso e infame sea el potencial tema, mayor

seriedad y energía poseerá, de modo que existe un mercadillo de potencialidades fotográficas para proyectos en los que a mayor dolor, mayor energía e interés debe poseer, cuando en realidad lo que el autor hace es desplazar su falta personal de energía, su agotamiento, poniéndolo en el tema pero haciendo suponer que su capacidad personal adquiere esa dimensión cuando tiene ese cierto nivel de vértigo y de vampirismo. Un jirón de tremendismo, o de oportunismo, diríamos cuando en realidad el tema final contiene sopor y dolor, o como diría el viejo editor de la revista *Camera* (Bucher, Lucerna), Romeo Martínez: “*un relato de meros ¡aullidos...!*”, en vez poseer la fuerza del corazón puesta al servicio de una razón fuerte pero serena.

Ya que aceptamos como habitual que la ignorancia es demasiado atrevida, olvidamos que lo desconocido puede provocar curiosidad, pero hasta que no se la apropia difícilmente puede ser amada para relatarla con su propia entereza. Muchos temas fotográficos que andan circulando por el mundo de la comunicación, o en el mercado del arte, son claros relatos de este desamor (casi industrial) con mayor o menor presencia de cierto estilo del autor y eso es constatable cuando al “Otro” se le ve, mira u observa desde dentro de un territorio de caza que presuntamente se enmascara con razonamientos humanistas pero que en definitiva significan valores inmediatos añadidos, y ocultados, como son el prestigio personal a consolidar, las importantes ganancias en ventas, o el mantenimiento en el endeble estatus de la fama.

Por lo cual un tema como el que propongo sobre la ESCLAVITUD contiene estos riesgos, sus lógicas miserias en el sujeto y en el mecanismo psicológico de intermediación, siempre según relatan organismos

internacionales. La opción de resolverlo narrativamente de un modo apropiadamente inteligente es crear imágenes que en vez de matar, sepan saber amar. Imágenes con conciencia de imagen y no sencillos cuentos situacionales...lo que impone que el fotógrafo actúe en el campo de operaciones con una decencia profesional hasta hoy tan escasa como extraña. Por ser un africano de piel blanca, no en vano crecí y pasé toda mi primera juventud allí, sé perfectamente como resolver este problema ético y narrativo.

Hablar de la esclavitud impone detallar un extenso catálogo de modos y formas en parte conocidas, sean individuales o colectivas, pero todas ellas de marcado carácter inhumano. Ninguna es netamente análoga entre sí en este catálogo oficial aunque el dolor que generan sea una aberración. La destrucción de las víctimas, dignidad, estima propia, etcétera, siempre es una destrucción en cadena a largo plazo.

Quizás las formas más genéricas y conocidas entre las clásicas sean el de la trata de esclavos (los “negreros”) como trabajo forzoso y el de la mujer como objeto sexual (prostitución), bajo la imposición del matrimonio sin consentimiento voluntario junto con las amputaciones genitales. El listado continúa con el trabajo infantil, las migraciones (“pateras” que no cayucos), las servidumbres por deudas (a veces superpuesta a la propia esclavitud), el tráfico de órganos humanos con destino al primer mundo, las cobayas silenciosas de la industria farmacéutica en el tercer mundo, la industria de la pedofilia y la del criminal negocio sexual en el segmento infantil tan próspero debido a un turismo de masas especializado y descerebrado... Y otras formas recientes de explotación humana más o menos visibles como pueda ser el llamado “salario del miedo” impuesto a

los mileuristas en este país.

Por otra parte, la sociedad de consumo, aparentemente de modo lícito, genera a su vez otro importante paquete de esclavitudes que por su novedad y por estar hábilmente tapadas mediante ciertos argumentos, pierden aparentemente esa condición ética. No están aun así clasificadas. Me refiero a la importante industria del hedonismo, principalmente mediante clínicas de cirugía estética, o la de la industria adosada a los enlaces matrimoniales, sean civiles o religiosos, como es el próspero negocio de los complementos eróticos para las despedidas de soltero.

La razón más íntima de éstas, por no citar otras más como serían los hinchas de determinados clubes de fútbol o los seguidores de ciertas “Iglesias”, es que en todo caso las víctimas son sujetos inocentes que en buena medida desean escaparse de esa calificación potencial de pertenecer al grupo social de los “Otros”. Es decir, en este caso los “Otros” son las personas consideradas como las normales (antiguamente calificadas como pequeño burgueses).

Este proyecto fotográfico intenta por una parte realizar una visión general sobre las distintas variantes de la esclavitud que actualmente existen, fundamentándose en aquellas versiones del quebranto de los Derechos Humanos menos asumidos como tales. Por la otra, intenta resolver algunos temas de cierta complejidad ética recurriendo a la construcción de imágenes de tipo metafórico, para lo cual utilizara de modo apropiado una de las aportaciones más importantes que introdujo la fotografía a la modernidad: la fragmentación.

Lo que no quiere decir que algunos asuntos del temario inicial se

resuelvan en el campo real de los sucesos. Me refiero a los mercados de esclavos aún existentes. A las migraciones forzosas mediante las llamadas pateras. A las amputaciones genitales en las mujeres púberes. A los enigmáticos temas afectos a las servidumbres por deuda. A las clínicas estéticas. A las celebraciones de despedida de soltero (que son un falso rito jocosamente basado en el anuncio público de la pérdida de la inocencia sexual, la llamada hasta recientemente “virginidad”), etc.

La ejecución del proyecto impone dos razones conceptuales y metodológicas. Una es el posible plazo de su ejecución y cierre del mismo que impone tenerlo relativamente abierto, dada la complejidad de cada asunto y la potencial cantidad que la selección de su índice puede contener. Otra es contar con el recurso de organizaciones dependientes de la ONU tanto para el asesoramiento como para el disponer de su apoyo en el terreno.

Dado el grado de complejidad del mismo, de su carácter discreto fundamentalmente, se considera conveniente para rentabilizar este trabajo que el proyecto fotográfico cuente con el apoyo de una serie de documentales en vídeo tomados a la vez que el propio trabajo fotográfico con el fin de utilizarlos para la difusión de estos temas, tanto a nivel de divulgación general como para el buen uso como material de apoyo para la formación de la juventud.

Por otra parte, debe entenderse que no se trata de ajustar su concepto al modelo enciclopédico ni caer en la trampa de los modelos de género. No es un proyecto épico, aunque esa sea su apariencia inicial. Tampoco lo sería dramático. No es una historia de “ficción” pero tampoco es claramente de “no ficción” ya que existirán también opiniones ajenas

que puedan dar esa sensación. No es un proyecto fundamentado en la literatura visual que actúa por acumulación, sino posiblemente intente ser fundamentalmente una narración constructiva de cierto poderío en el que indudablemente cuenta la opinión del autor del mismo.

Mayo 2008.

LOS DOCE APÓSTOLES

Proyecto fotográfico

Para situar este proyecto fotográfico necesariamente debemos referirnos a la Orden de Cluny (siglo IX, auspiciada por el Ducado de Aquitania, gracias a Guillaume I, llamado el “El Piadoso” -863-918-). Esta Orden religiosa, aparentemente sustituida en su etapa final (siglo XII) por el Císter o la Cartuja, tuvo una gran importancia en la vertebración de Europa pues no sólo actuó como frente popular de los intereses de Roma, sino que aportó tres temas sustanciales para la historia de la Iglesia Romana y para este continente. Hablamos de:

- La consolidación, posiblemente en el siglo XII, del llamado Camino de Santiago de Compostela-Ruta Jacobea (sea nombrado como Santiago, Jacob, Yago, Diego y Jaime según variaciones lingüísticas) o “Camino Francés” mediante un argumento iniciático religioso de tipo sagrado (sacrificial), expresión de la Fe, búsqueda de Dios es en definitiva una peregrinación semejante al modelo de las que existían a Roma (tumbas de San Pedro y Catacumbas Cristianas), a Jerusalén (en pos de los mismos pasos de Cristo gracias a la custodia de los Santos Lugares por la Orden del Temple) y otras entre nosotros... como en buena medida es el actual “Rocío” en este país, o al que, por distintas razones de peso, tuvo el pueblo Gitano por ejemplo, pueden tener su origen en realidades o en fabulaciones diversas.

El caso es que han existido y existen a pesar de multitud de avatares históricos diversos. De lo que no cabe duda alguna es que este tipo de marchas a paraderos conocidos, peregrinajes o no, son hechos necesarios de la historia común de la humanidad. Para explicar este último supuesto reconozcamos que abundan en la épica humana, en razón a motivos imprevistos o seguramente no tan inconscientemente realizados, simplemente para consolidar la colonización del planeta debido a razones científicas entre las hipotéticas posibilidades (ver los ancestrales petroglifos del parque natural de Lope, en la República de Gabón).

Es cierto que hay una razón silenciada en este tipo de historias. Consiste en que en muchas de ellas hay un argumento pre pagano sobre el culto a los muertos “prototípicos”, la noción de la trascendencia, por motivos religiosos desde la cristianización, etcétera, cuyo aspecto más visible son ciertos ceremoniales litúrgicos, sean paganos o ya cristianizados que aún perviven en distintos lugares del planeta apoyándose, por otras razones no tan evidentes a veces, en el concepto sagrado de “reliquia”. Los destinos en gran medida se explican porque en ellos existen este tipo de piezas.

Abreviando.

El objetivo fundacional de la Orden de Cluny era controlar aquella Europa Feudal hasta el “Fines Térrea” de entonces, hoy “Iria Flavia” o Padrón, mediante el establecimiento de varias rutas en las que estaban presentes gracias a una tupida red de abadías y otros centros con los que vigilar el tránsito y proclamarlo a su vez. Hablamos entonces de las siguientes rutas oficializadas:

- La francesa (que es la más conocida y universal y que curiosamente discurre bastante paralela al Meridiano 42), gracias al apoyo inicial del Reino de Navarra. En ésta está incorporada la romana "Vía Trajana" (El Burgo de Ranero-Mansilla de las Mulas, León), entre otras huellas indudables.

- La ruta del paso natural de Somport para los que procedían de la parte sur del continente.

- La re utilización de la larga romana "Vía de la Plata".

- La "Vía de los Portugueses" (el monasterio de Tomar es su referente). Ruta también conocida como la de los "Navegantes del Sur".

- Y "la ruta del Norte" (Inglaterra y lejanas tierras) que se hacía mediante el transporte naval apoyándose en buena medida por el sistema marítimo conocido como el arte de "costeo" (de origen vikingo). Es curioso el detalle de que la sede de la Iglesia Cristiana Celta implantada en Irlanda (país de los Druidas) estuviera en Mondoñedo, lo que implica un flujo consolidado entre aquellas islas y el continente.

Todas ellas eran parte del mecanismo de consolidación de la cristiandad, lo que en aquel entonces también daría paso conceptual a la Reconquista de Iberia (el dudoso y enigmático Pelayo como baluarte humanizado de la táctica guerrera de las guerrillas) con la posterior expulsión de las comunidades árabes y moriscas de la misma (1492). Y, anteriormente, respecto al Orbe, mediante las Ordenes Militares (Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, la Orden del Temple, etc.) creadas ex profeso, que sirvieron de avanzada para ejecutar las Cruzadas, con las que consolidar esa política expansionista de dominios terrenales bajo el

argumento de la defensa de los llamados Santos Lugares en el oriente medio.

- A la Creación de los Cantos Gregorianos.

- A la discreta fulminación de la Iglesia Mozárabe, con sus ritos, su liturgia y potestad en beneficio de los Latinos pues la existencia de la primera, para Roma, potencialmente sugería o la pérdida de su interés centralizador y global (nuevamente el Poder Terrenal de la Iglesia) o, acaso también y de pervivir, la hipótesis del Cisma mismo. Es por ello que desde Sancho El Mayor de Navarra a Fernando I y otros monarcas colaboraron decididamente con dicha Orden religiosa en buena parte, aunque sabiendo que la maniobra poseía ciertos aspectos militaristas (del orden orgánico similar al que hoy se otorga a la “Quinta Columna”) y otras acciones auspiciadoras pro romanas. Entre ellas destacan algunos modos y formas culturales que han tenido suma relevancia y trascendencia dentro del marco de la cultura Judeocristiana para dotarla de su actual poder dominante. Por no citar las aportaciones, algo solapadas incluso, de la Orden del Temple y las beneficiosas aportaciones militares y las civiles que se obtuvieron con su posterior desamortización: reconfiguración de la geografía política territorial; la consolidación del pagaré y del cheque bancario con las que cambiar el sistema del trueque por el de moneda papel; las bases programáticas y pragmáticas con las que dotar de carácter secreto a ciertas organizaciones y sectas, etcétera.

Es por lo cual, aparte del Canto Gregoriano y más contenidos, me refiero como importantes aportaciones de la Orden de Cluny a un variado catálogo. Buena parte de él está, insistiendo en los conceptos introducidos por la Orden, en las nuevas aportaciones conceptuales sobre el espacio y

volumen en la arquitectura de la época (diseño, formato y función) en la sistemática procesal constructora (aparición de los masones y consolidación de los gremios), en el rápido desarrollo y expansión del Arte Románico y su indudable aportación para consolidar el Camino de Santiago. Más otras que ahorro citar por una cuestión de orden.

De lo que no cabe duda es que sobre el carácter iniciático peregrino y “sacrificial” que posee el Camino de Santiago-Ruta Jacobea, aun hay en él suficientes elementos sincréticos sobre los que reflexionar.

Este proyecto fotográfico trata de desvelarlos no siguiendo ese pautado mágico, religioso, turístico tan generalizado como soporte divulgativo oficial, sino centrándonos en los custodios, oficiales o no, ermitaños en definitiva (estatus de hermanos legos reconocidos por los Obispos territoriales) de bastantes ermitas que actualmente existen cubriendo los distintos ramales de los caminos.

Ellos son depositarios de un bien religioso y cultural común con el añadido de dominar ciertos aspectos herméticos, algo heterodoxos también y con un actitud cercana al proselitismo (cuando se da esa oportunidad y solo para ciertos temas como sería el caso de reconducir a algunas almas descarriadas...) pocas veces hecho público, pues parte de ellos pertenecen al mundo de los secretos.

Estructura de “Los Doce Apóstoles”

Este proyecto sobre el Camino de Santiago y los distintos ramales citados se basa en el viejo juego de mesa conocido por “El juego de la Oca” por los siguientes motivos.

No cabe la menor duda de que su difusión en Europa fue debida a Fernando de Médicis, siglo XVI.

Parece ser que en “El juego de la Oca”, su carácter de mapa encriptado debido principalmente a su iconografía, pueda tener varios posibles orígenes simbólicos.

Uno es el molusco conocido como la “Vieira” (simbólicamente “pata de Oca” y, casualmente, mismo signo identificativo personal del peregrino, al modo de los judíos durante la época Nazi, de la comunidad de los Agotes, valle de Baztán; o la cruz en tridente del Cristo del Temple, otra reducción gráfica de la pata de la oca y pieza sumamente extraña, existente en la iglesia de Sta. Maria de los Huertos, Puente la Reina, ambos últimos en Navarra), asumida a la constelación de “La Oca” o “El Cisne” y que en la Vía Láctea (título utilizado en la película original de Luis Buñuel) orienta en el cielo nocturno hacia el destino que es Santiago de Compostela, sobre la que parece reposar dicha constelación.

Por otra parte está el carácter de vigilante feroz que el palmípedo posee en muchas culturas, de transmitir la sabiduría de Dios según

bastantes de ellas, o el de gozar de la condición de ser el mensajero de otros mundos.

De aquí la razón de su empleo tan común, sistemático, para indicar que el caminante, el peregrino, también presente en la carta del Loco en el Tarot personificada, tiene ese destino. Que su estado mental es el propio de una actitud de peregrinaje que exige respeto a la intimidad propia para la oración y la enmienda, discreción y apoyo ante el sacrificio del acto y de la actitud iniciática ante el proceso.

Otra procede de que existe la idea de que fueron los Caballeros de la Orden del Temple (creada en 1118 en Jerusalén) de quienes se dice inventaron el juego para que sirviera de modo iconográfico, de modo extraño (hermético) como juego inicialmente, aunque como guía para los caminantes.

Se supone que la fuente original de tal idea fue el molusco "Nautilus" basándose en su particularidad geométrica estructural; la espiral. Figura sencilla de reproducir probablemente basada en los números de Fibonacci para la organización interna, o si cabe, en cierta numerología cabalística.

Sepamos que el "Nautilus" dispone en su interior de 63 celdillas, cantidad suficiente para explicar las orientaciones básicas de tipo físico, psicológico y religiosas que, siempre según ellos, posee el Camino de Santiago como mínimo. Para lo cual, de modo siempre encriptado, el tablero y el juego servían originariamente de marcadores o carteles anunciadores que los maestros constructores, asociados también a la Orden del Temple, dejaban distribuidos en los lugares más significativos de la ruta para informar a cierto tipo de peregrinos.

Por lo cual, como el conjunto de este proyecto fotográfico se apoya en el "Juego de la Oca", tendrá como el tablero 63 imágenes, tantas como son las casillas existentes más una casilla, la 64, la final y que a su vez indica el camino de regreso al punto de origen.

La elección de este modelo tiene dos razones nada casuales:

- Inicialmente sería marcar de modo sólido una columna vertebral temática y aprovechar este número cardinal de imágenes como son las aludidas 64, extraña coincidencia por otra parte, como una razón estructural conveniente dado que ocho por ocho dan sesenta y cuatro, número base de la razón matemática que ordena e interrelaciona el carácter "sinérgico" del paquete funcional de interposición que es la fotografía como acto de creación. Esta imagen, la número 64, que queda tan claramente separada del anterior grupo, actuaría como colofón sinestésico en el soporte visual de la obra.

- Se aprovecha la capacidad estructural abierta del juego pues es de fácil representación, con una geometría muy sólida, pero por otra parte es fácil de ubicar, de ser orientado de modo direccionable, ordenado y métrico.

Pocos ejemplos de juegos basados en la iconografía existen en el mundo con este alto nivel de recursos trasladables en su sentido más lineal al territorio del discurso fotográfico y tampoco respecto a los potenciales de significación que se pueden lograr. Posiblemente, este proyecto fotográfico sea el único que hasta la fecha lo plantee con esta luminosa claridad.

Distribución interna de capítulos y contenidos de temas

La Oca

Son las casillas 5, 9, 14, 18, 23, 27, 32, 36, 41, 45, 50, 54 y 59. Lo que suman 12+1. Esta coincidencia sirve al proyecto para colocar en cada una de esas casillas los correspondientes 12 Apóstoles de Cristo añadiendo para el último puesto el 13, la polémica figura de María Magdalena.

Esta Santa, algo esotérica y enigmática según los textos sagrados y polémica teológicamente, curiosamente resulta que es la patrona de Vega de Valcarce, una de la etapas del Camino. Pero a su vez, es la Patrona del mismo. Resulta muy curioso que la imagen tenga una calavera a sus pies (La Muerte en el casillero del juego y, por otra parte, según los compañeros constructores, símbolo esencial en los ritos esotéricos Muerte-Resurrección).

El resto de las casillas se completarían con imágenes más generalistas, con un tratamiento entre realismo mágico (ciertos paisajes fantásticos, por ejemplo, los palomares de Tierra de Campos, etcétera) con otros temas también fundamentales como serían el aceite de oliva, el vino, los herreros (por su estrecha relación con la alquimia y con las sabidurías esotéricas de entonces).

El criterio general restante a utilizar sería aprovechar la principales casillas como sigue:

- Casilla primera

Es el propio Peregrino, el loco de las cartas herméticas del Tarot. Anuncia cierta transfiguración al alcanzar el destino prefijado.

- El Puente

Casillas 6 y 12. Se refieren a estadios de aprendizaje como puedan ser los referentes simbólicos de los compañeros constructores.

- El Pozo

Casilla 31. La estación se refiere al acto de purificación tanto física como espiritual. Posiblemente la imagen que mejor refleje esta idea sea la de una almazara de aceite pues la sustancia purifica tanto el cuerpo (función curativa) y, con el sacramento del bautizo y los santos ungüentos, el alma.

- Laberinto

Casilla 42. Es una metáfora, cabe que licenciosa, de la Torre de Babel que anterior al Pozo y anunciando la Oca, alude a la posibilidad de encontrar gentes de orígenes diversos con intenciones similares o no.

- La cárcel

La casilla hace una clara referencia a la Inquisición. Y a los hospitales y albergues de Peregrinos. Aunque este tipo de recintos abundan en la línea sobre El Camino de Santiago, es desde 1442 el de San Marcos de León el principal, entonces bajo la administración de la Orden Militar de Santiago tan beneficiada con la extinción y desamortización de la Orden del Temple. Actúa como tal aunque posteriormente se convierte en una de las muchas cárceles que tenía la Santa Inquisición distribuidas por el

país. En el siglo XVI adquiere otra dimensión utilitaria el edificio al reconstruirse, dándole una fachada de tipo plateresco.

- La Calavera o la Muerte

Casilla 58. Puede anunciar el fin del camino gracias a la intercesión de Santa María Magdalena pero alude a la vez a la colonización de los francos del Bierzo con la introducción de los Cátaros, muy devota dicha Santa, en el Camino de Santiago. Posiblemente implique la realización de un paisaje casi apocalíptico en alguno de estos lugares: Ancares, Barjas, Quintela de Barjas, Bargelas, Balboa, Zanfoga, etc. Se aprovecharían bosques de robles, prados, etcétera para mencionar la existencia de la leyenda, otra más, de la "Santa Compañía".

- El Jardín de la Oca

Casilla 64 que no figura en el tablero pero que a la vez existe por alusión impuesta. Se supone que indica la pertenencia al grado de iniciado, sabedor de ciencias y letras del mundo capaz de distinguir la bondad del pecado. Posiblemente su imagen, en buena medida relacionada con la transfiguración propia del cambio de estado del ya iniciado, tenga que ver con el concepto popular del vino como la sangre de la tierra, la materia de la menstruación generadora de vidas (ambas fuerzas telúricas) y con el grado de sacerdocio para ofrecer a Dios la propia alma (fuerza cosmológica).

La fábrica del proyecto final

El formato del libro debe ser el del tablero real del juego dividido por la mitad, que como tal se suele guardar y transportar.

Se sugiere el uso de tapas duras plastificada con una tipografía medieval sencilla sin incorporar imagen en ella. La interior deberá ser muy limpia.

La impresión de las imágenes, que serán todas en b/n, deberá hacerse barnizándose las que correspondan a las casillas principales, como es el caso de las que corresponden a los doce apóstoles.

Respecto a los textos considero prematuro en esta fase facilitar ningún tipo de sugerencia, aunque la idea inicial sería aprovechar la fórmula de “Diario de viaje”, lo que pusiera suponer que en los textos se añadieran cierta cantidad de elementos como puedan ser ticket, etiquetas, carnés, dibujos a mano alzada, etcétera.

Noviembre 2007.

ANEXO 2

Perspectiva y fotografía

PERSPECTIVA Y FOTOGRAFÍA

Se considera que la técnica de representación espacial fotográfica procede del invento de la perspectiva por los pintores-geómetras del Renacimiento del *Quattrocento*. El presente anexo recopila información sobre la perspectiva en el Renacimiento. En este sentido ha sido reveladora la tesis sobre el tema, planteada por el artista David Hockney.

Renacimiento.Perspectiva artificial frente a perspectiva natural

*“Item perspectiva es una palabra latina, significa mirar a través”*¹⁰⁸
Podemos decir que la perspectiva es la capacidad de representar sobre un soporte bidimensional las cosas de modo que la representación del soporte material (en el caso que nos ocupa, la fotografía) es sustituida por la imagen de un plano a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, en el que el tamaño aparente de los objetos disminuye en función de su distancia y las líneas convergen hacia un punto de horizonte, creando así una sensación de profundidad, apareciendo todos los elementos representados en una aparente sucesión.

¹⁰⁸ Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets (p.7). Así es como Alberto Durero trató de delimitar el concepto de perspectiva.

Las normas para sugerir espacio mediante el uso de la perspectiva fueron formuladas en el siglo XV por los artistas del Renacimiento, siendo éstas adoptadas convencionalmente por los artistas occidentales para representar el espacio y el volumen.

En fotografía, las cámaras están construidas para producir la perspectiva mecánica y automáticamente.

Si lo que deseamos es obtener un espacio racional, es decir un espacio infinito, homogéneo y constante, la perspectiva central da por presupuestas dos hipótesis¹⁰⁹:

1. Que nuestra visión es cíclope, es decir, que miramos con un único ojo inmóvil.

2. La intersección plana de la pirámide visual debe de considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.

Desde el principio se planteó la diferencia existente entre la imagen del ojo proyectada sobre un casquete esférico y la imagen en perspectiva o proyección sobre un plano.

¹⁰⁹ Panosky, Erwin, op. cit., (p. 8).

Los fundamentos de la perspectiva artificial según Brunelleschi son las que pueden verse en la figura 1¹¹⁰:

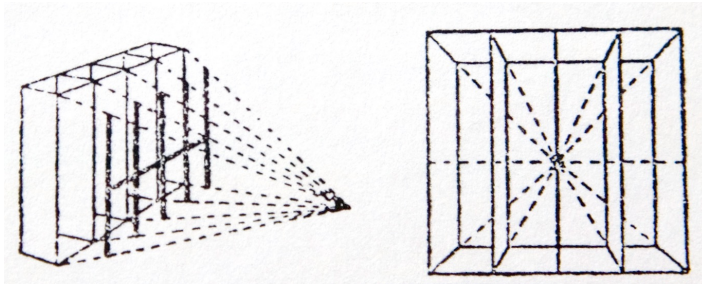


Figura 1. Perspectiva artificial. Vista lateral y vista frontal

1. No hay desviación de rectas.
2. No hay desviación ni reducción de los objetos o de las distancias paralelas al plano de la obra.
3. Las líneas ortogonales de la proyección convergen hacia un punto de fuga único cuya posición corresponde al ojo del espectador.
4. La dimensión de los objetos disminuye en relación directa con su alejamiento del ojo del espectador.

¹¹⁰ Francastel, P. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza. (pp.169-172).

Los fundamentos de la perspectiva sintética (perspectiva natural del Renacimiento y de Fouquet), que podemos ver en la figura 2¹¹¹ son:

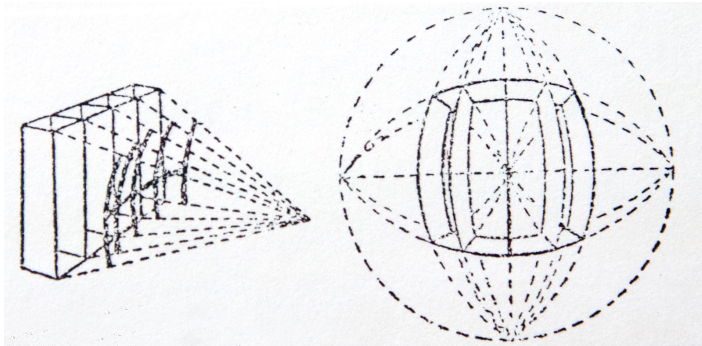


Figura 2. Perspectiva sintética. Vista lateral y vista frontal

1. Salvo la línea que une el ojo al punto más próximo de la superficie pintada, todas las rectas experimentan una curvatura.
2. En consecuencia, todos los objetos sufren deformaciones.
3. Las líneas que se proyectan sobre el punto de fuga son curvas convexas que vuelven al ojo.
4. La dimensión de los objetos dependen de la abertura del ángulo visual y no disminuye en proporción directa con la distancia, acentuándose la abertura con la distancia.

¹¹¹Ídem., (p.169-172).

Hacia 1460 Fouquet especula sobre los espacios curvos. Aunque su obra está marcada por la perspectiva italianizante y lineal, podemos ver en alguna de sus obras (figura 3) un intento de aproximación al espacio curvo como solución al problema de la representación.

Con todo, el primer problema que plantea la “*costruzione legittima*” es el de las aberraciones marginales (figura 4). Este es debido a que en la proyección sobre un plano de la pirámide visual, las partes laterales aparecen geoméricamente más anchas que las centrales, acentuándose este efecto a distancias próximas de representación.

En este sentido es un pintor y matemático, Piero della Francesca quien se muestra partidario (aunque solo teóricamente) de llevar a cabo tales variaciones de dimensión, ya que en sus obras no se muestran pruebas de esta posición tan extrema.

Desde un principio se plantea la oposición entre la imagen ocular y la proyección pictórica sobre un plano. Es otro pintor, Leonardo da Vinci, quien preocupado por el tema de las aberraciones marginales, propone como solución a este problema el alejamiento del motivo o escenario a representar, desapareciendo así efecto de desproporción proyectiva.



Figura 3. Entree de L'empereur Charles IV a la basilique de Saint-Denis

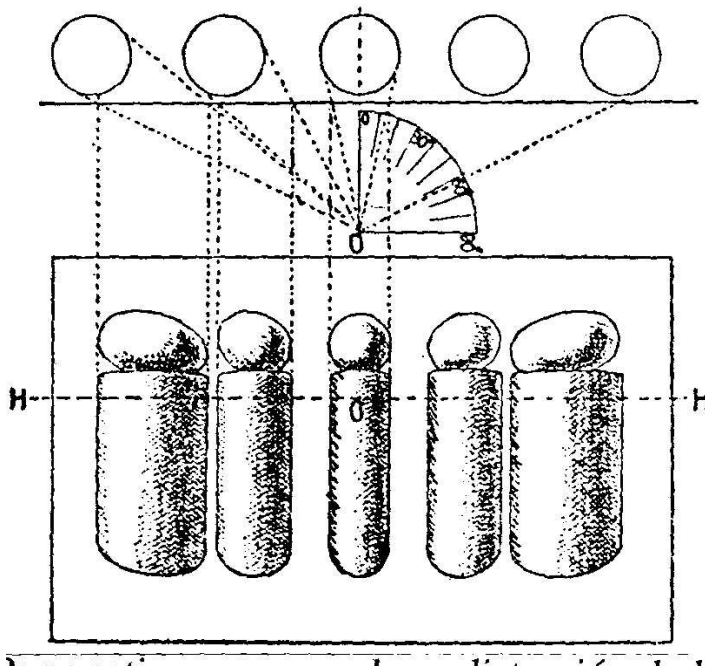


Figura 4. Aberraciones marginales

*“Si quieres que la representación de un objeto próximo a ti produzca el mismo efecto que las cosas naturales, pero el contemplador de tu perspectiva no se encuentra, cuando mira, a distancia y alturas convenientes y en la dirección del ojo, o punto, que estableciste al trazar la perspectiva, necesariamente parecerá falaz y con todas las torpes desemejanzas y desproporciones que podamos imaginar en una mala obra... No te turbes por esto, pues si tú sitúas el punto de vista a una distancia al menos veinte veces mayor que la anchura o altura mayores del objeto figurado, tu obra satisfará a todo espectador emplazado frente a ella, sea cual sea su posición”.*¹¹²

Lo que propone Leonardo es variar el ángulo óptico, que en perspectiva no es mayor de 45°. En fotografía estaríamos hablando de ángulo de visión o lo que es lo mismo: el ángulo del área del motivo que se proyecta sobre la película y que depende la longitud focal utilizada. En este caso 45° correspondería con un objetivo de 50mm para una cámara de 35mm, lo que coincide con el objetivo considerado normal en fotografía.

De este modo, mediante el alejamiento del motivo se obtiene una representación que permite al observador una libertad de observación en la que ya no es tan importante su colocación. Si se representa el motivo desde más cerca se produciría una anamorfosis, ésta obligaría al espectador a colocarse en el lugar adecuado de observación para restituir la perspectiva correcta, obligando al espectador a suplantar al artista y colocarse en lugar preciso desde donde se realizó la representación.

¹¹² Leonardo da Vinci. (2007). *Tratado de la Pintura*. Madrid: Akal. (p.183)

Las aberraciones marginales, entrarían dentro de la anamorfosis, o sea, representaciones en perspectiva que a pesar de estar corregidas geométricamente, producen en el espectador un efecto inarmónico y no placentero. Este tipo de anamorfosis prevalece todavía en la fotografía, en concreto cuando utilizamos objetivos de longitud focal corta y es conocida como distorsión del gran angular.

Durante el siglo XV el arte nórdico fue muy poco rígido con respecto a la precisión geométrica de la perspectiva. Esta poca preocupación da a los pintores flamencos una mayor libertad en la selección del punto de vista.

“La utilización de la perspectiva según la Nouvelle Pratique se caracteriza por una mayor aproximación del punto de vista al plano del cuadro...la pintura flamenca desde principio de siglo ofrece interiores en los que el pintor, y por tanto el espectador, se hallan inmersos. Ello produce un extraño efecto de convergencia forzada de líneas, que solo se consigue superar si el cuadro es observado de cerca”¹¹³

El miedo a las aberraciones marginales expuestas por Piero y Leonardo es superado por los flamencos:

“La construcción a corta distancia fue utilizada como medio para crear una impresión de interior tal que pareciera incluir también al espectador en el espacio representado.”¹¹⁴

¹¹³ Torán, E. (1985). *El espacio en la imagen: De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico*. Barcelona: Mitre. (p. 39)

¹¹⁴ Panosky, Erwin, op. cit., (p. 72).

Tomamos la figura del pintor Jan Van Eyck y su cuadro “El matrimonio Arnolfini” (1434, National Gallery, Londres. Figura 5) por varios motivos:

- Representa un interior en el que parece nos sentimos inmersos dentro del espacio pictórico. Esta cualidad, como veremos a lo largo de este trabajo, es una de las cualidades propias del espacio captado mediante el uso del ultra-gran angular.

- La utilización de un espejo convexo para representar el espacio a modo de ultra-gran angular abarcando un espacio más vasto. En este se ofrece una proyección no en plano sino sobre una superficie esférica en la que se curvan las rectas ofreciendo una visión propia de un objetivo ojo de pez.



Figura 5. El matrimonio Arnolfini (1435), National Gallery, Londres.

La pintura representa una ceremonia nupcial en desarrollo. Jan Van Eyck es el primer pintor que aborda la articulación en planos en un esquema monofocal. El resultado, consecuencia de una elaboración empírica derivada de la misma práctica y al margen de los problemas matemáticos que se plantean los italianos, es un espacio en correspondencia directa con el espacio real. En “El matrimonio Arnolfini” el espejo establece una relación entre lo representado y la realidad en la que se encuentra el espectador. Además: *¿significa el espejo cóncavo la expresión icónica de una duda lógica ante un espacio todavía no asimilado psicológicamente?*¹¹⁵

Los objetos y figuras están representadas con un detalle que revela una preocupación clara por el valor cuantitativo y cualitativo de cada elemento representado; la pintura está saturada de significado. No es un cuadro sin más de un hombre y una mujer, sino el retrato de un sacramento religioso: el sacramento del matrimonio. Cada detalle tiene particularmente un significado. En el candelabro hay una vela encendida que simboliza a Cristo que todo lo ve y cuya presencia santifica el matrimonio. El perrito representa la fidelidad, los rosarios de cristal que cuelgan de la pared y el inmaculado espejo simbolizan la pureza mientras que los frutos que hay sobre el arcón y el alféizar son recordatorios del estado de inocencia antes de que Adán y Eva cometieran el pecado original. Incluso tiene significado el que los dos personajes estén descalzos (las zapatillas de él se ven a la izquierda en primer plano y las de ella en el centro al fondo), pues indica que la pareja está pisando un suelo santo y por eso se ha descalzado.

¹¹⁵ Torán, Enrique, op. cit., (p.42)

Vemos pues que el cuadro está lleno de símbolos camuflados como objetos que parecen perfectamente naturales. Este simbolismo camuflado fue una característica del arte flamenco del período. Podemos hallarlo en otras obras de Jan Van Eyck y en las de sus contemporáneos.

Los artistas del siglo XV deseaban representar las imágenes con un mayor realismo y a través de los símbolos camuflados querían elevar su estudio de la naturaleza a algo espiritual.

El artista David Hockney, en su libro "El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros"¹¹⁶, plantea la tesis de que muchos artistas occidentales desde comienzos del siglo XV utilizaron la óptica (refiriéndose a espejos y lentes o a una combinación de ambos) con el fin de crear proyecciones vivas. Siguiendo con la tesis apunta que algunos artistas utilizaron estas imágenes proyectadas de modo directo para realizar pinturas y dibujos y rápidamente se difundió esta nueva manera de ver el mundo.

Para plantear esta tesis investiga sobre las pinturas, dibujos y artistas que pudieron utilizar la óptica para la realización de su obra. En este sentido, Hockney, para diferenciar a unos de otros o para diferenciar periodos de un mismo artista, acuña el término "globoculación". Término con el que se refiere a la manera en que un artista se sienta delante de un modelo y dibuja o pinta un retrato usando sólo las manos y los ojos, nada más, mirando la figura y luego tratando de recrear el parecido sobre el lienzo o el papel.

¹¹⁶ Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Destino.

Con todo, David Hockney apunta que en el momento en que uno percibe que la óptica tiene una profunda influencia en la pintura y que los artistas la utilizaron, empieza a mirar de una manera nueva. Empezando a ver, entre otras cosas, distorsiones y discontinuidades en cuadros que son difíciles de explicar a menos que se haya usado la óptica de algún modo.

Con respecto al cuadro de Van Eyck, en una carta fechada el 9 de marzo del 2000 dirigida por David Falco (experto en la materia) a David Hockney aprecia¹¹⁷: *“De manera que el rompecabezas es determinar si hay una lente y dónde pudo estar situada. La respuesta es un objetivo gran angular bastante cerca. Para comprobarlo, monté la escena en mi despacho usando un objetivo de 17mm en una cámara de 35mm. Como esperaba -esto es ciencia, después de todo-, funcionó. Dado lo extrañas que me parecen las proporciones en esta pintura desde que usted las señaló, pero lo naturalmente que están reproducidas mediante un objetivo gran angular, ésta de hecho es una prueba circunstancial muy fuerte de que, usara o no una cámara oscura para esbozar la escena, debe de haber usado una para visualizarla. La percepción humana no visualiza las cosas de la misma manera que una lente de 17mm”.*

Con Van Eyck la distancia propuesta como adecuada por Leonardo es sobrepasada. Leonardo elaboró un modelo para el ojo en su calidad de cámara oscura, con una lente esférica colocada justo detrás de la abertura. La imagen formada en la “cámara-ojo” establecía los estándares del naturalismo al cual Leonardo creía debían aspirar en lo que se refiere a perspectiva, la proporción, la luz, etc.

¹¹⁷Hockney, David, op. cit., (p.259).

ANEXO 3

Currículum Koldo Chamorro

DATOS PERSONALES

Koldo Chamorro nace el 20 de agosto de 1949 en Vitoria (España).

A los tres meses se traslada a vivir a la República de Guinea Ecuatorial (África), donde permanece durante 16 años seguidos.

En 1956 es nombrado hijo adoptivo por la tribu Bujeba de Guinea Ecuatorial, con el nombre de país de "Ikunde Komandakina".

Posteriormente viaja por toda Europa, América, África y Oriente.

Experto en minorías étnicas, religiones y cultura africana, domina once dialectos africanos.

Estudia Ingeniería de Telecomunicaciones, Marketing (Diplomado por el CESEM) y Economía Empresarial (Facultad de Derecho, Universidad de Navarra).

Es fotógrafo autodidacta desde 1965.

CARRERA PROFESIONAL

1972 Miembro de la “Minority Photographers” de New York (USA).

1974 Miembro fundador del grupo de fotógrafos “Alabern” de Barcelona (España).

1980 Miembro del *staff* de la agencia Cover, en Madrid (España).

1987 Director de la revista “Galería Nueva Imagen” de Pamplona (Navarra).

1992 Colaborador oficial en calidad de fotógrafo, con los organismos internacionales de UNESCO (Programa Patrimonio 2001) OMS y FAO.

1996 Nombrado Consejero del Instituto Príncipe de Viana, del Gobierno de Navarra.

1996 Fotógrafo oficial de la revista internacional de Música Barroca “Goldberg”, desde octubre de este año hasta el año 2002.

1999 Miembro de la Agencia Planet, más tarde Turner&Turner, con sede en París y Londres, de la que forma parte como ejecutivo desde el año 1994 hasta su disolución en el año 2002.

BECAS

1972 Beca de la Dotación de Arte Castellblanch para realizar estudios fotográficos en el extranjero.

Trabaja con maestros como Ansel Adams, Jean Diezaide, Lucien Clergue, Brassai, Jean Pierre Sudre, Ernst Haas, entre otros, siendo ayudante personal de Marc Riboud en el año 1987.

1985 Beca del Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, para realizar un proyecto fotográfico personal de obra de autor.

1985 Beca del Banco de Bilbao para realizar el proyecto fotográfico "España mágica".

1991 Beca "Fotopress" de la Fundación La Caixa (Barcelona), patrocinada por Reporteros Sin Fronteras y el Ministerio español de Asuntos Exteriores, para realizar el proyecto fotográfico "Derechos Humanos".

1993 Finalista de las becas para Artes Plásticas, convocadas por el Grupo Endesa y la Diputación Provincial de Teruel.

1996 Beca de la Fundación Joan i Pilar Miró, para la realización de un proyecto fotográfico personal de obra de autor.

PREMIOS Y MENCIONES ESPECIALES

1981 Premio “Soho News” al mejor trabajo publicado en blanco y negro. New York (USA).

1981 Finalista del premio “William Eugene Smith Memorial Foundation” New York (USA), para fotografía humanitaria por el trabajo “La ciudad de los sordos”.

1982 Premio Nacional INLE (Archivo del Instituto Nacional del Libro Español) por el libro “El Palacio de Navarra”.

Proyecto dirigido por el autor, de realización colectiva. Editado por el Gobierno Foral de Navarra, Presidencia de Gobierno. Pamplona (España).

1987 Finalista del premio “William Eugene Smith Memorial Foundation” de New York (USA), para fotografía humanitaria por el trabajo “El Santo Cristo Ibérico”.

1988 Nombrado ciudadano de honor de la ciudad de Tucson, en Arizona (USA).

1989 Nombrado “Fotógrafo del año 1989”, por la revista Foto Profesional. Madrid (España).

1991 Premio Nacional INLE por el libro “Astilleros Españoles. AESA” Proyecto fotográfico colectivo sobre el astillero de Puerto Real, en Cádiz (España). Exposición itinerante por España y fija en el museo de AESA.

1991 Premio Nacional INLE por el libro "Arquitectura para la salud en Navarra". Editado por el Gobierno Foral de Navarra, Departamento de Salud Pública. Pamplona (España).

1992 Nombrado "Fotógrafo del año 1992", por la revista Foto Profesional. Madrid (España).

1992 Nombrado académico de número de la Academia de Ciencias Humanísticas y Relaciones de España con Centroamérica.

1994 Propuesto al premio "W. Passport-España" a la trayectoria fotográfica de un autor.

1996 Recibe la "Mención Especial" en el V Premio del Libro y Catálogo Fotográfico, por el libro "El Buque portacontenedores". Concedido por la Generalitat de Cataluña, en el transcurso de la Primavera Fotográfica de Barcelona.

2006 Medalla de Oro de la Universidad Tecnológica de Monterrey (México).

OBRA PERSONAL

DOCUMENTACIÓN

Los Hijos-Dalgo de Iturgoyen: “Los Artxirukis”. (Navarra). Foto ensayo. B/N.

Fuentelencina: Ciclo del sol. Foto ensayo. B/N.

Algo llueve sobre mi corazón. Foto ensayo. B/N.

Los Sanfermines. Reportaje monográfico. B/N.

La España mágica. Reportaje monográfico antológico. B/N

La colza. Foto ensayo. B/N.

El Santo Cristo Ibérico. Reportaje monográfico. B/N.

Lehorretik etorri zen, itxasoa (Euskal-Herrian uholdeak). Reportaje monográfico. B/N.

Los curanderos (la medicina alternativa). Reportaje monográfico. B/N.

El nacimiento de una nación (Toros). Reportaje monográfico.

Los silencios de Dios. Foto ensayo. Color y B/N.

La primera llamada. Proyecto de CDI: color, B/N y cine 16mm.

Industrias pesadas. Foto ensayo. B/N.

Añil. Ensayo monográfico. B/N.

Donde toda la tierra es una sola alma: el Obispo cotidiano. Foto-ensayo en B/N.

"... Ese país donde el sol arroja sus cenizas". Foto ensayo. B/N.

Filico. Foto ensayo. B/N y negativo color.

¿Me salvaré?. Foto ensayo. B/N.

RETRATOS

Bienvenidos a Can Catá. B/N.

Retratos propios. B/N.

Profesionales-Oficios-Artistas. B/N.

Retratos oficiales de músicos. B/N.C.

POEMAS VISUALES

El mundo del silencio. (Homenaje a Ernst Haas). Color.

El vientre de mi tierra. (Erótico). B/N.

La violación cósmica. Polaroid B/N.

Pubis pro Nobis. I. (Erótico). Polaroid.

Pubis pro Nobis. II. (Erótico). B/N.

Los monstruos sagrados. Polaroid sx-70.

Hotel España. B/N.

El exquisito cadáver verde. Transfers y Polaroid.

Cuando el día y la noche son sólo un infierno: Diario de un viaje. B/N.

Cuaderno del mar a la playa: Diario de una estancia. B/N.

Cinco tiempos para un espacio: cinco rincones. B/N.

El sujetador (“ Do Sostén-ido”). B/N.

El Kapote. B/N.

El viaje de unos labios. B/N.

Sudarios de agua dulce. B/N.

PROYECTOS FOTOGRÁFICOS

1988 **La capa española.** Seleccionado por Polaroid España para realización de un proyecto fotográfico con la cámara 50x60, realizando diez fotografías de personajes españoles. Exposición colectiva e itinerancia internacional. A partir de este trabajo se le invita a participar en las muestras “Selections”, organizadas por Polaroid Internacional.

1988 **Raíces judías en España.** Líneas Aéreas de España, Iberia, con exposición colectiva e itinerancia mundial. Libro de fotografía.

1991 **El exquisito cadáver verde.** Proyecto fotográfico colectivo sobre el Museo de Navarra. Trabajo experimental sobre *transfer* en Polaroid. Exposición colectiva itinerante en Navarra y Aragón.

1991 **Astilleros españoles.** AESA. Libro Premio Nacional (INLE). Proyecto fotográfico colectivo sobre Puerto Real. Exposición itinerante por

España y fija en el museo de AESA. Comisario: Publio López Mondéjar.

1992 **Donde toda la tierra es una sola alma: el Obispo Cotidiano.**

Proyecto fotográfico sobre la vida y la obra de Monseñor D. Pedro Casaldáliga, obispo de Sao Félix de Araguaia (Brasil).

1993 **Proyecto fotográfico "Nuevo Seat Ibiza".** Esponsorizado por el grupo Seat VW y Motor-16.

1993 **El buque porta-contenedores.** Proyecto fotográfico colectivo sobre Astilleros de Sestao. Vizcaya (España). Comisario: Publio López Mondéjar. Libro que recibe en 1996 la "Mención Especial" en el V Premio del Libro y Catálogo Fotográfico, concedido por la Generalitat de Cataluña durante La Primavera Fotográfica de Barcelona.

1994 **Campaña mundial de promoción de la República de Guatemala. INGUAT.** Proyecto fotográfico de promoción turística sobre la República de Guatemala.

1994 **Vigovisiones.** Proyecto fotográfico colectivo, sobre astilleros gallegos y desguace de buques. Vigo (España). Exposición colectiva.

1994 **Madrid visto por...** Proyecto fotográfico colectivo de la Fundación Cultural Banesto.

1994 **Alicante un proyecto visual.** Proyecto fotográfico colectivo sobre la pólvora. Patrocinado por la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante (España). Exposición itinerante. Año 1994.

1995 **M.S.F.: 10 aniversario.** Proyecto fotográfico sobre Angola (África).

1998 **Carnavales transfronterizos de Badajoz**. Proyecto fotográfico colectivo sobre el carnaval pacense. Patrocinado por el MEIAC. Extremadura (España).

1998 **“Esguards distants: cinc segles”**. Proyecto fotográfico colectivo sobre el V Centenario de la creación de la Universidad de Valencia (España). Exposición en la UV.

1998 **Convivir en Valencia**. Proyecto fotográfico colectivo. Patrocinado por el IVAM y UNESCO. Exposición en el IVAM.

1999 **Visión mediterránea: 12 fotógrafos y el Mediterráneo español**. Proyecto fotográfico colectivo. Patrocinado por la Fundación de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

2000 **España, nuevo milenio**. Proyecto fotográfico colectivo. Centro de Arte Reina Sofía. Exposición colectiva e itinerante.

2006 **Festivales de teatro clásico de Olite**. Patrocinado por el Gobierno de Navarra. Exposición y libro.

2006 **Fundación Jorge Oteiza**. Patrocinado por el Gobierno de Navarra. Exposición y libro.

DOCUMENTALES

1990 **Arranca-Para**. Documental de investigación multidisciplinar producido por RTVE (Centro Emisor de Cataluña) para el programa “Glasnots”.

1992 **Los cantos del acero**. Corto experimental sobre la construcción por

bloques de los buques de doble casco.

1999 **Ip-pai**. Video experimental. Primer capítulo de una serie de cinco entregas sobre los mundos perceptuales, que desarrolla el tema del sonido.

1999 **Ramona o el peine**. Video-clip experimental.

EXPOSICIONES

Exposiciones Colectivas

1973 **Foto Arte 75**. Fontana de Oro. Gerona (España).

1975 **Foto Arte 75**. Fontana de Oro. Gerona (España).

1975 **Foto 75**. Galería Gens. Tarragona (España).

1976 **Fotografía española**. Galería Multitud. Madrid (España).

1978 **Panorama 78**. MEAC. Madrid (España).

1978 **Llotja del Tint. Bañolas**. Grupo Alabern. Gerona (España).

1978 **Fotografía vasca actual**. Grupo Alabern. Aula de Cultura del CAV. Guecho. Vizcaya (España).

1978 **Fotografía española**. 9èmes reencontres Int. de la Photo. Arlès (Francia).

1979 **Fotomuestra: Illtirda**. Lérida (España).

1979 **Sonimag 79**. Barcelona (España).

1980 **Centro de estudios vascos.** Sala de la Ciudadela. Pamplona (España).

1980 **Ídem.** Bayona (Francia).

1980 **New Spanish photography.** Nightgallery (Inglaterra).

1981 **Coloquio latinoamericano de fotografía.** América Latina. Itinerante.

1982 **Arteder'82.** Feria de Muestras. Bilbao (España).

1982 **11 Fotógrafos españoles.** Galería Muriarte. Madrid (España).

1983 **IV Muestra de fotografía vasca actual.** Bilbao (España).

1983 **Humanizar la Tierra.** Itinerante por España.

1983 **Fotopress 83.** Itinerante por España.

1983 **259 Imágenes.** Grupo 9 por 9". Fotografía Actual en España". Círculo de Bellas Artes. Madrid (España).

1984 **259 Imágenes.** Centro Cultural de Albacete (España).

1984 **Ídem.** Pinacoteca Nacional de Atenas (Grecia).

1984 **Miradas. Seis fotógrafos navarros.** Pamplona (España).

1985 **Fotografía española actual.** Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Sevilla (España).

1985 **Aspectos de España.** Imágenes. Fundación Europalia. Hessel (Bélgica).

1985 **Ídem.** Fundación Luis Cernuda. Sevilla (España).

1985 **España: Todo bajo el sol.** Fundación Europalia. Gran Estación. Bruselas (Bélgica).

1985 **Fotografía en España.** Museum Folkwang. Essen (Alemania).

1986 **Diecisiete artistas-Diecisiete autonomías.** Pabellón Mudéjar. Sevilla (España).

1986 **Fotografía actual en España.** University Art Museum of New México. El Paso (Méjico y USA). Itinerante por USA.

1987 **After Franco.** Marcuse Pfeifer Gallery. New York (USA).

1988 **Fotografía española actual.** Bari (Italia).

1988 **Four Spanish Photographers.** Center for Creative Photography: Arizona University. Tucson (USA).

1988 **FotoPorto-88.** Casa Serralves. Porto (Portugal).

1988 **Aspectos de la fotografía instantánea.** Galería Visor. Valencia (España).

1988 **Ídem.** Galería Spectrum. Zaragoza (España).

1988 **Ídem.** Galería Nueva Imagen. Pamplona (España).

1988 **Création Photographique en Espagne: 1968-1978.** Musée Cantini. Marsella (Francia).

1989 **Diez fotógrafos españoles.** Palacio de Sástago y Museo de Veruela. Zaragoza (España).

1989 **Creació fotogràfica a Espanya: 1968-1988.** Centre d'Art Santa. Mónica. Barcelona (España).

- 1989 **Open Spain**. En colaboración con el fotógrafo y profesor J. Kimmich. Posteriormente itinerante por USA y España.
- 1990 **Fotógrafos vascos: 150 años después**. Caja de Guipúzcoa. San Sebastián (España). Itinerante.
- 1990 **Visiones para una década**. Instituto Príncipe de Viana y Museo de Navarra. Pamplona (España). Itinerante.
- 1990 **Inter-Arte 90**. Galería Nueva Imagen Pamplona (España).
- 1990 **Selections-Five. Fotokina**. Colonia (Alemania). Itinerante por todo el mundo.
- 1990 **Vanishing Spain. Photography Gallery**. Santa Mónica College de Los Ángeles (USA). Itinerante
- 1991 **Ídem**. I.C.P. New York (USA). Itinerante.
- 1991 **En la línea de sombra: diez fotógrafos españoles**. University of New South Wales. Sidney (Australia). Itinerante.
- 1991 **Arco-91**. Madrid. Fondos del Museo de Navarra. Pamplona (España).
- 1991 **Quatrième Festival de la Photographie: Méditerranée des Photographies - Photographies de la Méditerranée**. Espace Méjanes. Aix-en-Provence (Francia). Itinerante.
- 1991 **Cuatro direcciones de la fotografía española contemporánea**. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (España). Itinerante por España, Europa, USA y África. hasta el año 1994.
- 1991 **Seis propuestas fotográficas**. Galería Anselmo Álvarez. Madrid (España).

1991 **El museo de Navarra visto por ocho fotógrafos**. Portafolio: "El exquisito cadáver verde". Museo de Navarra. Pamplona (España). Itinerante.

1992 **Open Spain**. The Museum of Contemporary Photography. Chicago (USA). Itinerante hasta el año 1994.

1992 **Arco-92**. Galería Visor. Madrid (España).

1992 **La Première Photo**. Mois de la Photo. Galerie Le Jour. París (Francia). Itinerante hasta el año 1995.

1993 **Arco-93**. Galería Visor. Madrid (España).

1993 **La fotografía es el medio: fotografía actual en España**. Foto bienal de Enschede (Holanda)

1993 **Fondos de la colección C.B.A.** Círculo de Bellas Artes. Madrid (España).

1993 **Imatges escollides**. Fondos de la colección fotográfica de Gabriel Cualladó-IVAM. Valencia (España).

1993 **El teléfono en la fotografía**. Fundación Arte y Tecnología. Telefónica. Madrid (España). Itinerante.

1993 **Otras miradas**. Sala Triunfo. Granada (España).

1994 **Arco-94**. Galería Visor. Madrid (España).

1994 **Arte navarro actual**. Sala del Planetario de Pamplona (España).

1994 **Auto-retratos-93**. Galería Railowsky. Valencia (España).

1994 **Historia viva:Fotografía española contemporánea**. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba (España).

1994 **Homenaje a Miguel Delibes: Premio Cervantes.** Universidad de Alcalá de Henares. Madrid (España). Itinerancia internacional.

1994 **Vigovisións.** Colectiva. Vigo (España).

1994 **Luz-iluminación.** Centro de Arte Contemporáneo de Galicia (España).

1995 **Fotografía española, un paseo por los noventa.** Instituto Cervantes. Madrid (España). Itinerancia internacional.

1995 **10 por 9-90.** Galería Railowsky. Valencia (España).

1996 **Arco-96.** Galería Visor. Valencia (España).

1996 **Fuentes de la Memoria III.** Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura español. Madrid (España). Itinerante.

1996 **Promenade Photographique Pyrénéenne 96.** Tarbes (Francia).

1996 **Alicante: un poema visual.** Círculo de Bellas Artes. Madrid (España).

1996 **Testigos.** Canal de Isabel II. Madrid (España). Itinerante.

1996 **Colección Enrique Ordoñez Falcón de fotografía.** IVAM. Valencia (España).

1997 **Arco-97.** Galería Juana de Aizpuru. Madrid y Sevilla(España).

1997 **Autoportraits.** Galerie Municipale du Chateau d´Eau. Toulouse (Francia).

1997 **Iruñean hogeita bortz urte. Iruñeko Arturo Campión euskalteguiaren 25. urteurrena.**

1997 **Contra viento y marea: Homenaje a Julio Alvarez Sotos**. Escuela de Artes de Zaragoza (España).

1997 **Watu**. Casa de América. Madrid (España).

1997 **XI Asamblea Internacional de Cruz Roja**. Cruz Roja Española. Sevilla (España).

1997 **El retrato**. Ongarri. Casa de la Cultura. Elgoibar.Guipuzcoa (España).

1998 **Convivir en Valencia: siete fotógrafos**. IVAM. Valencia (España).

1998 **Mirar la vida. Cinco fotógrafos españoles** . Casa de Vacas. Madrid (España).

1999 **El Carnaval**. MEIAC. Badajoz (España).

1999 **Visión Mediterránea**. Sede de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Murcia (España).Itinerante.

1999 **Esguards Distant: Cinc Segles**. IVAM. Valencia (España).

2000 **España, nuevo milenio**. Centro de Arte ReinaSofía. Madrid (España).

2000 **Diarios íntimos. Los fotógrafos se retratan**. Fundación “La Caixa”. Barcelona (España). Itinerante.

2000 **No confines**. Mandarin Duck-Maca & Co, para la ONG Médicos Sin Fronteras. Madrid (España). Itinerante por Europa.

2001 **Arte navarro contemporáneo**. Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona (España).

2001 **Fondos del IVAM.** Museo de las Colecciones del ICO. Madrid (España).

2001 **Espejos de la mirada. Una historia del retrato en España, 1900-2000.** Explorafoto. Salamanca (España).

2002 **La condición femenina. España 1950-2000.** Metro Canal PhotoEspaña02. Madrid (España).

2002 **Málaga, cuerpo y sombra.** Exposición en la Sala Alameda. Málaga (España).

2002 **Mirar el mundo otra vez: ruido del tiempo.** 25 aniversario de la Galería Spectrum. Sala de La Lonja. Zaragoza (España).

2002 **Vigovisiones.** Fundación Marco. Vigo (España).

2004 **Álbum para Africa-Afrikarendako Albuma.** Organizada por Intermón Oxfam, MedicusMundi, Alboan y Aldea. Pamplona (España). Itinerancia internacional hasta el año 2008.

2006 **Fondos del IVAM.** Museo de las Colecciones del ICO. Madrid (España).

2006 **El cartel de la Feria del Toro:1959-2006.** Toros y Sanfermines. Sala Plaza Conde de Rodezno Pamplona (España). Itinerante.

Exposiciones individuales

1988 Galería Palazón. Santander (España).

1998 Galería Railowsky. Valencia (España).

1989 **Foco-89**. Círculo de Bellas Artes. Madrid (España). Itinerante.

1990 **Espace Photo-Angle**. Montpellier (Francia).

1990 **Museo de Navarra**. Pamplona (España).

1990 **Los monstruos sagrados**. Galería Nueva Imagen. Pamplona (España).

1991 **España mágica**. Galería Visor. Valencia (España).

1991 **Sala del colectivo Ongarri**. Elgoibar. Guipúzcoa (España)

1993 **España mágica**. Sala de las Caballerías-Mestizo. Murcia (España).

1993 **Ídem**. Sala Bizantina-Mestizo. Cartagena. Murcia (España).

1993 **Antológica**. Sala Aula de Cultura. Patio de Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca. Salamanca (España).

1995 **Image-Imatge 95**. Orthez (Francia).

1996 **Sueltos de amor y otras carnes**. Galería Babel. Madrid (España).

2001 **El baluarte de La Candelaria**. Sala Paréntesis. Cádiz (España).

2003 **Filico**. Sala Municipal de Cultura. Pamplona (España).

2003 **Filico**. Sala Aula de Cultura. Patio de Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca. Salamanca (España).

Exposición especial

1996 **Concierto en canto**. Fotografías para el concierto-performance-vocal de la soprano Fátima Miranda. Deutscher Akademischer Austauschdienst. Berliner Künstlerprogramm. Berlín (Alemania). Itinerancia internacional.

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Biblioteca Nacional Francesa. Gabinete de Estampas. París (Francia).

Colección Center for Creative Photography. Tucson. Arizona (USA).

Fondos de la colección del Círculo de Bellas Artes. Madrid (España).

Colección Gabriel Cualladó-IVAM. Y en sus otros fondos. Valencia (España).

Fondos de la colección del Museo de Navarra (España).

Fondo de la Institución Príncipe de Viana.

Gobierno de Navarra (España). Fundación Arguibide. Pamplona (España).

Fondos de Cruz Roja de Navarra (España).

Fondos de la Colección de la Universidad de Salamanca (España).

Colección Colectivo Ongarri. Guipúzcoa (España).

Fundación Arte y Tecnología. Telefónica. Madrid (España).

Colección Permanente de la Fundación Cultural Banesto. Madrid (España).

Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (España).

Colección permanente del MEIAC. Badajoz. Extremadura (España).

Museo Naval. Astilleros Españoles S.A. Puerto Real. Cádiz (España).

Colección Fotográfica do Concello de Vigo (España).

Colección Ville de Montpellier. (Francia).

Museo Polaroid. Boston. Mass (USA).

Fons d'Art Contemporani. Univ. Politècnica de València. Valencia (España).

Colección Ville d'Orthez. (Francia).

Fondos Estudi General de la Universitat de Valencia (España).

Ayuntamiento de Pamplona: Colección de Arte Contemporáneo. Pamplona (España).

Colecciones privadas en España: Gabriel Cualladó, Enrique Ordoñez Falcó, Colección Tous y otras.

Colecciones privadas en Europa, Asia (Japón), Australia y USA.

PUBLICACIONES

Libros fotográficos

1978 **Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico.** Por Pet Tausk.

1978 **Apéndice: La fotografía en el Estado español: 1900-1978.** Por Josep María Casademont. Edición Gustavo Gili. Barcelona (España).

1982 **11 Fotógrafos españoles.** Editorial Poniente. Madrid (España).

1982 **Dictionnaire des Photographes.** Por C. Naggar. Editions Seuil (Francia). Páginas 93-94.

1982 **El hombre que amaba al campo.** Edición del Portafolio, homenaje al fotógrafo Nicolás Ardanaz.

1983 **Historia de la fotografía.** Por B. Newhall. Separata "Fotografía Española", por J. Fontcuberta. Edición Gustavo Gili. Barcelona (España).

1985 **Encyclopédie Internationale des Photographes.** Por M. y M. Auer. Edición Camera Obscura. Ginebra (Suiza).

1989 **Apuntes para una Historia de la Fotografía Navarra.** Por Carlos Cánovas. Panorama número 13. Página 18. Edita Gobierno de Navarra. Pamplona (España). Texto titulado "**El Humor de los Amores**". Por Ramón Irigoyen. Editado por Moreno Avila. Madrid (España).

1995 **Documentalismo Fotográfico Contemporáneo. Da inocencia a lucidez.** Por M. Ledo Andión. Editorial Xerais. Página 135.

1996 **Fuentes de la Memoria III**. Publio López Mondéjar. Editado por Lunweg Editores S.A. Madrid (España).

1996 **Exhibiting Photography. Twenty Years at the Center for Creative Photography**. Número especial de la revista *The Archive*. CCP Tucson. Arizona (USA). 1997

1997 **El Santo Cristo Ibérico**. Revista Matador letra C. Madrid (España).

1997 **Historia de la fotografía en España**. Publio López Mondéjar. Editorial Lunweg. Madrid (España).

1998 **Art y Co.** no 2. Otoño 1.998. "Koldo Chamorro". Portafolio de seis fotos b/n. Páginas 77 a 84.

1998 **Foto Documental: Éxodo e identidad**. Por M. Ledo Andión. Ediciones Cátedra. Madrid (España).

1999 **Diccionario histórico de la fotografía**. Por Paloma Castellanos. Página 55. Edita: Istmo. Madrid (España). Incluido en la enciclopedia

Allgemeines Künstlerlexikon.

2000 **Revista Foto** (monográfico: Koldo Chamorro). no 213. Septiembre 2.000. Páginas 14 y 15.

2001 **Cádiz, lugar de peregrinaje fotográfico**. La historia de Cádiz y su provincia a través de dos maestros de la fotografía española: Ramón Masats y Koldo Chamorro. Por José Antonio Tejero. Páginas 36 y 37. Diario de Jerez no 6.282. 12 de Agosto de 2001.

2002 **Original sources. Art and archives at the Center for creative Photography**. Páginas 190-191. Tucson. Arizona (USA).

2002 **Diccionario Espasa Fotografía**. Páginas 156-158. Por Juan Miguel Sánchez Vigil.

Revistas Fotográficas

Photo Reporter no 6. Marzo 1979. Páginas 70-71. "Le réveil Espagnol.

L'oeil Ibérique".

Poptografía. Vol. 2. Número 3. 1981. Páginas 12-14

Foto Profesional no 77. Mayo 1989. Foco-89. Páginas 27-33

OVO Magazine no 59-60-61. Año 1986. Páginas 26-27.

Look Out. Febrero 1989. Páginas 54-59. "Quiet Spain".

Arte Fotográfico número 447. Páginas 44-46. Foco-89.

European Photography número 2. 1980.

The British Journal of Photography. 1980.

Open Eye número 13. Enero-Febrero. 1981.

Life Magazine. Noviembre 1981. Página 12. "Camera at work".

Details. Julio y Octubre 1982.

Diario-16 .Dominical. Galería de Fotógrafos Españoles. 1989.

Arte Fotográfico número 440. 1989. Páginas 720-721.

Diorama número 52. 1988. Página 31.

Camera International número 5. Mayo 1990.

Arte Fotográfico. Número 500. 1994.

Aperture 127.

American Photographer. Abril 1989. Texto de J. Fontcuberta: "Rebirth of a Nation". Página 34.

Photo Press. Abril 1992.

Arte Fotográfico. Número 500.

The Archiv. Número 32. 20th Aniversary. Número especial. Centre for Creative Photography. Tucson (USA).

Foto. Número 150. Madrid. "Quién es quién en la fotografía española".

Art y Co. Número 2. Pamplona. Otoño 1998. "Koldo Chamorro". Portafolio de seis imágenes y texto. Páginas 77 - 84.

El Cultural. La Razón no 7. Página 19. Texto: B. Sarabia (comentario del libro PhotoBolsillo. Número .

"Fotometría. El Control de la exposición". Por Manolo Laguillo. Edita: GrisArt. Escola de fotografía. Encuesta a siete fotógrafos. Páginas 121-123.

Libros de Autor

1995 **Sueltos de Amor y otras carnes...** Selección de desnudos desde el año 1974 al año 1994. Con el texto del autor: "Amor mío, no hay palabras". Editado por Mestizo. Murcia (España). Formato: 107 por 148mm. 16 imágenes. ISBN: 84-89356-02-5.

1997 **Los Sanfermines.** CD-ROM fotográfico. Editado por Marlin, Editores Electrónicos, Bilbao (España). Edición española por Erber. Madrid (España) y Anaya. Madrid (España), Distribución internacional desde el 30 de Enero de 1997. ISBN: 84-920796-2-2.

1998 **Koldo Chamorro: imágenes inquietantes.** Libro bolsillo antológico en b/n. Editado por Photo-España. Madrid (España). En la colección "PhotoBolsillo 5". 61 imágenes. Textos de Alejandro Castellote y Koldo Chamorro. ISBN: 84-95183-13-7.

2001 **Koldo Chamorro.** Libro bolsillo con 22 imágenes en b/n. Editado por la Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Cádiz. Cádiz (España). Textos de José A. Tejero y Koldo Chamorro. ISBN: 84-60097-22-6.

2002 **Filico.** Editado por el Ayuntamiento de Pamplona. Pamplona (España). Textos de Filico, Bernabé Sarabia, Íñigo de Aranzadi y Koldo Chamorro. ISBN: 84-95930-10-2

Libros de encargo

26 libros de encargo realizados, entre ellos:

1984 **Casa Emilio: 50 aniversario.** Texto de Koldo Chamorro: "El espantado del amor". Edita: Casa Emilio S.L. Zaragoza (España). ISBN: 84-404-5391-4.

1985 **Aspectos de España.** Trabajo fotográfico sobre España, encargado por Improtur, con motivo de la celebración de "Europalia 85". Madrid (España).

1987 **Galicia a pé de foto.** Trabajo fotográfico sobre Galicia, encargado por la Universidad Meléndez Pelayo. A Coruña (España). Libro colectivo.

1987 **Un día en la vida de España.** Encargado por Collins Publishers. California (USA). Libro colectivo.

1987 **Casa de las Ciencias.** Encargado por el Ayuntamiento de La Coruña. La Coruña (España). Libro colectivo.

1997 **España.** Texto: Caballero Bonald. Lunweg Editores S.A. Madrid (España). Libro colectivo. ISBN: 84-7782-443-6.

1997 **Una nueva mirada, España.** Texto: Rosa Regás. Lunweg Editores S.A. Madrid (España). Libro colectivo. ISBN: 84-7782-475-4.

1998 **Cosas del Bosque Fang: Colección etnográfica de Íñigo de Aranzadi.** 125 aniversario del encuentro Stanley-Iradier en Vitoria. Edita: Caja Vital Kutxa. Vitoria (España).

1998 **Baelo Claudia.** Textos: Margarita González. Edición: Margarita González- Junta de Andalucía (España). ISBN: 84-605-8446-1.

2002 **Silencios latentes**. Autor: Manel Esclusa. Texto de Koldo Chamorro: "Desde el Milano Real". Páginas 36-42. Edita: Lunwerg Editores. Barcelona (España). ISBN: 84-7782-921-7.

2005 **Sant Antoni, passatges dun ritual**. Autor: Mario Rabasco. Texto de Koldo Chamorro: "Por San Antonio Abad prenden la paz". Páginas 176-177. Edita: Ajuntament de Canals. Valencia (España). ISBN: 84-922693-4-0.

Ediciones Especiales

CD-ROM sobre "Los San Fermín". Pamplona. Navarra (España). Editado por Integra. Bilbao (España). 1994

CD-ROM y libro sobre "Pamplona-Iruña. Imágenes y palabras". Editado por el Excmo. Ayuntamiento de Pamplona. Navarra (España). 1996.

Edición de una colección de postales en b/n. sobre "Los Sanfermines". Editado por Serinte. Pamplona (España). 199

Prensa

El País Semanal. 2ª época. Nº 380. 22-07-84. Fotografía Koldo Chamorro: "Tras la huella del Temple". Página 21. Textos de Pedro Pardo y María Arribas.

El País Semanal. 2ª época. Nº 386. 02-09-84. Portada Koldo Chamorro: "Iturgoyen: el pueblo de los 100 Nobles". Página 12 a 17. Texto de Carmen Ochoa Lacar.

El País Semanal. 2ª época. Nº 404. 06-01-85. Portada Koldo Chamorro: "Vivir en un Submarino". Páginas 12 a 17. Texto de Ignacio Carrión.

El País Semanal. 2ª época. Nº 408. 03-02-85. Fotografías: "La pesca del atún. Los Arrantzales". Páginas 18 a 21 y 24. Texto: Ignacio Carrión.

El País Semanal. 2ª época. Nº 413. 10-03-85. Fotografía: "El hechizo de la naturaleza". Páginas 15 a 19 y 22. Texto: Carmelo C. Ridruejo.

El País Semanal. 2ª época. Nº 420. 28-04-85. Fotografía: "Un desafío al tiempo". Páginas 48-53. Texto: C. Rodríguez.

El País Semanal. 2ª época. Nº 425. 02-06-85. Portada. Fotografía: "Almas que rezan por las almas". Páginas 23, 30, 32, 34, 36, 38 y 39. Texto: Ignacio Carrión.

El País Semanal. 2ª época. Nº 430. 07-07-85. Fotografía: "Extremadura, una tierra que sigue siendo sus héroes". Páginas 18 a 25 y 28 a 30. Texto: F. Fidalgo.

El País Semanal. 2ª época. Nº 433. 28-07-85. Portada. "Luxemburgo, bancos y pastelerías". Texto: M. Vicent.

El País Semanal. 2ª época. Nº 444. 13-10-85. Fotografía: “Canarias, un enjambre de problemas” Páginas 25 a 30 y 33 al 37. Texto: F. Fidalgo.

El País Semanal. 2ª época. no 456. 05-01-86. Fotografía: “Barcos de ladrillos”. Páginas 19 a 24. Texto: Ignacio Carrión.

El País Semanal. 2ª época. Nº 459. 26-01-86. Fotografía: “Doce visiones de Europa”. Páginas 16 y 17, 22 y 23.

El País Semanal, 2ª época. Nº 462. 16-02-86. Portada: “El cementerio marino”. Páginas 24 a 32. Texto: Manuel Ribas.

El País Semanal. 2ª época. Nº 476. 25-05-86. Portada: “Ganado Bravo”. Páginas 33 a 42, 45 y 46, 48 a 53, 55, 57 y 59 . Texto: Joaquín Vidal.

El País Semanal. 2ª época. Nº 509. 11-01-87. Fotografía: “La Alquimia del aguardiente”. Páginas: 20 a 25. Textos: Manuel Ribas.

El País Semanal. 2ª época. Nº 551. 01-11-87. Fotografía: “Del blanco de la cal”. Páginas 88 a 97. Texto: Rafael Alberti.

El País Semanal. 2ª época. 05-01-92. Doble página: “Las campanas del 92”

El País Semanal, 3ª época. Nº 254. 07-02-96. Fotografía: “Vivir en Babia”. Páginas 28-36. Texto: Julio Llamazares.

El País Semanal. Nº 1.112. 18-01-98. Pág. 30-41. Fotografía: “La Isla de los mil dioses”. Texto: M.Vicent.

GEO. Nº 3. Abril 1987. Páginas 88-102. Fotografía: “Cáceres en el tiempo”. Texto: Felipe Mellizo.

GEO. Nº 4. Mayo 1987. Páginas 30-42. Fotografía: “A la sombra del árbol: Guernika”. Texto Manuel Leguineche.

GEO. Nº 8. Septiembre 1987. Páginas 8-26. Fotografía: “El otro nombre del tren: Talgo”. Texto: Enrique Dueñas.

GEO. Nº 16. Mayo 1988, Páginas 28-43. Fotografía: “El triángulo Verde”. Texto: A. Pérez Mateos.

GEO. Nº 20. Septiembre 1988. Páginas 92-93 y 96-97. Fotografía: “La corteza Ibérica”. Texto: T. Eggers.

GEO. Nº 22. Noviembre 1988. Páginas 74-92. Portada. “La bendición de la medicina”. Texto: Maria José Vidal.

MAGAZINE El Mundo nº 283. Páginas 70-75. Fotografía: “Luz de Baile”. Texto: Ana Bueno.

MAGAZINE El Mundo nº 307. Septiembre 1995. Portada y páginas 4-10. San Sebastián 95. Protagonista: Victoria Abril. Retrato de una estrella en acción”. Texto: Beatrice Sartori.

Marie Claire nº 100. Enero 1996. Pág. 31. Fotografía: “La española de hoy por treinta grandes fotógrafos”.

FOCUS. Nº 21 (22 Mayo 1995). Páginas de la 114 a la 118. Fotografía: “Spanien am Tropf”. Texto: Alexander Rauter.

FOCUS. Nº 12 (18 Marzo 1996). Páginas de la 124 y la 132. Fotografía: “Europas wilder westen”. Texto: Andreas Altmann.

LA VANGUARDIA Magazine (28 de Abril de 1996). Páginas 60-61 (doble página). Fotografía: “Mundo Amargo”.

ADAC. Special. Nº 33. Junio 1996. Páginas 114-125. Fotografía: “Flamenco als Lebensart”. Texto: U. Wetzals.

Blanco y Negro. Nº 4041. 08-12-96. Páginas 26 y 28. Fotografía: “Disparos de solidaridad”. Texto: Odón Sánchez.

GOLDBERG nº 1. Octubre 1997. Entrevista y fotografía a Bob Van Asperen. Páginas 52-61. Texto: Ambrosio Lacosta.

GOLDBERG nº 2. Enero 1998. Entrevista y fotografía a Marta Almajano. Páginas 36- 45. Texto: Ernesto Schmied.

Capital nº 2. (Italia). Febrero 1998. Páginas 116-122. Fotografía: “Porca Europa”. Texto: Michele Farina.

GEO. Nº 229. Mars 1998. Geo Reportage. Páginas 12-28. Fotografía: “Miami: Le paradis des excentriques”. Texto: Pascal - Bruckner.

GOLDBERG nº 3. Primavera 1998. Páginas 46-55. Entrevista y fotografía a Edward Wickham. Texto: Brian Robins.

La Repubblica delle Donne nº 102 (05-28-06-98). Páginas 168-176. Texto: “Cuore di pietra”, por Luis Landero y Pietro Tarallo.

GEO nº 232. Junio 1998. Geo Voyage: Páginas 132-46 Fotografías: “Sanlúcar de Barrameda. Un port en eaux troubles”. Texto: Pierre Delannoy.

Food Illustrated. Nº 3. Junio 1998. Páginas 48-53. Fotografía: “From little acorns”. Texto: Caroline Wheel.

L'Expres. Nº 2455 (23-07-98). Document: Páginas 62-66. Apertura con doble página. Fotografía: “Pampelune. Le bal des taureaux”. Texto: Cécile Thibaud.

GOLDBERG nº 4. Agosto 1998. Entrevista y fotografía a Gabriel Garrido. Páginas 46- 55. Texto: Alexandre Pham.

STERN nº 51 (10-12-98). Fotografías: “Cerdo Ibérico”. Páginas 148 a 152 y 154. Texto: Daniela Horvath.

El País Semanal. Nº 1.151. 18 de Octubre de 1998. Páginas 24 a 41. Fotografías: “País Vasco. Elecciones en paz”. Textos: Ramón Saizarbitoria y Emilio Alfaro.

GEO (España) nº 141 (Octubre 1998). Fotografía: “Miami, ciudad escaparate”. Páginas 96 a 108, Texto: Félix Ortega.

GEO (España) nº 142 (Noviembre 1998). Fotografía: “El Señor de las dehesas: Cerdo Ibérico”. Páginas 48 a 60. Texto: Joaquín Merino y Manuel Pérez Rodríguez.

GOLDBERG nº 5. Noviembre 1998. Entrevista y fotografía a W. Christie. Páginas 36 a 45. Texto: Alexandre Pham.

GOLDBERG nº 6. Marzo 1999. Entrevista y fotografía a Antonio Florio. Páginas 50 a 59. Texto: Alexandre Pham.

GOLDBERG nº 7. Mayo 1999. Entrevista y fotografía a Jordi Savall. Páginas 40 a 49. Texto: Josep Pascual.

GEO (ESPAÑA) nº 150. Julio 1999. Páginas 98 a 107. Texto y fotografía: “Los Sanfermines”. Texto: Koldo Chamorro

GOLDBERG nº 8. Agosto 1999. Entrevista y fotografía a Pedro Memelsdorff. Páginas 44 a 57. Texto: Ernesto Schmied.

Península nº 19. Diciembre 1999. Páginas 106-115. Fotografía: “El Cerdo Ibérico: Gastronomía y tradición”. Texto: Manuel Pérez Rodríguez.

GOLDBERG nº 9. Noviembre 1999. Entrevista y fotografía a Peter Phillips. Páginas 40 a 49. Texto: Craig - Zeichner.

GOLDBERG nº 10. Abril 2000. Entrevista y fotografía a Reinhard Goebel. Páginas 32 a 41. Texto: Eduardo Notrica.

GOLDBERG nº 12. Octubre 2000. Entrevista y fotografía a Paolo Pandolfo. Páginas 34 a 45. Texto: Ernesto Schmied.

GOLDBERG nº 13. Diciembre 2000. Entrevista y fotografía a Andrew Carwood y Davil Skinner. Páginas 40 a 49 Texto: Brian Robins.

GOLDBERG no 14. Marzo 2001. Entrevista y fotografía a Marc Minkowski. Páginas 34 a 45. Texto: Marguerite Haladjian.

GOLDBERG no 15. Junio 2001. Entrevista y fotografía a Emma Kirkby. Páginas 34 a 45. Texto: Brian Robins.

GOLDBERG no 16. Septiembre 2001. Centros. Entrevista y fotografía a Vicent Berthier de Liocourt. Páginas 14 a 16. Texto: Marguerite Haladjian. Instrumentos antiguos: Fotografías: “Viola da Gamba”. Páginas 110 a 119. Texto: Jonathan Dunford.

GOLDBERG nº 17. Diciembre 2001. Entrevista y fotografía a Rinaldo Alessandrini. Páginas 40 a 53. Texto: Marguerite Haladjian.

GOLDBERG nº 18. Marzo 2001. Entrevista y fotografía a Philip Pickett. Páginas 34 a 46. Texto: Brian Robins.

GOLDBERG nº 19. Junio 2002. Entrevista y fotografía a Peter Holman.
Páginas 34 a 47- Texto: Brian Robins.

MUSAR. Nº 11. Septiembre 2002. Fotografía: “Un chico de la Cábila”.
Páginas 54-56. Texto: Antonio Pereira.

GOLDBERG nº 21. Diciembre 2002. Entrevista y fotografía a Fabio Biondi.
Páginas 34 a 47. Texto: Marguerite Haladjian.

GOLDBERG nº 22. Abril 2003. Entrevista y fotografía a Denis Raisin Padre.
Páginas 42 a 55. Texto: Marguerite Haladjian.

Colaboraciones en revistas

España

“Ser Padres”, “Marie Claire-16”, “Dunia”, “Cómplice”, “Look Out”, “Paisajes desde el Tren”, “Geo España”, suplemento dominical de “El País”, suplemento dominical de “El Mundo”, “Arte y Co”. Emprendedores”, “Tf-Matador”. Editores: Lunwerg, Everest, Aguilar, Goldberg y Península.

Alemania

“Focus”, “Adac”, “Stern”, y otras.

Francia

“Grand Reportages”, “Geo Francia” (Grupo Prisma), “V.S.D.”, “Figaro Magazine”, “Le Monde”, y otras.

Italia

“Anna-Rizzoli”, “Sette-Rizzoli”, “De La Republica”.

USA

“Details”, “Conde Nast”.

Asia

“Geo-Korea”. “Geo Japón”.

ENTREVISTAS REALIZADAS A KOLDO CHAMORRO

Navarra Hoy. 12-11-83. Página III y IV. Portada y entrevista por Juan Zapater. "No es tan fácil como lo cuentan".

Navarra Hoy. Año III. no 839. 01-10-84. Página 40. Entrevista por José C. Vidal: "Retrato a tinta china".

Navarra Hoy. 10-04-86. Páginas II y III. Entrevista por Juan Zapater: "Koldo Chamorro".

El Diario Vasco. Sección Cultura-ocio, 30-12-86. Página 49. "Chamorro: cada imagen aroma de una sensación".

Deia. sección Cultura. 02-10-88. Página 71. Entrevista por Julio Flor. "Koldo Chamorro".

Aska nº 18. Página 46-49. Entrevista por Julian Oria: "Hablamos con Koldo Chamorro".

Navarra Hoy. Navarra Semanal. Año 2. No 19. 23-04-89. Páginas 5-7. Entrevista por A. Martorell. "Koldo Chamorro - Fotos de olores".

Deia. 20-03-90. Página 16.

Entrevista por Mayka G. Romero. "Koldo Chamorro".

Navarra Hoy. Nº 2827. 24-03-90. Página 48. Por L. C. "Koldo Chamorro".

Deia. 24-03-90. Cultura. Página 49. Por P. I. "Koldo Chamorro".

El País. 10-04-89. Página 43. Por Manuel Falces: “La débil voz de la fotografía”.

ABC. 28-04-89. Página 52. Por J. M. C.: “Viaje al centro de la fotografía periférica: Koldo Chamorro”.

Diario-16. 29-04-89. Página 33. Por Begoña Piña: “Imágenes sociales protagonizan Foco-89”.

Granada 2000. 16-10-89. Página 10. Por Luis Martínez Draque: “Una exposición de Koldo Chamorro”.

Egin. 24-03-90. Página 49. Por P. I.: “Koldo Chamorro, el reportaje fotográfico con el pasado”.

Diario de Navarra. 31-03-90. Página 44. Por J. M. E. : “Koldo Chamorro en el Museo de Navarra”.

Navarra Hoy. 04-09-90. Página 21. Por Pedro Guerra: “Koldo Chamorro, Fotógrafo”.

Extremadura. 14-09-90. Página 52. Por César Pequero: “Koldo Chamorro. Un Fotógrafo pata negra en Extremadura”.

Navarra Hoy. 17-01-91. Página 9. Por Joseba Santamaría: “De frente: Koldo Chamorro”.

Alerta. 08-03-91. Página 31. Por Bernardo Riego: “Busco la visión más humanista”.

Heraldo de Aragón. Nº 31733. Sección Cultura. 04-08-91. Página 33. Por Santiago Paniagua: “Koldo Chamorro”.

El Mundo (País Vasco). Sección Cultura. 16-03-92. Por Natalia Ayerra: "Koldo Chamorro".

Diario de Barcelona. Sección Cultura. 13-08-92. Página 37. "Koldo Chamorro".

Diario-l6 (Galicia). 16-02-92. Por Luis Mera. "Koldo Chamorro".

La Voz de Galicia. Sección Cultura. 12-02-03. Por Ramón Loureiro. "Koldo Chamorro".

Egin. "Koldo Chamorro".

Hoy. "Koldo Chamorro".

Alerta. Sección Cultura y Espectáculos. 16-10-94. Página 72. Por Killian Cruz Dunne. "Koldo Chamorro".

Diario de Cádiz. Sección Cultura. 23-06-97, página 43. Por Francisco A. Gallardo. "Koldo Chamorro".

El País (Andalucía). 29-08-98, página 34. Por Concha Araújo. "La mirada a través de un teleobjetivo es una crueldad".

Diario de Noticias. Pamplona. 04-12-98. No 1.674. El Camaleón. Páginas 10 y 11: Koldo Chamorro.

Hoy. (Badajoz). Reportaje: "Un carnaval muy personal". 08-02-99. Página 11. Por Mercedes Barrado.

La Opinión. Cartagena. 04-10-1999. Página 98. "Los Cuatro Santos se restauran por primera vez en casi cincuenta años. Separata: Un testigo de excepción". Por Nazarena Balaguer.

Diario de Noticias. Pamplona. 29-06-2.000. Página 42. “Koldo Chamorro. Fotógrafo”.

La Verdad. Murcia. 05-11-02. Página 53. Cultura: “Koldo Chamorro: El Fotógrafo debe implicarse con la realidad”. Por J. Pérez Parra.

Diario de Sevilla. 14-11-02. Página 49. Cultura: “Solamente se puede fotografiar lo que se ama”. Por Alicia Almárcegui.

El País. Edición Andalucía. 15-11-02. Página 10. “Koldo Chamorro asegura que el único campo válido del fotógrafo es el cuerpo”. Por M. M.

ABC. Sevilla. 16-11-02. Página 59. Cultura: “Se ha acabado ya eso del tercer mundo como una especie de zoo fotográfico”. Por J. Morillo.

“El País Vasco” Entrevista para Radio Alemania. Por Anuschka Seifert. 2005.

LABOR DOCENTE

Desde el año 1973 impartió Talleres de fotografía en escuelas públicas y privadas como profesor invitado, entre otras:

- Profesor de fotografía de la escuela “Elisava”. Barcelona (España).
Escuela de Ingeniería Técnica de Telecomunicación. Madrid (España).
- Universidad de Utrecht (Holanda).
- Universidad de Cádiz. UCA (España).
- Universidad de Granada, Facultad de BB.AA. (España).
- Universidad de Segovia (España). Jornadas de Fotografía.
- Universidad Pública de Navarra. Pamplona (España). Curso de Doctorado. Departamento de Sociología.
- Universidad Internacional Meléndez Pelayo, Cursos de Verano. Santander (España).
- Universidad Internacional de Andalucía. Baeza. Jaén (España). Ponente del curso: “Fotografía a fin de siglo. Situación en España”.
- Universidad Complutense, Facultad de Periodismo. Madrid (España).
- Universidad Complutense de Madrid. Profesor invitado en los Cursos de Fotografía, en el master: “El largo viaje de la fotografía española” y “Fotografía: Mirada del siglo XX”, en los Cursos de Verano del Escorial. Madrid (España).

- Fundación La Caixa. Barcelona (España).
- CPR Benavente. Zamora (España).
- Círculo de Bellas Artes, Madrid (España).
- Taller Fotográfico: Festivales de Olite. Gobierno de Navarra (España).
- Talleres fotográficos "Tarazona Foto" en Zaragoza (España).
- Talleres fotográficos "Huesca Imagen", en la Escuela de Fotografía de Huesca (España).
- Talleres fotográficos "Aracena Foto", en Huelva (España).
- Talleres fotográficos "Zahara Foto", en Cádiz (España).
- Encuentros Fotográficos de Albarracín, patrocinados por la "Fundación Santa María". Teruel (España).
- Incorporado como autor al Seminario "Interrelations entre les langages et nouvelles technologies", Ecole d'architecture de París-Val-de-Marne, en la conferencia: "L'image multiple: les paradoxes de la série dans la photographie", leída por Laetitia Guillemin-Vignote. Este seminario (24-25 de Oct. 1997) es coordinado por Marie-Claude Vettraino-Soulard, de Université-7 (Francia).
- Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Bellas Artes. Valencia (España). En 2004 inicia la colaboración como profesor en el Master de Fotografía anual.

Conferencias en varias universidades nacionales e internacionales, siendo las tres últimas:

- Jornadas Fotográficas “Retina”, Universidad Tecnológica de Monterrey, México.
- Fototeca Nacional de Pachuca, estado de Hidalgo (México).
- Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México). Septiembre- Octubre 2006.

En el año 2007 comienza la realización de una tesis doctoral sobre Koldo Chamorro y su obra, por el doctorando Don Mario Rabasco Peiró, Profesor Titular de Fotografía de la Escuela de Artes Plásticas y Superior de Diseño de Valencia (EASD).

Dicha tesis está dirigida y tutorizada por el Doctor Don. José Benlloch Serrano, Jefe del Programa de Fotografía y Nuevos Medios Audiovisuales: “De lo analógico a lo digital”, programa inscrito dentro del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Valencia (España).

ANEXO 4

Conciencia de luz.

Entrevista a Koldo Chamorro por Jacob Bañuelos.

CONCIENCIA DE LUZ

Jacob Bañuelos es Doctor en Ciencias de la Información (Apto *Cum Laude* 1991-1995), en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid con la Tesis Doctoral “Fotomontaje Síntesis Visual: historia, teoría y práctica”. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde 2005, actualmente SNI-1.

Actualmente es Director Académico del Centro de Innovación Multimedia (CIM) y profesor e Investigador de Tiempo Completo Departamento de Comunicación y Tecnologías de la Imagen, Tecnológico de Monterrey-Campus Ciudad de México, donde imparte las materias de Fotografía, Fotoperiodismo en el Departamento de Estudios Culturales, así como Periodismo y Desarrollo en la Escuela de Graduados en Administración Pública y Políticas Públicas (EGAP).

En 2008 publicó el libro “Fotomontaje”, de la editorial Cátedra.

Koldo Chamorro nace en Vitoria (Álava) en 1949. Estudia Ingeniería superior, Marketing y Economía Empresarial (Facultad de Derecho. Univ. de Navarra). Fue becado por la Dotación de Arte Castellblanch, por el Instituto Príncipe de Viana y por la Fundación Pilar i Joan Miró. Ex miembro de Minority Photographers (New York) y del Grupo Alabern. Desarrolla actualmente su actividad profesional como fotógrafo *freelance* teniendo entre su cartera de clientes al Grupo Prisma (Francia), Condé Nast, etc.

Ha participado en un gran número de proyectos fotográficos nacionales y en el extranjero y lleva impartiendo talleres desde los años 70. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas, entre las que destacan la Center of Creative Photography (Tucson, Arizona), la colección Polaroid (Boston) y un largo etcétera. Y en colecciones privadas (en Europa, EE.UU. y Japón).

Actualmente edita el proyecto fotográfico "El Kapote" con la editorial Tusitala. Durante más de 34 años realiza entre otros la monografía fotográfica "El Cristo Ibérico".

Tiene concluidos varios libros teóricos sobre análisis y metodología fotográfica de los que en esta entrevista aparecen algunos importantes conceptos desarrollados en los mismos y que son indudablemente inéditos.

Retratista poético, documentalista profundo y un pensador de la fotografía desde su origen.

En Coyoacán, México D.F., Koldo nos brinda una charla apasionante sobre sus principales conceptos relacionados con la fotografía y sobre su experiencia personal más íntima ligada al medio.

JB: ¿Por qué la fotografía Koldo?

KC: Ante todo, como curiosidad. Y por la posibilidad de llegar a sitios en los que no podría llegar de otra manera. Un motivo más es la investigación a la que te lleva la fotografía, convertida sin duda en una excusa a nivel personal. Creo que la gran pregunta es ¿para qué sirve la fotografía? Y la respuesta es: para aprender. Mantengo que la fotografía más útil es aquella que sacia tu curiosidad aprendiendo, con lo que sin duda, también a los demás les enseñará algo. Eso nos lleva a saber evitar los discursos de creación conocidos como de auto-remisión, discursos donde el autor se escribe a sí mismo, como un diálogo entre espejos, en los que puede estar el autor o no. Es más aceptable asumir el *corpus* como una autobiografía pero finalmente sabiendo que en ella la palabra se sustituye con imágenes.

Llegué a la fotografía porque mi padre tenía amistad con Albert Schweitzer, músico, médico suizo e inventor de las ONG's, quien creó años antes un hospital en Lambarené (Gabón). Cuando lo conocí (1954), apareció en mí la conciencia potencial de la fotografía, pues coincidimos con William Eugene Smith con motivo de realizar el "ensayo fotográfico" sobre el Albert para *Life*. Tenía casi 6 años.

William Eugene Smith me trató magníficamente bien para ser aún un niño. También fue el que levantó la curiosidad irrefrenable sobre el

misterio de la fotografía, por lo que su encuentro y las andanzas compartidas me impactaron mucho. Una sensación muy lúcida que se añadía a su gran altura, a su mirada pícaro...

JB: ¿Cómo llega a ti la primera cámara?

KC: Era un máquina/cajón/foco fijo de la casa Agfa, que me regaló un amigo de mi padre a los 12 años. No tendría más compañera inseparable desde entonces, que devoraba la paga semanal a cambio de cazar misterios. Y sin ostentación alguna porque se suponía que no era algo, o nada, serio.

JB: ¿Cómo es la primera imagen que recuerdas con lo que calificas de “conciencia de imagen”?

KC: Las primeras imágenes que hice tenían sorprendentemente ya “conciencia de imagen”. Supongo que era así porque amaba lo que fotografiaba, a quienes entraban voluntariamente en aquella habitación diminuta tan oscura, tan frágil, tan sorprendente, tan misteriosa. Un tuteo de complicidades seguramente. Un intercambio de secretos... sinceridad.

Las imágenes con “conciencia de imagen”, que comúnmente califico como “fotón o fotones”, se explican porque esta tipología de imagen tiene los contenidos de poder y de memoria latente que tiene. Es decir, una visualidad ordenada coherente y novedosa, la presencia discreta de los otros elementos perceptuales, una estética sin que salpiquen desde ella

los viejos tópicos y algo al menos de “duende” que hace que potencialmente crezcan con el tiempo.

Desde niño todo lo que veía, lo que me apropiaba, tenía conciencia de imagen. Un nivel de compromiso, de inocencia y de curiosidad creciente con la edad. Algo también normal en el África de la tradición oral que me convertía en un africano de piel blanca. El problema era poder transcribir con cierta igualdad sus contenidos religiosos mediante el misterioso filtro fotográfico. Uno cuando es cazador, no recolector, debe tener una cierta conciencia de lo que cazas. ¿Buscar...o la comodidad de encontrar? Aprendes a ser selectivo. A ser intensivo. En la fotografía esa conciencia en el trabajo de campo lleva su tiempo en adquirirse debido a que el sistema de interposición, el propio de la cámara, encierra una tentación lúdica que propicia la inspiración (estado previo a la genialidad) y a lo instantáneo, ambos como un oportunismo casi reparador de cierta incapacidad narrativa.

Posiblemente la primera foto en la que pude asumir la existencia de conciencia de imagen, fue una que hice de un fotógrafo local que trabajaba las copias por contacto solar. Para ello sacaba una mano por un pasillo en la pared para exponer la placa original. Esta pre-imagen que esperaba construir, cuando la obtuve me pareció inquietante y muy estimulativa. Muy inquietante por consolidar su emoción entera. Por saber que partiendo de una básica preconfiguración era posible confirmarla. La tengo. Se ve la pared, la mano con el portaplacas, el misterio.

Es desde entonces que tengo conciencia de que una imagen, para que tenga vitalidad en el tiempo o para que sea relativamente perdurable,

debe tener esos elementos. El contenido de la imagen debe llevarte a otras preguntas, debe generarte otras dudas y cierta ambición.

JB: ¿Recuerdas alguna imagen que haya marcado tu vida?

KC: He hecho vuelo sin motor y acrobacia con vuelo sin motor. Entonces, el movimiento genera una percepción de volumen del espacio muy concreto, una secuencia de volúmenes que entre sí tienen coherencia, pero que son a la vez distintos; aparece un *corpus* donde se crea una tangente a manera de una esfera cuyo centro habitas. Esa experiencia quizás me ha permitido tener dominio del espacio en la fotografía. Si comprendes el espacio, puedes recomponer el espacio y escenificarlo con coherencia. Esta experiencia estimo que me ha marcado más que algunas imágenes ya fabricadas. También me ha ayudado a refinar me la poesía.

JB: ¿Qué influencias de otros fotógrafos tienes en tu obra?

KC: Me han influenciado ciertas literaturas clásicas, de culto posiblemente. También he sido marcado por la intensa formación que tuve en dibujo industrial. Y por la música. Mis imágenes tienen más lenguaje y construcción que literatura, no obstante. Naturalmente hay influencias ideológicas, conceptuales y algunas constantes de carácter místico, religioso entre lo que procede desde lo litúrgico, de lo que es ceremonial o sacrificial, territorios adquiridos por mi formación como persona en África.

Según el libro de “Proxémica fotográfica” que escribí, lo que tengo básicamente asumido en esta fase de autor es un trabajo de cazador, pues frente a la cultura occidental, cuya actitud para hacer fotos es excesivamente severa; la coleccionista, está la africana que es mucho más ritual, más simbólica, menos evidente e ideológica conceptualmente hablando como mucho. Por eso insisto tanto en que uno debería saber fotografiar solo lo que se ama, lo que se necesita para lograr un tránsito evolutivo. Esto tenerlo bien asumido frente a lo que el mercado intenta vender, pues si lo consientes, es dejar de hacer lo que te pertenece, para ocuparte en engordar la biografía de los demás. Si caes en ese modelo de mercado dejas de ser tú mismo: copias, plagias, apropias pensando que los simulacros son demasiado costosos y, en el fondo, descarados y transgresores, lo que puede resultar incómodo e inconveniente para tu negocio. El mercado, que tiene una lógica de almacenaje, para hacer la selección de lo que le sirve y lo que no, tira a la basura todo lo que no resulta dócil y grato. Este modelo imperial está instrumentalizado por el sistema mercantil cuya honestidad parece, ahora mismo, razonablemente dudosa.

Pertenezco a una generación especial, como de tránsito y conclusión de un periodo histórico que podemos suponer como el post-clásico. Por otra parte me ha tocado viajar mucho, he conocido a mucha gente diversa y entrañable, lo que me ha permitido tener intercambios de experiencias vitales y complicidades estéticas a medio camino entre el antagonismo visceral y la complementariedad propia de las inteligencias de “los sistemas adaptativos”, pero sabiendo que todo el mundo contamina a los demás, que contaminamos irremediabilmente. No hay un autor que me

haya contaminado particularmente algo o a alguien pues junto al turismo, la fotografía parece como un sistema particularmente agresor en este sentido. Hay fotógrafos que me interesan, sin duda, pero tiene que ver más con cuestiones de configuración de orden personal. Desde Ansel Adams, Cartier-Bresson, Don McCullin, a alumnos que también me han dado referencias analíticas muy fecundas. Los músicos, los compositores, me han afectado claramente mucho. Desde el punto de vista de la apropiación descarada, he estado más cercano al mundo de la música que al de la fotografía. Desde Leoš Janáček hasta la música tribal en Malawi. Lo más importante en el momento inmediato a construir la foto, es aprender su pulso y saber respirarlo. Si unificas la respiración, tienes un recurso energético muy importante y un principio de coherencia, pues la energía necesaria sabe comportarse en la reserva de la imagen latente. Esto lo aporta la música. Entonces puedes oler mejor, oír más allá del supuesto, notar tensiones térmicas... en abanico. Con esa adquisición sabes en qué disposición están otras personas que están, a modo de interventoras, en la construcción de tu imagen. Si tienes pulsos respiratorios con altibajos, mal vas a tomar una imagen. Vas mal para el momento de consolidarla.

JB: ¿Cómo definirías tu obra?

KC: Honestamente no puedo definir mi obra. Me da miedo por mí y por las hipotéticas interpretaciones que sus lecturas posteriores mediaten. He hecho lo que creía que tenía que hacer en su instante, en su momento... Definir mi obra es una labor de los demás. Que quede claro. No soy documentalista, en absoluto. En todo caso, soy un narrador del

índice de mis inquietudes, de las dudas razonablemente pasionales, de mis enigmas también, etcétera. Por lo que he tratado subjetivamente temas que me preocupaban particularmente. Me interesa mi vida, la vida de las gentes circunstancialmente inmediatas. Eso me enseña mucho de los demás, de mí, de lo que es un avance de ciertos contenidos futuros que ya comienzan a madurarse. En cuanto a la metodología de insistir en eso de los géneros me parece bastante estúpido, aburrido y banal. Lo creo así de descarnadamente pues el canon incluye arteramente un fiasco conceptual muy importante, dado que implica limitaciones orgánicas de alta densidad conceptual. Así que anduve desde mis inicios entre contenidos que califico como de “no ficción” y lo que son innegables narraciones de “ficción”. En todo caso, en ambos territorios narrativos, los que por lógica naturalidad solo aceptablemente existen, señalo con claridad lo que es y lo que contiene. El resto, la abundancia de las ideologías sean o no modales, es puro confusionismo y un ejercicio perverso para aumentar estúpidamente el ruido de fondo que protege a los ganadores ocasionales, a los dóciles del común y a los simplemente “concertistas de la luz”.

JB: ¿Puede haber “no ficción” en la fotografía?

KC: Puede haber “no ficción” evidentemente. Pero el asunto es que para hacer “no ficción” hay que partir de la vida de los demás. Cuando hace Duane Michals “ficción” partiendo de los supuestos identificativos de la “no ficción”, en realidad está usando gente a la hora de intervenir en las imágenes, creando un marco literariamente artificial, no natural, que se

supone posee otra familia de inquietudes que las que visualmente describe. Por lo que no tiene más remedio que apoyarse en la escenificación naturística.

Una imagen de “no ficción” creo sería en principio aquella que no puedes volver a contar, a reconstruir caligráficamente, pues las presencias perceptuales jamás se repiten, ni vuelven a coincidir en sus niveles más inteligentes (lo que define en cierto modo al llamado “fotón”) en su reconstrucción (algunos lo confunden erróneamente con lo que desde Cartier-Bresson se conoce por “el momento decisivo”, todo un fiasco conceptual). En todo caso este tipo de construcciones sólo se pueden volver a contar verbalmente y de aquel modo tan dudoso, como quedó probado con las lecturas de distintos escritores sobre imágenes que ellos mismos decidieron comentar literariamente en el periódico *Liberación* en su día y en otros tantos textos teóricos más que siguen circulando, haciendo una interpretación, e hipotecándola, de la imagen original. Superposición que razonablemente mata ambas escrituras.

JB: Tienes un archivo de 4 millones de imágenes, más o menos. ¿Qué compone tu archivo?

KC: El archivo tiene cuatro niveles de interés y está todo lo que he generado hasta la fecha. El A) es obra personal definitiva, el B) es obra personal descartada, el C) son trabajos de encargo, y el D) es documentación genérica. En el C) y en D) hay mucho trabajo mercenario hecho en diapositiva. También existe un sub-capítulo que pertenece a los trabajos de exploración: proyectos tipo laboratorio, de investigaciones

temáticas y narrativamente estructurales, de hipotéticas soluciones constructivas o de análisis sinestésicos, asunto que ciertamente me ha preocupado mucho partiendo de que la base, los haluros de plata, permiten cierto tipo de memorizaciones de alto nivel y reproductibilidad dada su finura y su elegancia físico-química.

Este marco aludido es independiente del gran *corpus* de mis grandes trabajos personales. El tema de “El Cristo ibérico”, “Los Sanfermines”, o el cajón de sastre que es la “España mágica”, proyecto políticamente incorrecto sobre la evolución sociopolítico laboral de España a partir de los años setenta, tema aparentemente simplón para ciertos críticos escasamente equipados, pero que juzgo con un importante nivel de conciencia y de disponer en su discurso ninguna concesión al uso del dogmatismo y el proselitismo político. Existen, evidentemente, otros temas más que evito aludir para no ser excesivo, puesto que al superar mi trayectoria profesional a los treinta y ocho años de dedicación lógicamente, cabe bastante. Bueno, malo y, a veces, mediocre.

También he hecho moda, desnudo, fetichismo erótico sagrado en la cultura judeocristiana y mucho más.

JB: Si tuvieras que descartar todas las fotos que has hecho, ¿te quedarías con una?

KC: No. Porque el gran problema es que se trata de la suma de experiencias que se tienen y estas experiencias crean puentes y los temas se empiezan a repetir mejorándose la capacidad de inquietar. La cadena hace comprensible esa final pues ayuda a soportarla con la razón y la

emoción. En realidad, todo el *corpus* en la vida de un fotógrafo es importante, no hay nada que se descarte. Cada historia lleva a otra historia y esa historia enriquece las anteriores y da puntos de vista distintos para las siguientes. La vida de un fotógrafo, la supuesta foto representativa como autor, estilo y recursos constructivos, es la obra en conjunto. Y al final, el llamado *corpus*, es una potente autobiografía necesariamente pecadora, transgresora, que siempre está en el límite, con su penitencia larga y siniestra, con sus goces y sus sombras.

JB: ¿Por qué “El Cristo ibérico”?

KC: Porque me permitía introducir cosas aparentemente muy comunes que por connivencias diversas (pugilato entre la iglesia, los poderes nobiliarios y el del estado moderno) estaban soterradas de la Península ibérica. Como fue la importancia y la desamortización de la Orden del Temple, que genera las cuatro grandes órdenes militares nobiliarias que hay ahora mismo activas en España. El historial oscuro del camino de Santiago que explica el popular “Juego de la Oca”. No son evidentes, pero están ahí. Por ejemplo, cuando estoy en territorios de la Orden de Montesa, asumo que hay cierto tipo de liturgias que tienen relación con el fuego. En los de la Orden de Alcántara, hay muchas que tienen que ver con el agua. La Orden de Santiago, tan vinculada al Camino de Santiago, está en cierta medida atada sutilmente con liturgias entroncadas con el viento. La Orden de Calatrava asume cierto tipo de celebraciones que tienen que ver con las diosas venusianas descaradas sexualmente, reconvertidas en homenajeadas Vírgenes Negras cristianas. Entendí que

todo esto iba a cambiar rápidamente. No se sabía si pudiera ser con la aparecida, y mortal, “globalización” como un descafeinado igualitarista o por cual argumento. La defunción venía escrita por delante... Ahora mismo, aparte de la “globalización”, las franquicias y demás, hay un proceso de auto extinción, un cambio aparente, generacional. La historia de la humanidad acababa con el año 2000. La tecnología cambia el comportamiento y las perspectivas que cada cual se puede hacer. Si no hubiera mundo digital, el hedonismo que actualmente vivimos no sería concebible. El mundo digital es la relación de uno contra uno mismo. Como esto estaba ahí, intenté hacer un relato lo más autobiográfico posible, hasta el año 2000. Oficialmente mis grandes proyectos los cerré entonces.

Abreviando. “El Cristo ibérico” reúne las liturgias que tienen que ver con manifestaciones cristológicas, amparadas en la religión católica gracias a mecanismos de tipo sincrético, que proceden de ritos antiguos que se pierden en el origen de la humanidad. La cruz no es más que una metáfora atormentada del árbol de la vida, del conocimiento, de lo que se alumbraba para adquirir cierta conciencia humana desde la fuerza de la tierra. He fotografiado los ritos en sí y situaciones paralelas a esos ritos en los que este catálogo de dicho universo existe, conviviendo con sus variantes. Sabremos, por tanto, que en toda manifestación religiosa hay dos ámbitos intercalados o superpuestos; el oficial y el extraoficial, que no es el popular, sino el de los conocedores que lo practican para mantener la pureza del rito. La razón es que muchos ritos se han realizado en sitios, territorios particularmente energéticos, no mágicos, sino energéticos que para mantener su naturaleza confidencial se usaban utilizando ciertos

simulacros una vez al año. Ejemplos de este tipo de manifestaciones son la romería penitencial en la que se portan al hombro cruces de madera de hasta cuarenta kilos al monte Izaga, en Navarra, o “Els peregrins de les Useres”, en Castellón. Romería penitencial de ayuno, abstinencia, en la que los peregrinos deben caminar descalzos y someterse a una prueba iniciática en una cueva santificada a cierta virgen mediante la humillación de lavar los pies descalzos y heridos a los otros componentes de la peregrinación.

JB: ¿Hay una visión crítica de “El Cristo ibérico”?

KC: Siempre hay una visión crítica. En el acto de pensar ya estás criticando algo. Me parece más respetable hablar de opinión. Evidentemente hay opinión. Para el fundamento de cada tema, he intentado que fuera la opinión oficial. Luego he ido analizando esa opinión oficial y dando mi punto de vista respecto a esa opinión hasta donde se podía aceptablemente. Los ancianos estuvieron siempre presentes como concedores de una cierta tradición. Los otros simplemente como asistentes a un encuentro festivo con recortes entre dionisiacos y báquicos. La opinión mantenida es una suma de opiniones, de puntos de vista, de estados emocionales e intereses estéticos. Tuve mucho cuidado en que las razones constructivas mantuvieran un mismo nivel. Realizar un trabajo monográfico de 30 años, de otra forma, cambiando la sintaxis visual, haciéndote eco de odas y otros postines, sería un disparate: la verdad es que este tipo de proyectos, por su concepción, exigen un nivel de concentración muy alto. En el trabajo personal se van creando bocetos,

algunos los usas y otros no. Ahora que tengo estos trabajos cerrados, el proceso se va sistematizando para tranquilizar esas fuerzas puestas en disposición, para que no vuelvan a aparecer. De otra manera vuelven a aparecer. A partir de ahora, empiezo a hacer lo que llamo "mi obra personal", que es partir de todos los bocetos que tengo almacenados, construir y reconstruir imágenes que son sumas de pedazos de imágenes que he ido viendo, viviendo y coexistiendo con ellas mientras se producían. Por ejemplo, estoy haciendo un trabajo sobre el tema de la esclavitud en términos generales, que es un trabajo de reconstrucción de bocetos que he ido generando más situaciones que personalmente he vivido. A raíz de mi viaje a México, me doy cuenta de que existe la posibilidad de desarrollar "El Cristo ibérico" en Latinoamérica, pues acá el impacto de la globalización queda acotado en las grandes urbes todavía.

Otro ejemplo de mi trabajo personal es el titulado "La violación cósmica", una metáfora sobre el mundo entrañable de las fuerzas electro débiles. Hablamos sobre energías cuánticas. Fotografiaba naturalezas "muertas", que son naturalezas "vivas", mundos visuales que están en transformación y que existen en algunos espacios del mundo pero que reconstruyo en mi estudio. Metafóricamente he recurrido para solucionar este complejo tema a reconstruir fotográficamente las relaciones visuales respecto al mundo táctil. Es a *grosso modo* un trabajo cercano al espíritu del imaginario del mundo de "Alicia en el país de las maravillas", pero tratado con mucha precaución, con tanta sutileza que aun presumiendo que el libro de Lewis Carroll es universal, una vez concluido el proyecto te das cuenta entonces que muy pocos están al cabo del él. No de las configuraciones de los entes que construyen el *corpus* de las fuerzas

electro débiles, lo que supone otros niveles. Por lo que resulta ser esa obra de Carroll uno de los falsos lugares comunes de tipo cultural que utilizamos arbitrariamente. Eso que tienen de abreviación todas las intenciones divulgativas tipo el “Selecciones...” o la “Mecánica Popular” de antaño. Está publicado en Francia y en España.

JB: ¿Qué contiene tu archivo fotográfico sobre la guerra?

KC: Desastres, lo que nunca debe hacer una criatura humana, es lo que contiene. Es un trabajo que se ha hecho mercenariamente. Aunque he intentado no meterme en el ámbito "guapo" de los fotógrafos de guerra. Es mercenario porque es un trabajo de encargo que tienes que cumplir con rigor al mismo tiempo que intentar no ser pornográfico, miserable y tan criminal como algunos bandos políticos o como es la fotografía que hacen muchos de los fotógrafos de guerra como supuesto servicio público. Ninguno de esos trabajos está firmado con mi nombre. No me arrepiento de haberlo hecho así.

Me avergüenza que haya tipos con nombres propios que estén metidos en esos negocios. Los fotógrafos de guerra hablan de humanismo y lo que van es a pillar una imagen que sea portada de un diario internacional, que va a dar millones de euros, con gente que no se puede defender.

En mi decálogo deontológico uno de los principios universales es no tomar como soporte de una imagen a alguien que no se pueda defender. O que duela para su dignidad (que es también la mía). No volvería a hacer fotos de guerra. Mis fotos de guerra no retratan gente totalmente

indefensa y nunca he mirado desde arriba (el famoso picado) pues el punto de vista concede una cierta dimensión humana positiva o negativa.

Ganar dinero a base del sufrimiento ajeno me parece un horror. Una salvajada absoluta. Y es acá donde la pureza del sistema de interposición se convierte en un clarísimo soporte de matanza. Que se sepa.

Acepto que esta posición es dura, clara y contundente por mi parte. Pero mi referencia es importante: soy un africano de piel blanca. Así que el tratamiento de parque zoológico que se da a los territorios calificados como de la tercera dimensión es algo en lo que no soy en absoluto permisivo ni comprensivo. Excesivamente ruin y mediáticamente neocolonialista.

JB: ¿Las imágenes de la guerra pueden ser humanistas?

KC: Pueden y algunas lo son. Lo que no me interesa es comerciar con ese tipo de imágenes, porque me parece muy pornográfico.

La mayor pornografía que existe seguramente es este mal llamado “género” aunque supongamos que la otra, la explícitamente sexual, es más grave e indecente.

Desde el punto de vista de la experiencia histórica tenida hasta el día de hoy, sabemos que las imágenes seguramente no van a cambiar nada a positivo, porque hay intereses más fuertes detrás que se basan en lograr un mayor impacto visual y aumentar el nivel de crispación hasta lo ilimitado (uno de los fundamentos argumentales más sólidos del carácter contaminante de la fotografía). Ninguna imagen puede cambiar el destino

carnicero de una guerra. La crueldad del ser humano como especie no tiene límites. Y como no tiene límites es mejor no estar metido en ese negocio supuestamente “humanista” ,pues acabas siendo un vocero de conveniencia y soldada.

JB: Si pudieras resumir tu vida en tres fotografías, ¿cuáles serían?

KC: Álvarez Bravo me enseñó en un viaje que hizo a Sevilla hace años, que había imágenes con ciertos elementos místicos de largo recorrido y mucha industria para su futuro, que se podían contar visualmente con estancia y alimento. Le tengo agradecimiento por ello, pero no lo tengo en un altar.

En mayo de 1968 estuve en París. Entendí que había cosas más allá de mi mismo. Hay distintos momentos, siempre hay algo que te afecta, aunque siempre necesitas después de la ingesta, su digestión para obtener experiencia. Uno no puede hablar de cierta solidez comunicativa, saber qué quieres contar y cómo lo cuentas, si no tienes experiencia, luego cierto dominio y conocer el nivel de tu riesgo. Y la experiencia es una cuestión de años. No hay alguien menor de 30 años que pueda contar algo sólido. Henri Cartier-Bresson lo decía: *"menos mal que publiqué con más de 50 años mi "Fotografiar del natural", porque si no hubiera sido un iluso"*. Es necesario tener solidez contigo mismo, cierto cinismo si se me permite incluso, no pedantería, para dar solidez al mundo exterior. De otra forma, el mundo exterior se convierte en una anécdota de tu anécdota, que es el

mundo propio de la creación aparentemente conceptual que lleva adjunto el Manual de Instrucciones. Ese es el gran problema.

JB: ¿Qué me dices sobre el estado de la fotografía en España?

KC: He estado 10 años distanciado de la fotografía en España, de sus autores. Lo que he notado al llegar es que estamos en un estado entre la agonía manifiesta y el aburrimiento del temeroso. Suponer que la modernidad es severidad es el síntoma más visible. El viejo discurso ya conocido de la imposición, atado con mucha crudeza, en vez de hacer propuestas decentes, confiables, estimulantes, bien pagadas. Suponer que el nombre hace la fama y la gloria más que el trabajo serio. Propiciar el individualismo a pleno rendimiento, la ausencia de una orientación cultural novedosa, etcétera como sublimación. O esa tendencia clásica española del tipo del “pandillismo”, según el modelo “la movida de Madrid” es una referencia indudable y aun habitable. En definitiva. Una pandilla contra otra.

Por otra parte, se nota que hay una pátina de endiosamiento de ciertas personas, que no sé si son creadores a fin de cuentas, que considero no aportan nada a la Historia de la fotografía local. Salvo, eso si, muchos ruidos. Hay un bache en el reino local y un indicio muy claro de lo que comento. Ocurre también, cuando la gente escoge temas más fuertes que el problema personal que se tiene, en el que es la muerte y es el sexo descarado el agente reparador.

No tengo mucha idea de lo que se está haciendo en el resto del mundo. Sé que hay mucha fotografía emergente, fotografías de cualquier

cosa ampliadas en 2 por 3 metros al menos, lo que supone que hay más ruido con estridencias, más la estética del *plotter*, más de asuntos que no cuentan nada. Grandes formatos sin historia. Lo cierto es que las Escuelas de Bellas Artes han abandonado el dibujo y eso me parece una huida hacia adelante sin destino. Pero los chinos, a los que se les ve, sí que están bien formados. Luego la amenaza china es la realidad de la marabunta. El DDT (Dicloro Difenil Tricloroetano) se prohibió, luego, ¿qué haremos cuando el océano esté cruzado? Personalmente aplaudiré.

JB: ¿Qué hay de la formación de fotógrafos jóvenes en España?

KC: Intervengo, entre otros, en un Máster de la Universidad de Valencia. En términos generales hay dos bandas, la sólida, porque entiende que es una obligación del creador someterse a los procesos de reflexión y a los que les vale todo. Hay dos bandas antitéticas. La formación sigue siendo de escuelas de fotografía que no enseñan fotografía, enseñan habilidad, y eso se forma en una semana. Saber cuándo una imagen tiene “conciencia de imagen”, no lo saben. No les interesa. Con lo cual no pueden contar nada de verdad, del dentro. Imagino que el criterio generalizado de la fotografía en España es internacionalizarse copiando. A mí, por ejemplo, se me ha clasificado como un fotógrafo intelectual, que no sé lo que significa. Por otro lado, todo lo que ha tenido un signo de identidad ibérico, se ha perseguido a muerte porque se suponía que es ruin y arcaico. Con lo cual nos hemos quedado sin las razones de nuestra propia identidad cultural. Eso se ha propiciado por todos los medios. Se están destruyendo todas las señas de

identidad cultural. Los jóvenes no tienen idea de esta identidad cultural. Por lo cual, al interesado, a los jóvenes principalmente les recomiendo que hablen mucho con los abuelos, que es donde van a entender en qué mundo están. Si tienen ese marco definido, sabrán cuál es el proceso de reflexión que te lleva a la creación.

JB: ¿Cómo llevas a hacer a un alumno buenas fotos?

KC: Es un mecanismo de autorreflexión y estimulación, es un proceso largo, paciente. De todos los alumnos que he tenido, serán entre 15 y 30 los que tendrán historia. Es suficiente. La gente, en general, optamos por asumir lo que la sociedad pauta y nos tiramos de cabeza a la piscina vacía. Creo que la piscina está definitivamente vacía, eso se empieza a reconocer públicamente, pero creemos que sigue llena: trabajar en procesos creativos es divertido pero también resulta arduo, hay que tener cabeza, ser austero, vitalista y enérgico, asumir la lentitud como una estancia inteligente y que se sepa que tiene esta postura sus facetas hostiles...como es la vieja presunción social de gozar de un privilegio vocacional.

JB: ¿Cómo ves la fotografía en México?

KC: Vi una exposición de clásicos mexicanos, la generación posterior a Álvarez Bravo, recientemente. Los potenciales en México son inmensos. Me da la impresión intuitiva de que existe esa tendencia a la internacionalización que no sé bien lo que es, como te decía antes. Quizás

sea la etiqueta de Coca-Cola a la mexicana, sombrero de ala ancha pegada a la pared, lo digo por el tópico. No lo sé. Los recursos y potenciales que hay son muy elevados. Dentro de este marco deben existir muy buenos fotógrafos. Hablar ahora de Mariana Yampolsky no es justo, porque es indiscutible incluso ante algunos nombres casi prototipos del hacer mexicano.

Por cómo es el país, sé que existe un caudal creativo muy importante en la fotografía. Percibo mucho interés de la sociedad por ella, un nivel curioso importante y desde la administración pública, la necesidad de buenos trabajos creativos se defiende como cierta identidad nacional y, para evitar dudas, existe algo sustancial: hay un equipamiento en infraestructuras acorde con los tiempos que por comparación es ejemplar.

JB: ¿Tres fotógrafos españoles que puedas destacar?

KC: Ramón Masats es definitivamente nuestro padre.

De los contemporáneos, cito a Manel Esclusa, a Fernando Herráez y a Javier Vallhonrat en su potente etapa inicial. Pero insisto: ser fotógrafo no es un concepto, es una actitud del día a día lo que convierte a la situación inicial de partida que aludo sobre los autores en una referencia excesivamente frágil, pues somos de consumo casi casi interno, debido en gran parte a la tendencia endogámica que existe desde el albor de los tiempos.

JB: ¿Tres fotógrafos mexicanos?

KC: No me atrevo a citarlos. Sería tremendamente injusto. Hablar de Casasola, si es por el archivo quizás, pero no creo que un archivo sea suficiente para darle identidad a un autor, no lo sé. Pero estimo que los hay porque la viveza, el patrimonio cultural que disponéis, es algo que sobrepasa.

JB: ¿Tres fotógrafos en el mundo?

KC: Del mismo modo no puedo señalar a tres fotógrafos del mundo que sean especiales más que notables. Hay autores magníficos por ahí que crecen con el tiempo y a los que la madurez otorga hidalguía. Son escasos... Lo cierto es que opino que ha habido un declive indudable a partir de los años ochenta. La gente de mi generación no creo que hayamos sido especialmente significativos salvo esos nombres de nombramiento para establecer alguna referencia. Del tipo y casi tópico ejemplo, Robert Frank.

Lo que si observo es un empobrecimiento generalizado de la fotografía, pues poner a Diane Arbus en cierta cima (algunas obras mantienen esa calidad) cuando su *corpus* es consecuencia de una terapia ocupacional es muy peligroso, pues se recupera en parte la orientación romántica de la obra de creación. Por la otra se sataniza, pero con palabras ágiles y bastante miméticas, al creador dotándolo con cierta aura, propietario de cierto perfil (¿maldito?) recreado según pautas del marketing cultural.

Concluyo. También se ha confundido algo, que desde el poder se ha promovido a conciencia a partir de la guerra de Vietnam, como es el hecho de que no se debe pasar del nivel básico de “ver” y “mirar”, casi en un tono divulgativo en aleación más que carnal con lo que pueden ser las nuevas tecnologías. Como rompas ese estatuto convenido y te pongas a observar, te conviertes en un peligro público. Más hiriente serás si entras en el campo de las simulaciones y de los simulacros.

Esa calidad operativa está enclaustrada en el inconsciente colectivo desde la irrupción del cómodo mundo digital. Desde entonces, las estrategias antiguas se han rebajado a la mínima presencia, lo que Octavio Paz distinguía entre artesano, maestro y creador (¿artista?) por inquietante, por lo difuso de anotar y perseguir ante cualquier cosa o producto que se suponga posee pensamiento o conciencia.

Queda claro que no todo puede y debe alcanzar este estatus pues la sobredosis creativa es excesivamente inquietante, produce problemas técnicos para su debida conservación como patrimonio, etcétera.

JB: ¿Eres consciente de tu estilo fotográfico?

KC: Sí. Tengo una escuela, que es mi verdadera “Obra”. Aunque soy cuidadoso de no hacer un neocolonialismo estético en mis alumnos. El marco de mi actitud es el de la “caza”, no como depredador, sino saber tomar lo que es verdadera y estrictamente útil, sin intentar contaminar, respetando al máximo las razones y los porqués. Amando lo que ocupas. El fotógrafo no es el cazador oficial de carácter compulsivo de “fotones”. Aunque su volumen pueda ser mayúsculo, la energía de un electrovoltio

no es despreciable cuando en un mal negativo hay por centímetro cuadrado cerca de quinientos millones de ellos.

Soy de formación ingeniero y la geometría está presente en mi obra, es incluso una herencia familiar. Me preocupa mucho el tema de las energías electro débiles, que generan una frecuencia que está ahí, en un mundo subatómico que tiene un principio que ya está dado. Uso mucho la geometría descriptiva y las sombras forman parte de esa estructura. No intervenir (manipular) en los temas, espero a tener autorización de los implicados en una historia. No como observador participante, sino como un narrador. La objetividad sabemos que no existe, sino la tuya propia. Por lo cual dispones de dos opciones, racionalizarlo o hacerlo más misterioso. Cuando lo conviertes en “ficción” lo haces más misterioso.

Respecto al llamado “estilo”, en realidad hay un estilo de leer, de entender y de apropiarte la luz. Para mí es la relación que cada uno establece con la luz, cómo la vive y hasta dónde se hace cómplice de ella. Luego ya con este concepto ordenante asumido y elaborado podemos aventurar un catálogo casi infinito para las fotografías. Para los fotógrafos no tanto pues pocos, poquitos son los que sí pueden hablar con seriedad de ella y no como el accidente que aprovechas en tu supuesto beneficio productivo.

JB: ¿Haces la imagen o la capturas?

KC: Primero me hago visible, para hacerme invisible. Si la gente te permite estar, entonces puedes moverte sin contaminar el escenario. Sin llevarte almas descuidadas. Tengo en mente algo que quiero contar, que

resolver desde un boceto previo más o menos corregido en función de los datos que aparecen para enriquecer un supuesto mental de forma que no sea arbitrario el resultado. Una vez que esto se consolida, nace la imagen en su estado latente, una partitura significativa para el resultado. Una sintonía de energías entre lo que quiero fotografiar y el momento previo al acto fotográfico. Si no estás en el nivel conveniente no fotografías, sino que robas la imagen. Tiene que existir una relación muy transparente de equilibrio entre lo que das y lo que recibes. Robas el alma cuando no transfieres energía, sino que vampirizas porque te la llevas.

Hay personas que creen que son muy buenos fotógrafos porque son grandes vampiros, algo presuntamente invisibles, con su artillería de campo. Los nuevos vampiros del siglo XX son fotógrafos indudablemente y los del XXI, me temo que también. Cuando extraes energías ajenas sin consentimiento, éstas pueden, generalmente así ocurre, actuar en el fotógrafo de manera negativa. La obra puede perder solidez e incluso puede esta estrategia enfermarte con severidad. Se somatiza fatalmente este tipo de descaros como ocurre con los trastornos interpersonales tipo *mobbing*.

La sociedad contemporánea sabe que esas imágenes, producto del vampirismo, son imágenes muy endebles pero se usan abundantemente para que no haya un tono intelectual y de pensamiento elevado. Volvemos al principio universal de la docilidad como caldo de estancia con sus premios a la obediencia y al consumo.

JB: ¿Qué es un fotografía endeble?

KC: Una fotografía endeble es la que trabaja sobre la “vampirización del sujeto”. Cuando el fotógrafo no tiene el nivel de lo que va a fotografiar, ese tú a tú, lo que hace es estar vampirizando pues solo saca y saca. Cuando crees, o te supones o te engañas, que cuanto más extravagante y dura es la hipótesis temática del proyecto (ha sido el caso del sida), cuanto más en el límite de lo que es la condición humana se encuadra y habita, mejor es la fotografía resultante... Síntoma de que a la fotografía aún le queda por madurar y crecer porque ese estadio épico es bastante primario.

No debiera ser aún así y si es, en realidad se es más criminal aprovechando a un mensajero, la fotografía, inocente.

Por lo cual es más pornográfico hacer fotografías de las víctimas de la violencia de género, tratándolos con prepotencia, que optar y señalar claramente lo encuadrado como pornografía sexual de hasta tres letras “X” calificadoras en función de la dureza o agresión del contenido sobre ese satanizado territorio del cuerpo humano.

Este tipo de disposiciones señalan mucha endeblez ética, por lo que conducen a imágenes endebles a pesar de existir algún supuesto y otras pretensiones psicológicas de partida casi antagónicas. La imagen pretendida, ya albergada sobre la manos y bajo la mirada, comprendes que definitivamente no construye, que no aporta, que genera ruidos extravagantes, que amarga además la memoria con un borrador para la utopía y con el que actúa contra tu dignidad. Hagamos una lectura somera a los “*scoops*” por ejemplo. A su provisionalidad, a su dolor incluso.

Es curioso que a este respecto confundimos niveles de transgresión como garantías de la elevación creativa con entradas en territorios del espeso mal, o peor, gusto. Estado en absoluto circunstancial aunque sí un valor claramente manipulado y manipulable que en la Historia de la humanidad explica atropellos como el paternalismo masculino hacia la mujer con un desprecio más que dudoso al Dios de las grandes religiones monoteístas y al sentido común más básico.

JB: ¿Qué es la fotografía ceremonial, sacrificial y profana?

KC: Estos son conceptos que desarrollo en un texto aún inédito que se ha presentado en las jornadas “Retina 2006”, como bien sabes. En líneas generales se trata de entender modos operativos para construir imágenes en función de las necesidades narrativas, pues cada vez se cuestiona más que la unicidad, la obra única, en la fotografía es sólo un recurso mercantil pero no el único fin de ella. Así, la “fotografía sacrificial” aparece cuando hay un acto claro de creación y para que aparezca un acto de creación tiene que haber algo religioso, tiene que haber una transferencia de energías. ¿Dónde se ubica como hipotético escenario? Allá donde estén más difusas las fronteras hay un intervencionismo intelectual más que temático más o menos evidente. Para que el simulacro sea comprensible, para que posea eficacia, coherencia y belleza, es importante haber reflexionado el tema y, sobre todo, tenerlo bocetado con anterioridad para saber lo que se quiere relatar y cuánta y cuál es su tensión orgánica para que posea “conciencia de imagen”.

La “fotografía ceremonial” es simplemente presenciar un acontecimiento según su propia pauta. El fotógrafo presencia pero no interviene. En la sacrificial intervienes. En los dos hay siempre una actitud subjetiva. En la ceremonial depende, mayormente, del punto de vista. En la sacrificial, por lo dicho ya.

El caso de la llamada “fotografía profana”, en líneas generales, es la que queda fuera de los aspectos estrictamente religiosos con una función expresiva casi totalmente denotativa, testifical. Existe un caso en la fotografía que debería ser sacrificial y es totalmente profana: la moda.

Hay un fotógrafo que hizo “fotografía sacrificial” de moda, Guy Bourdin, ejemplar. En caso de Newton intentó resolverla por esta vía pero la convirtió en más profana aún. El error provino de que para remediar esa carencia, la penosa vejez de este tipo de imágenes, Newton buscó un cierto tipo de mujer que se convirtió en fetiche racial, creyendo que con el forzado convertiría lo profano directamente en sacrificial.

Por último, lo profano aparentemente está en lo sacrificial, pero no tiene liturgia, no sigue unas fases de ejecución, no hay procedimientos, no hay etapas en la construcción. Cierta tipo de reportaje de fotografía cándida está en este lugar.

JB: ¿Algún ejemplo de fotografía ceremonial?

KC: El conocido fotógrafo Jay Maisel, fotógrafo de New York, hace fotografía ceremonial con un punto curioso de creación, su vivencia

urbana algo hollywoodense, apoyándose en cierta estructura visual y, sobre todo, en el color, en lo que tiene el merecido grado de “Maestro”.

JB: ¿Qué es la “conciencia de imagen”?

KC: Son imágenes con unos motores que en cierto modo las hacen ser eternas. Cuentan algo tan energéticamente potente y tan universal, que cualquier persona en cualquier parte del mundo se la puede apropiarse como parte de su experiencia. Aparecen también cuando se establece una igualdad entre el acto de la fotografía y el sujeto fotografiado. Generalmente son imágenes que están en el nivel sacrificial. La “conciencia de imagen”, es conciencia de imagen de sí misma. Es como un espejo de cierta configuración de la energía como un ente sólido. Ya sabemos que se es espejo solamente si el laminado de cristal tiene conciencia de ser espejo.

La conciencia, insisto, está construida por energía. Lo llamo fotón porque es un nivel de energía lumínica, energía cuántica, que vibra y tiene su pulsión. Cuanto mayor sea el nivel de incorporación de fotones, más energía tendría una imagen, desde el punto de vista estrictamente energético (en igualdad de condiciones haz la exposición más lenta posible decía la vieja norma pre-relativista del manual fotográfico). Pero para llegar ahí, el fotógrafo, interventor de la imagen, debe entender el nivel de esa presencia de fotones, ya que puede copiar demasiado o quedarse con muy poco.

JB: ¿La fotografía puede capturar el alma de las cosas?

KC: Creo que hay imágenes que tienen el alma y son el alma de las cosas, de los momentos, de las personas y de los estados y tipos de energías. Captarlo depende del sujeto, del fotógrafo. De cierto estado de gracia. Del nivel de intercambio energético. De otras mil consideraciones.

JB: ¿Se puede construir?

KC: La creación artística es un acto de transferencia de energías vivas, de asociaciones heterodoxas y sincréticas... No se puede crear una imagen en un laboratorio con fórmulas maestras salvo sean “quimigramas” o “talbotipos” (también conocidos como rayogramas). No entramos tampoco en lo de magia habitual o los juegos recreativos diseñados para las clases pudientes. Depende del fotógrafo. Hay un hospedaje, si llegas a una situación X y estás en el nivel de esa situación, te resultará más sencillo contar lo que entiendes de esa situación que si no tienes ese nivel. La economía no tiene culpabilidad sino eficacia.

JB: ¿Es un estado espiritual? ¿Para hacer buenas fotos, hay que estar en un estado espiritual determinado?

KC: Sí, yo creo que sí. Hay una prueba que he hecho siempre con alumnos que quieren trabajar en el llamado por el género como reportaje. Consiste en llevarlos a un pueblo en el que no hayan estado jamás y esté lleno de perros. Si les ladran no están en el nivel adecuado, no están incorporados en ese estatus de invisibilidad necesario para ser admitido.

Luego hasta que lo adquieran andarán dando tumbos, inquietos, incómodos pues no alcanzan el nivel de discreción necesario. Deben saberlo para ver dónde y cómo cada cual tiene su solución. Si no lo tienen, cuál deben considerar como el territorio más natural y apropiado para ellos.

JB: ¿Qué opinión tienes de la imagen digital?

KC: La imagen digital también captura fotones. El problema no es cómo los captura, sino el famoso archivo que se genera, su fragilidad, sus potenciales. También plantea la duda si hay una razón igualitaria entre lo que se quiere construir, lo que se construye y su pervivencia.

De momento aguardo a ver alguna imagen digital con “conciencia de imagen”. Estoy trabajando con lo digital a modo experimental y no puedo llegar a ese nivel de almacenamiento y de relato. Hay algo que no encaja. No encaja. De momento, por tanto, me dedico a observar el soporte, a darle tiempo y a que la novedad no consista únicamente en cierta caja de herramientas tecnológica.

JB: ¿La fotografía analógica va a desaparecer?

KC: Es un enigma, dependerá de los fabricantes más que de la disposición que algunos locos podamos tener. Lo que no cabe duda es que estamos en un estado más o menos semejante al que se produjo en el s. XIX, cuando apareció la fotografía y respecto a la de los miniaturistas, que acabaron sucumbiendo. Puede ser que la fotografía analógica en blanco y

negro dure unos 8 ó 10 años más, no lo sé. A lo mejor continúa porque se produce una rebelión interna, imprevista pero posible. Hay ciertas señales que indican que se va a producir esta rebelión. Otra cosa es que la industria o alguien quiera asumir esta rebelión y la quiera solucionar con decencia.

Lo que hay de cierto es que la universalización del archivo visual digital para las capturas presuntamente fotográficas hace que la luz sea nada más que nada. Las rémoras de las que se parte son:

- el botón de OK nos convierte en sólo abotonadores, debido a que las aplicaciones correspondientes tienen unos límites concretos. Introduciendo también la consideración de ese mundo "satelital" que posee la caja de herramientas. Antaño equipos de mucho complemento, actualmente mil aplicaciones que se supone facilitan soluciones finales pero que traen obligaciones tan funestas como cierta esclavitud conceptual y ocupacional.

- a que el archivo numérico original contiene información pero no memoria, dato muy importante, lo que lo hace en toda su cadena existencial especialmente frágil y, a la hora de reproducirse físicamente, excesivamente especular, sin profundidad ni más historia que la más sorprendente visualidad de cromo de la imagen, el canal más pobre de este lenguaje.

Imagino que de imponerse lo digital, será sustituido por sistemas nanométricos... Pero habrá que verlo. Si eso aparece entonces si que habrán palabras mayores. Pero, ¿interesa el conflicto?

JB: ¿Es el fin de la captura de las imágenes con “conciencia”?

KC: No puedo decir que sea el fin. Confirmar esta hipótesis sería excesivo y apocalíptico. Falta experiencia y que la tecnología se libere de la esclavitud de su amortización, de su fatiga y de su obsolescencia.

De momento, las cosas que he hecho indican que hay cierta incapacidad, por parte del sistema digital, de tener un comportamiento coherente, en relación a la captura de fotones y a la energía. Puede resultar, también, que se deba más a un problema del sistema de archivos. El RAW es un auténtico desastre porque es demasiado amplio, demasiado genérico. Habrá que hacer curvas para cada cámara, para cada situación lumínica y trabajar en TIFF reformando los grandes programas de tratamiento mediante atajos incorporados al mismo. Pero, ¿quién sabe de verdad sobre la luz para meter mano al asunto de modo resolutivo?

JB: ¿Qué futuro le ves a la imagen?

KC: Después de estos sucesos sociológicos que han pasado, tan mayúsculos, como el entierro del Papa, se habrán hecho más de 40 millones de fotos. La imagen empieza a ser nada. Este frente de saturación es el problema que ahora mismo tiene.

Cuando la imagen es simplemente un gesto pierde la esencia sobre de dónde viene el gesto. Un gesto, apretar el botón, es un acto simplemente físico. Si sigue esta tendencia, la espontaneidad y la intrascendencia que es paralela a ella, esto va a ser un mundo de ciegos de vista. La parte más endeble y más falsa de la fotografía es la visualidad de

la imagen y los elementos perceptuales que son los que la califican, si desaparecen, los potenciales pierden su estado. La posibilidad de alcanzar la calidad de “conciencia de imagen”. El sistema digital, por el momento, no lo permite. No sabemos si tendrá solución y cuál podría ser. Vivimos en un mundo de ciegos decía, porque si la visualidad es cada vez más intrascendente, el resto ni existe.

En definitiva, la imagen está sumida en una crisis lógica que puede ser positiva si los que están interesados en el tema de la luz son conscientes de ello. Si no somos conscientes, se convertirá en un problema muy sencillo que serán las aplicaciones y los parches que cada aplicación aporte para que la experiencia vital sea otro vértigo más del catálogo.

Los conceptos sobre imagen no serán conceptos de imágenes, sino conceptos de habilidad constructora de los programas correspondientes que puedan generar ciertas informaciones que por similitud entenderemos como imágenes. Así, cualquier programa tipo Photoshop limita, aunque aparentemente te soluciona. Realmente te limita a los criterios de los creadores del programa. Por lo cual, el creador de la imagen no es el que hace la imagen, sino el creador del programa, que es quien te dice hasta dónde puedes llegar. Si todo va ser mera visualidad de tan bajo nivel, la conciencia de imagen indudablemente desaparece casi de muerte súbita.

JB: ¿Toda imagen es religiosa?

KC: Cualquier acto de creación es un acto religioso. Ahí no hay un Dios que sea el Dios primordial, sino algo que está por ahí. Al final, Dios es

la suma del universo, no lo sé. Lo que no cabe duda es que las palabras son pobres para explicar algo que seguramente tiene que ver con leptones o bosones, con cierta química.

JB: ¿La imagen debería ser humanista?

KC: Una cosa es que los contenidos de la imagen reflejen que seamos personas y otra cosa es que esos contenidos tengan que ser estrictamente personas, también pueden ser metáforas de las personas. Creo que sí, desde el teatro clásico, desde Plinio hasta la Ópera...¿qué son las cuevas de Altamira, qué son las huellas de las manos? Una reflexión sobre la propia identidad humana.

**JB: ¿Es la fotografía como un reflejo de la moral actualmente?
¿La fotografía siempre refleja la moral de una sociedad?**

KC: No. Porque cualquier acto de creación es un acto de transgresión, en ese sentido está contra la moral dominante, contra lo que se cree que son buenas formas y buenos modos. Pongo en cuestión siempre cuál es el contenido de la moral. No sé si son los diez mandamientos o qué. La fotografía actualmente es el reflejo de ciertas imposiciones mercantiles, con un criterio estético, ideológico y político para que las imágenes lleguen al caudal público. Evidentemente eso no tiene nada que ver con la creación. Tiene que ver con la domesticación de las sociedades, o con la anulación del pensamiento universal.

JB: ¿Eres apocalíptico?

KC: Algo sí. Pero la fotografía no es un fin en sí mismo, ni es el fin. Aparecerá otra cosa que la pueda sustituir. No sé si es la música u otro soporte. En este momento la duda callada es saber si la fotografía está agotada, sin recursos ni capacidad de generar más imaginación que los tópicos que determinan su territorio y su comportamiento. No hay enciclopedia visual, si la hubiera sabríamos lo que no hay que hacer. Hay un caudal sin nombre ni apellido. Dejó de ser un inventario del mundo hace tiempo, en los años 60. Lo posterior es la que el fin de la historia intenta llenar para evitar un vacío para el que no estamos preparados. El mismo concepto de estado es una majadería cuando la cuestión está en cómo nos organizamos para no suicidarnos por agotamiento de los recursos, por contaminación, etc. Recuérdese lo de la sentencia de la entropía cuando se habla de la mariposa en Hong-Kong...

JB: ¿Toda fotografía es un acto moral?

KC: Toda no. La fotografía que tiene conciencia sí, tiene cierta moralidad, ya que es un intento de reflexionar sobre uno mismo y cómo se materializan esos contenidos. Evidentemente, la opinión es un posicionamiento moral.

JB: ¿Qué ves en México?

KC: Este viaje me ha permitido razonar un México más cordial. Me ha sorprendido mucho porque veo que tiene una riqueza muy singular. Me

quedo un poco con la preocupación de que la gente no sea consciente de la riqueza que se tiene aquí. En España y en Europa los patrimonios de identidad cultural prácticamente han desaparecido. Hay que proteger a los países que todavía tienen esa identidad cultural, para que sigan disponiendo de ella. Me voy con esa preocupación, en lo que a mí respecta, intentaré que esa identidad cultural se mantenga. El problema de México es que todo el país es una imagen. Una imagen aparentemente colorista, pero profundamente energética que casi convulsiona o avasalla. Y llegar ahí no es fácil. Imagino que es también un problema para los propios mexicanos, es decir, que la apariencia de las cosas hace que esas cosas se vuelvan más inaccesibles. Que los contenidos sean como coplas dicharacheras de dolor y muerte como son las rancheras Tex-Mex.

México, septiembre 2006.

ANEXO 5

Sobre la creación y la mentira como derecho.

Una visión sobre los actos de creación

por Koldo Chamorro.

SOBRE LA CREACIÓN

Frente al modelo científico actualmente perfectamente contrastado y depurado en objetivos y medios, el modelo de la creación que afecta a las artes plásticas está sometido a cierta indulgencia casi modal y a la improvisación que aun se mantiene bajo el argumento de la originalidad, la genialidad y otras consideraciones de clara endeblez intelectual.

En este taller analizaremos los llamados procesos adaptativos que claramente afectan al modelo de creación artística cambiando las caducas ideas y conceptos como el supuesto fin por el de los modos subjetivos de entender la propia experiencia. Poner en marcha, por consiguiente, métodos de concepción y procesos de reflexión de modo que desde la inicial idea, más o menos abstracta, podamos hacer un seguimiento procesal que nos permita que el trabajo planteado alcance una razonable capacidad de diálogo con los lectores de ella. Se trata de saber evitar las convenciones enciclopédicas, las obviedades, las tendencias y otros mecanismos contemporáneos de intoxicación como es suponer que el espacio es una metáfora didáctica incluso de la distancia y el territorio.

Se discutirá, por ejemplo, el concepto de actitud de la atención del observador y como convertirla, sea originariamente abstracta o no, en cierto boceto coherente y construible mediante la aplicación de la inteligencia emocional que al ser mucho más horizontal permite la incorporación de nuevas bifurcaciones que enriquezcan el que la obra

resultante posea eficacia, economía y belleza. También la estrategia de plantear varias obras a la vez pues en su ejecución material, en la fase fabril, cada cual apoya a las restantes aportando elementos de contraste y de enriquecimiento.

Inicialmente este taller va destinado a fotógrafos pero cualquier persona que tenga curiosidad por este tema sobre el proceso de creación puede ser inscrito en el taller, pues aunque los mecanismos prácticos recurrirán a la inteligencia de este lenguaje, las fases operativas de consolidación procesal se intentará que tengan un nivel apropiado y abordable técnicamente, sea en el soporte analógico o en el digital.

Marzo 2008.

LA MENTIRA COMO DERECHO

Oigo esta mañana a alguien que considera que la mentira es un derecho del creador y ciertamente lo es, pues para crear hay que recrear mundos. Mundos distintos o semejantes, paralelos o inexistentes en el inventario sabiendo que el principio de la originalidad, esa extraña novedad inédita hasta entonces inexistente es desde hace tiempo una hipótesis ilusoria pues el mundo, sus contenidos y las presuntas configuraciones están ya más que cubiertas por el conjunto de los posibles modos de narrar y de describir que disponemos.

Lo que en cierta medida sugiere y nos otorga la posibilidad de crear mentiras bellas, potentes y emocionantes, que gozan de la capacidad de sugestión apropiada por disponer de niveles de poder casi inéditos, por generar otros mecanismos de interrelaciones que pueden, incluso, ser hasta poco usuales, de enfrentarse a los tabúes culturales y religiosos de modo abierto y políticamente incorrecto (una clara transgresión), etc.

A palo seco el argumento es aceptable por una parte y necesario lógicamente cuando la presencia de un cierto "cul-de-sac" adquiere características casi táctiles, pero lleva a dar como aprobada cierta tendencia, más o menos descarada, como sería la apropiación ajena, al vampirismo, dar acta a la copia de "libro", al plagio más o menos reconocible... Con lo que se introducen unos mecanismos de cierta complejidad debido a la inmadurez que el acto manifiesta, cuya base natural es su tendencia a generar todo tipo de ruidos, a introducir factores

de confusión del estilo por el que cualquier cosa, por el hecho de existir físicamente, se deba dar por aprobada y por legítima. Ahí es donde aparecen con claridad las dudas sobre “la mentira como derecho”, pues todas ellas son mentiras ciertas que no parten de uno mismo, de la experiencia vital e intelectual, sino que actúan como una prolongación escasa, acortada, de la obra de la que surgen para entrar en la categoría de los artificios sin argumento apenas. Por lo cual queda bastante claro que el ejercicio del vampirismo, por ejemplo, es algo casi hasta necesario, pues se supone que al estar totalmente abierta cualquier tipo de información (y es muy circulatoria gracias a Internet) se puede ocupar, aprovechar, reconducir, manipular incluso con esa discreción en la que lo falso, la falsificación, no es reconocible respecto al original pues disponemos de instrumentos, sustancialmente desde la irrupción del mundo digital, que lo permiten hacer más aparentemente real con unos costes aceptablemente asumibles y equívocamente discretos.

Posiblemente esta realidad de ficciones acabe siendo más real que la realidad que vivimos en el día a día pues la ensoñación artificial que provocan es bastante analgésica. Lo que indudablemente gratifica. Porque, ¿para qué preguntarse sobre la sinceridad de un supuesto ingenio creativo si ya casi todo es una suplantación de algo, una réplica de cierto original que, por otra parte, hemos establecido como pauta, canon y referencia? El juego es la autoréplica interna, la consolidación de la endogamia intelectual y emocional en el grupo, pandilla o movimiento afectado. Hablo de una robótica de enseres creativos transitorios que necesariamente no deben contener alma alguna. Eso, tenerla y sentirse, resultaría tan peligroso como contradictorio en la circulación que existe y más para

el mercado de la industria cultural que especula con ideas y con obras como si fueran pequeños teoremas, que sabemos no tienen desarrollo alguno. Sería, por decirlo de alguna forma, una especie de Kōan (en la tradición zen, un problema que el maestro plantea al alumno para comprobar sus progresos) sin contenido, sin la propiedad que posee de arrancar del pensamiento alguna deducción razonablemente explicable acompañada con la dicha de romper ese laberinto de provocaciones. Nada de eso.

Interesa el gesto en sí, su huella, no la razón de haberlo levantado y, mucho menos, intentar comprender razonablemente la energía que ese gesto debería poseer como una garantía de los dones, de su razón y de su solidez. Puede pensarse, incluso, que aceptar "la mentira como derecho" lleva adosada no sólo una presunción capaz de estimular, lo que estaría sobradamente bien, sino que es un perverso maquillaje que por su uso, inclusive indiscriminado, impone cierta obscenidad pornográfica generalizada en este nicho que casi, por la clara abundancia y su aparente naturalidad, es invisible.

También hace lo suyo el criterio impuesto del usar y tirar que sobrepasando por mayoría la justificación ética, evita que exista cierta ecología intelectual y creativa. Ciertamente no conviene. Está de más porque sencillamente es hostil para nosotros, seamos o no consumidores, seamos o no partícipes de su proceso, seamos o no parte de la cadena que hace plausible su presencia tangible o no tangible. La borrachera que esto produce es tremenda de tal modo y manera que inclusive lo que no puede intelectualmente razonarse por inviable carencia de contenidos, se razona casi porque sí (la emergencia, la novedad, etcétera). No hay vuelta de hoja

pues con la imposición, el metértelo por los ojos (apoyándose en la llamada visualidad fotográfica, que es un método sencillo con eficacia probada) vale y sobra.

No es de extrañar, por tanto, que tanta gente juegue a ser creador de lo que sea, en el medio y la inteligencia que sea. Que se envistan de estados que jamás han de poder gobernar por la simple razón de no disponer de la capacidad correspondiente para hacerse indudables. Estaría bien, no obstante, nombrar el fenómeno de una santa vez aunque solo fuera para señalar con lucidez lo que es una mentira respetable respecto de los otros recursos existentes en este mercado de las hipótesis en la actualmente andamos con el tema de la creación.

La mentira es un derecho pero también tiene una frontera. ¿Dónde se encuentra? Lo interesante es esta ambigüedad, pues abre opciones a juegos, a errores o a que pueda iluminarse por fin aquello que andaba más en el silencio que en la sugerencia, uno de los más potentes atractores de la creación se supone.

Julio 2008.

ANEXO 6

A partir de un encuentro de Koldo Chamorro en
Barcelona con el editor de “Creative Camera” Colin Osman.

COLIN OSMAN

Cuando conocí a Mr. Osman parecía bastante más mayor de la edad que se le suponía. Esa indeseable, por imprevista, constatación puso una barrera inicial entre ambos. Más tarde pude darme cuenta de que aquel aspecto tan frágil, algo lastimoso...obedecía a una serie larga de viajes acumulados en un solo tirón. Cuando llegó a Barcelona su aspecto era triste, como el de soportar una muda interior demasiado usada posiblemente, lo que le obligaba a sentirse incómodo, a comportarse de un modo restringido, a evitar la cercanía física propia de cualquier conversación. Eso quiere decir que el saludo del encuentro y el de la despedida fueron meros fogonazos de puro trámite.

Al día siguiente quedamos en la entrada del Liceo. No era ya el mismo. Su aspecto enfurruñado había dejado paso a un hombre discretamente vestido pero elegante. Con ese toque de decadencia inglesa algo desordenada que la edad otorga a los hombres solteros y afable en su conversación con un acento de Oxford posiblemente, pues elegía en el vocabulario palabras fáciles de entender mientras las decía con una lentitud bastante teatral. Pero aquellos modos no me extrañaron en absoluto pues ya me había anunciado su entusiasmo por la ópera y sobre cómo se las arreglaba para hacer cada temporada europea y, si los caudales le alcanzaban, el poder asistir a la semana que entonces en otoño se hacía en Chicago. Cerró los ojos indicando un nivel de placer compacto

e indudable al decirlo. Estaba claro que era su pasión deshonesto pero la que mejor le humanizaba.

Después de conocer estos detalles puntualizados, como se puede hacer con alguien que sin conocerle de nada decides que sea desde ese ahora tu cómplice, me quedó la duda de comprender cómo una persona con semejante perfil de delicadezas podía estar tan interesado en un tema como la fotografía, ejerciendo como dueño y editor de la revista *Creative Camera*. ¡Todo un enigma!

Creative Camera era entonces la opción más inquietante de *Camera* (Bucher. Suiza) con la que formaba una curiosa pareja. Menos lujosa que ésta, impresa en *offset* a tres tintas y barniz cuando se podía, poseía una clara tendencia a ocuparse de lo que entonces eran los autores emergentes, británicos especialmente, con una carga teórica mucho más comprometida con ciertos credos del humanismo que la antagonista. Bastante dada a ciertas polémicas conceptuales no sujetas a los criterios clásicos establecidos, mantenía una línea de razones europeístas. Clara defensora de actividades de promoción de la fotografía no tanto como una actividad destinada para el "Fine Art" (de lo que si se ocupaba más *Camera* dado que su mercado natural era el americano) sino como otorgando cobertura al reconocimiento a los fotógrafos como indiscutibles autores. Todo aparentemente fácil pero con la complejidad subterránea propia de los años setenta que hoy nos parece que jamás existieron.

Por tanto Mr. Osman era combatiente en una guerra, se le puede considerar así, en la que para entrar en juego había que ser un francotirador de élite de esa campaña y un mecenas casi ingenuo, aunque

se le supone que en ciertos momentos con bastante mala leche, pues él sabía de su poder y lo aplicaba concienzudamente para alcanzar objetivos tan etéreos como lograr la buena disposición de los centros culturales oficiales hacia la fotografía, mantener cierto tipo de actividades socializadoras de la fotografía como eran las educativas o defender la obra casi inédita dejada por aquel excelente fotógrafo social recientemente fallecido entonces que fue Tony Ray-Jones (un auténtico animal fotográfico y el gran padre de la nueva fotografía británica, que actualmente se enseña en “The Photographer’s Gallery” principalmente).

Es decir, como contaba con los dedos, buscaba el sentido común que consistía en mantenerse en un mercado casi residual batallando con los costes industriales de la publicación número a número, de modo que el Consejo de las Artes Británico mantuviera su apoyo al proyecto mientras el soporte era una plataforma conceptual más que necesaria para todos por sus mensuales y los anuarios. Un gesto claramente positivo que actualmente queda entre los temas impensables, porque el corte y confección de hoy tiene más de estribo para hacerse con cuotas de mercado intocables que en disponer cierto libro de estilo, conceptual como operativo, con el que expurgar las acciones oportunistas (como lo sucedido con la nueva y muy aburrida generación alemana de fotógrafos, si es que así los podemos aceptar) que escasamente son serias, inteligentes, apropiadas sino aparentemente tendencias ilusoriamente armadas y algunos folclorismos sin más cocina que algunas absurdas competencias territoriales, o “acciones”, para llenar ciertos búnkeres bancarios con billetes que no se sabe si son retales de banderas o falsificaciones para el Monopoly en el que siempre ganan, y pierden, los

mismos. La seriedad de hoy tiene su escote en el voceo ideológico o en el beneficio inmediato.

Aparte de la aparición de ciertas tendencias de fotografías de autor en el que la línea argumental tipo ficción eran de la propiedad y la estética, un sello diferenciador, a Mr. Osman le preocupaba grandemente el tema de los formatos, no tanto por las necesidades editoriales sino porque la aparición de galerías especializadas llevaba implícito cierto desorden al respecto. Parecía ya que los grandes formatos eran una justificación para imponer cierto nivel en los precios de venta, soslayando el verdadero valor de la obra y la conveniencia. En definitiva, en un razonamiento británico, decía más o menos aquello de que “ande o no ande, caballo grande”.

La razón que argumentaba en contra de esta tendencia modernista era algo que parecía lógico: *“una imagen fotográfica es como un acorazado de bolsillo”*. Debe contener todo perfectamente empaquetado en una escala de habilidad manual. Lo que necesitara mayor distancia de la que ofrecen la envergadura de los brazos, comenzaba a escaparse de la imagen para convertirse en mancha y desperdigamiento. Como el humo que es incapaz de permanecer quieto porque tiene el comportamiento de los gases de compensarse según criterios de temperatura y densidad (Segunda ley de la Termodinámica) dispersándose, así le ocurre a las fotografías. A la imagen, por lo cual, le convienen recintos cerrados de escaso volumen/superficie. Si la deseas empobrecer, evita este recurso, ¡agrándala!

Para defenderse hablaba de la estandarización de la norma del formato de las copias partiendo del referente de la tarjeta postal, dada la incidencia que tuvo en el desarrollo de este mercado industrial de los originales para consumo propio. En 1873 es cuando la Asamblea Nacional francesa, nuevamente, legaliza este concepto, el de la postal, partiendo del formato original aparecido en Austria en 1869. Es el 7x11cm, en cartulina, imagen en el anverso y texto, dirección y timbrado en el reverso. Ese formato facilitaba un correcto envío y transporte. También permitía mantener la intimidad de los temas pues éstos, siendo generalmente desnudos y retratos, exigían ese ocupar discreto y en cierta medida melancólico. También estaba la imposición de uso de que dichas reproducciones podían llevarse encima en carteras apropiadamente diseñadas, carteras que eran reducciones del álbum familiar o apreciados estuches de cuero en los que esconder tesoros para alimentar la fantasía, el sueño o el deseo mediante su poder hipnótico.

Se apoyaba en que el formato debía necesariamente tener un carácter seductor. Es decir, lo explícito que pone el gran formato puede señalar cierto poder, que lo tiene, pero sólo concede un viaje: el de ida. La seducción propia del pequeño formato, en contra, ofrece alternativas que van desde estados de ánimo a otro tipo de pautas psicológicas según necesidades y tendencias del usuario. Aprovechar éstas, valorarlas, decía insistentemente, era cuestión de sensibilidad creativa e ingenio.

Y concluyó sacando de uno de los bolsillos una caja de latón de rapé holandés en la que estaban guardadas una serie de imágenes fotográficas que había comprado en una tienda de antigüedades de la ciudad. Eran precisamente una serie de telones de fondos de óperas montadas a

principios de siglo en el Liceo. Una maravilla aquellas imágenes en los que las pinturas de los fondos en aquellos lienzos de arpillera y las piezas de decorado, indudablemente de cartón piedra, pasaban de su carácter funcional al de la ensoñación que pueden tener inicialmente las casas de muñecas y los mundos liliputienses de algunas maquetas cinematográficas.

El virado tostado, según su comentario, añadía un toque de antigüedad, pues es ese el color que queda cuando con el tiempo se quema. A veces, incluso, un poco más rojo, a veces con algunas humedades que emborronan el diseño de la reproducción. En definitiva, un tipo de historia escrita por sus accidentes y en sus huellas. Huellas que cada cual puede sentir capaz de apropiarse para hacerlas completamente suyas. Por eso estas imágenes del Liceo tienen para mí este valor. Me hacen partícipe de una intimidad que en otros formatos simplemente desaparece porque jamás estuvo.

Mr. Colin Osman acaba de fallecer en su ciudad natal. Un escueto texto cuenta la noticia y cuando lo leo en un *newsletter* de pronto me doy cuenta de que al fin y al cabo la extensión del texto está totalmente de acorde con la tesis que mantuvo sobre los formatos. En eso concuerdo con él, aunque su muerte sea tanto como sentir que hay ya un tiempo que se extingue llevándose con él una serie de personas que con su marcha hacen un poco menos comprensible lo que nos queda, pues puede que la nueva inteligencia sea una lucha despiadada contra la inteligencia serena que tuvieron.

Agosto 2007.

ANEXO 7

La visión de Koldo Chamorro sobre el legado de
John Szarkowski y Edward Steichen en el MoMA

LA SOMBRA CON FLECOS Y BLONDAS QUE QUISO

SER AURA

Hay algunos nombramientos que en su honor, en su gratificación personal existe un caudal inmedible de mala leche, entonces puedes irte al mejor sastre de la ciudad, seguramente un viejo conocido de la familia, para que te vista con un paño escocés clásico, el nuevo cargo lo impone ciertamente, pero aquella mala leche te seguirá como una malsana sombra que para remate del duelo, fue bordada con flecos y puntillas en algún convento de clausura en el que la abadesa, aparte de ser una mujer barbada, carga con un moño muy apretado bajo la cofia. Los dedos, no cabe la menor duda, son agujas lustrosas que realizan ese tipo de labor casi penitencial con pasmosa agilidad. Lo que significa que por mucho que uno quede enterado de la natura de las sombras aparecidas, las puntillas, los flecos bordados quedarán allá hasta el fin de los días porque automáticamente se irán sustituyendo a medida en que se gasten por la rozadura normal contra el suelo.

El otro asunto particular de este tipo de sombras es que siendo sombras tiene un aquel lejano de la familia del “aura”. De modo que si la sombra puede ser hasta mala sombra en él, por ejemplo para la prensa canalla y para los despendolados del clan, dentro, en el despacho de mando, puede ocurrir que queda sustituida por el aura. Y el aura, hasta los

agnósticos del Golen lo saben, no puede ser más que entre excelente y brillante. Tiene ese enlace químico cercano al carbono 14.

Esa condición, en buena medida, otorga al cargo la firma del poder aunque carezca inicialmente de todo tipo de capacidad seductora el recién nombrado. Sólo el tiempo podría ampararlo aunque con una tarea tan poco simpática como querer ser el *chef*, serlo de hecho, ejerciendo buena parte de la jornada de marmitón.

Y eso le ocurrió a don John Szarkowski. Más o menos tuvo que ser así porque le tocó la suerte/desdicha de tener que sustituir a un hombre afable, a Edward Steichen, sujeto que aparte de gestionar como los personajes bíblicos el departamento de fotografía que pudo crear en el Museo de Arte Moderno de New York, procedía de la casa de los fotógrafos. Concretamente de aquel departamento que había hecho en incunables a personajes vivos. Pues Stieglitz, la 291, Camera Work...con aquello del hacer de la vanguardia políticamente activa, bendijo a unos cuantos. Puede que el mejor gestor, pues tenía experiencia industrial y métodos de orden alemán, fuera Edward Steichen. Paul Strand, por poner un caso de aquel colectivo, joven aún, seguro que tenía a la niña de sus ojos en otros destinos más fotográficos y, cabe suponer, que buscando el silencio casi ancestral que algunos de sus trabajos encierran con ese llavero de misterios y escrituras sorprendentes entonces. Desde luego “Marcelo” Duchamp, que anduvo en el vocerío previo, no era auspiciable dada su fenomenal independencia ideológica y su desinterés en papelear, con legajos inicialmente absurdos, hasta que la muerte lo separase de su alma revolucionaria. Bastante tenía con encontrar algún sentido narrativo a su “novia” y continuar con sus broncas estéticas mientras Man Ray y sus

otros colegas generacionales entraran a picar mordiendo el acero oxidable o, muy picados ya, por las famosas sombras que tanto le apetedieron a Don "Marcelo" manipular desde la transparencia de unos cristales de nada. Para un fotógrafo la creación de Duchamp era todo un ataque frontal, pues el recordatorio de la fragilidad de las placas de cristal estaba demasiado presente y el hecho de que creara configuraciones que cubrían desde el "éter" a la sombra reventando, de paso, algunas convenciones culturales sobre el pudor sexual, como si se tratara de una casa de muñecas presuntamente creada para escolanos de cursos ya superiores de medicina.

Don John entonces era algo como que era fotógrafo. Un fotógrafo con unos antecedentes de persona bien formada, culturalmente sólida y todo lo que cabe presumir con acierto sobre sus dones. Pero también ciertamente era alguien menor, casi esquinado, dentro del clan. Lo que desde luego no era una fuente para su alivio pero a la vez, dada su trayectoria discreta, le abría un campo afortunado de hipótesis importantes para los objetivos. Y en eso se entretuvo con la paciencia infinita que pueden tener algunos oficios.

Lo que tuvo claro desde que tomó el cargo es que con él se funcionarizaría sin titubeo alguno. Esta decisión implicó un cambio novedoso en las tendencias de la época, pues siempre para aquel tipo de responsabilidades se consideraba que era imprescindible conocer muy a fondo los mares del clan, de modo que una luna no le sorprendiera con mareas inconvenientes para la política general que este tipo de instituciones deben tener. Y lo hizo del mismo modo que encargó los trajes de paño escoceses. Casi seguro que unos y otros fueron confeccionados

por la misma persona. A la semana, el puertas abiertas de Edward era una agenda de suplicios para quienes perseguían un encuentro de negocios con Szarkowski.

Menos mal que en el paseo se podía pasar por delante del escaparate de Tiffany's y que en la esquina del Central Park cabía el que te encontraras con Capote, con Millar o con aquel aficionado al Mecanno que por entonces era, siempre tuvo ese golpe de gracia en su corazón, "Ricardito" Avedon.

Y John ejerció de alto funcionario para que el poder tuviera su elegancia impasible pero con lujos añadidos. El *chef* era un mandón que a las semanas tuvo la fama de ser un hueso que escuchaba si entendía que tenías algo claramente importante que ofrecerle, para que su asiento tuviera menos riesgo.

Sin embargo el puesto de funcionario tiene unas ganancias algo oscuras, el sueldo, pero el punto de la docilidad de aceptar un estatus que debe consolidar al sistema. La política de la gestión tenía que ser claramente doméstica sin que esta tendencia te pringara en exceso debido a las recomendaciones que seguro aparecerían. Tampoco, aún siendo el puesto un espacio de ensueño, resultaba muy envidiable pues al fin y al cabo los horarios, la cuenta de resultados de la gestión... imponen de por sí una austeridad a rajatabla. En aquellos años, posiblemente los más fértiles de su país, el sacrificio podría ser incluso insoportable. La calle agitada por encontronazos entre negros y hebreos y desde éstos con los blancos *Rednecks* tipo KKK. Las peleas de intelectuales y los domésticos, las de las chicas y los chicos mutuamente (pues el género exigía la

emancipación real), la lucha de Hollywood y McCarthy que necesita seguir siendo tan bobo. El enfrentamiento iconoclasta entre Marilyn Monroe y sus novios, pues debían cubrir todo el espectro social (desde el deportista al mejor escritor de teatro, pasando supuestamente por las sedas de un presidente capaz de incumplir el quinto y el sexto mandamientos juntos de una tacada). La existente entre los aires del Atlántico junto con los tornados engendrados en el centro del país. Mientras, los asuntos se ordenaban para que el majadero de John F. Kennedy se convirtiera en la penosidad total que fue para desgracia del orbe de entonces y del de ahora.

Hervía el país si es que no se incendiaba por todas las sendas levantadas por los *cowboys* y sus melodías *country*. El *rock and roll* ganaba adeptos exponencialmente de modo que la familiar industria de la edición musical pensaba ya en competir y destronar a la existente en California, pues la sociedad del ocio había expuesto su certificado de nacimiento con claridad. Hervía el país de tal modo que el puesto de ser funcionario, se supone que cuando el ocupante posee cierta curiosidad, resultaba un corsé pesado, incómodo a ciertas horas de la jornada. En otras, el protocolo podía compensar en parte. Lo que no ocurría es que la parte más íntima quedaba en el desamparo. Es decir, si lo habitual era ejercer de marmitón, ¿cómo se podría ser un *chef* indiscutible para el gentío que era el mundo, no sólo como el mundo de su país sino el mundial por entero? Habría que inventar el mecanismo para lograrlo. Era así y pocos, lo sabía don John, estarían dispuestos a regalarle amistosamente ideas útiles.

Una mañana brumosa se bajó don John de un taxi pues la calle estaba cortada. Rodaban unos planos en ella ya cerca del MoMA. Aquello

era una novedad en la ciudad seguramente debido a algún capricho desconocido, se dijo, de hecho se enteraba entonces. Fue por la poli, por el cordón montado, por los coches de los técnicos mal aparcados, por los focos ya levantados sobre los trípodes, por el ambiente generalizado de nervios, por el coche de los bomberos puesto de modo bien visible y por el gesto de mala leche del taxista que lo llevaba cuando abonó la cuenta.

Tuvo que hacer un rodeo para llegar al despacho. No obstante observó, no con la mirada típica del intelectual mundano, sino con la que puede tener un fotógrafo aunque no ejerza como tal, que un ayudante de dirección componía la óptica que se emplea en los rodajes para comprender la dimensión del plano a rodar. Me refiero a la relación entre espacio, escenificación y la óptica apropiada para el tipo de rodaje. Utilizaba como sujetos a un caballo estacionado en la cercanía y a un grupo de operarios de producción.

La escena observada por don John fue definitiva para confirmar la autoridad de su cargo y, consecuentemente, para la Historia de la Fotografía. Se dio cuenta que aquel sistema de intermediación óptico convertía la realidad en un espejo de la realidad, debido a que esta realidad se transfiguraba en su proceso de ficción. Consecuentemente, el mismo espacio correspondiente al escenario y a la escenificación no impuesta (sin que fuera ordenada para reconstruirla) se convertía desde el punto de vista del lector en una especie de ventana debido a que la observación del suceso era directa, analíticamente pasiva pero crítica a la hora de realizar la síntesis. En cierta medida, confirmaba el bulo intelectual que Henri Cartier-Bresson mantuvo oficialmente desde el año 1952: “el momento decisivo”, razón que venía a explicarse por ser el

memento de la sintetización más coherente, eficaz y bella del suceso. Bastante similar al concepto “Memento Mori” pero trasladado al lenguaje fotográfico como la razón de la supuesta alma final de la Obra en cuestión.

No se sabe el tiempo que a don John le costó desarrollar esta tesis. No cabe duda que lo hizo con la profesionalidad del relojero y la capacidad del marino. Nada quedó suelto y la maquinaria trabajó a conciencia centroeuropea de modo que a la vez que el libro se ponía en el mercado mundial, la correspondiente exposición remataba la solidez de la tesis.

El marmitón se hizo *chef* de inmediato pues no cabe duda de que la tesis entonces era original y válida. También es cierto que el trabajo consolidaba otro valor de importancia: consolidar la hegemonía de aquel país imponiendo la sede del tribunal que dicta quienes pueden pertenecer a la historia y quienes no lo serán jamás. Lo que implica una agresión descomunal.

Esto, tan sencillo, puede explicar que la desaparición de don John pasara totalmente inadvertida. No creo que ningún europeo sintiera un destrozo afectivo. Tampoco creo que los naturales de su país lo pensasen dada la magistratura que ejerció apoyándose en un alma fría y distante.

Hoy las sombras que lo acompañaron no encuentran dueño que los quiera. Deambulan haciendo una especie de “photo road” interminable que seguro encontrará su paraíso en una caja fuerte digital. Entonces se dedicará a borrar caprichosamente archivos o, con suerte, a los que queden, con un sello de agua imborrable, le pondrán la bandera del imperio hasta que el imperio sea chino.

Agosto 2007.

ANEXO 8

Una autopsia de la obra de Larry Clark por Koldo Chamorro

EL ESTADO CLARK

La fotografía americana ha tenido un transcurrir bastante especial respecto a lo que a la europea le interesó hasta la aparición de la Transvanguardia. Posiblemente la funcionalidad fue un argumento intenso y determinante. También el que esta actitud se convirtiera a medio plazo en una tendencia natural hacia ciertos modos del conceptualismo entonces impensable, pero que el modelo científico expandió lentamente con su práctica y la divulgación que los premios Nobel que recibían los ex europeos auspiciaron.

Prueba del primer supuesto es la obra de Muybridge y de algunos magníficos bodegonistas anónimos. Del segundo tenemos la expansión territorial, la llamada nueva frontera, con los trabajos de ingeniería civil principalmente remarcables en las obras ferroviarias que concluyen con ese contundente paisajista que es John Pfahl.

El interior humanista, el que los europeos intentaron sacar de la épica religiosa con los antecedentes de la hagiografía popular, lo cubrieron allá autores dispersos cuya procedencia europea es notable. Hablo de Chaplin, en "Tiempos modernos" y, también, de un Bellocq ejemplar francamente afrancesado que describió el mundo de una frontera móvil casi impalpable en el que el decoro civil es oscura decadencia. Storyville es un perfume de maldades que huele a la entrada de algunos cielos

portátiles incómodos de referir, pero que él relata con un amor más que venéreo.

Cierto es que aquel país supo aplicar el oportunismo para saquear a los mundos que tenía a mano. La atracción de la emigración fue tajante para su propio beneficio, lo que suponía un enriquecimiento de capital humano que sin él, el propio país, carecería de historia y de contabilidad cultural. La habilidad es indiscutible y la eficiencia, de notar como una matricula de honor.

Por lo cual, fotográficamente hablando, la alimentación europea, la consolidación, se hace presente con una claridad indiscutible ya con la aparición del fascismo alemán, pues la llamada “escuela de Viena”, motor substancial del conocimiento del siglo XX, toma aquel país como destino y tabla de salvación. Y la incidencia de este pensamiento, junto con el referido modelo científico de corte humanista, tiene una irradiación inicialmente discreta pero que en los años sesenta ocupa los lugares principales de las tendencias de la humanidad. Sin saber esto es difícil entender hechos relevantes como la aparición de las revistas *Look* y *Life*, de los trabajos fotográficos de Alfred Stieglitz, de Paul Strand, de Edward Steichen, de William E. Smith, de Robert Frank y de otros más que están muy merecidamente en el altar de los cultos de nuestra iconografía visual. Por méritos propios, indiscutiblemente pero, también, por una imposición ideológica por parte del imperialismo americano que desde luego no tuvo jamás miseria alguna respecto a otras autorías políticamente incorrectas para su “libro de estilo” y aunque decirlo sea triste, profundamente triste, hay que hacerlo porque esa política de gestión histórica ha sido profundamente cruel con algunos autores propios, con los de origen

europeo y con los de otros continentes (siempre han sido el complemento ideal para explicar a los originarios, o como disculpa para ocupar espacios de actividad cultural como si los “otros” fueran anécdotas casuales dignas de utilizar en beneficio propio).

Hablar nuevamente del llamado “nuevo documentalismo americano” me parece un atropello a la inteligencia y hacernos otro flaco favor. Lo cierto es que andan por ahí casi como referentes inevitables de lo que se supone ser un artista comprometido del siglo pasado. El dudoso caso Arbus es casi el modelo más ajustado a esta opinión.

Sí, en cambio, resulta interesante recuperar a algunos malos chicos de aquellos mundos y edades. A pesar de que a muchos les pueda parecer casi un espanto analítico, debo referirme a Larry Clark.

Este fotógrafo es tanto como una extrañeza en un mundo de extrañezas. Por sus modos de operar en la fotografía, por los cosmos en los que plantea la visualidad de sus imágenes, por la lección de un mundo que por su potencialidad y la fragilidad de su naturaleza es todo un desafío a los criterios bien actuantes de un sistema basado en las apariencias formales y en los sometimientos religiosos. Ocupar un sujeto pernicioso, las gangas o los *teenagers*, es hablar directamente de una de las mayores víctimas de la que es esa estrategia política y éticamente insostenible de la tolerancia cero contra uno de los grupos sociales más desvalidos y machacados del sistema. Cualquiera que conozca el tema sabe cuánto tiene de indignante y de crueldad gratuita.

La implicación de Larry Clark en este tema es casi más que cierta obsesión, un sacerdocio... pues la insistencia pasa de la militancia creativa,

que pudo aparecer casual e inicialmente, a estar en el punto de mira de esos Colt con silenciador de algunos estados de Estados Unidos.

Su posicionamiento es al menos honesto por lo que, nos dice, para actuar como lo que se supone que es tener cierto compromiso humanista, no hay que acudir a temas dolorosos también (y casi obligatoriamente) del llamado tercer y cuarto mundo. Los tenemos en la puerta de al lado. Pero para saber que están en esa puerta tan cercana e inmediata hay que poseer un coraje poco común. Él lo tiene. Y amén.

De la caterva de autores de aquel país dedicados al territorio de las historias de las gentes, posiblemente éste sea el más americano de todos. La visualidad de su mundo no tiene más referente que aquel mundo y el que habita. No es el “Verano del 52”, evidentemente. No es “Rebelde con causa”. Tampoco es “La naranja mecánica” ni una aproximación a “El guardián entre el centeno”. Es él mismo.

Un mundo donde lo que es aparente visualidad directa tiene el escondedero del dolor rematadamente puesto en cierto crujir de dientes. Se escucha bien si abres bien las imágenes y aunque en ciertos casos aparece alguna tendencia a la literatura visual, cuando ocurre es la apariencia solo recurrida, *grosso modo*, para manifestar el rigor de un estado de cosas que tiene la contundencia del peso de lo vertical. Aquello que acuchilla entrando por la cabeza hasta caer en el cajón de tierra de la sepultura que abriga algunos fines para los retratados. Es el rayo de palabras contadas como cuando se escribía un telegrama, o ahora un “sms”, que no tiene otro perdón que el libro del Registro Civil. Pero extrañamente esta literatura visual no es tan literaria como en tantos

otros autores. Diane Arbus lo es rematadamente y en buena medida lo es el magnífico Irving Penn. Otra lectura tiene Larry Clark.

Al hacerlo simplemente reordena el espacio de la escenificación para hacerlo visualmente comprensible según el metalenguaje fílmico, del que sí es un excelente empleador. Por lo cual las historias tuyas sobre los *teenagers* llevan la cadencia de ese ritmo. Una pauta seguida posiblemente por necesidades vitales de la propia imagen (su sostenibilidad) pero cabe deducir de ellas, porque no son nada casuales, que para ser mejor comprendido por los que no quieren saber nada de nada de lo “aquello” narrado. Simplemente por pánico emocional.

La imagen nº2 es el mejor ejemplo de cómo Larry Clark resuelve con una eficacia casi divina la complejidad del tema. La naturaleza literaria de la imagen desaparece con dos elementos complementarios de la verticalidad. El sexo enervado del adolescente y el símil metafórico de él, que es el cañón de la pistola. Ambos generan un ángulo que es concéntrico a la disposición del brazo respecto a su cuerpo y secante respecto a la colocación de las caderas y las piernas arrodilladas. Por lo que entendemos cómo del acto de tocar (que es una actividad con registro perceptual amable hasta cierto punto) se pasa al acto de imposición y como ella está atada, la brutalidad es claramente innegable. Aunque pueda haber juego y consentimiento, existe un nivel de dolor algo arbitrario, aunque el modo de utilizar la luz aparenta dulcificar el tema. De lo que debemos deducir que la construcción narrativa se cierra con firmeza y una extraña discreción.



© Larry Clark n°1



© Larry Clark. n° 2.

En la imagen nº1, otro ejemplar del hacer de este autor, vemos un claro discurso corrosivo adecuado aunque, lo entenderemos posteriormente, políticamente muy incorrecto, pues el hecho de cortar la bandera dejando las estrellas (un campo de Marte seguramente para Larry Clark) colocada sobre el papel de la pared puede ser un socorro inviable del propio cielo y, con el adolescente disparando a ningún destino reconocido, la hace bastante dura de leer a fondo. La luz, usada aquí metafóricamente, que aparece por el lado izquierdo del tema de modo muy presencial, hace más evidente el asunto y señala con cierta precaución su final por una parte. Por la otra, entendemos que aún entran otros detalles que analizar, con otros *tempos* debemos permitirnos, hasta que sobre la estética aparentemente amable se asienta un temblor que te pone los pelos de punta y el aliento sostenido hasta que cierras la imagen. No es una iconografía iconoclasta, por la bandera, sino de otros andares y sospechas.

Para mayor gloria hay en toda ella, que es un elemento recurrente en Larry Clark, una gran economía constructiva. Una economía buscada con finura. No es la del casual encuentro que descubres en la hoja de contactos en los análisis posteriores, por lo que hay que deducir que en el proceso de Larry Clark existe una previa edición temática y ciertas posibilidades de construcción visual que aplica como por pura casualidad, sin estridencias ópticas ni otros recursos, no para sorprendernos sino para poseernos a largo plazo. Es lo propio del narrador que cuenta, no del que supone e indica de aquel modo el habitual capturador y ponga usted lo que disponga... como si fuera una imagen erótica más.

El operativo metodológico de meterse a convivir con los grupos de adolescentes cerrando con llaves las puertas de salida, es un método bien conocido. Pero frente a ciertos trabajos de tipo documentalista en los que el tema se despacha con un plazo de cierre concreto, acá ocurre que el plazo es un “sine die”. Y en el “estar” están las actividades vertiginosas y algo desquiciadas propias de los miembros de estos grupos sociales. La persecución impía de la policía que evidentemente se pasa en los métodos de represión. La propia situación vivencial de los miembros y los grupos debido a la competencia entre el líder y los aspirantes. A los ritos iniciáticos de integración en ellos y un largo etcétera muchas veces sospechado pero pocas veces asumido. Me refiero a las prácticas de tipo sexual. A las actividades más o menos ilegales como son el consumo de ciertas drogas, o los asaltos para cometer hurtos y robos, o ciertas practicas de riesgo (antes la llamada “ruleta rusa”), posteriormente la velocidad, etcétera.

Otra cuestión que Larry Clark plantea a raudales es que la visualidad del mundo tiene una frontera en que lo que se representa pasa de tener, y soportar, al don de ser potencialmente veraz a el que está simplemente y que desaparece con dicho recurso, pues tiene un punto casi decorativo o moralmente indulgente dentro del barullo del ruido visual que padecemos.

La mejor prueba está en la comparación entre la imagen indicada con el nº3 y la que viene con el nº4



© Larry Clark. nº 3



© Larry Clark. nº 4

Ambas aparentemente tratan de lo mismo. Puede que incluso el grado de complicidad entre los constructores de la imagen y el de éstos con el fotógrafo sea la misma al menos. Pero es más apropiable la primera que la segunda. Puede que el original en blanco y negro otorgue ese rango a una y a la otra se lo niegue directamente. Puede que la presencia lejana de ciertos referentes bien conocidos de los “mass media” hagan a la segunda como demasiado conocida, no hay nada que suponerse pues ya está dicha, mientras que en la primera la interrelación de los dos jóvenes posee otro rango de intimidad que no nos queda más remedio que asumir como más natural, más espontánea y franca.

Pero hay aparte del color, cuya tendencia impone esta estrategia que describo a continuación, un tema que queda claro. Este tipo de encuentros que se relatan están mejor y más naturalmente relatados en la fase personal, no en la social/fase próxima. Este modo de entendimiento enfría el contenido al convertirlo en cierto espectáculo y hay que admitir que el color, el uso del color, inconscientemente conduce al fotógrafo a recurrir a esta distancia narrativa, aunque ésta es una palpable prueba del error que se comete. Error ya a nivel generalizado, cuasi universal. La regla procesal aplicada como norma procede, como decía, del campo de la publicidad que como ha conseguido capturarnos en ella, nada puede escribirse visualmente sin someternos a sus criterios metalingüísticos y es una pena, por su desacierto, dado que las historias se vulgarizan hasta puntos casi insoportables, esos en los que hacer distinciones de autoría, entender la coherencia de la misma y de la obra y su conjunto, es como jugarte la vida a cambio de un acierto en la lotería en la que no juegas. Todo se parece a todo hoy, puede que para que nos quedemos en nada. Cabe que

posiblemente sea la pretensión buscada por los operativos fácticos y el vértigo que la modernidad tiene en su ADN.

Dice el refrán: “Juventud, divino tesoro” y debe serlo entendido desde fuera o desde lejos el dicho, por antigüedad seguro, pues la memoria no suele ser especialmente benévola con ese pasado tan ansioso. Sabemos de adultos que estar dentro de ella es simplemente vivir un atoladero excesivo. Años complicados son pero con ese don de otorgar gran parte de los utillajes que serán los más validos para tu vida.

Larry Clark nos lo cuenta con ese tipo de palabritas que encierran otras palabritas que al final en vez de un final feliz pueden tener un buen comienzo. Esos jóvenes que nos relata, no cabe duda, poseerán experiencias varias, de esas que ayudan a que la vida no se convierta en un manual de ruta de pura docilidad. No serán de los que carezcan de opinión posiblemente porque el sufrimiento, el agobio, los dolores hacen pensar y ver la realidad acomodada desde otros lugares más humanos. Posiblemente sean ciudadanos distintos, con otra calidad de ciudadanos, si es que una inyección letal no los convierte en carnicerías para algunas unidades de anatomía patológica. Posiblemente puedan ser el vecino amable durante un vuelo transoceánico. Puede que...hasta seas tú mismo.

En definitiva. Hay en bastantes de ellos ojos y miradas que nos cuentan de los ayeres en futuros. El mismo que Larry Clark nos relata lejos de esas utopías de orden y mucha decencia formal tan habituales cuando nos referimos a este grupo social. Y lo hace en “El estado Clark”.

El llamado inexactamente género documentalista en la fotografía ha sufrido a lo largo de su historia cierta confusión conceptual que hay que valorar de importante.

Comentaba anteriormente sobre la presencia de la épica como una especie de torre de Babel argumental bastante siniestra porque el fotógrafo, está claro, no es un agente neutral, es muy contaminante y, para su propia contradicción ética, se enriquece vendiendo esas historias en un mercado en el que la decencia es bastante dudosa, pues el comercio obliga a manipulaciones de todo orden a cambio de un salario elevado. Por lo que, en cierto modo, los temas potenciales y deseables se arrinconan en determinados, pero muy convenientes, "territorios-zoos": guerras declaradas, pandemias, temáticas de moda coyuntural, etc. El soporte genérico son escrituras del dolor, de la impotencia sobre la dignidad o el género, de lo irremediable de ciertas realidades sociopolíticas convenientemente armadas, de lo que pueda ser el clásico "scoop" y de una inercia prepotente que arranca con los grandes viajeros del siglo XIX, las llamadas Misiones Científicas y otros más.

Uno de los rasgos que se supuso debían contener este trabajos era el de la objetividad. Pero es evidente, e indiscutible, que humanamente es del todo imposible. El acto de simular no es un acto inocente y la creación, para que exista, la necesita como estado de arranque. El llamado "ensayo fotográfico" lo único que hizo fue plantear la realidad, la presencia de la opinión, como una garantía ética de la presencia del fotógrafo y de los modos en que ingiere el tema objeto de su trabajo. Se suponía que aún así, el resultado final contaría al menos con cierta pedagogía y algo de propaganda (cultural) puestos a modos subliminal. En todo caso el buen

recurso a la ideología del soporte y de la tipografía podrían confirmar este interés. La señal del cambio fue aquella enloquecida exposición que comisarió Edward Steichen (entonces conservador del departamento de fotografía del MoMA) nombrada como "La familia del Hombre", proyecto obediente a las nuevas directrices que verían la luz, en cierto modo, a final de los años sesenta.

Y es a esta generación a la que Larry Clark pertenece. No es nada casual, y es lo que hay que agradecerle, que en su trabajo la constancia de cierta pedagogía es impensable. Tampoco que aceptara los criterios de decencia que la propaganda difundía mientras la generación Beat cuestionaba la sociedad.

Por hacerlo, por esta opción, no es en sí mismo un transgresor de libro al modo clásico que supone el rango del creador, sino que actuó con la independencia del escéptico (la curiosidad que no se cierra hasta que comprueba la realidad observada). Eso hay que agradecerle, pues su estado emocional le permitió mirar a los habitantes del futuro sometidos a las mismas dudas que la suya y posiblemente él sufría. También le concedió algo importante. Evitar la premura propia de los sistemas de producción. Supo que su trabajo tendría la solidez que debe tener la obra no antes de que transcurrieran los años suficientes para que los ocupantes de sus imágenes fueran ya una generación madura capaz de entenderlas, no como el clásico espejo que trae recuerdos de distinta índole, sino de ocupar las plazas representadas en las imágenes. Y en esto existe una operación de cierta joyería narrativa. Veamos la foto nº 5 como modelo.



©Larry Clark. n° 5

Extraña imagen vertical la aludida con sugerencias a ciertos modelos arquitectónicos que esconde su construcción como aparente ficción. Nuevamente encontramos en Larry Clark una severa estructura visual cuya coherencia inicial está en el juego entre lo iluminado y lo oscuro, la masa contra la sombra, poniendo los detalles más cómodos para la identificación en la sombra (siempre lo colocado allí necesita más concentración visual). Respecto a lo que literalmente cuenta caben posibilidades distintas pero de lo que no cabe duda es la de una actitud de cierto ensimismamiento. El brazo adelantado sugiere cierto tipo de entrega. Una búsqueda aparentemente exterior que acaba colándose en el lector como un interior algo tenebroso, sórdido... ¿por el dolor?, ¿por ese dedo auto acusador que busca lo que ninguno queremos saber?

Esta capacidad de dejar cerrado el tema no es más que el modo inteligente, visualmente inteligente, de que cada cual lo abra como pueda al leerla. Sólo un escéptico con tan escasos elementos puede crear una estructura tan operativamente inquietante. Y un sabio al hacerla sin estridencia alguna ni otros rimbombos de la retórica habitual pues la nada (aparente) de pronto es simplemente el todo.

Soy un asiduo de “El estado Clark” porque encontrar alguien que siendo americano no sea un americano de catálogo es de agradecer. Se le debe.

Mayo 2007.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Alonso Martínez, F. (2007). *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: UOC.

Arnheim, R. (1993a). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

Arnheim, R. (1993b). *El poder del centro*. Madrid: Alianza.

Artero García, J. y Pérez Siquier, C. (dir.).(1973). *Anuario de la fotografía española 1973*. León: Everest.

Artero García, J. y Pérez Siquier, C. (dir.). (1974). *Everfoto 3*. León: Everest.

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*, Barcelona: Paidós.

Bachelard, G. (1994). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*.

Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1999). *Lo obvio y lo obstuso: Imágenes, gestos y voces*.

Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

Berger, J. (2007). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Buchloh, B.H.D. (2004). *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.

Burch, N. (2008). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ediciones.

Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Casas, J. (1985). *Óptica*. Zaragoza: Librería General.

Castellote, A. (1998). *Koldo Chamorro: Imágenes inquietantes*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Chamorro, K. (1995). *Sueltos de Amor y otras carnes*. Murcia: Mestizo.

- Chamorro, K. (2003). *Filicio*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Chassey, E. (2006). *Planitudes: Historia de la fotografía plana*.
Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Chevrier, J.F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clerc, L.P.(1975). *Fotografía:Teoría y práctica*. Barcelona: Omega.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Cuau, B. (1984). *Photo Poche: Josef Koudelka*. París: Centre National de la Photographie.
- Delpire, R. (1976). *History of Photography Book 1*. New York: Aperture.
- Delpire, R. (2003). *Henri Cartier Bresson: ¿De quién se trata?*. Madrid: Lunwerg.
- Dubois, P. (1994) *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

- Durand, R. (1999) *El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Fernández del Amo, I. (ed.). (*Matador. Los primeros años*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- Fontcuberta, J. (1984). *Estética fotográfica*. Barcelona: Blume.
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Francastel, P. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza.
- Francastel, P. (1988). *La realidad figurativa I: El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós.
- Francastel, P. (1990). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- Foster, H., Krauss, R.E., Bois, Y.A. y Bulloch, B.H.D. (2006). *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad y postmodernidad*. Madrid: Akal.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

- García, J. (1994). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gibson, J.J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito.
- Gibson, R. (2006). *Refractions thoughts on a aesthetics and photography*. Göttingen: STEIDL/MEP.
- Gubern, R. (1994) *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, E.T. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.
- Hall, E.T. (1993). *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Hill, P. y Cooper, T. (1980). *Diálogos con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Destino.
- Jacobson, C.I. y Mannheim, L.A. (1968). *La ampliación*. Barcelona: Omega.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

- Knapp, M. L. (2010). *La comunicación no verbal*. Barcelona: Paidós.
- Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia, odio: Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid: Encuentro.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Laguillo, M. (1999). *El gran formato: La cámara descentrable y la gestión del espacio*. Barcelona: Gris Art.
- LAO ZI. (1998). *Tao te king. Libro del curso y de la virtud*. Madrid: Siruela.
- Leonardo da Vinci. (2007). *Tratado de la Pintura*. Madrid: Akal.
- López, J. A. (ed.). (1994). *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlantico de Arte Moderno.
- López Mondéjar, P. (1989). *Las fuentes de la memoria I*. Madrid: Lunwerg.
- López Mondéjar, P. (1992a). *Astilleros, del ayer al hoy*. Madrid: Lunwerg.
- López Mondéjar, P. (1992b). *Las fuentes de la memoria II*. Madrid: Lunwerg.

- López Mondéjar, P. (1996a). *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III*. Madrid: Lunweg.
- López Mondéjar, P. (1996b). *Las fuentes de la memoria III*. Madrid: Lunweg.
- López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Lunweg.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental: De August Sanders a Walker Evans. 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mira, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Momeñe, E. (coord.). (1982). *11 fotógrafos españoles*. Madrid: Poniente.
- Montier, J. P. (2004). *L'Épreuve totalitaire: Josef Koudelka*. Paris: Delpire.
- Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- Newhall, B.(2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Newman, M. (2007). *Jeff Wall: Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

- Nieto Alcaide, V. (1993). *La luz, símbolo y sistema visual: (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Cátedra.
- Notario Ruiz, A. (ed.). (2005). *Contrapuntos estéticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ortega y Gasset, J. (1947). *Meditación del marco*. Buenos Aires: Austral.
- Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura: (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- Río, V. del. (2010). *Factografía: Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada.
- Sánchez Vigil, J. M. (dir.). (2002). *Diccionario Espasa Fotografía*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sánchez Vigil, J. M. (coor.). (2001). *Summa Artis: Historia general del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Shore, S. (2009). *Lección de fotografía: La naturaleza de las fotografías*.

Londres: Phaidon.

Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Sougez, M. L. (1981). *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

Sousa, J. P. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*.

Salamanca: Comunicación Social ediciones y publicaciones.

Szarkowski, J.(2011). *El ojo del fotógrafo*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial

Gustavo Gili.

Terré Alonso, L. (2006) *Historia del grupo fotográfico Afal: 1956/1963*.

Utrera: Photovision.

Tisseron, S. (1996). *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e*

inconsciente. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Torán, E. (1985). *El espacio en la imagen: De las perspectivas prácticas al*

espacio cinematográfico. Barcelona: Mitre.

Yates, S. (ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*.
Barcelona: Paidós.

CATÁLOGOS

4 Spanish Photographers. (1988). Tucson: Center of Creative
Photography.

Aspecten van Spanje. (1985). Madrid: Europalia 85 España.

Cáceres, patrimonio de la humanidad. (1987). Barcelona: Lunweg.

Campus 2, (2010). Valencia: Universitat Politècnica de València.

Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española (2005). Madrid:
Lunweg.

El nacimiento de un barco en Astilleros Españoles (1994). Madrid:
Astilleros Españoles.

El Palacio de Navarra. (1985). Pamplona: Gobierno de Navarra.

Esguards distants. (1999). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art
Modern y Fundació General Universitat de València.

España abierta. Fotografía documental Contemporánea en España.

(1992). Barcelona: Lunweg.

Exhibiting photography. Twenty years of the Center of Creative

Photography. (1996). Tucson: Center of Creative Photography.

Fotografía en la colección del IVAM. (2000). Valencia: IVAM Institut

Valencià d'Art Modern

Fotografía española, un paseo por los noventa. (1997). Madrid: Caja

Madrid.

Koldo Chamorro. (2002). Cádiz: Universidad de Cádiz y Excmo

Ayuntamiento de Cádiz.

Koldo Chamorro. (1999). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

La vía de la plaza. (1995). Barcelona: Lunweg.

La nueva visión. Fotografía de entreguerras. (1994). Valencia: IVAM

Centre Julio González.

Madrid visto por...(3). (1994). Madrid: Fundación Cultural Banesto.

Málaga, cuerpo y sombra. (2002). Málaga: Diputación provincial de

Málaga.

- Marina Ballo Charmet. Con la coda dell'occhio.* (1995). Tavagnacco: Edizioni delle Arti Grafiche Friulane.
- On the shadow line. Ten spanish photographers.* (1991). Paddington: University of New South Wales.
- Raíces judías en España.* (1988). Madrid: Iberia Líneas Aéreas de España.
- Realismo Mágico: Fran Roh y la pintura Europea 1917-1936.* (1997). Valencia: IVAM JULIO GONZÁLEZ.
- Spain. Everything under the sun.* (1993). España: Instituto Nacional de Promoción del Turismo.
- Spaanse en Nederlande fotografie.* (1993). Enschede: Foto Biennale Enschede.
- Testigos.* (1996). Barcelona: Focal.
- The family of man.* (2010). New York: The Museum of Modern Art.
- Un día en la vida de España.* (1987). Barcelona: Planeta.
- Visión mediterránea. 12 fotógrafos y el Mediterráneo español.* (1999). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Zaragoza. (1986). Barcelona: Lunwerg.

REVISTAS

Comolli, J.L. (1971). Technique et Ideologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. *Cahiers Du Cinéma*, 229. 4-21.

Comolli, J.L. (1971). Technique et Ideologie. Pour une histoire matérialiste du cinéma. *Cahiers Du Cinéma*, 230. 58-64.

Cornell, C. (1983). *Colección los Grandes Fotógrafos*, 40. Barcelona: Orbis. (p. 5).

Haladjian, M. (2001). Entrevista a Marc Minkowski. *Goldberg*, 14. 35-45.

Haladjian, M. (2001). Entrevista a Vicent Berthier de Liocourt. *Goldberg*, 16. 14-16.

Haladjian, M. (2001). Entrevista a Rinaldo Alessandrini. *Goldberg*, 17. 40-53.

Haladjian, M. (2002). Entrevista a Fabio Biondi. *Goldberg*, 21. 34-47.

Haladjian, M. (2002). Entrevista a Denis Raisin Padre. *Goldberg*, 22. 42-55.

- Lacosta, A. (1997). Entrevista a Bob Van Asperen. *Goldberg*, 1. 52-61.
- Notrica, E. (2000). Entrevista a Reinhard Goebel. *Goldberg*, 10. 32-41.
- Pascual, J. (1999). Entrevista a Jordi Savall. *Goldberg*, 7. 40-49.
- Pham, A. (1998). Entrevista a Gabriel Garrido. *Goldberg*, 4. 46-55.
- Pham, A. (1998). Entrevista a W. Christie. *Goldberg*, 5. 36-45.
- Pham, A. (1999). Entrevista a Antonio Florio. *Goldberg*, 6. 50-59.
- Robins, B. (2000) .Entrevista a Andrew Carwood y Davil Skinner.
Goldberg, 13. 40-49.
- Robins, B. (2001) .Entrevista a Emma Kirkby. *Goldberg*, 15. 34-45.
- Robins, B. (2002) .Entrevista a Philip Pickett. *Goldberg*, 18. 34-46.
- Robins, B. (2002) .Entrevista a Peter Holman. *Goldberg*, 19. 34-47.
- Schmied, E. (1998). Entrevista a Marta Almajano. *Goldberg*, 2. 36-45.
- Schmied, E. (1999). Entrevista a Pedro Memelsdorff. *Goldberg*, 8.
44-57.
- Schmied, E. (2000). Entrevista a Paolo Pandolfo. *Goldberg*, 12. 34-45.
- Roh, F. (1927). Realismo magico. Post expresonismo. Problemas de la
pintura europea más reciente. *Revista de Occidente*. 274-301.

Zeichner, C. (1999). Entrevista a Peter Philips. *Goldberg*, 9. 40-49.

ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS EN RED

Bernard, C. (2009). *Nuestro fotógrafo decisivo*. Recuperado de: <http://clemente.format.com/nuestro-fotografo-decisivo>.

Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>.

ENCONTEXTO 8. Recuperado de: http://www.ivoox.com/podcast-encontexto-8_sq_f1126328_1.html.

Galassi, P. (2011). *New Documents y la reinención del estilo documental. Eugène Atget y la fotografía documental*. Recuperado de: http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-eugene-atget/reivencion-estilo-documental.jsp

Zelich, C. (2014). *Tan lejos, tan cerca, Documentalismo fotográfico en los años 70*. Recuperado de: <https://vimeo.com/118809161>.

RESÚMENES

RESUMEN

La representación del espacio en la obra de Koldo Chamorro: La proxémica como metodología.

La presente tesis doctoral ha investigado la metodología de trabajo relacionada con el uso de las distancias focales utilizadas en el género del reportaje fotográfico, que ha sido desarrollada y perfeccionada en el tiempo por el fotógrafo Koldo Chamorro a lo largo de su carrera fotográfica.

Dicha metodología de representación la puso en práctica desde mediados de los años 70 hasta su fallecimiento en el año 2009, hecho que lo inscribe en la lógica de la proxémica, entendida como la parte de la semiótica que se dedica al estudio de la comunicación a través de las relaciones de proximidad y de alejamiento entre las personas y objetos durante la interacción, los gestos adoptados y la posible existencia o ausencia de contacto físico. Se trata, por tanto, de un método que tiene muy presente la proxémica, es decir, el estudio científico del uso por parte del hombre del espacio personal y social como fenómeno cultural.

El objetivo de esta tesis ha sido analizar el sistema de trabajo en cuanto a distancias focales y formatos se refiere, aplicado a los géneros fotográficos y utilizado por el artista Koldo Chamorro en su obra, ordenando su universo creativo; para, de este modo, facilitar en el futuro la tarea de selección de su obra estimada, según el autor, en cuatro

millones de negativos. Se trata por tanto, de que la tesis, hipótesis y conclusiones de esta investigación puedan servir de referencia a comisarios, historiadores y futuros investigadores en la edición y recolocación de su obra y su figura en la historia de la fotografía española.

De igual modo y al mismo nivel, el objetivo de esta tesis ha sido analizar y corroborar la validez del sistema total o parcialmente para su potencial aplicación a nivel docente, ya que como profesor en la materia dentro del mundo de la fotografía no existen precedentes sobre el tema tratado en esta tesis a nivel proyectual. Se ha encontrado y propuesto a partir de la investigación, un método coherente, sencillo y eficaz que permita a los estudiantes, futuros profesionales o artistas en la materia, disponer de un método consistente, sintético, repetible y abierto a un “verdadero mundo de posibilidades” proyectuales que gravitan entre lo técnico, lo teórico y lo plástico.

Para poder sustentar las tesis e hipótesis de esta investigación y recorrer los caminos que el autor recorrió hasta la obtención del método, se ha dispuesto de abundante material, en su mayoría inédito, hecho que ha facilitado en gran medida la corroboración de las hipótesis finales de la presente tesis.

RESUM

La representació de l'espai en l'obra de Koldo Chamorro: La proxèmica com a metodologia.

La present tesi doctoral ha investigat la metodologia de treball relacionada amb l'ús de les distàncies focals utilitzades en el gènere del reportatge fotogràfic, desenvolupada i perfeccionada en el temps pel fotògraf Koldo Chamorro al llarg de la seua carrera fotogràfica.

Aquesta metodologia de representació la posà en pràctica a partir de mitjans dels anys 70 fins a la seua mort en l'any 2009, fet que l'inscriu en la lògica de la proxèmica, és a dir, de l'estudi científic de l'ús per part de l'home de l'espai personal i social com a fenomen cultural. La proxèmica és coneguda com la part de la semiòtica que es dedica a l'estudi de la comunicació mitjançant les relacions de proximitat i d'allunyament entre les persones i els objectes durant la interacció, els gestos adoptats i la possible existència o absència de contacte físic.

L'objectiu d'aquesta tesi ha estat analitzar el sistema de treball quant a distàncies focals i formats es refereix, aplicat als gèneres fotogràfics i utilitzat per l'artista Koldo Chamorro en la seua obra, ordenant el seu univers creatiu; per a, d'aquesta manera, facilitar en el futur la tasca de selecció de la seua obra estimada, segons l'autor, en quatre milions de negatius; a fi que la tesi, les hipòtesis i les conclusions d'aquesta investigació puguen servir de referència a comissaris, historiadors i futurs

investigadors en l'edició i recol·locació tant de la seua obra com de la seua figura en la història de la fotografia espanyola.

D'igual manera i al mateix nivell, l'objectiu d'aquesta tesi ha estat analitzar i corroborar la validesa del sistema totalment o parcialment per a la seua potencial aplicació a nivell docent ja que com a professor en la matèria, a nivell projectual, dintre del món de la fotografia no existeixen precedents al voltant del tema tractat en aquesta tesi. S'ha trobat i proposat a partir de la investigació, un mètode coherent, senzill i eficaç que permeta als estudiants, futurs professionals o artistes en la matèria, disposar d'un mètode consistent, sintètic, repetible i obert a un "vertader món de possibilitats" projectuals que graviten entre allò tècnic, allò teòric i allò plàstic.

Per a poder sustentar les tesis i les hipòtesis d'aquesta investigació i recórrer els camins que l'autor recorregué fins a l'obtenció del mètode, s'ha disposat del suficient material en la majoria inèdit, fet que ha facilitat en gran mesura la corroboració de les hipòtesis finals de la present tesi.

ABSTRACT

The representation of space in the photographic work of Koldo Chamorro: Proxemics as methodology

This thesis investigates the work's methodology by photographer Koldo Chamorro throughout his photographic career related to the use of focal lengths used in the genre of photographic reportage, developed and perfected by him over time.

This methodology of representation was implemented by him from the mid-70s until his death in 2009. This particular way of working made him part of the logic of proxemics, that is, the scientific study of the use of the man's personal space and social as cultural phenomenon. It is known as proxemics the part of semiotics that is dedicated to the study of communication through relations of proximity and distance between people and objects during the interaction, gestures adopted and the possible existence or absence of physical contact.

The aim of this thesis is to analyze the system of work in terms of focal lengths and formats are concerned, applied to photographic genres used by the artist Koldo Chamorro in his work. By ordering his creative universe this thesis facilitates the future task of selecting his work, according to the author around four million negative. In this sense, this thesis, the hypotheses and conclusions of this research can serve as

reference to curators, historians and future researchers in editing and curating his work and his figure in the history of Spanish Photography.

Likewise and at the same level, the aim of this thesis is to analyze and verify the validity of this system as a whole or partially, for potential application in a educational level. In this sense, as photography lecturer within the world of photography there is no precedent on the subject discussed in this thesis. It has been found and proposed from research, a coherent, simple and effective method that allows students, future professionals or artists in the field, to have a consistent, synthetic, repeatable and open to a "real world of possibilities" method gravitating between the technical, theoretical and the plastic.

To support the theses and hypotheses of this research and travel the paths that the author traveled to obtain the method, the research has been based in a considerable amount of photographs, unknown most of them to date, fact that has greatly facilitated the corroboration of the final hypothesis this thesis.