

Una mirada particular: *arte y naturaleza + fotografía*

*El hombre de corazón, se encanta con la montaña;
el hombre de entendimiento disfruta con el agua.*
Confucio.

© José R. Cancer Matinero.

RESUMEN

En este ensayo, se reflexiona acerca del binomio arte-naturaleza, haciendo hincapié en el importante papel histórico desempeñado por la imagen fotográfica, desde su nacimiento en 1839.

ABSTRACT

This writing reflects a binomial relationship art-nature, emphasizing the relevant historical role played by the photographic images, since its conception 1839.

INTRODUCCIÓN

En los años sesenta del siglo veinte, surgen las inquietudes ecologistas: concienciación sobre el deterioro irreversible que el hombre está causando a la naturaleza a través de la contaminación atmosférica y los vertidos incontrolados de sustancias tóxicas.

Esta toma de conciencia, como es sabido, da pie a diferentes manifestaciones artísticas: *arte ecológico*, *art povera*, *land art* y *earthworks*.

Comienza así a construirse el discurso *arte y naturaleza* y paralelamente emergen diferentes formas de entender tanto el arte como la propia naturaleza, cuya variedad se hace patente al contemplar lo heterogéneo de la producción artística en los últimos años.

Abrimos un breve paréntesis para destacar que el concepto que tenemos sobre la naturaleza y sobre el arte, no es fijo, sino cambiante, se adecua al tiempo, al espacio, a la circunstancia.

El primer enunciado de relación fue: *El arte imita a la naturaleza*.

Mucho después, el conocido escritor Oscar Wilde introdujo la paradoja provocadora: *La naturaleza imita al arte*.

Más tarde, el cineasta Woody Allen apostilló con fina ironía: *La naturaleza no imita al arte sino a la tele-basura*.

Con estos antecedentes, cabe preguntarse ¿qué papel asumirá finalmente el Net-Art con respecto a la naturaleza?

Cerramos el paréntesis.

Frente a la naturaleza, hoy, el artista ya no imita ni representa, sino que más bien manifiesta una actitud interpretativa y de control, mediante acciones, intervenciones y acumulaciones, fruto de sus sentimientos y de sus pensamientos.

La naturaleza para el artista deja de ser modelo para convertirse en objeto.

El artista toma la naturaleza como materia, la elabora (física o virtualmente) y la ofrece como un pensamiento-objeto fraccionado, diseccionado, fragmentado.

Se ha pasado de la naturaleza del corazón a la naturaleza del entendimiento.

De la naturaleza heterogénea a la naturaleza homogénea.

De la totalidad, al detalle.

De la variedad a la uniformidad.

De lo policromo a lo monocromo.

De la montaña, al agua.

La Fotografía, podemos afirmar que ha participado activamente (y lo sigue haciendo) en la elaboración conceptual del alegato *arte y naturaleza*. Su intervención puede definirse como *compleja*, vista la pluralidad de funciones que ha desempeñado, de las que podemos destacar:

1.- Testigo de cargo, denunciando, gracias a su capacidad de *buella* (reproducción fiel) el estado de abandono y la degradación de la naturaleza y la contaminación a la que es sometida por la industrialización indiscriminada y salvaje y cómo ha afectado todo ello al paisaje.

2.- Intermediario entre la obra del artista y el público. El artista etiquetado *land art* realiza su obra fuera de los ojos de los espectadores, pero utiliza la fotografía para documentar la certeza de su creación (acción, acumulación, intervención, etc) y por medio de la galería de arte, esas fotografías se *fetichizan* y devienen en *obra* y se cotizan como tal a precios astronómicos (en ciertos casos se dice que las fotografías junto con los vídeos, se venden para financiar la obra original).

3.- Generador de simulacros: Imagen construida al servicio de un mensaje que se ofrece como cierto, creando unas expectativas de veracidad al inicio y descubriendo en última instancia su falsedad. Círculo cerrado de imagen virtual cuya ambigüedad conduce a la nada.



Fig. 1.- J.R. Cancer, Paisaje infantil, 2009

4.- Constructor. La fotografía, además de testificar, de intermediar y de simular, también es capaz expresarse libremente, elaborando su propio discurso y generando una plástica específica.

Iniciar un análisis pormenorizado de los puntos enumerados resulta inviable ante la lógica acotación de espacio que normaliza el Consejo de Redacción de Archivo de Arte Valenciano, de ahí que la presente comunicación se centrará en las particularidades del punto cuatro, arriba enunciado.

No obstante, con carácter previo y habida cuenta que el vocablo *naturaleza* se vincula mayoritariamente con *paisaje*, repasaremos en primer lugar el papel histórico que la fotografía ha desempeñado en tal proceso asociativo.

MIRANDO ATRÁS, HOY

Dicen los sociólogos que el paisaje es un invento de una nueva clase social denominada burguesía urbana, nacida tras la revolución industrial; con esta ficción pretendían separar mentalmente el mundo real de procedencia (que era mayoritariamente rural, próximo al entorno natural y en contacto directo con la naturaleza) de su nuevo estilo de vida urbano (próximo a un entorno artificial y alejado de la naturaleza). Partiendo de esta idea, el paisaje hay que entenderlo como una representación de la ausencia

y de ahí surge la teoría de que el paisaje es el arte de mostrar huellas de la presencia humana inscritas en la naturaleza.

Esta naturaleza fragmentada, denominada paisaje, precisaba sin duda de un canal, de un soporte, de un medio de representación y de comunicación que fuera ágil y fácilmente multiplicable, para afirmar su existencia.

Ese medio, nació en 1839 y es conocido hoy en todo el mundo bajo el nombre de Fotografía.

Y así como los teólogos afirman que el bautismo hace pasar al *ser* del estado de *naturaleza* al estado de *gracia*, me atrevo a manifestar que la Fotografía hace pasar a *una porción de terreno* del estado de *naturaleza* al estado de *paisaje*.

La Fotografía se convirtió en el siglo XIX en una herramienta eficaz para consolidar el paisaje como sinónimo de la idea de naturaleza, hasta el punto de convertirse en icono, en fetiche. La fotografía de paisaje se transmuta en referente por antonomasia de la naturaleza, entre otras razones porque no se limitó a seguir los dictados del dibujo y/o pintura, sino que aportó su propio lenguaje; un lenguaje nuevo que introdujo muchas innovaciones en la percepción del ser humano.

El éxito alcanzado por la fotografía de la naturaleza, algunos psicólogos lo explican por la sensación de inmediatez, del *aquí y ahora* que provoca en el espectador la imagen fotográfica, pero debemos considerar igualmente otras características.



Fig. 2.- J.R. Cancer, Atardecer en L'Estany, 2009



Fig. 3.- J.R. Cancer, Mirada desde el radar, 2009

En este sentido, cabe reflexionar (situándonos en la forma de pensar de mediados del siglo diecinueve) que el impacto que provoca una fotografía se debe fundamentalmente a la magia de la recreación de la escena, cuya magia se acentúa a medida que se incrementa el parecido (semejanza) entre la imagen y la realidad, habida cuenta que la fuerza, la carga de credibilidad que posee la imagen fotográfica se debe no ya a la obligación de semejanza, que sin duda la tiene, sino a la servidumbre psicológica, puesto que *sabemos* que esa imagen que vemos no es fruto de la invención o de la imaginación del fotógrafo, sino que corresponde a la huella de algo real que *estuvo* físicamente delante de la cámara. Por lo tanto, entendida la acción como una co-producción entre la naturaleza y el ser humano que fotografía, la imagen fotográfica resultante tiene la capacidad de aprehender una parte de

la realidad física, de tal manera que (dicho con los argumentos utilizados en el siglo diecinueve) ese fragmento de realidad muestra aquello que el espectador habría visto si *hubiera estado allí* de tal manera que se acepta la imagen fotográfica como norma de veracidad representativa y como prueba de existencia de personas y cosas. Al hilo de este planteamiento, no está de más resaltar que no es nada extraño ni casual el que hoy los artistas *land-art*, *earth-art* y *arte povera* utilicen la imagen fotográfica para documentar sus ritos y sus obras, puesto que en el inconsciente colectivo todavía perdura la teoría (si bien altamente contestada a raíz del perfeccionamiento de los programas informáticos de simulación) de que la fotografía testifica.

Por otra parte, retomando el eje conductor, no debemos olvidar que en los primeros años de existencia de la fotografía se interpretaba la

sensibilidad a la luz de ciertas materias naturales como un signo de autorreproductibilidad de la naturaleza y por tanto la acción de fotografiar se consideraba un acto mágico, mediante el cual, la propia naturaleza se autorretrataba al colocarse la cámara fotográfica frente a ella.

Y en lo que se refiere a la difusión, a la multiplicabilidad de la imagen, debemos recordar que el periódico francés *La Lumière* anunció el 28 de septiembre de 1851 la apertura de la imprenta fotográfica de Blanquart-Evrard. La consecuencia inmediata de esta nueva industria, fue la edición de unos álbumes denominados *Álbum fotográfico del artista y del amateur* en los que aparecían reproducciones de obras de arte y vistas (recordemos que en esa época, a las imágenes que hoy identificamos como paisajes, les denominaban *vistas*) de lugares remotos, de restos arqueológicos de Grecia, Italia, Egipto, etc., etc.

La divulgación de estos álbumes, propició un *conocimiento visual* del mundo, del territorio, sin necesidad de moverse de casa. Esta situación, fue descrita elocuentemente con la expresión: “Es el mundo en un portafolio, es el espectáculo en un sillón” atribuida al escritor Alfred de Musset.

Es decir: Las gentes sencillas, gracias a la fotografía, podían *ver* territorios y ciudades lejanas y remotas, que antes únicamente estaban al alcance de intrépidos aventureros o bien de unos pocos adinerados.

En 1849, David Brewster inventó un dispositivo sencillo con forma de tronco de pirámide, que permitía ver las fotografías en relieve. Gracias a este aparato, cualquier persona podía contemplar el fenómeno estereoscópico que había sido descrito en 1838 por el físico inglés Charles Wheatstone.

La técnica estereoscópica se puso de moda de inmediato. Su difusión fue tremenda como lo demuestra el hecho de que la London Stereoscopic Company vendió un millón de fotografías estereoscópicas (mayoritariamente paisajes) en 1862. El impacto emocional que provocó la imagen estereoscópica debió ser muy fuerte en la sociedad, a juzgar por una descripción que dejó escrita Oliver Wendell Holmes en 1861, en la que concreta sus impresiones sobre la observación

de la fotografía estereoscópica diciendo: “La exclusión de objetos circundantes y la consiguiente concentración de toda la atención, producen un estado de euforia similar a un sueño; un estado en el que tenemos la sensación de haber abandonado el cuerpo, deslizándonos de una extraña escena a la siguiente como espíritus incorpóreos”.

La contemplación de los paisajes estereoscópicos, a pesar de ser un acto individual (o a lo mejor precisamente por eso) ya que el efecto de relieve se obtiene únicamente cuando se mira a través del visor estereoscópico (recordemos que no existían entonces las gafas especiales actuales) se convirtió en un divertimento, primero de las clases altas y después, al abaratare los precios, se puso al alcance de todos los públicos, prolongándose su éxito hasta las primeras décadas del siglo XX.

En 1854, el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disderi patentó un procedimiento consistente en el uso de una cámara especial con cuatro objetivos, gracias al cual podía obtener en una misma placa ocho imágenes cuyas dimensiones, aproximadamente, eran de 6 x 9 centímetros. Este sistema, si bien se usó fundamentalmente para la industria del retrato (unos retratos que, como es bien sabido, se denominaron, por su pequeño tamaño, *carte de visite*) no obstante, fue utilizado igualmente para obtener vistas, ya que las cámaras de cuatro objetivos ofrecían un evidente ahorro, con lo cual, cualquier persona podía llevar en el bolsillo una *carte de visite* con su paisaje favorito o bien colocarla en el álbum familiar junto con los retratos de sus seres queridos. A partir de este instante, se inicia un coleccionismo frenético de paisajes y de retratos fotográficos: Es la última moda.

En Estados Unidos, George Eastman lanzó en 1888, la cámara Kodak, un modelo de cámara muy sencillo, tipo caja, de dimensiones reducidas, con óptica fija, que permitía hacer cien exposiciones simplemente apretando un botón. Con estas cámaras, nace la *fotografía popular* y en pocos años la Fotografía se convierte en un fenómeno de masas.

No puede decirse que este modelo de cámara que se ha citado y los siguientes que se fabricaron



Fig. 4.- J.R. Cancr, Reflejo al amanecer, 2009

sean específicos para *hacer* paisajes, pero sí que gracias a estos aparatos, se populariza el paisaje privado: Ya no es necesario comprar los paisajes que venden los editores, puesto que cualquier persona puede adquirir una cámara por poco dinero y retratar él mismo los paisajes que quiera.

Finalmente, hacia 1890 aproximadamente, el perfeccionamiento de la técnica del fotograbado hizo posible la reproducción del paisaje en la tarjeta postal. A partir de ese instante, tiene lugar en el ámbito internacional, un fenómeno de comunicación desconocido hasta entonces y que ahora, con la ventaja que nos proporciona el tiempo, podemos identificar como la *democratización plena* del paisaje. En efecto, la tarjeta postal, que era un soporte de formato reglamentado sobre el que se podía escribir y remitir por correo y cuyo uso se había generalizado poco a poco entre los más importantes países desde que se puso a la venta en 1869, se convierte en la última década del siglo diecinueve en un medio eficaz de comunicación que encuentra en la fotografía un aliado perfecto.

El comercio de postales se extiende por todo el mundo y con él la costumbre de coleccionarlas, gracias a lo cual hemos heredado un inapreciable fondo gráfico documental en el que el paisaje en tanto que género, ocupa un papel preferente, identificando la moda existente —que hoy todavía perdura— en ese momento: todas las personas, desde los más famosos hasta los ciudadanos anónimos, adoptan la costumbre de remitir una tarjeta postal con la vista del lugar donde se encuentran para demostrar o informar que “han estado allí” en unos casos o para mostrar *cómo* es el lugar, el territorio donde se reside. Es decir, la tarjeta postal permite expresar sentimientos a distancia y además contribuye a estrechar lazos familiares y de amistad.

En esta época a la que nos referimos, es decir, desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, el consumo de paisajes fotográficos alcanza cotas comparables tanto por su fiebre convulsiva como por su elevado volumen de ventas, con el consumo actual de discos.

Repasando las colecciones fotográficas existentes, apreciamos que mayoritariamente los

paisajes del XIX y principios del XX pertenecen a tres grupos bien diferenciados:

Vistas con ruinas de otras civilizaciones: influencia directa del romanticismo.

Vistas de naturaleza domada: incluyen los jardines, que ejemplifican en cierta medida el poder del ser humano para crear y modificar la naturaleza.

Vistas de naturaleza virgen, salvaje, natural, pura: se ofrece en parte como ejemplo de la pequeñez del ser humano (idea de lo sublime) frente a la grandiosidad de la naturaleza y en parte como reto para domadores y violadores.

Tras este breve recorrido histórico de hechos muy puntuales, podríamos destacar:

- 1.- Que la naturaleza deviene en imagen fotográfica que se ofrece bajo el aspecto de paisaje.
- 2.- Que la naturaleza-paisaje, por la fotografía, se transforma en un objeto que se colecciona y que se puede enviar por correo a cualquier lugar del mundo.
- 3.- Que la acción de fotografiar el paisaje se convierte en un acto privado al que puede acceder cualquier persona.

Como consecuencia de esta nueva situación, nos encontramos con que poco a poco el conocimiento, la percepción y el sentimiento que el ser humano tenía de la naturaleza se modifican y mediatizan en función de las informaciones que le proporciona la imagen fotográfica. En efecto: La naturaleza, al pasar por el filtro de la fotografía, pierde sus dimensiones reales intrínsecas y se transforma en un fragmento, en un objeto que se lleva en el bolsillo o que sirve como adorno de sobremesa o de una pared, o que se contempla en relieve con un visor especial. Y como tal objeto, la naturaleza abandona su libertad y se convierte en propiedad privada. En este sentido, cabe recordar que los sociólogos e historiadores, al analizar el sentimiento de propiedad por parte de la clase obrera (hacia finales del siglo XIX) respecto a sus nuevas viviendas privadas, señalan como signos evidentes de *propiedad* el papel pintado (cuyos motivos, fundamentalmente florales, evocan el jardín) con el que decoraban las paredes y las fotografías de

paisajes que acostumbraban a colocar encima, sujetas con chinchetas por lo general.

La mirada de la naturaleza que nos devuelven las fotografías de paisajes de estos años que comentamos, es una mirada mágica, en la que se distinguen planos nítidos, exactos, con sumo detalle, junto a otros borrosos, desenfocados; una mirada de múltiples facetas que nos aproxima y aleja de la escena y que se convierte incluso en panorámica; una mirada primero en blanco y negro y luego en colores; una mirada que busca los elementos pintorescos y sublimes presentes en la naturaleza; una mirada en fin, hecha por encargo para agrandar, para informar, para documentar. Una mirada, a la que se le hurta la condición de arte pero que sirve de espejo a los pintores para copiar literalmente sus paisajes.

Podemos afirmar, psicológicamente hablando, que el hábito o costumbre adquiridos de *ver* la naturaleza, el paisaje, a través de la imagen fotográfica, con el transcurso del tiempo ha provocado en el inconsciente colectivo algo así como una alteración del sentido de la realidad, hasta llegar a un punto en que tiene lugar un trueque de papeles: aceptamos la copia (paisaje fotográfico) y rechazamos el original (territorio natural).

En efecto: al desarrollarse las comunicaciones y los medios de transporte, se facilitó el acceso a parajes naturales antes inaccesibles y se señaló en la carretera convenientemente, aquellos lugares que cuentan con elementos característicos o singulares, para que cualquier persona pudiera detenerse, contemplarlos y fotografiarlos. Así es como el ser humano, deviene en turista; un turista al que se le pone por primera vez al alcance de su mirada aquel territorio que nunca había visitado pero cuya belleza o majestuosidad o luminosidad tan bien conocía y tanto le había cautivado desde niño porque tenía su imagen fotográfica enmarcada en la pared de su habitación.

Y precisamente porque conocía tan bien esa imagen del paisaje fotográfico, al confrontarla con la imagen real que se ofrece en un mirador de carretera, mientras se sufre las molestias del sol o el viento o el frío o el calor o la lluvia, o la nieve o la niebla, entonces se traduce en voz alta un sentimiento de rechazo, de decepción, de enfado:

¡Haber hecho miles de kilómetros para *ver esto!*

El turista urbano se marcha molesto, sintiéndose engañado, puesto que la realidad visitada no se corresponde con el paisaje *ideal* que tenía en su memoria. Para este turista, la postal (fotografía) que tiene en su casa y que puede contemplar plácidamente en cualquier momento, *eso* si que es un paisaje bello, un paisaje pintoresco, un paisaje sublime; un paisaje que se ofrece perfectamente iluminado, nítido, próximo, a todo color, equilibrado y exacto. Por tanto, para él y para otros muchos, sin ningún género de dudas, el paisaje real es la fotografía. De hecho, cuando se viaja en esos días soleados y calmados, mientras se contempla el discurrir del territorio natural tras el marco de la ventanilla del coche o del autobús o del tren, resulta muy familiar y cotidiano, de tramo en tramo, escuchar la voz emocionada de algún viajero exclamando frases admirativas tales como: ¡*Mirad: que paisaje tan bonito!* ¡*Parece una fotografía!*

Tales expresiones, identifican, con su inocencia, la inversión valorativa que se ha producido en nuestra sociedad respecto a la fotografía en los últimos cien años: Se ha pasado de considerarla *una burda imitación a un modelo a imitar.*

A modo de reflexión final, puede afirmarse que la fotografía se ha convertido hoy en un referente más de nuestra cultura. Este hecho se constata por ejemplo en el texto *Un recorrido por los monumentos de Passaic. Nueva Jersey*, publicado en diciembre de 1967, en el cual el reconocido (y prematuramente desaparecido) artista internacional Robert Smithson, al describir un recorrido por su ciudad natal, manifiesta: *Cuando anduve sobre el puente, era como si andara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo el río existía como una película enorme que mostrara tan solo una imagen en blanco continua.*(texto publicado en el catálogo *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, IVAM, 1993).

Esta percepción expresada por Smithson de “caminar sobre una fotografía” no hace sino constatar un hecho cierto: El paisaje ha dejado de ser un lugar físico para transmutarse en una serie de ideas, de sensaciones, de sentimientos, que elaboramos a partir de lo que vemos en la imagen fotográfica.



Fig. 5.- J.R. Cancer, Luz y sombra, 2009

INTERMEDIO

En 1830, Caspar David Friedrich, pintor de paisajes, escribió: *El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí no viere nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres.*

En 1944, Ansel Adams, fotógrafo de paisajes, escribió: *Una gran fotografía es una expresión plena de lo que uno siente sobre lo que está siendo fotografiado.*

ACUMULACIÓN DE MIRADAS

Al tomar conciencia de sí misma, la fotografía descubre que no capta la naturaleza real, sino que transmite apariencias de lo natural. Y como consecuencia, imitando a Magritte, al pie de la bonita postal de un paisaje maravilloso, escribiremos: *Esto no es un paisaje.*

A partir de ese instante, la fotografía alcanza la autonomía, liberándose del estigma mimético que le atenazaba desde su nacimiento.

En la relación arte y naturaleza, el fotógrafo altera, maquilla y construye sus imágenes utilizando el territorio como soporte, como objeto. La fotografía es una realidad ficticia, un medio que emplea la verosimilitud o la apariencia de realidad, pero la manera en que esa realidad es representada, lo que significa o implica, eso lo decide el fotógrafo. Una decisión que se efectúa de forma pacífica, sin violencia, respetando la magia y la belleza natural.

Gracias a la tecnología, el fotógrafo se eleva y sitúa su mirada por encima de la naturaleza, violando los últimos reductos de pureza. Las vistas aéreas permiten acceder a lo más íntimo, descubriendo la regularidad oculta de fenómenos naturales aparentemente desordenados.

El fotógrafo penetra en la naturaleza, emplea sus materiales y trabaja con los elementos más sobresalientes. Recorre el espacio sin dejar huellas: Impronta virtual.

El fotógrafo establece alianzas con el azar y juega con el instante impredecible. Pese a su



Fig. 6.- J.R. Cancer, Mosca en el paisaje, 2009.

capacidad para capturar aquello que sucede en 0,000125 segundos (o incluso en menos tiempo) lo bien cierto es que la fotografía no transmite el presente, sino el pasado: todo lo que vemos en la imagen fotográfica, no *es* sino que *fue*.

A través de secuencias temporales la fotografía evidencia lo mutable y lo inmutable de la naturaleza, sus semejanzas, sus disparidades, sus ciclos, sus posibilidades.

La *simpatía* del fotógrafo hacia la naturaleza, impulsada por la mirada intuitiva sobre la forma revelada por la luz, se traduce en gestos espontáneos que capturan el instante decisivo, mediante imágenes rápidas, frescas, definitivas: Al fotografiar la naturaleza, fotografiamos nuestro espíritu: *Einfühlung*.

Los signos del lenguaje fotográfico transforman la visión de la naturaleza, contribuyendo directa o indirectamente, según los casos, a potenciar los sentimientos de lo sublime y lo pintoresco.

La fotografía, con la ayuda del microscopio y del telescopio, permite acceder a la naturaleza oculta al ojo humano, descubriendo el micro y el

macro paisaje: los universos de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño forman parte hoy de la experiencia visual gracias a la fotografía.

La fotografía permite igualmente registrar las huellas de nuestro transitar por el territorio configurando apuntes que nos ayudan a memorizar.

A través de un ejercicio simple de escalas, la fotografía nos invita a la reflexión sobre lo diminuto del ser humano frente a la grandiosidad de la naturaleza.

Desde que el investigador Benoit Mandelbrot inventó la geometría fractal allá por los años sesenta y setenta del siglo veinte, la fotografía se ha encargado de descubrir, aprehender y comunicar la existencia de fractales en la naturaleza, evidenciando su armonía en manifestaciones consideradas antes como caóticas: ciclones, erupciones volcánicas, discurrir de torrentes, cadenas montañosas, etc.

Auxiliada por el montaje y el retoque, la fotografía interacciona sobre la imagen de la naturaleza: aísla, fragmenta, preserva, construye, destruye: mensaje subliminal.



Fig. 7.- J.R. Cancer, Paisaje construido, 2009

En la introducción del presente comunicado anticipaba que su núcleo estaría dedicado a la capacidad expresiva que posee la fotografía. Pues bien, con la precedente acumulación de ideas, conceptos y enunciados que se han expresado sintéticamente, con un orden más fractal que euclidiano, se da por cumplimentado dicho compromiso puesto que tras su lectura, se deduce y pone de relieve un hecho cierto: la fotografía ha generado una plástica específica con la que enriquece sin ningún género de dudas el panorama de nuestra cultura.

REFLEXIÓN FINAL

Al momento de analizar las obras pertenecientes al género *arte y naturaleza* (imágenes, objetos, acciones, actividades) puede observarse que presentan en conjunto una apariencia externa muy próxima a los referentes reales e incluso que el referente real forma parte de la obra. Esta característica, como es bien sabido, es propia del denominado *arte de reflexión* del que forma parte y ante este tipo de arte, el espectador se ve obli-

gado a efectuar una labor *explorativa* tratando de descubrir la artísticidad de la obra.

En muchas ocasiones, como acertadamente apuntó en su día el profesor Marchan Fiz, la ambivalencia significativa que presentan las obras, suscita la reflexión interrogativa sobre sus valencias artísticas. Y como consecuencia, la etiqueta de *arte* con que se oferta la obra, no siempre es aceptada o asumida o entendida por el espectador. Todo lo cual, no hace sino generar confusión (lógica) al momento de diferenciar lo que es *arte* de lo que es *naturaleza*.

Esta situación, sin duda compleja, ha sido y sigue siendo objeto de numerosos debates.

Por ello, a modo de reflexión que contribuya a clarificar conceptos y refiriéndome en particular al estatus artístico del *medium* fotográfico, me permito sugerir que, antes de emitir cualquier juicio, debemos huir (tal y como aconseja Gillo Dorfles en *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, 1973) de esa tendencia generalizada a considerar la fotografía por el mismo rasero y con los mismos esquemas valorativos que la pintura y el dibujo.

Las fotografías, hay que insistir en ello, deben ser consideradas única y exclusivamente como lo que son: Fotografías.

Por tanto, se impone la necesidad de revisar las categorías estéticas usuales, puesto que si se reconoce la especificidad propia de la dimensión estética de la fotografía, esta dimensión, como acertadamente ha dicho Jean-Marie Schaeffer (*Vocabulaire d'Esthétique*, 1990) *resulta imposible de abarcar mediante los actuales conceptos estéticos habida cuenta que éstos derivan de un análisis de la imagen pictórica*. Y no olvidemos que, premonitoriamente, ya en 1901, el crítico Charles H. Caffin dijo: “...siendo la fotografía un arte nuevo, uno aprende que las viejas normas y puntos de vista no se le pueden aplicar necesariamente y nos damos cuenta más y más de que hace falta tener una mentalidad abierta...”

Precisamente, las circunstancias derivadas de su propia naturaleza intrínseca son las que propician la actual fascinación que ejerce el medio fotográfico; una fascinación que el crítico francés Régis Durand (*El tiempo de la imagen*, 1998) atribuye a lo que él denomina *carácter indecible* de la fotografía, ya que la fotografía no es ni absolutamente mecánica ni absolutamente manual, ni índice, ni icono. E incluso podríamos añadir, parafraseando a Foucault, que tal fascinación se debe sin duda a que la fotografía ha demostrado que es *algo más que una reproducción de lo que se ve*.

Ese «*ser algo más*» implica la posibilidad (ampliamente acreditada) de inventar nuevas formas de expresión, con lo cual, a partir de una actitud creativa e intuitiva por parte del fotógrafo, la originalidad será la cualidad interna de la imagen fotográfica resultante y subsiguientemente, la fotografía deviene en arte.

A grandes rasgos, hasta tanto no se establezcan unas categorías estéticas determinadas, sirvan las anteriores reflexiones a modo de pequeñas ventanas que permitan iluminar mejor, facilitando la labor de exploración.

Y ya para terminar, me permito recordar que en esa reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas del arte actual, ante la incidencia de la tecnología, es necesario no confundir la obra con las herramientas.

ANEXO

Por su evidente valor histórico, paso a transcribir de forma literal, un artículo titulado *Pensamientos sobre la naturaleza y el arte*, que fue publicado, sin firmar, en el ejemplar número 16 de la revista *LAS BELLAS ARTES. Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos*, que se editaba con periodicidad mensual en la ciudad de Valencia y que corresponde al mes de abril de 1855.

PENSAMIENTOS SOBRE LA NATURALEZA Y EL ARTE

La naturaleza es la verdad del universo, verdad única y absoluta en su esencia, verdad sin límites ni excepciones; abraza el conjunto, orden y disposición de todos los seres creados. El arte es la imitación de la naturaleza; observa cuanto ésta posee de bueno, noble y bello; se nutre de sus verdades; reprime lo ideal y caprichoso, nada encuentra más sagrado ni más digno que su estudio; nada que haga más superior la inteligencia; nada que produzca más puras las inspiraciones, y nada, en fin, que infunda mejores intenciones y más nobles sentimientos.

Porque la naturaleza es toda bella, nada produce que no deba producir; todos los cuerpos en su disposición, forma y colorido son como deben ser; todos se hallan sometidos a leyes comunes e inmutables. El arte también es bello, porque aspira a la representación de lo posible, de lo verdadero y razonable: las obras de los poetas, pintores, historiadores y moralistas carecen de reconocido mérito cuando se separan de las ideas generales de la naturaleza.

Todo lo que el arte se aparte de la naturaleza, se apartará también de la verdad, pues hasta el mismo vulgo conoce que las cosas no son verdaderas cuando no las encuentra conforme con lo que observa en la naturaleza.

En la naturaleza no hay cosa alguna que se críe o se dé el ser a sí misma; hay, si, una sabiduría eterna, una fuerza creadora invisible, una sola voluntad; en una palabra, un Dios, que somete al orden y a la ley todo lo existente. El arte, como la naturaleza, reconoce también su autor: el arte se hace por la industria y habilidad del hombre,

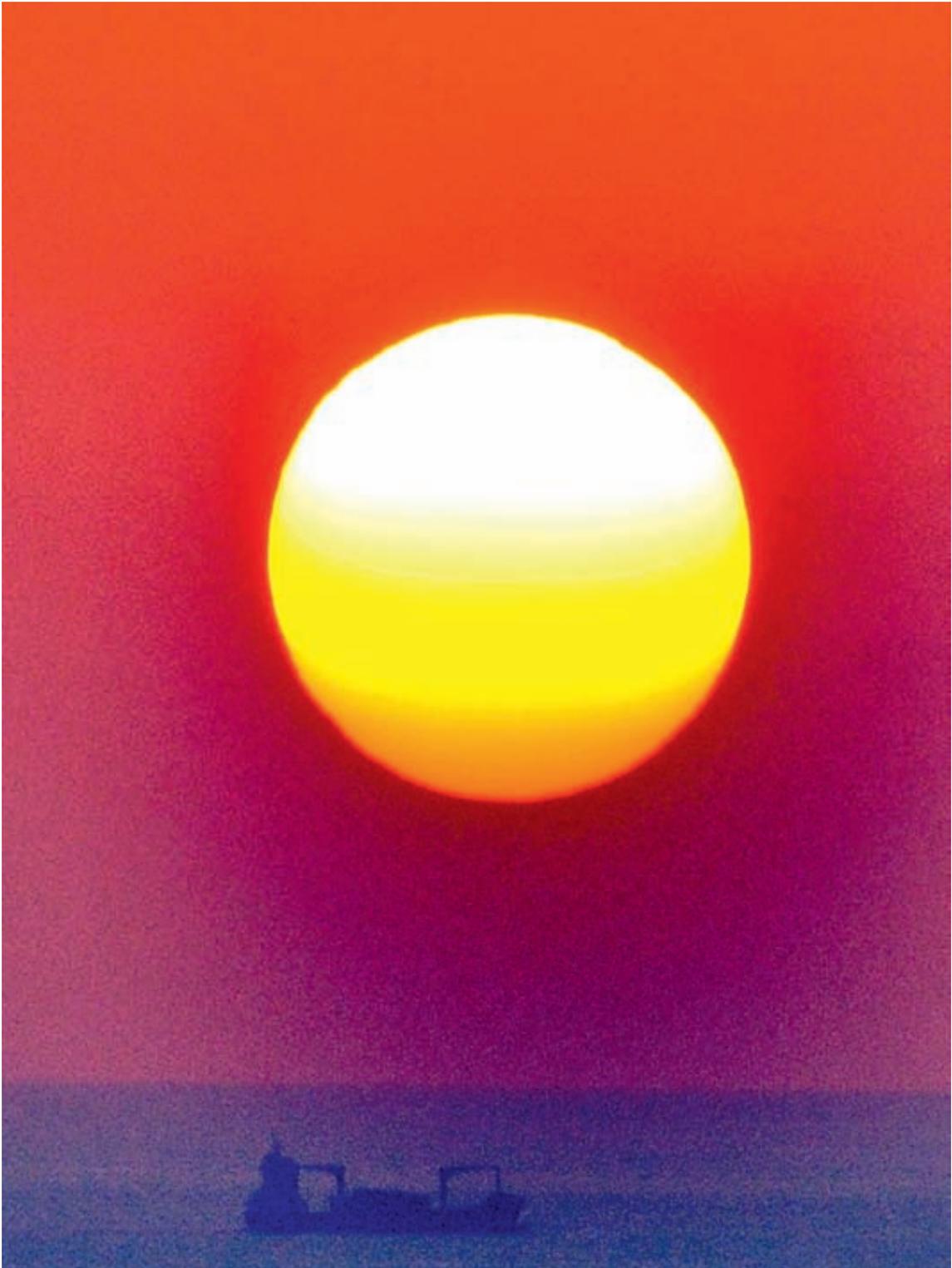


Fig. 8.- J. R. Cancer, Amanecer, 2009



Fig. 9.- J.R. Cancer, Perfil, 2009

y en esto se diferencia de la naturaleza: luego el artífice de la naturaleza es Dios; el hombre es un mero falsificador de sus creaciones.

El arte reproduce la naturaleza por medio de signos que dan más o menos significaciones de sus obras: los poetas reproducen sus bellezas con el lenguaje escrito o hablado; del mismo modo el orador hace sus discursos y el historiador sus narraciones; el pintor se vale de las líneas, de los colores y de los efectos de la luz y de las sombras, y finalmente el escultor se esfuerza por dar forma y vida a la materia inerte.

El arte nada crea; con frecuencia reproduce las sensaciones más familiares, y las cosas que más en relación están con ideas y pasiones dominantes del que lo profesa; la facultad de crear es un privilegio exclusivo que el Ser de los seres se ha reservado para sí; de ahí que el artista no hace más que copiar la fisonomía de su siglo y también la suya propia.

El genio sin la naturaleza, sin un mundo sensible en donde sea afectado, dice Lavater, fuera como el ojo privado de la luz, y la mujer separada del hombre: el genio toma el tono de su siglo, así como éste le imprime su carácter: cada discípulo copia a su maestro, cada maestro copia la naturaleza que le rodea, y las situaciones de la época en que vive, así en pintura como en escultura, en literatura como en moral pública.

Las ficciones, o sea la representación preocupada de las cosas naturales, las rechaza el buen gusto, y no se las admite, sin perjuicios y

consecuencias inestimables; siempre contribuirán a la decadencia del arte.

Porque los errores del arte no solo dependen de la ignorancia; nacen también del uso libre o árbitro de la imaginación, en virtud de que jamás las ideas elevadas, el buen gusto y el talento pueden separarse o ser independientes de las propiedades de los cuerpos de la naturaleza, esto es, de sus efectos, de su disposición, forma, colorido, proporciones, etc. Al arte toca su más completa y perfecta imitación; he aquí todo su poder, su verdadero estudio, su esfera y su vida propia toda entera.

El arte regula sus preceptos sobre las verdades de la naturaleza; no hace más que reproducir las cosas que ha visto y conocido, de modo que lo que llamamos concepciones, bellezas ideales o de nuestra imaginación, no son otra cosa que la fusión y combinación de todo aquello que ha sido percibido en realidad.

Luego el arte no puede crear bellezas ideales sin el recurso de la naturaleza, ni menos añadir ni superarlas. Si se considera la naturaleza inanimada, ¿quién disfrutará de tales ilusiones, que se crea capaz de superar con su arte las bellezas de esas enormes masas de rocas y terrenos tan variados, de formas tan caprichosas y de efectos tan sorprendentes? Si la naturaleza viviente ¿quién se atreverá a imitar toda la verdad de una mirada ardiente y toda la majestad de una elegante cabeza? Todo el mundo admira los ropajes de Rigaud y las armaduras de Rembrandt por su belleza

natural y sin embargo, sus autores las consideran insoportables a la presencia de sus modelos.

La naturaleza aun en sus deformidades o fenómenos extraordinarios es digna de admiración; sus reproducciones bien estudiadas serán asimismo bellas.

La naturaleza es sencilla en sus producciones, crea los seres dando a cada especie su forma fundamental, la cual cambia y se modifica de infinitas maneras, pero sin perder su carácter o tipo primitivo. ¿Cuánto no varía la figura humana en los individuos de su especie? Ninguno se asemeja en un todo a otro, sin que por esto deje de ser su semejante: todo hombre, todo otro ser de la naturaleza tiene en sus formas alguna cosa especial que le caracteriza y que sirve para conocerle particularmente y diferenciarle de los demás. He aquí pues como el arte debe comprender hay en la naturaleza una severidad en la semejanza, una libertad ostensible en la falta de identidad en los seres de una misma especie.

Pero el arte más perfecto no alcanza la libertad y precisión de la naturaleza; siempre será más débil, de menor expresión, de menos vida y más ajustado.

Reconocida la libertad y la severidad de la naturaleza en el desarrollo de sus infinitas producciones hay que advertir que cuando el arte observe más la severidad, será duro y ajustado; cuando más estudie la libertad, será fácilmente árbitro y sin precisión; el arte, pues, deberá atender con la misma conciencia a la severidad que a la libertad.

La naturaleza da muestras de vida por esa especie de actividad que agita y mueve a los seres en el espacio. El arte no alcanza a dar ese grado de vitalidad a sus producciones, pues aun cuando los contornos fueran diseñados por las manos de un ángel, valiéndome de la expresión de un sabio naturalista, siempre serían innobles, en razón a que el dibujo supone puntos y momentos fijos y en la naturaleza no existe tal grado de inmovilidad o de fijeza.

Así pues el arte en su mejor copia no podrá ofrecer más que actos o movimientos determinados, que es imposible tengan absoluta coexistencia con la realidad; de ahí es que dicha copia

jamás llegará a ser tan natural y verdadera como fuera de desear; será siempre un estado que se aproximará más o menos a la naturaleza.

Pero no todos los seres disfrutan de igual grado de actividad en la naturaleza; por consiguiente, no todos ofrecen las mismas dificultades al arte. Las piedras, los minerales, gozan de propiedades inferiores a las de las plantas y los árboles y estos tienen infinitamente menos vida y acción que los animales.

La naturaleza ofrece en cada mineral, en cada planta, en cada especie animal, una proporción particular de vida, de acción, de forma, por la que se distingue de los demás. El mineralogista, el botánico y el zoólogo conocen muy bien estas diferencias: el arte, pues, no debe ignorarlas, y será mejor artista aquél que sepa cultivar el estudio práctico de los modelos de la naturaleza.

Cualquiera que sea la forma con que la naturaleza ha revestido los seres, reconoce su causa y no hay duda que aquellos que se hallan dotados de mayor vida, movimiento y expresión son los que disfrutan también de mayor belleza. Los minerales no son tan bellos como los vegetales y éstos lo son menos que los animales y sobre todos el hombre que goza el complemento de los dones físicos y morales que le hacen incomparable en la tierra.

Por eso el arte, al reproducir los objetos naturales, debe estudiar las causas de sus formas, sus efectos, grado de actividad, de movimiento y de animación y al examinar sus diferentes especies, ya pertenezcan a los mamíferos o a las aves, ya a los reptiles o a los peces, advertirá que entre los de cada especie los más ligeros, los más ágiles, son los de mayor vida y expresión y por consiguiente los más bellos; véanse sino las elegantes formas del caballo en la velocidad de su carrera, y aún si queremos elevarnos a esa vida espiritual o de expresión, figurémonos con aquél filósofo el aspecto de una hermosa mujer orando de rodillas, desapercibida del mundo que le rodea, descubriendo en su frente la humildad, la inocencia, y un alma cándida, sincera y piadosa.

Las diferencias de fuerza vital, de desarrollo, de volumen y de forma exterior de los seres naturales son harto conocidas: todo el mundo sabe la diferencia que existe entre el rosal y la encina,

entre el zarzal y el cedro, y finalmente entre el mínimo insecto y la más enorme ballena.

Pero entre estas extremas variedades se advierte una sucesión de grados individuales intermedios, que forman los eslabones de la extensa capa vegetal y animal. En ellos es en donde la naturaleza muestra particular magnificencia y en ellos es también donde el arte tiene que vencer mayores dificultades; dificultades que a las veces no se vencen sino con el estudio y que frecuentemente la ignorancia las suele eludir con el capricho.

Lo que el arte pueda tener de caprichoso, nunca será bello: lo caprichoso cambia, como cambian las modas y costumbres de los pueblos: la belleza no sucumbe al imperio de la moda; es como la verdad, única absoluta en su esencia; es un atributo universal que está en Dios, el cual lo difunde sobre todas las obras de la creación, las cuales las reflejan sobre nuestros sentidos y sobre nuestra conciencia, haciéndonos experimentar las más agradables emociones cuando bien lo comprendemos y logramos reproducirlo por el arte.

La belleza ficticia, o sea, la belleza vulgar, jamás puede ser duradera; las condenan el tiempo y la razón: la belleza real o natural es tan inmutable como el autor que la ha creado.

Por ello pues, el arte jamás debe trabajar para los admiradores superficiales: la verdadera admiración de los que sepan conocer la naturaleza debe ser su objeto: lo que para ellos sea digno y bello no decaerá nunca.

BIBLIOGRAFÍA (Selección)

ALBELDA, J. y SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976.

ARIÈS, P. y DUBY, G., *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991.

ARTE Y NATURALEZA: MONTENMEDIO ARTE CONTEMPORÁNEO, Vejer de la Frontera, Fundación NMAC, 2001.

BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1993.

BERGER, J., *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

BRIGGS, John, *Fractals: The patterns of chaos*, London, Thames and Hudson, 1994.

EL JARDÍN SALVAJE, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1991.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO: NATURALEZA, UTOPIAS Y REALIDADES, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2001.

LUNA CORNEA: EL PAISAJE, nº 6, México D.F., Centro de la Imagen CNCA, 1995.

MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994.

NEWHALL, B., *Historia de la fotografía (Desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.

PHOTOVISIÓN: HORIZONTE, nº 27, Utrera, Arte y Proyectos Editoriales, 1995.

ROBERT SMITHSON. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, 1993.

SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.

VV. AA., *EL PAISAJE: arte y naturaleza. Actas del 2º curso. Huesca 23-27 sep. 1996*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997.

VV. AA., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987.

VV. AA., *Natures: una travessa per l'art contemporani*, Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.