

El tamaño sí importa

Seducción y “Abstracción Postfotográfica” en la obra de Roland Fischer

F. Javier Panera

Por más que pueda parecer una contradicción, si analizamos en conjunto el trabajo de Roland Fischer, resulta demasiado simplista adscribir sus monumentales fotografías a los géneros clásicos de la arquitectura y el retrato¹. Del mismo modo, considero incorrecto asociar su estilo fotográfico a la Escuela de Düsseldorf con la que únicamente tiene en común el uso de los grandes formatos, un cierto rigor formal en la construcción de las imágenes y el desarrollo de exhaustivas series temáticas que abandona y retoma de modo intermitente.

En mi opinión, la producción fotográfica de este artista debe ser estudiada desde la constatación de que, en el momento actual, toda imagen es un artificio en el que confluyen circunstancias técnicas y convenciones culturales que sirven para cuestionar, una y otra vez, los modelos de representación institucional. En este orden de cosas, considero que el aspecto más significativo del trabajo de Fischer se sitúa en su insistente ambigüedad. Sus fotografías tienen una especie de intriga interna que nace de la dialéctica entre el potencial declaradamente seductor de los temas y el acatamiento de su rigor formal, obligándonos con ello a “penetrar” más allá de la superficie. De este modo la fotografía recoge una vieja finalidad de la pintura: hacernos ver lo que de otro modo no veríamos; hacernos conocer lo que de otro modo no conoceríamos...

En sus estudios sobre el inconsciente óptico, Rosalind Krauss recordaba al respecto, que el pintor norteamericano Frank Stella decía que la persona a quien más admiraba era el jugador de baseball Ted Williams, el cual presumía de tener una visión tan rápida que era capaz de ver las costuras de la pelota cuando ésta sobrevolaba la base². La excepcional mirada del deportista atraía al pintor por su capacidad de ampliar el espectro de lo visible y superar la mirada natural descubriendo detalles de un mundo que no podríamos percibir de otra manera y accediendo con ello a una suerte de “estado abstracto” de la visión.

Esta manera de mirar también podría hacerse extensiva a la obra de Roland Fischer. Tanto cuando fotografía personas despojándolas de todo artificio, como sucede en sus impenetrables retratos de monjes (“Nuns and Monks”, 1984-1986), como cuando las retrata como si fueran distantes objetos de deseo suspendidos en el tiempo y el espacio, como apreciamos en sus sensuales –aunque distantes– mujeres de Los

Ángeles (“Los Angeles Portraits”, 1990-1994) o más aún, cuando modifica digitalmente detalles arquitectónicos de edificios corporativos hasta transformarlos en superficies virtualmente abstractas (“Façades”, 1998-2011), Fischer logra extraer el mayor partido posible al potencial escenográfico del medio fotográfico. Pero a diferencia de las fotografías de Struth o Gursky (por citar dos conspicuos representantes de la Escuela de Düsseldorf) que en virtud de su gran formato subrayan la contundencia espacial de las construcciones y ofrecen mareantes dosis de información sobre los lugares retratados, la mirada de Fischer “reconfigura” la realidad bajo sus propias reglas y el encuadre fotográfico se percibe siempre como una “ventana abierta” en ese tejido continuo de la realidad, que se ve, no sólo ampliada, sino “suplantada”. En este sentido, el trabajo de Roland Fischer también parece materializar en imágenes la sentencia de Oscar Wilde según la cual: “el misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”.

Amplificando esa “visibilidad”, (o corrigiéndola digitalmente) es como Fischer hace aparecer aquello que estaba presente y no éramos capaces de percibir. El recurso que utiliza es tan elemental como efectivo: se reduce el encuadre y se amplía el formato. La representación arquitectónica aparece con la misma aparente objetividad y distancia crítica que los retratos. En ese rectángulo cristalizan, por así decirlo, imágenes que en la visión de conjunto quedan disueltas. Y es en ese momento cuando descubrimos que “el tamaño, sí que importa” y que las “abstracciones postfotográficas” de Fischer aparecen casi como un enigma, pero también, –de acuerdo con Baudrillard– “como una realidad más real que lo real”.

Habría que dar la razón, en consecuencia, a quienes señalan que las artes visuales se han convertido en este nuevo siglo en el lugar común de una “pictorialidad difusa”³ en la que ya nada es exactamente fotografía, ni exactamente pintura, sino simplemente “imagen”, y es, de hecho, ese valor polisémico y deconstructivo de las imágenes el que ha servido en los últimos años para la reformulación de los géneros pictóricos tradicionales, así como para sedimentar las distintas estrategias de hibridación características de la Posmodernidad⁴.

Ya hemos dicho que Roland Fischer trabaja rigurosamente en series, pero

su serialidad no es de orden conceptual; no se trata nunca de la repetición de lo mismo (estandarización) sino de una variación sobre un tema. Además este artista opera sobre géneros icónicos fácilmente identificables, que son la base de un reconocimiento a partir del cual intenta establecer una complicidad y una cierta "pulsión de lo redundante", que pone sobre el tapete la inevitable objetualización de lo fotográfico. La fotografía se revela en este caso como el único medio capaz de demostrar que los géneros están fundamentados sobre una clasificación de los actos del lenguaje que operan dentro de las imágenes, es decir, que se puede hablar de "géneros de imágenes" en la misma medida en que se puede hablar de "géneros de discursos". Certificando con ello la creencia de que todo acto fotográfico va más encaminado a la "producción de imágenes" que al "registro de realidades"⁵. Nos encontramos, en suma, ante un ejercicio de "documentalismo paradójico" pues la impronta de verosimilitud que organiza estas series de una forma connotativa, pervive bajo la forma de un "simulacro consciente" que convierte cada imagen en una fuente de emociones plásticas.

En ocasiones, sobre todo cuando Fischer trabaja con la arquitectura, y muy especialmente en la serie "Façades", llega a anularse el carácter referencial y descriptivo de los motivos elegidos creando la sensación de que nos encontramos ante módulos virtualmente abstractos, que se multiplican bajo principios de serialidad fractal y autoproducción ilimitada, lo que los convierte al mismo tiempo en una cruda metáfora de la pérdida de identidad de la polis bajo la tautológica seducción del capitalismo. Esta ciudad abstracta, y abandonada a sí misma, ya no se define por sus funciones urbanas, sociales o comunales, es, de alguna manera, una ciudad enajenada de sus deberes, lo que convierte a Roland Fischer en un fotógrafo de lo que Peter Sloterdijk ha denominado la "era del epílogo"⁶.

Pero Fischer no solo extrae los edificios de su contexto urbano, sino también de sus connotaciones espacio-temporales, hasta someterlos a un examen formal que acentúa las tensiones existentes entre el "tiempo de la historia" y el "tiempo de la imagen", lo cual se hace especialmente palpable en las reconfiguraciones historicistas de sus series fotográficas más recientes: "Cathedrals And Palaces", (2004-2009) y "New Architectures" (2005 -2011) en la que de-construye "al modo cubista"

edificios emblemáticos de arquitectos del movimiento moderno como Barragán, Le Corbusier, u Oscar Niemeyer; que pasan por ser sus trabajos más calculadamente pictorialistas y parecen dar la razón al director de cine francés Eric Rohmer cuando señalaba: "Toda organización de formas en el interior de una superficie plana, deriva del arte pictórico(...)"⁷.

Pero la seducción visual que anima gran parte de estas obras es una trampa que nos tiende el artista para prevenirnos contra cualquier tipo de maniqueísmo interpretativo⁸. Fischer es consciente de que hoy en día el poder de una imagen no surge del vínculo que establece con la realidad o la historia —que son conceptos en recesión permanente- sino de la relación que se desarrolla entre su superficie misteriosa y nosotros, comenzando por nuestra retina, pero pasando inmediatamente a nuestro cerebro. Las imágenes de Fischer "fingen" e interpelan al espectador sobre el propio acto de mirar y esta sensación se acrecienta cuando entra en escena el uso de herramientas digitales que las aíslan aún más de su contexto histórico y funcional pues las imágenes digitales encarnan la capacidad de librarse del abrazo de la historia y las limitaciones del espacio geográfico, lo cual no deja de ser otra paradoja en la vida de un artista que viaja compulsivamente por los cinco continentes.

¹ El propio artista señala en la entrevista incluida en este volumen: "Cuando el objeto que fotografío es, por ejemplo, un objeto arquitectónico, la imagen final no puede ser reducida a la categoría denominada fotografía arquitectónica (...)"

² Rosalind Krauss: "The Story of the Eye." *New Literary History* (Winter 1990), 21(2), pp 283-298.

³ Valérie Picaude. "Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros..." en *La confusión de géneros en fotografía*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

⁴ Javier Panera: *Emociones Formales. Reflexiones sobre el inconsciente pictórico en la fotografía contemporánea*. Junta de Castilla y León. Salamanca, 2004.

⁵ Victor del Río: *La fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

⁶ Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica*, 1983, Ed. Siruela, Madrid, 2003. Citado por Ivan de la Nuez: "Fotografía después de la ciudad" en Sergio Belinchón. *Ciudad, Lunweg*, 2003.

⁷ Eric Rohmer. "Les citations picturales dans les contes moraux et les comedies et proverbes" en *Pauline à la plage d' Eric Rohmer*, París, Yellow Now, 1990.

⁸ Nos referimos a la seducción en el sentido que le otorga Baudrillard en su obra *De la seducción* (1979), donde parte de la etimología latina *Seducere* que tiene que ver con "llevar aparte", o "desviar del camino". En palabras del autor: "...es lo que desvía, lo que aleja del camino, lo que hace ingresar en el gran juego de los simulacros, lo que hace aparecer y desaparecer... Más que nada una estrategia de desplazamiento..."