

Los milagros de la Pasión.

[Una aproximación a la obra fotográfica de Fernando Bayona]

“Para empezar, es preciso que insista en lo siguiente – en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro. Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual –si me permiten utilizar una palabra, como lo suelo hacer, descomponiéndola- soy *fotografiado*”¹.

Entre los motivos fundamentales de transformación simbólica o arquetípica, por emplear términos jungianos, se encuentra la indagación en torno a la *sombra*². El fotógrafo es, en muchos sentidos, un maestro de las sombras, apunta con su cámara a una escena “y quita la tapa del objetivo durante un cierto tiempo; sólo más tarde, después del revelado, verá exactamente lo que la cámara ha visto. Así pues, este primer daguerrotipista ha visto y vera la escena que está siendo convertida en imagen, pero durante el prolongado momento de su realización no la ve. Fotografía a ciegas, de memoria”³. Basta contemplar una fotografía de Fernando Bayona para tener claro que él no pertenece, ni mucho menos, a esa “estirpe” de creadores que hacen sus imágenes a ciegas, al contrario, todo en él está sometido al barroquismo *escénico*: necesita que cada detalle esté perfectamente dispuesto, da pautas a los sujetos y propone gestos explícitamente simbólicos. Tampoco se encuentra Bayona cercano a la estética del “instante decisivo” que, como sabemos de sobra, está siempre *construido*; por ejemplo, la fotografía de Elliot Erwitt de un hombre pedaleando en una bicicleta con un niño que se da la vuelta y *nos mira*, es un “montaje” que se ha considerado un ejemplo del talento de ese artista para la *fotografía documental*. Hemos pasado del instante decisivo al *instante dado*⁴.

Los fotógrafos inevitablemente imponen pautas a los modelos, ajustan el cuerpo del otro a un sistema socio-simbólico. Posar es adoptar una postura que se supone que no es “natural”, colocarse de cierta forma teatral, incluso con manifiesta incomodidad, hacerse *presentable*, simulando aquella naturalidad, reclamando “respeto”⁵. En el instante del encuentro de la cosa real ante el ojo se produce la inmovilidad, la detención de la pose, esa actitud estirada que luego nos sorprende o, mejor, hace que no podamos reconocernos. Como apuntara Barthes, la fotografía transforma al sujeto en objeto e

¹ Jacques Lacan: “¿Qué es un cuadro?” en *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario 11*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 113.

² Cfr. Carl G. Jung: *Aíón. Contribución a los simbolismos del sí mismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 22.

³ Geoffrey Batchen. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 121.

⁴ “Mientras que la vanguardia creía en la posibilidad de construir la historia, de conferirle forma –la forma de lo nuevo, cuando no se trataba, de manera más radical, de la forma de la revolución-, de inventar su significado; mientras que el posmodernismo no cesaba de regresar a la historia, de apropiársela revisitando modelos, escuelas y posturas artísticas, la fotografía de finales de los años noventa, que en esto no se distingue de ese “extremo” de lo contemporáneo del que habla Paul Ardenne, se realiza en otro lugar: en el puro y frágil presente del “instante dado”(Dominique Baqué: *La fotografía plástica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 234). La estética de Bayona es heredera de planteamientos ya canónicos como los de Jeff Wall y sintoniza con imaginarios como los de Gregory Crewdson.

⁵ “A través de la preocupación por rectificar la actitud y ponerse el mejor traje, a través de la negativa a dejarse sorprender con la ropa de todos los días y en una tarea cotidiana, es la misma intención la que se manifiesta. Posar es respetarse y exigir respeto” (Pierre Bourdieu: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 143).

incluso si cabe en objeto de museo⁶. Puede que sea cierto que posar es ponerse en relación con el falo, aunque, paradójicamente, el sentimiento de estar arrobado provenga de la “presencia” de la madre. Las fotografías, literalmente, *nos dejan petrificados*, como si volviera aquel horror clásico que surgía ante la Gorgona⁷, convierten al sujeto en objeto. Si los primitivos sentían un profundo temor ante la cámara fotográfica, ese extraño aparato que podía robarles algo de su ser, los modernos se vuelven como locos haciendo fotografías de toda clase de *cosas familiares*. Fernando Bayona introduce, en todo momento, lo inquietante, esto es, lo extraño en el seno de lo familiar. Cuando reconsidera, como sucede admirablemente en la serie *Circus Christi*, la iconografía cristiana lo hace con un sentido *extremo de la pose*; en nada sigue el precepto de que la fotografía o el retrato deba ser silencioso⁸. Al contrario, él defiende un arte elocuente, incluso obscenamente declamatorio y teatral. Desde las imágenes de *Once upon a time* a las recientes que alegorizan la vida de Jesucristo intensifica su estética marcada por una mezcla de onirismo y cálculo fascinante, haciendo que cuerpos y escenarios entren en diálogos de gran potencia, imponiendo a la mirada del espectador deseos arrebatados o, mejor, pasiones críticas.

Es en los resquicios entre la plenitud de la experiencia y la escasez del simbolismo donde nace el *deseo*; sin duda las fotografías atrapan la *ocasión*, aquello que nos *toca*, algo que tuvo lugar una vez y se mantiene para siempre⁹. “Una fotografía –apuntaba con lucidez Susan Sontag– es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías –especialmente de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado irrecuperable– incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden propiciar las fotografías alimenta directamente los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo. La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el afiche fotográfico de una estrella de rock colgada encima de la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político abrochado en al solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera del auto todos esos usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar otra realidad”¹⁰. Desde la estupefacción que nos produce el descubrimiento de nuestra imagen en el espejo llegamos a la *conmoción* de la fotografía que parece que fuera una forma de *resurrección*¹¹: el retrato retiene al ausente¹². El sujeto del deseo no

⁶ Cfr. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 45.

⁷ “Las figuras de pesadilla, como las diosas de la venganza, sedientas y manchadas de sangre, se confundían, en la nublada mente de quien las sufría, con la Gorgona. Su poder fulminante residía en su mirada, al igual que en la tupida maraña de serpientes que aureolaban su cabeza. El imprudente que la miraba directamente a los ojos moría petrificado. La mirada de la Gorgona, como una emanación maligna, convertía a la víctima en una estatua de piedra” (Pedro Azara: *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 81).

⁸ “La fotografía debe ser silenciosa [...]: no se trata de una cuestión de “discreción”, sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos hacer hablar la imagen en el silencio)” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 104).

⁹ “La Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31).

¹⁰ Susan Sontag: *Sobre la fotografía*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1981, p. 26.

¹¹ “La Fotografía no rememora el pasado [...]. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido. [...] La Fotografía tiene que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre,

es el que ve ni el que es visto, sino el que *se hace ver*. “El sujeto posa como objeto *para ser sujeto*”¹³. Y, a su vez, toda fotografía es un *objeto único* pues nos permite la posesión de una persona o cosa querida. Miramos un rostro conocido, incluso el nuestro, y comprobamos que se ha convertido en un *espectro*¹⁴. Fernando Bayona asume la condición fantasmagórica de la fotografía y propone, con singular virtuosismo, una *parada de los monstruos* en la que impone su ley una suerte de belleza goticista o una lectura de la vida de Jesús en la que lo dominante es el erotismo.

En *Circus Christi* comienza con una descarnada *Anunciación*: unas mujeres en ropa interior a las que se acerca un sujeto con el torso desnudo que intenta, con cierta timidez, introducir un billete en las bragas de la central “virgen”. Una niña, vestida de Hada con varita mágica incluida vuelve la cabeza para contemplar esa escena propia de un local de strip-tease pero ahora enmarcada por la “Piedad” cristiana. El *Nacimiento* es un estricto parto sobre una mecedora en una habitación desordenada y la *Presentación del Templo* una teatral puesta en escena de las chicas de un burdel (sin faltar una manifiestamente embarazada) con un tipo sometido en las estrictas reglas del sadomasoquismo mientras una Madame sostiene a un niño en sus brazos y en una esquina una mujer, cerca de unas antiguas maletas de viaje contempla, aparentemente con melancolía, una jaula de pájaros vacía. Fernando Bayona no duda en transitar por las regiones de lo *obsceno* al convertir a *Jesús y María Magdalena* en una pareja follando en un colchón sobre unos palets dentro de una estancia surreal en la que una gallina disecada está colocada sobre un microondas y la pequeña nevera abierta está llena hasta los topes de latas de Coca-Cola; una cortinas de luz velazqueña dotan a la situación de un tono clásico. El sacramento del *Bautismo* está interpretado por una pareja cuyas camisetas están quemadas, uno de ellos sobre una silla, el otro en ese suelo en el que el fuego aún impone su cruda ley. *Jesús predicando* es, nada más y nada menos, que un concierto de descamisados en el que el trance es manifiesto en el vocalista. Los deseos homosexuales van tomando cada vez más importancia, desde la *Santa Cena* en la que una mujer está tumbada sobre la mesa precaria en un espacio abandonado y lleno de graffitis, con brindis y alcohol derramándose por el suelo, hasta el *Beso de Judas* con una felación en un túnel marginal. *La crucifixión* parece más bien un atropello, con el cuerpo yaciendo en el suelo, iluminado por los focos del automóvil, con un escenario escatológico que nos hace pensar que la esperanza religiosa solo surge desde un *imaginario homeless*. La piedad que compone Fernando Bayona, tal vez una de sus mejores obras, subraya el rostro de la madre, su infinita tristeza y la conciencia de que no podrá tener la conversación pendiente con su hijo muerto; el suelo cubierto de hojas otoñales dentro de la estancia es el fundamento poético de este “humano demasiado humano” declinar. El Jesús muerto (en una composición heredera de Mantenga) está sobre una cama hospitalaria con todos los aparatos alrededor y la *Resurrección* también se produce en ese ambiente con las enfermeras transgrediendo al

acheiropoiotos?” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 145).

¹² “La ausencia asumida como ocasión del acto de figurar, como razón del retrato. La escenografía que da cuerpo a su invención es el dispositivo sentimental: la imagen es la retención del ausente, de aquel que va a marcharse “al extranjero” (Jean-Cristophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 106).

¹³ Craig Owens: “Posar” en Jorge Ribalta (ed.): *Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 212.

¹⁴ “Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento más sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 46).

Noli me tangere. Por último, las dudas de Santo Tomás llevan a introducir los dedos en la herida, como si fuera posible conseguir alguna certeza ante lo milagroso.

En cierto sentido, Fernando Bayona asume la concepción del erotismo de Bataille como una necesidad de transgredir el tabú. Pero también su defensa de la desnudez como un estado de comunión entre los cuerpos. La conclusión de *Las lágrimas de Eros* es la de la identidad del horror y lo religioso, esto es, de ese sacrificio o tortura que nos pone en la zona del goce extremo¹⁵. Aunque sea cierto que el terreno del erotismo está abocado sin excepción a la astucia y su objeto se presente como otro del que es, eso no hace que Bayona convierta su imaginario en el literalismo de lo “tortuoso”, al contrario, él quiere imponer una atmósfera que sugiera placer y que nos lleve más allá de lo mutilado o sufriente hacia una *consumación*. Lo festivo, más que lo ritual, y la teatralidad de los deseos en vez de la angustia al desnudo es lo que ocupa la *escena fotográfica*. Al comienzo de *La cámara lúcida*, Barthes vincula la fotografía con lo que Lacán llama *tuché*, la ocasión, el encuentro, lo Real “en su expresión infatigable”¹⁶. Tenemos que tener claro que el encuentro es encuentro perdido, como aquel objeto que solo se recupera en la pérdida¹⁷. Ahí está lo traumático: lo real es eso que yace siempre tras el *automaton*¹⁸. Lo real está invadido por la angustia de una repetición “que intenta compensar el hecho de que uno siempre llegará demasiado temprano, o demasiado tarde, para encontrarla”¹⁹. El encuentro perdido no produce reconocimiento sino desasosiego, necesidad de interpretar y de repetir. Pero, insisto, Fernando Bayona no quiere regodearse en lo “traumático”, sino, por medio de sus *tableaux vivants*, ofrecernos apariciones deseantes.

“La emoción que se contiene en una foto viene de la investida de la memoria. Esto resulta especialmente obvio cuando se trata de una foto de algo que vimos alguna vez. Por ejemplo, la foto de esa casa en la que vivimos un tiempo. La foto de nuestra madre cuando aún era joven”²⁰. Contemplo fotografías y surge lo que me hiere o, mejor, eso que *me despinata*, lo que Barthes llamara *punctum*²¹. Esos detalles metonímicos hacen que la generalidad de la imagen termine por estar desestabilizada. Pienso en la repetición de ciertos elementos en las fotografías de Fernando Bayona que acaban por tener carácter emblemático: la palangana y la bombilla desnuda. Purificación e iluminación, la mancha y la revelación, lo que nos recuerda nuestra material finitud y aquello que parece prometer trascendencia. La focalización del detalle no debe entenderse, en cualquier caso, como una sublimación de la totalidad perdida²². Si la

¹⁵ Cfr. Georges Bataille: *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997, p. 249.

¹⁶ Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31.

¹⁷ “Un objeto, no es algo tan simple. Un objeto es algo que sin duda se conquista, incluso, como Freud nos lo recuerda, no se conquista nunca sin haber sido previamente perdido. Un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 373-374).

¹⁸ Cfr. Jacques Lacan: “Tyche y Automaton” en *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario 11*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, pp. 62-63.

¹⁹ Rosalind Krauss: “Fotografía y abstracción” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 232.

²⁰ John Berger: “¿Cuán veloz se puede ir?” en *Siempre bienvenidos*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 2004, p. 244.

²¹ Cfr. Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 65.

²² “[...] el detalle jamás funciona como la metonimia sublimatoria de una posible totalidad: ya que, precisamente, algo relacionado con la pérdida de la totalidad misma está en juego. Con una renuncia a dicha totalidad, y que, sospechamos, es un sentimiento de desencanto frente al mundo” (Dominique Baqué: *La fotografía plástica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 235).

fotografía es un teatro desnaturalizado que excluye toda catarsis²³, en el caso de Fernando Bayona no es el luto lo dominante sino el lujo de los matices, la sensualidad desbordada, la sensación de que todos los signos esperan la complicidad de la mirada del otro. Esa *Pasión religiosa* permite la re-fabulización de los placeres humanos y, por supuesto, la aparición de los cuerpos como aquello que impone un poder descomunal.

El intenso trabajo constructivo de Fernando Bayona nos obliga a recordar que desde el comienzo, la fotografía es un *simulacro*. En su ensayo “La Fotografía o La Escritura de la Luz: Literalidad de la Imagen”, Jean Baudrillard sostiene que encontrar una literalidad del objeto, contra el sentido y la estética del sentido, es la función subversiva de la imagen, que pasa a ser ella misma literal, es decir, lo que es profundamente: operadora de una desaparición de la realidad²⁴. Frente a la ilusión referencialista y cualquier sensación de “proximidad” (aurática o psicótica), la fotografía mantiene el mundo a distancia, creando una profundidad de campo artificial que nos protege de la inminencia de los objetos. Fernando Bayona asume la antinaturalidad de la imagen posmoderna²⁵, sin caer, por ello, en la inercia de la *deadpan aesthetics*²⁶. Su *circo* gestual y su “teatralización” de la(s) pasión(es) propone una belleza (neo)gótica en la que artificio y desnudez están perfectamente articulados en la “fábula”. Este juego de la experiencia erótica nos perturba y nos enseña que lo aleatorio no es, en muchas ocasiones, otra cosa que aquello que estaba sometido a reglas. Cada pose, escenario o detalle está calculado para que una luz *diferente* posibilite que suceda eso que, a falta de mejor nombre, llamamos lo milagroso.

Fernando Castro Flórez

²³ Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157.

²⁴ Cfr. Jean Baudrillard: “La Fotografía o La Escritura de la luz: Literalidad de la imagen” en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 142.

²⁵ Es precisamente, esa ruptura con la definición del plano de representación del modernismo y el triunfo de la contaminación, algo que Foster y Douglas Crimp encuentran en la obra de Robert Rauschenberg: “La superficie “natural”, uniforme, de la pintura moderna es desplazada, mediante procedimientos fotográficos, por el emplazamiento completamente acultural y textural de la imagen posmoderna” (Hal Foster: “Introducción al posmodernismo” en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*, Ed. Kairos, Barcelona, 1985, pp. 13-14).

²⁶ “The adoption of a deadpan aesthetic moves art photography outside the hyperbolic, sentimental and subjective. [...] Deadpan photography may be highly specific in its description of its subjects, but its seeming neutrality and totality of vision is of epic proportions” (Charlotte Cotton: *The Photograph as Contemporary Art*, Ed. Thames & Hudson, Londres, 2004, p. 81). Esa estética inexpressiva se puede encontrar en fotógrafos como Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer o Axel Hütte.