

Juan Francisco Rueda

***Making of.* Revelar el proceso**

***Making of* de un texto y de un catálogo**

Siente Fernando Bayona que una exposición retrospectiva como *Face to face*, en la que se da cita una selección de obras de sus tres últimas series (*Circus Christi*, *Once upon a time* y *Long long time ago...*) y del proyecto que ahora le ocupa (*Hidden Cycle*), supone una buena oportunidad no sólo para vislumbrar un vocabulario y estilo propios –si los hubiera-, sino otros aspectos relacionados con el proceso de trabajo que quedan ocultos tras sus imágenes fotográficas y que, en el mejor de los casos, sólo se intuyen, aunque no en su total dimensión.

Por ello, Bayona decide acompañar al material usual en cualquier catálogo de otro que aunque pudiera parecer complementario no adquiere en esta ocasión esa naturaleza, más bien todo lo contrario, concretamente la de insustituible. Para muchos artistas, las reconsideraciones del proceso de trabajo, desde bocetos y esquemas a documentación de la realización de las obras, en definitiva, los *making off*, pueden llegar a suponer materiales prescindibles –casi que pura entropía- o bien testigos privilegiados que deben quedar ocultos pues supondría para el artista un metafórico desnudarse, una revelación de los secretos y misterios de la creación o un dar a conocer las fórmulas magistrales de la alquimia del arte. Sin embargo, Bayona considera que la imagen fotográfica, como tal, sólo es el resultado –siempre y en todos los casos- de un antes del *disparo* o del *capturar* con la cámara, de una producción, y en algunos casos, como el suyo, de un después, de una post-producción. De ahí que el artista jienense considere que esta exposición, una suerte de primera exposición retrospectiva de su fecunda trayectoria, no sólo ha de servir para perfilar cuestiones de índole formal, estilística, técnica, temática o iconográfica que pudieran desprenderse del cotejo de estas cuatro series ahora mostradas en conjunto, sino que ha de valer para acercarnos a la complejidad –y a la realidad- de su proceso de trabajo. Ese interés, esa generosa y afortunada actitud de desnudarse a través de todo el material que acompaña a las fotografías finales –las obras-, encuentra su correlato en este texto, que intenta arrojar luz sobre lo que no vemos, sobre lo que no somos capaces de imaginar ni intuir acerca de su proceso creativo.

Bayona sabe que el proceso de trabajo esconde muchas de las claves de su fotografía, al tiempo que desdice algunas de las interpretaciones acerca de su práctica fotográfica que se han ido sucediendo en estos años de recepción de su trabajo. Aquí radica su gesto generoso, de compartir tanto como *dar-se*. En este sentido hemos de encuadrar también su decidido interés por mostrar alguna escenografía en la propia Sala Siglo XXI: corporeizarlas y no sólo presentarlas en el plano de la imagen, para que, de este modo, el visitante alcance a comprender cuánto de real y cuánto de ficticio hay en sus verosímiles imágenes; y para que también pueda apreciarse cómo su condición artística excede lo meramente fotográfico para abarcar otras muchas disciplinas.

Y es que, ciertamente, resulta difícil acotar el trabajo de Fernando Bayona en los márgenes habituales de la fotografía, ya que su trabajo requiere de *saberes* propios de otras disciplinas más tradicionales y otras más actuales. Aúna del mismo modo lo

artístico y lo artesanal tanto como lo proyectivo (la idea, el diseño) y la ejecución, aunque eso no es óbice para que se rodee, dado lo ambicioso de sus escenografías y por ende de sus proyectos, de equipos humanos (hasta sesenta personas) que posibilitan materializar sus particulares universos.

Esos dos aspectos con anterioridad mencionados (real vs. ficción y lo multidisciplinar) van a permitirnos precisar cuán determinante es en el caso de Bayona el trabajo de producción frente al de post-producción (retoques digitales con programas informáticos como *Photoshop*). En un momento en el que sobre la fotografía como medio recae la sospecha generalizada acerca de la veracidad de lo que se muestra –todo una paradoja, ya que la fotografía nació como indicio, prueba o garante de la *verdad*-, los *making off* y la escenografía que nos ofrece el artista jienense evidencian que en su trabajo, el retocado digital, aunque fundamental, no adquiere una función capital.

Reconsideraciones acerca de la fotografía de Fernando Bayona

Quizás, una de las primeras consideraciones que debemos hacer acerca de la fotografía de Fernando Bayona es la de su naturaleza. Es decir, el proceso creativo del artista enriquece, contamina o excede el propio proceso fotográfico, hallándose incluso por momentos más cerca del proceso pictórico. De hecho, Bayona admite que de la fotografía le interesa la capacidad de difusión y multiplicación de la realidad por él ideada y construida, así como la conversión de ese espacio generado, de esa escenografía y ambiente, tridimensionales y practicables, en una imagen bidimensional y plana cuando deviene fotografía. Tal vez sea en ese paso, el de espacio al de superficie fotográfica, lo que más atraiga al artista.

Bayona reduce a su condición de medio técnico a la fotografía, esto es, le interesa como medio que registra y reproduce (de modo múltiple) y no especialmente como disciplina que puede conllevar aparejado un lenguaje expresivo. De ahí que sus encuadres sean fundamentalmente frontales, como sinónimo de objetividad, y que se desentienda de otros como los picados y contrapicados, aunque algunos de éstos hay. Indudablemente, el encuadre ya supone ejercer una mirada, seleccionar qué ha de ser lo fotografiado y qué ha de quedar *fuera de campo*; en definitiva, a pesar de lo neutral que pudiera parecer un punto de vista sistemáticamente frontal aquí descansa, por elección, cierta estilización fotográfica. Sin embargo, frente a otros que juegan con las perspectivas y fuerzan los encuadres posibilitando una *desvirtuación* de lo representado tendente a originar nuevas lecturas, los encuadres frontales, acompañados en el caso de Bayona del equilibrio y medida de la escenografía que se ajusta al formato rectangular del objetivo y por tanto de la imagen fotográfica *ya-revelada*, acentúan la sensación de asepsia y nula injerencia del fotógrafo en lo que ha de ser captado por la cámara. Evidentemente, esta asepsia o neutralidad del encuadre se enfrenta al desbordante universo que crea el fotógrafo jienense, que nunca podría ser calificado como aséptico, más bien todo lo contrario, ya que, además de la originalidad y lo intransferible del mismo, Bayona emplea habitualmente elementos de una estética de lo sucio, lo vil y lo abyecto. Esto es especialmente significativo en su última serie, *Hidden Cycle*, en cuyas celdas de tortura y castigo, perfectamente enmarcadas y adaptadas al formato de la imagen fotográfica, asistimos a un catálogo de anhelos, esperanzas y, ante todo, pulsiones. En cada una de esas habitaciones, en muchas de las cuales acontecen escenas de sexo, tortura, degradación o violencia, siempre aparece un fluido blanco contenido en algún frasco o casco de cristal; la ambigüedad hace acto de presencia, pues el líquido juega el doble

sentido de lo alimenticio y de lo sexual, de lo que se ingiere y de lo que se expulsa, convirtiéndose, además, en símbolo o metáfora de uno de los asuntos fundamentales en la trayectoria de Bayona: el deseo y la necesidad del otro.

Concepción y proceso: lo proyectivo, la articulación y la ejecución

Bayona concibe sus series como alegorías en las que cada una de las fotografías que compone cada ciclo actúa a modo de metáfora. Por lo general, el artista se basa en alguna historia o producción literaria que adapta narrativa y temáticamente. Lo reconocible y esencial de esos relatos (la Pasión de Cristo, los cuentos populares o *La Divina Comedia* de Dante) permanecen en la apropiación que realiza, pero Bayona los subvierte completamente ofreciendo nuevas narraciones y adaptándolas, en algunos casos, a problemáticas actuales, es decir, contextualizándolas. No obstante, Bayona no deja de insistir en cuestiones como la condición humana, los temores y anhelos que gobiernan la existencia de cada uno de nosotros, así como en las luchas internas y conflictos personales que nos atenazan. Él es consciente de que de que está todo dicho y que la práctica artística renueva el vocabulario para seguir hablando de las mismas cuestiones capitales –lo esencial, lo inalterable a lo humano.

Por tanto, Bayona huye de lo obvio y lo explícito, terrenos que sí pudo transitar en una serie anterior a todas las que en Huelva se dan cita, *Milkabouts*, mucho más directa e instantánea que las posteriores. Esa huida de la literalidad, de la cita o la paráfrasis de esos grandes relatos de la historia de la cultura que toma, se apoya en la construcción de verdaderas *máquinas simbólicas*. El artista juega una estrategia ambivalente, muestra esos asuntos trascendentales revestidos de una artificiosidad y esteticismo que tienden a camuflarlos o, al menos, a no hacerlos literales y evidentes. Para ello se apoya en la escenografía, en el *corpus* objetual e incluso en los títulos de sus fotografías, que llegan a actuar en alguna ocasión al modo que lo hacían los lemas y motes del género de la emblemática durante la Edad Moderna. Los elementos que pueblan sus escenarios funcionan en muchos casos como símbolos con valor social, es el caso de la palangana, que podría adquirir un doble sentido: como alusión a la falta de implicación y solidaridad para con el otro, de desentenderse de lo que ocurre, y, por otro, como gesto de generosidad y perdón. En ambos casos, la fuente de la que procede ese simbolismo es la Pasión de Jesucristo, concretamente del juicio público y de la Última cena. En *Circus Christi* aparecía en su contexto original (lavatorio de pies de la Última cena) y en alguna otra imagen más como la *Piedad* o el *Nacimiento*. En *Hidden Cycle* se vuelve a recuperar, apareciendo en un buen número de imágenes, aunque no cuenta con el protagonismo de otros elementos como el fluido blanco.

Bayona articula sus series en dos niveles. Por un lado, busca la unidad que obtiene de diversos modos, como la temática repetida o común (los distintos cuentos en el caso de *Long long time ago...*); una escenografía similar que se repite en casi todas las imágenes que componen cada serie, como en *Once upon a time* o en *Hidden Cycle*; la repetición de ciertos elementos o algún *leit motiv* en cada una de esas imágenes, de modo que les confiera unidad, tal sería el caso del violín en *Long long time ago...*; o la sucesión de capítulos y escenas de una historia por todos conocidas como es la Pasión de Jesús en *Circus Christi*. Por otro lado, cada una de esas imágenes, pasajes, escenas o estaciones que conforman las distintas series, actúan a su vez como micro-relatos que, aun prestándose a un sentido y *servicio* alegórico y narrativo superior, no eluden convertirse en fabulaciones o historias independientes. Estas sugerentes narraciones ambivalentes

pueden ejemplificarse con *Circus Christi*, en la que, merced a su contextualización en un universo *underground*, *poligonero* y de pretendida marginalidad, cada una de las imágenes funcionan como verdaderas y sucesivas estaciones del *Vía crucis* y son, por tanto, reconocibles. El espectador adquiere en este caso la condición de narrador omnisciente por cuanto tiene asumida la narración y domina la presentación, la trama y el desenlace. Sin embargo, cada una de esas estaciones nos sumergen en un contexto ajeno al que vio nacer el relato del que se apropia Bayona, con lo que, gracias a la puesta en escena y la irrupción de elementos novedosos en la trama, se multiplican las lecturas, las incertidumbres y las posibilidades narrativas nos asaltan. De este modo, lo conocido, lo seguro y lo concluso devienen fluctuante en su significación. Escenas como la *Presentación en el Templo* o la *Crucifixión*, por citar sólo algunas, aportan matices que enriquecen la mera apropiación y recontextualización en nuestra contemporaneidad de un tema tan reconocible. De un lado se certifica y refuerza la diégesis, esto es, el desarrollo narrativo de los acontecimientos (anuncio del embarazo, nacimiento, predicación, muerte trágica y resurrección), y por otro, de ese relato por todos conocido, se originan otros muchos que, éstos sí, nos ofrecen nuevas situaciones que vivifican, acercan a nuestra contemporaneidad y –me atrevería a decir- que actualizan y renuevan el mensaje original.

Esto obedece al prurito de Bayona por complejizar la recepción y lectura de sus obras, coincidente con ese afán por la metaforización y lo alegórico. Como el propio Bayona admite, con esta estrategia, unida a otras tales como el universo objetual cargado de simbología, la escenificación y el flujo narrativo, el espectador ha de adquirir un rol más activo y menos contemplativo con el que intentar otorgar sentido a las imágenes que le ofrece el artista. Bayona ansía construir imágenes abiertas y no conclusas que se ofrezcan al espectador para que éste las connote.

El origen de sus series, como se puede intuir de algunas palabras anteriores, parte de la creación de un universo propio que no elude la influencia evidente de alguna obra literaria. Surge entonces una nueva historia que requiere de personajes nuevos, la adaptación de otros a la estética que domina el ciclo –entre las distintas series cambia continuamente sin que se pueda precisar una estética común-, la concepción y compleja realización de las escenografías y decorados, la localización de exteriores y la confección del vestuario. Una vez materializada la escenografía y el figurinismo del modo más aproximado a la idea inicial, Fernando Bayona se dispone a fotografiar. Justo en ese preciso momento en el que la construcción de un ambiente se dispone a ser perpetuado como imagen, el artista empieza a *retocar* tal como haría un pintor. A través del objetivo calibra buscando la mejor composición, nivelando o desnivelando, y comienza, por lo general, un proceso acumulativo en el que va sumando elementos e incluso pinta sobre la arquitectura fingida y sobre las ropas de los modelos. Si no bastase con ese ejercicio de composición tan pictórico de ver, a través de la cámara, convertido *en cuadro* el espacio generado, el Bayona fotógrafo, toda vez que *pinta*, deja de ser tal para convertirse literalmente en pintor. Este proceso puede alargarse durante horas, ya que en cada uno de los disparos, acompañados por los potentes equipos de iluminación, los *flashes* transmutan la escena (y la imagen recogida), arrojando nuevas luces y sombras que han de ser corregidas antes de la *toma final*. Esto es, se procede a un continuo equilibrado, a la supresión de algunos elementos que pudieran estorbar y a la aparición de otros hasta conseguir la escena/toma que el artista considera como la más acertada o ajustada a su idea, aunque, como veremos más adelante, muchas de las tomas serán aprovechadas (reutilizadas) en la post-producción.

Otro aspecto fundamental en este dilatado proceso es el de la dirección artística. Previamente a la sesión fotográfica, Bayona da las pautas a sus personajes. Lo que vemos no es un *tableau vivant*, es decir, los modelos y actores no componen una escena fija, no quedan inmóviles como meros elementos de la escenografía, sino que actúan y, en muchos de los casos, desarrollan una acción que para que resulte creíble requiere de una involucración total –en ocasiones cercana a la catarsis. Bayona no sólo tiene en cuenta la composición escenográfica con su continuada variación compositiva según lo que dicte la luz –tal como hemos reseñado en líneas precedentes–, sino que persigue ese momento, ese instante, en el que las acciones, las poses, los gestos y registros actorales dejen de ser fingidos o ficticios y consigan transmitir fielmente las sensaciones y sentimientos que persigue el artista (dolor, placer, ilusión, violencia). Algunas de las escenas de *Hidden Cycle* están marcadas por la tensión, proveniente en muchos casos de la extremosidad de las acciones que recogen (violaciones y tortura, por ejemplo) o por la exacerbación de una ilusión.

Todo lo comentado revela cómo el proceso de trabajo es tremendamente orgánico, fluctuante y puede que hasta sorprendente a pesar de manejar pautas concretas y guiones más o menos férreos.

De la cercanía a la pintura

Un aspecto fundamental de la fotografía de Fernando Bayona es su proximidad a lo pictórico. Tal cercanía se desarrolla a diferentes niveles. De un lado, uno formal y evidente en la recuperación de modelos iconográficos y esquemas compositivos, en el tratamiento expresivo de la luz e incluso en la apropiación de alguna obra maestra de la historia de la pintura, mientras que de otro, uno que pertenece al terreno de lo procedimental, al modo de abordar la realización de la fotografía y por tanto de más difícil visualización.

Si bien es cierto que desde *Circus Christi* –la más antigua de las series aquí expuestas– hasta la actualidad la cita a lo pictórico ha ido diluyéndose, no lo es menos que la pintura ha sido –y sigue siendo– para Bayona una de las fuentes más importantes e interesantes de las que obtener imágenes. Él lo achaca a su formación como escultor, que sin reparos califica como clásica. Ya en *Circus Christi* se aprecia con claridad su deuda con un pintor como Caravaggio. El tenebrismo, el empleo de la luz dirigida y expresiva que baña o *esculpe* los cuerpos otorgándoles durezas cuasi-escultóricas, es evidente en el *Beso de Judas*, la *Última cena* o la *Duda de Tomás*, cita de la *Incredulidad de Santo Tomás* de Caravaggio (1600-01). Las vinculaciones con el pintor italiano no terminan aquí, pues al situar Bayona la figura de un Jesús actual entre seres susceptibles de ser tratados aún en la actualidad como marginales, pareciera secundar algunas obras religiosas de Caravaggio que le granjearon la polémica, algo parecido a lo que le ocurrió al artista jienense con esta serie, sólo que cuatro siglos más tarde.

En muchas de las fotografías de *Circus Christi* se aprecia cómo Bayona rescata esquemas compositivos absolutamente barroquizantes y manieristas (atomizados, centrífugos, con ejes oblicuos y con escorzos). Este interés por lo barroco que muestra Bayona coincide con el que manifestó unos años antes el colectivo AES+F group. Si su bagaje académico y formativo posibilita que la historia del arte sea una fuente recurrente para su creación, en el caso de lo barroco el artista jienense asume que esta

concepción estética –y vital- es propia del lugar en el que nació, ha crecido y se ha formado: Andalucía. Lo barroco ha de ser entendido como algo más que una tradición artística, como un modo de estar en el mundo, como un universo de preocupaciones que exceden lo meramente estético –aunque este aspecto es fundamental- y en el que la apariencia, la muerte, la enfermedad o la violencia juegan un gran protagonismo, como en la obra de Bayona. Tampoco podemos obviar que nuestro tiempo, al margen de eventuales convergencias críticas con el Barroco, es una era neo-barroca, tal como señalase Omar Calabrese. Si en el Barroco el asunto de la apariencia, de lo ficticio de la misma, fue un tema central, la virtualidad de la imagen –incluso de la existencia- sigue siendo un tema central de nuestras sociedades. La obra de Fernando Bayona, como una suerte de metáfora, no deja de insistir en esa condición ficticia de la apariencia, ya que sus imágenes, y el proceso para obtener las mismas, evidencian el conflicto y relación entre ficción y realidad.

Pero no sólo el Barroco tendrá presencia en la obra de Bayona, puesto que alguna fotografía como *Jesús yacente* (de la serie *Circus Christi*) recupera a Mantegna citándolo, mientras que en *A long long time ago...* se observan en algunas obras ecos prerrafaelistas y románticas. En cualquier caso, la historia de la pintura no es el único registro de la iconosfera visual de la cual se nutre la imaginería de Fernando Bayona: los medios de masas, la historia del arte (con preferencia por algunos fotógrafos con los que dialoga y a los cuales llega a homenajear), los cuentos populares y las ilustraciones e iconotipos de los mismos, la moda, la publicidad o la literatura son otras de las fuentes que originan el conglomerado de referencias que desemboca en una imaginería y una fotografía sumamente hibridada.

Respecto a esa *vis* pictórica en los procedimientos que anteriormente se ha mencionado, Fernando Bayona parece encontrarse más cerca del pintor que del fotógrafo. La mítica figura del pintor griego Zeuxis y el encargo para realizar la Helena de Crotona, de los cuales nos informa Plinio el Viejo, son recurrentes para entender parte del proceso creativo del artista jienense. Al igual que Zeuxis tomó de las cinco doncellas más bellas de Crotona una parte, la mejor de cada una de ellas, para así aspirar un ideal de belleza, Bayona compone en muchos casos sus imágenes tras la selección de distintos fragmentos de diferentes tomas captadas y que sean las que mejor se adapten a la idea previa del artista o que mejor funcionen. La imagen fotográfica (final), como unidad, puede llegar a estar compuesta entonces por distintos fragmentos de diversa procedencia. Bayona acumula tomas con distintos niveles de intensidad lumínica (lo que se conoce como horquillado o HDR, *High Dynamic Range*) y con variaciones de las poses e incluso de los elementos menores de la escenografía. Ese conjunto de *instantáneas* se configura como un catálogo del que obtener, si fuera preciso, fragmentos que mejorasen incluso la más óptima de las tomas, o que se adaptasen al ideal icónico que maneja Bayona. En cualquier caso, este proceso que se desarrolla gracias al *software* de edición de imágenes (*Photoshop*), de ser empleado, se circunscribe a detalles. La imagen fotográfica de Bayona parece convertirse por tanto en una suerte de variación del *collage*, del fotomontaje o del *patchwork*; a saber, suma fragmentos diferentes pero que, en rigor, no proceden de elementos distintos y heterogéneos ni buscan yuxtaponerse, como los *collages*, sino de variaciones de la misma realidad fotografiada en distintos momentos y con diferentes parámetros técnicos.

En este punto, una vez descrito parte del proceso fotográfico de Bayona, se sucederían las analogías con la pintura. No podemos negar que el ejercicio de seleccionar y sumar fragmentos que sustituyan a otros en pos de una imagen ideal, más allá del legendario Zeuxis, supone en toda regla retocar. Y si se retoca en función a otras distintas fotografías realizadas del mismo motivo aunque cambiante, es decir, de las escenografías, cada una de esas fotografías, dado que no gozarían de un *valor final*, vendrían a jugar, asumiendo el léxico de la pintura, el papel de apuntes o bocetos. En algunos casos, Bayona fotografía detalles que incorpora, como una pieza más en un puzle o en una plantilla. El artista jienense pareciese rememorar el recurso del *dissecta membra*, esto es, el dominio pictórico de elementos figurativos (partes de la anatomía especialmente) que el pintor trasladaba a cada una de sus obras sin variación y ajeno a las diferencias que pudieran existir entre ellas. En algunos de los materiales de trabajo de Bayona se puede apreciar cómo se propone cambiar tal detalle por tal otro o se sugiere incluir tal elemento fotografiado en un ámbito donde originalmente no existía. Aun siendo menores estos cambios de post-producción, más aún si se compara con el ingente trabajo de concepción, construcción escénica, figurinismo, iluminación y dirección artística, la obra de Bayona se aleja del estatuto de verdad con el que nace la fotografía, esto es, ofrecernos una imagen como traducción literal de la realidad. Todo esto, unido al arduo ejercicio de (re)composición de la escenografía y los modelos durante las sucesivas tomas fotográficas, que ya se mencionó, acerca a su fotografía a una condición procesual cercana a lo pictórico.

El proceso de trabajo como *continuum*

La trayectoria de Bayona está jalonada por sucesivas series que mudan los temas y que pueden, tal vez, hacer dificultosa –como se ha escrito en alguna ocasión– la enunciación de un estilo propio y reconocible. Cierto es que entre sus series son habituales los saltos y virajes. Sin embargo, la diferencia o esa disimilitud entendida como distancia acentúan los rasgos comunes que comparten todos -o casi todos- sus ciclos. Con anterioridad nos hemos referido a que Bayona insiste en reflejar la condición humana, los estados paroxísticos del alma, la necesidad del otro, el miedo a la enfermedad, al dolor o a la muerte –y la convivencia con ellos–, así como el alegato por la diferencia.

Otro de los aspectos que viene a dar continuidad a sus series, al menos a las cuatro últimas aquí expuestas, es su pertinaz apuesta por la fotografía escenificada y de flujo narrativo. Y a pesar de esas diferencias temáticas que pudieran parecer que imposibilitan la ligazón estilística (Pasión, circo, cuentos, Purgatorio...), todas ellas comparten un interés por una escenografía rayana en lo irreal, la fantasía, lo desbordado y lo híbrido.

Y por último, lo que iguala a todas las series, el *continuum*, es el proceso de trabajo que siempre aplica de un mismo modo a pesar de que las temáticas sean distintas. Quizás fuese ésa la necesidad que tenía Fernando Bayona de revelar a través de los *making off* y de este texto su proceso fotográfico: la de vislumbrar un punto en común en todos sus proyectos aun siendo tan distintos entre sí. No en vano, la obra de Fernando Bayona posee la capacidad de la *anáclasis*, esto es, la propiedad de que cada serie procede y se relaciona con el mismo origen, como la luz que se refleja en haces distintos al atravesar un prisma.

JFR
Marzo de 2011