

Entre lo fortuito y el destino: el azar objetivo de Ирина Кузнецов#1072

*...Tu sais je suis si sensible
A la lumière et inaccessible
Devant ton zoom mets un filtre rose
Si tu veux si tu veux que je pose...*

Ruth, *Polaroid/ Roman/ Photo*, 1985

(éxito francés del *minimal wave*)

Nacida en la ciudad de Marc Chagall, Vitebsk (Bielorrusia), esta polifacética artista entregada a la investigación de los materiales y de sus diferentes soportes, se ha dejado seducir, -más bien por azar, tal y como debería ser siempre-, por los encantos de un peculiar soporte fotográfico definido por su rapidez y revelado: la *Polaroid*.

Los encuentros entre los procedimientos manuales y plásticos con la fotografía han sido múltiples a lo largo del siglo XX y, casi desde los orígenes de este registro automático, se han propagado con cierta rapidez, hasta el punto de que hoy, ya en la era digital e infográfica, podemos asegurar que este curioso maridaje basado en la colaboración dialéctica, ha sido uno de los rasgos distintivos de la plástica del siglo XX y de su fotografía, ya que, a diferencia de los primeros usos decimonónicos de este medio en el género del retrato y en la representación mimética -más perfecta visualmente que la pintura por su automatismo-, fue desde finales del siglo XIX y principios del XX que, como máquina que conforma su mecanismo en concordancia con el cerebro humano que lo valida, comenzó a indagar en sus propias

posibilidades técnicas y autómatas hasta imponer su propia naturaleza sobre la cosmovisión de nuestra civilización.

El primero de estos impulsos partió todavía del estudio de las formas naturales, concretamente de la mano del pionero de la fotografía y destacado sobre todo por sus fotografías sin cámara (los llamados “fotogramas” o “dibujos fotogénicos”, en su caso mediante el calotipo que sensibilizaba el papel soporte con nitrato de plata y ácido gálico), el inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), quien fue además arqueólogo, botánico, inventor, matemático, filólogo, filósofo y político, lo que testifica de nuevo las imbricaciones entre la representación y la investigación. No obstante, fueron los continuadores de estos experimentos los que dieron el salto oportuno desde el estudio de las formas exteriores hasta la creación de otras nuevas, especialmente en el seno de las vanguardias históricas y del espíritu constructivo que las animaba. Aunque la propuesta Fox Talbot les antecedió en el tiempo, el descubrimiento de la impresión de los objetos sobre soportes fotosensibles de distintas sustancias químicas, no dejaron de consistir en descubrimientos azarosos cargados de altas dosis de sorpresa que bien sabían cautivar igualmente al espectador con sus resultados insólitos, desde las *shadografías* de Christian Shad—denominadas así por Tristan Tzara—, los *rayogramas* de Man Ray y la fotoplástica de Moholy-Nagy que bien pudieron animar los experimentos con fotogramas de Rodchenko, El Lissitzky, Hausmann o Schwitters, hasta las *solarizaciones* de Raoul Ubac, las *fotocalquídeas* de Nicolás de Lekuona, los *quimigramas* de Pierre Cordier y los rayogramas sin objeto de Carlos Saura (o “radiografías mágicas”), si bien ya encontramos con las *celestografías* de August Strindberg un temprano ejemplo de un escritor y pintor interesado en la manipulación plástica del soporte fotográfico en los últimos años del siglo XIX. Todos ellos quisieron mediante la impresión directa ensayar la participación de lo inesperado en la creación, enfrentando los procedimientos mecánicos que establecen las constantes que permiten trazar direcciones azarosas sobre la entropía informe.

A este encuentro entre lo fortuito y lo mecánico, sin saber bien a qué dominio pertenece cada uno de ellos, si a lo manual plástico o al

automatismo de la impresión fotográfica, debemos añadir las particularidades de la fotografía instantánea Polaroid, y no sólo aquélla determinada por su rápido revelado al ser expuesta a la luz y que en manos de Irina Kuznetsova alcanza una gran plasticidad, sino también por su nostálgica modernidad. Si la poesía para Baudelaire rescataba lo perpetuo del creciente y vertiginoso transcurrir del tiempo determinado en nuestra Era Contemporánea por el fenómeno de las modas, Irina lega un testimonio singular de este formato fotográfico que en 1972 (primera cámara polaroid absolutamente instantánea, la SX-70) resultó de gran novedad, aunque pronto sucumbiese ahogada primero en una carrera de patentes y definitivamente en 2008 ante el emergente imperio digital, por lo que ha sido la rapidez lo que le ha calificado, tanto en su exposición fotográfica y obtención de la imagen sobre un soporte material, como en su aparición en la historia de la fotografía y en la cultura, destinado siempre a un uso extendido a todo tipo de aficionados con ganas de inmortalizar casi de inmediato los momentos más inolvidables, valga la redundancia.

La rapidez en este caso viene definida en un principio por el encuentro fortuito del modelo, lo que encuentra un curioso eco en el hecho de que el material empleado por Irina Kuznetsova también llegó a sus manos por azar hace una década en forma de propaganda (los rodillos fueron obsequio de una conocida marca de whisky al disco-bar Moog que por entonces ella regentaba). No obstante, sólo el tiempo que solidifica los acontecimientos le ha permitido en la actualidad redescubrir este material y reflexionar sobre sus posibles usos al margen de lo que dictamina su venta en el mercado y las controversias que han generado los pleitos en los años ochenta entre Polaroid y Kodak, para lo que ha recurrido no a sus dotes como fotógrafa sino a su formación plástica en la Escuela de Bellas Artes de Vitebsk, fundada precisamente por Chagall en 1921 y dirigida poco después por Malevich. No obstante, debemos señalar que Irina Kuznetsova se especializó en el grabado, género que por sus diversos procedimientos de impresión, debemos considerarlo como una versión primitiva de la fotografía antes de que ésta pudiera retratar directamente el modelo natural.

Ahora bien, una vez que ha localizado el automatismo en la rapidez del revelado de la película instantánea Polaroid, que en circunstancias normales se produce en sesenta segundos, Irina no lo reitera dejándose llevar por su libre expresión, sino que intenta confrontar una idea previa, -bien basada en una figuración o en simples elementos pictóricos-, con esta inmediatez del revelado donde la luz se manifiesta como material fundamental. Para ello investiga así mismo el enriquecimiento del proceso de elaboración de la imagen que en un uso rutinario se limitaría del mismo modo a un mero mecanismo. El margen de actuación con el que ella cuenta queda limitado por el momento de ruptura de las vainas que protegen las tinturas de los rodillos por un lado, y por la finalización del revelado por otro. Sin embargo, Irina no se limita sólo a esto sino que ataca al azar del proceso en todos sus frentes: en la extensión de las sustancias cromáticas sobre el papel en la exposición a la luz con ayuda de filtros, mecheros y otras fuentes de calor. Incluso una vez revelado no duda en retocar con roturadores el resultado tal y como procede en ocasiones la técnica del fotocollage con el fin de soldar las fracturas de los recortes ensamblados. Y aun con todo, los resultados no dejan de resultar enigmáticos. Los esfuerzos de sujeción se manifiestan en una factura brillante que, junto con el fondo blanco lechoso ofrecido por las cualidades del soporte aunque a su vez nos recuerden a los paisajes surreales de Tanguy, ahí donde se manifiestan las formas orgánicas, en contraposición con lo mecánico del procedimiento ofrecen la apariencia de un arte tan tradicional en el Valle del Ebro como es el esmaltado, a pesar de proceder de la tecno-nostalgia de un sistema fotográfico que pasó por nuestra actualidad estática de la posmodernidad como un suspiro. Al fin y al cabo la melancolía, -en tanto que emblema de la Era Industrial-, recorre todas las entrañas fotográficas, tal y como demostró Barthes en una inversión de los valores fotográficos de Walter Benjamin. Lo mecánico se transfiere a esta factura que solidifica el resultado para la posterioridad, y en la normalización del formato fotográfico tal y como ocurre con el arte del azulejo. Todo esto que sirve de marco y contenedor es muerte, mientras que el resto contenido se manifiesta como un auténtico *joie de vivre*.

El resultado final se aproxima bastante al maridaje entre lo mecánico

y lo orgánico, entre la estandarización y la expresión, entre lo artificial y los modelos biológicos, etc., que definieron buena parte de la vanguardia histórica centroeuropea, especialmente el artificialismo checo de Toyen y Styrský desarrollado dentro del marco poetista de Teige y Nezval. Ellos fueron pioneros en los procedimientos automáticos pictóricos con multitud de técnicas y materiales, incluso bastante antes que el *dripping* de Max Ernst, aun sin dejar de atender a la reproducción mecánica y la fotografía, tal y como se han manifestado en los fotogramas de los también checos Jaromír Funke, Jaroslav Rössler y Jindrich Heisler, si bien alcanzaron un mayor desarrollo expresivo en una generación posterior, por ejemplo en Alemania por la fotografía abstracta de Heinz Hajek-Halke y la fotografía artística y subjetiva del grupo Fotoform fundado en 1949 por Wolfgang Reisewitz. Por ello, por el modo dialéctico en el que están trabajadas, estas fotografías instantáneas de Irina Kuznetsova se ubican dentro de esta tradición denominada en ocasiones tecnorromántica, de investigación de las posibilidades de la fotografía al margen de la imitación de los modelos exteriores y en su capacidad para crear los suyos propios, sin tener que renunciar para ello a los medios manuales de la plástica y a la indefinición de los tintes, en este caso las propias sustancias que croman el soporte fotográfico de las instantáneas. Incluso a Irina le gusta interpretar luego las imágenes creadas y su doble naturaleza como un juego de coincidencias objetivas y de apariciones reveladoras, como las fuerzas espirituales invisibles para nuestros sentidos pero que sin embargo la luz como material de la fotografía es capaz de manifestar aun sin la ayuda de la cámara.

No son pocos los que han llamado la atención sobre estas facultades de la fotografía, comenzando por el líder surrealista André Breton, quien no dudó en calificar a la escritura automática como “fotografía del pensamiento”. En este sentido, Irina Kuznetsova ha llamado “caprichos” a estas instantáneas en honor a la mítica serie de grabados de Goya, y aunque no es la primera artista ni mucho menos en recurrir a estas polaroid como fuente creativa, sí les ha otorgado una dirección muy diferente a aquellos que como los pop David Hockney y Andy Warhol, o el fotorrealista Chuck Close, se han sentido atraídos por ellas más

por pertenecer al ámbito de la cultura de masas, del consumo de aficionados, de lo perecedero y versátil, de lo kitsch en suma, que por sus potencialidades constructivas y expresivas reveladas por Irina como las disparidades que el fogonazo frontal de la razón evidencia en los *Caprichos* de Goya, por lo que una vez más el maestro aragonés se presenta como el arranque de la modernidad, y no sólo por una simple cuestión de pinceladas y de programas iconográficos inquietantes, sino por haber definido las verdaderas capacidades de los medios de reproducción mecánica antes de que éstos se extendiesen a gran escala.

Aún así, a diferencia de los de Goya, Irina ha evitado por el momento poner título a sus 16 caprichos y a su políptico de cinco instantáneas, con el fin de dejar una ventana abierta para que las formas obtenidas resuenen en las sospechas colectivas de los espectadores. Parafraseando una vez más al gran Ducasse, la poesía debe ser hecha por todos. Se trata de una cuestión que implica al conjunto de los individuos. Ella nos predispone al entendimiento antes que los romances, las historias y las novelas ajenas: revelar el instante que tan sólo existe en el pensamiento. Todo es duración o un instante constante tal y como define la dialéctica del imaginismo material de Bachelard, y es esto lo que dota de sentido y concepto al fotograma. Su yuxtaposición reconstruye al materializarla la duración del pensamiento y con ello le dota de un sentido, de un antes y un después absolutamente intercambiables, en una propiedad conmutativa perfecta de causas y efectos en un mundo extraño a cualquier idea de continuidad preestablecida: en la búsqueda de sí mismo el pensamiento se reconstruye. Irina ha invertido la miseria de la historia al hacer resurgir la pintura de la evidencia fotográfica. Esto ya nunca podrá ser al revés.