



ENTREVISTA A ROBERT RAUSCHENBERG

Alain Sayac

¿Por qué no le gusta la fotografía perfecta?

Si por fotografía perfecta se entiende el máximo contraste, luz y sombras y un enfoque dé extrema nitidez, no deseo necesariamente hacer fotografías perfectas. Al igual que en cualquier otra forma de arte, es el objeto mismo el que dicta tus posibilidades. Unas veces tomas todas las decisiones oportunas, otras veces sólo puedes acertar o equivocarte mucho, y hay ocasiones en las que el error genera una fotografía tan interesante como si se hubiera acertado. Pero siempre actúas en colaboración con la cantidad de luz que tienes, la escala de los objetos y la propia condición física –por ejemplo, tu complexión y la distancia entre tu persona y la fotografía ideal–, y además las cosas no cesan de moverse. Así que quedo más o menos petrificado cuando obtengo algo que desde el punto de vista técnico parece ser una buena foto, porque no era forzosamente mi intención. Uno extrae tanta información como testigo de una actividad a partir de una mirada fugaz –un vistazo rápido, por así decirlo–, quizá incluso en movimiento, como si estudia fijamente al sujeto. Porque aunque el cuerpo permanezca quieto la mente vuela, y esa es la clase de actividad que me gustaría transmitir a la fotografía, una confirmación del hecho que todo se mueve.

¿Entonces la fotografía perfecta es sólo una técnica, o intenta en todas sus obras ir más allá de esas cuestiones?

Si tienes siempre un negativo perfecto no vivirás ninguna experiencia en el cuarto oscuro excepto el proceso de rutina, y yo considero el tiempo pasado en ese cuarto un momento muy especial, que no se puede cronometrar. Cuando re veo mis imágenes, no sé si llevo en la habitación diez minutos o seis horas. Es uno de los escasos lugares en que el tiempo sólo existe entre la consumación de una etapa y la etapa siguiente, porque en el cuarto oscuro no hay otro punto de referencia. No puedes meter un televisor y la puerta tiene que estar cerrada, de modo que es una suerte de claustro donde realizas una operación que requiere su tiempo. El aspecto más importante del medio es pues el tiempo; pero tienes que sacrificar literalmente el tiempo del mundo exterior a fin de medir el del cuarto oscuro.

Sus fotografías están totalmente encuadradas. ¿Recorta alguna vez las imágenes?

No corto nada. La fotografía es como tallar un diamante: si fallas, ¡qué se le va a hacer! No existe ninguna diferencia con la pintura. Si no aplicas cortes, tienes que aceptar la imagen integral. Esperas que la vida penetre en el encuadre, y sólo entonces te está permitido apretar el disparador. Me encanta la aventura de aguardar hasta que se llene todo el fotograma.

A juzgar por lo que se ve en los contactos, no falla muy a menudo.

Eso es porque espero, espero hasta que la imagen se vuelva a enmarcar. Todo lo que aparece es una verdad, pero una verdad en la que hay que creer. Lo que contemplas frente a ti es un hecho; disparas cuando estás convencido de su veracidad. La información aguarda para devenir en esencia una concentración, condensada con tanta claridad que se puede proyectar nuevamente a la vida real, a tu reconocimiento. Podría tener cualquier formato.

Ha dicho que el tiempo que pasa en el cuarto oscuro es especial, que no puede ser cronometrado. ¿Qué lo hace tan único?

Es tu contacto definitivo con una experiencia que has tenido fuera del cuarto. Es, en cierto sentido, tu contrato con esa experiencia. A veces, al sacar unas fotografías me emocionaba tanto que apenas podía sujetar la cámara firme, y luego el resultado era tedioso. Así pues, el paso por el cuarto oscuro es el contrato último, la ratificación de la autenticidad, del proceso genuino que se inició cuando viste una imagen y decidiste fotografiarla.

Al hojear los contactos de sus fotografías, no advierto muchas diferencias. ¿Hace la selección únicamente en función del binomio tamaño-calidad y de la imagen final?

En efecto, pero si hay alguna anomalía reevalúo la estética ligada a la importancia de la técnica. Lo cierto es que, con las cámaras nuevas, es muy difícil cometer errores graves. La tecnología incorporada al aparato te incita a hacer bien las cosas, tanto si quieres como si no. Se necesitaría casi un genio para eludir la electrónica que se ha implantado obligatoriamente en la cámara y, por consiguiente, en el arte. La perfección es estática, y un flujo sigue la corriente; la perfección no constituye pues una de mis metas, porque es un callejón sin salida.

¿Significa esto que la perfección es la muerte y que usted, por el contrario, quiere recrear al menos una sensación?

El ojo que busca la perfección es aquél que anuncia un retiro controlado (cualquiera que sea su edad). Lo mismo sucede con la fotografía. Una foto puede urgir a revisar momentos que no se han visto, o ignorar que se vieron pero fueron pasados por alto en el examen previo. John Cage dijo (no sé si fue un comentario personal o sacado del zen) que su finalidad no era llegar a alguna parte, sino que sólo deseaba gozar del trayecto. Ésa es la cualidad que deseo imprimir a toda mi obra, de tal modo que un objetivo o un logro determinado vaya siempre unido a la realidad. Comprobé hace ya bastante tiempo, en mis visitas a países extraños, que cuando más disfrutaba y vivía las experiencias más felices era cuando creía haberme perdido, porque uno al perderse suele aguzar la mirada.

¿En qué difiere la imagen que encuentra de la imagen que crea? ¿Existe alguna diferencia en su mente?

No, pero le diré que practicar la fotografía cumple diversos propósitos. En primer lugar, me obliga a estar en contacto directo, íntimamente y sin protección, con un mundo exterior ambiguo y, por lo tanto, a mejorar mi visión. Además, me proporciona una amplia reserva tanto de experiencias como de imágenes físicas en la que inspirarme para futuros trabajos. Así pues, es la acción de tomar fotos lo que mantiene mi mente abierta a la captación de imágenes imprevistas, incontrolables, y

después me permite utilizarlas en bruto o dejar que sean digeridas en una extensa cacofonía de detalles.

Durante mucho tiempo, apenas incluyó imágenes propias en el conjunto de su obra. ¿Por qué?

Hasta fecha reciente he usado muy raramente mi imaginería fotográfica en pinturas, litografías y grabados. Diseñé un decorado de danza para Trisha Brown and Co. en el que se precisaban varios centenares de fotografías únicas. A fin de editar y seleccionar aquella gran cantidad de imágenes, antes tuve que sacar aproximadamente un millar de fotografías nuevas en un corto periodo de tiempo, y me hice adicto de nuevo. Este trabajo ha acentuado mi deseo de mirar. El análisis continuado de la luz y las sombras cambiantes no solamente aviva toda la conciencia necesaria para realizar fotografías, sino que actúa como un fertilizante que promueve el crecimiento y la evolución de cualquier proyecto artístico. Henri Cartier-Bresson dijo tímidamente que sólo utilizaba su cámara como una excusa para ver el mundo.

Cuando emprendió su viaje fotográfico por la Costa Este el pasado otoño, ¿fue con ese espíritu, o era un plan que tenía ya desde hacía tiempo?

Concurrieron diversas circunstancias. Una fue que me había comprado un coche antiguo, un Ford Phaeton de 1936; estaba en el norte del país y tenía que trasladarlo al sur. Sabiendo además lo de la exposición de París, quería contar con una paleta de opciones lo más completa posible para efectuar la selección de obras de cara a la muestra, así que invertí cerca de un mes en desplazarme desde Long Island a la isla de Captiva. La mayor parte de los días Terry van Brunt, mi ayudante profesional, y yo no recorríamos más de sesenta y cinco kilómetros. El vehículo, que era abierto, me ofrecía la máxima visibilidad. Sin embargo, uno no puede divisar el interior de todas las callejuelas y recovecos locales. La alternativa lógica era pues pasear a pie. Durante muchos años la rapidez fue un factor esencial; pero si vas en avión de un sitio a otro, te pierdes el viaje. No hay espacios intermedios, únicamente una sucesión de aeropuertos urbanos. ya había viajado con Terry anteriormente, cuando él adquirió un Chevrolet de 1940. Fue una excursión de tres semanas a través del Medio Oeste. Aquella escapada me pareció estéticamente saludable. Me enfrenté desde una perspectiva nueva a mí mismo y al público de la ruta, observando, resistiendo y reevaluando mis prejuicios regionales, y vi por primera vez todos los cambios y similitudes que existen. Todavía no he explorado la Costa Oeste, aunque eso es algo que, está relacionado con la idea original que me hizo renunciar a la fotografía mientras estudiaba junto a Albers. Era lo bastante serio o lo bastante dedicado como para saber que en aquel punto no podía ejercer dos profesiones prioritarias. En la época, mi proyecto de continuidad, si quería ser fotógrafo, consistía en fotografiar la totalidad de EE.UU., palmo a palmo. Lo creía sinceramente y pensaba: "Si empiezo tendré que ir hasta el final, de modo que quizá deba limitarme tan sólo a pintar." Tenía mucho que aprender en cada una de las dos materias, pero ahora he descubierto que ambas son parte de lo mismo. Mi trabajo siempre ha sido periodístico; incluso los cuadros más abstractos, las obras más exentas de imágenes cobran una presencia debido a la falta de un referente literal y,

en algunos casos, a la agresiva ausencia de información interna. Las pinturas absolutamente blancas eran activas porque una imagen de luz y sombra está en perpetuo cambio. Es tu luz y es tu sombra. Me da siempre cierto miedo explicar lo que estoy haciendo, porque mi mente trabaja de una manera irracional. Si sé el motivo por el que hago algo, pasa inmediatamente a otra vía de actuación e intento no abordar aquello nunca más. Así pues, en cualquier entrevista subsiste la posibilidad de que tenga que interrumpir la conversación y transformar mi vida entera. Creo que ya es hora de callar y dejar que sean las obras mismas las que contesten a las preguntas. Un exceso de información obstaculiza la mirada. Mis obras han sido creadas para ser vistas.