

S R M
L G U M H R D S U N
Ñ B S K T Ñ C C Z A
M N T I F P M O H G

EL PROYECTO FOTOGRAFICO

JORGE ONTALBA

H Ñ Z L E G N Y J K
P L S P Z D T R M D
J M M Z P E B I L C
M J A X Q S R V G I R
C H S C I T V H J H
J F N X O U G E T D

El Proyecto Fotográfico

Jorge Ontalba

photografica

“Yo no soy fotogénico, soy fotográfico”

Peru SaizPrez

El Proyecto Fotográfico

Tirada numerada y limitada a 50 ejemplares:

Edición 2011: Fotografica, bienal española de fotografía.

www.fotografica.es

Fotografía de portada: Jorge Ontalba.

Conversación: Thomas Canet, Antonio Alay, Axelle Fossier, Luís Baylón,
Christine Spengler, Javier Esteban & Jorge Ontalba.

Partners : Ultravioleta Foto.

Edición de textos: Begoña Gamero.

Impresión: Imprenta Neva (Madrid).

Marketing & promoción online: wasabimedia.es

Prensa & Comunicación: Encuentros Fotográficos.

Se prohíbe la reproducción total y/o parcial de este libro, sea cual fuera el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento escrito del autor/es.

Para cualquier duda escriba a bienal@fotografica.es

El Proyecto Fotográfico

I. Introducción.

¿Que nos hace disparar?, ¿Somos como fotografiamos?,
¿Sabemos detenernos a observar?, ¿Cual es el cuerpo y
alma de una fotografía?

“El proyecto fotográfico” es un boceto reflexivo
sobre la fotografía que no tiene mas pretensiones, que
ponerle palabras a modo de conversación a la forma en
que el fotógrafo se enfrenta a todo cuanto rodea su tra-
bajo.

Este pequeño ejercicio de introspección, esta tejido con
la participación y amistad de seis fotógraf@s que desde
distintos puntos de vista y generaciones, aportan su vi-
sión basándose en la propia experiencia y trayectoria.

Seguramente los conocerán por algunos de sus trabajos,
pero déjenme por favor que brevemente les presente:

Thomas Canet. Le mueve una indudable pasión por la
fotografía. Tiene un ojo infalible para el disparo, nunca
deja de sorprenderme cada vez que nos enseñamos pro-
yectos sobre los que trabajamos. Nuestro primer viaje
juntos al Festival Internacional de Fotografía de Arlés,
fue el detonante para querer más y más de la fotografía.

El Proyecto Fotográfico

Antonio Alay. Fotógrafo, viajero, rockero, biker...reuníamos tantos puntos vitales comunes, que antes o después nos teníamos que encontrar. Recuerdo de la tarde que nos conocimos, la anécdota de que ambos montábamos el mismo modelo, color y marca de motocicleta.

Axelle Fossier. A pesar de no ser nada clásica en sus planteamientos creativos, el día que nos presentamos visitamos una exposición de Edward Steichen en el Museo del Traje de Madrid. Admiro la pasión con la que respira, habla y disfruta emocionándose de la fotografía.

Luís Baylon. En los años 70 hizo de la fotografía su vida, y así la defiende día a día. Tiene su cueva-laboratorio en la misma manzana de mi oficina. Allí huele a fotografías, me gusta visitarle y que me cuente, nunca deja de sorprenderme su humildad y sus ganas de aprender.

Christine Spengler. Sus fotografías nacen siempre de la proporción adecuada de valor y delicadeza. Exhibo con orgullo en mi salón una fotografía firmada de “Londerry” que me dedico en una exposición, después compartimos en coche la vuelta a Madrid. Un viaje lleno de anécdotas y experiencias sobre los tiempos dorados de la fotografía.

Javier Esteban. Hace 18 años que fue mi profesor fotografía. Pienso que siempre tendré mucho que aprender de el y de su sensibilidad. A el le debo que la fotografía sea mi veneno favorito del que no quiero antídoto.

Para concluir, les invito a que muestren su opinión acompañándola del hashtag **#proyectofotografico**, a través de **twitter.com/jorgeontalba**

Gracias :)

Jorge Ontalba

El Proyecto Fotográfico

II. La Conversación.

Jorge Ontalba a Christine Spengler: Hablar de tu trabajo es remontarse a una carrera de mas de 40 años de fotografías en las que has vivido acontecimientos bélicos en el Chad, Irlanda, Vietnam, Camboya, Alsacia, Líbano, Afganistán... ¿El ser mujer te ha ayudado a infiltrarte mejor entre la población nativa?

Christine Spengler: Sí, por supuesto. El hecho de ser mujer y poder ocultar mas fácilmente mi cámara bajo el chador o el burka me ha ayudado para poder fotografiar a los hombres mas cruentos como los talibanes, pero también a las mujeres, en países donde hay que mantener el pudor, como en Irán y Afganistán. Aparte del atuendo y de poder parecerme a ellas y no inspirar desconfianza, lo importante, creo, en lo que me concierne, es mi mirada de mujer lejos del sensacionalismo. Para ejercer este oficio la mujer corresponsal de guerra (iy hemos sido sólo cuatro en esta generación!) necesita tener la fuerza y la determinación de un hombre. Pero siempre he dicho y escrito que, una vez realizadas las fotos clásicas que esperaban de mi revistas como Life, Paris-Match, Time o Newsweek, yo me dirigía entonces, con mi corazón de mujer, hacia los supervivientes. Es así como dijo de mí el Ministro de Cultura

El Proyecto Fotográfico

francés, Renaud Donnedieu de Vabres, que yo había sido siempre capaz *“de ver y plasmar la esperanza en medio del caos”*.

Me parece muy interesante el que trabajes con objetivos de focal fija, por ejemplo, tu primera cámara fue una Nikon de 35mm que te regalo tu hermano Eric. En ella montabas un objetivo angular porque te dijo :”con un angular sacaras todo enfocado...” Esto implica aproximarse más a la acción para formar parte de ella.

Christine Spengler: En efecto. Mi primer objetivo al que sigo fiel ha sido un gran angular 28mm, regalo de mi hermano Eric, lo que permite que mis fotos, muy negras como Goya, se parezcan a cuadros... Los que vi de pequeña cuando llegué a Madrid a la edad de siete años, en el Museo del Prado, donde mi tía Marcela me llevaba dos veces por semana. El hecho de no utilizar nunca teleobjetivo, ni en los lugares más peligrosos, hace, en efecto, que me tenga que acercarme a la gente... De ahí esta ósmosis visible en mis fotografías y esta “mirada frontal” que caracteriza mi trabajo.

Luís, si tuviera que buscar un sinónimo para tu trabajo, sin lugar a dudas sería “callejero” ¿Qué sucede entre el momento en que empiezas a estudiar derecho en Madrid y el momento en que decides dedicarte a la fotografía?

Luís Baylón: Pues sucede que en 1976, tras 5 meses de estudiar derecho, emprendo un viaje de 10 días a Ibiza y, después de seis meses de permanencia allí, a la vuelta cambié directamente de rumbo, comprando una cámara, dejando los estudios y empezando a disfrutar de una cosa que no conocía.

¿Tenías alguna formación fotográfica adquirida anteriormente?

Luís Baylón: Una vez con la cámara que acababa de comprar, estudié fotografía en Photo Centro, que era la única escuela que había entonces en Madrid y, después, monté mi propio laboratorio, empezando a aprender mas cosas, controlando tanto el proceso de revelado como el de copiado. Después mi padre me regalo una Rolleiflex, pero no sucedió hasta 1984.

La Rolleiflex 2.8 F TLR es una cámara que te caracteriza, ¿Qué tipo de fotografía conocías al principio? ¿Qué accesos había para que el fotógrafo pudiera conocer la fotografía?

Luís Baylón: Muy poca. Eran tiempos de las revistas Nueva Lente, Zoom, Photo y otras publicaciones carísimas que vendían sólo en algunos kioscos. Se aprendía muy despacio porque había poca puerta abierta y poco contacto con lo que existía fuera, igual que la música, que nos llegaba con cuentagotas, con mucho retraso. En parte, eso estaba muy bien, porque hacías fotos sin saber que hacían los demás y era una forma de no influenciarte por los trabajos realizados por otros fotógrafos. Lo veíamos con la inocencia de quien no conocía nada.

Antonio, eres un analógico empedernido, utilizas película, cámaras telemétricas Contax, cámaras de medio formato Hasselblad e, incluso, gran formato. Los colores y la textura que aporta la película fotográfica dotan a las imágenes de una personalidad muy peculiar. ¿Crees que este factor es en parte el responsable de la aproximación estética a los años dorados del R 'n' R americano que evocan tus fotografías?

Antonio Alay: En cierto modo sí. De la misma forma que los discos de vinilo, las guitarras, los amplificadores, la grabación en cinta magnética y en monoaural,... Todo esto obedece a la necesidad de dar placer al tacto, al oído y a la vista... A la necesidad de recuperar lo verdaderamente auténtico... La fotografía es, esencialmente, analógica; lo de la fotografía digital es algo que tiene que ver con los electrodomésticos. Pero, como dijera Fontcuberta, lo digital no es lo auténtico. Puede tener la apariencia pero es sólo eso, apariencia. Lo funcional también contempla la ley del mínimo esfuerzo. Y como las ópticas zooms y como también dijera Alcaine, promueven la vagancia, a todo nivel, y un reduccionismo, en ocasiones, espantoso, aunque, finalmente, es el resultado lo que realmente prevalece.

“...vinilo, las guitarras, los amplificadores, la grabación en cinta magnética y en monoaural...”
Toda una declaración romántica de nostalgia y cierto fetichismo por la “old school”... En tu caso no revelas los trabajos. ¿Como intervienes en este proceso del trabajo para conseguir el acabado que deseas?

El Proyecto Fotográfico

Antonio Alay: El espacio, la luz, la atmósfera, las sombras... Pueden ser creadas en estudio, pero como accesorio y no como un efecto, o respetadas al 100% en las situaciones de reportaje. La película negativa en color lo registra todo tal y como espero e intuyo, aunque en post-producción y una vez escaneada, es sometida a una edición básica y elemental. Una especie de sota-caballo-y-rey digital. La verdadera creación se produce en la vida real.

Thomas, tus fotografías de retrato editorial se pueden ver en publicaciones como “El Mundo”, “Rolling Stone”, “Esquire” o “AD”. Tu trabajo inicial comienza en el campo del reportaje, pasando por el retrato, ambas en b/n, ahora estás muy centrado en este tipo de retrato en color. ¿El campo editorial es sinónimo de fotografía en color?

Thomas Canet: Sin duda, sí. El lector medio se siente más atraído por una imagen en color y, salvo en contadas excepciones, los directores de arte con los que he trabajado prefieren tener material en color. Sin embargo, me interesa mucho el color a nivel personal, más allá de los encargos comerciales. El reto es conseguir la

misma fuerza expresiva que en blanco y negro. ¡Y te aseguro que se puede!

En la fotografía, el b/n es un juego de intensidades y contrastes. ¿Cómo ves la evolución del color digital?

Thomas Canet: El color digital ha facilitado mucho las cosas, comparado a cuando había que trabajar con película positiva. Pero, al mismo tiempo, se ha llevado la magia que había en la elección de la película y sus múltiples posibilidades de revelado. El fotógrafo actual tiene que recuperar y encontrar “su” color en el ordenador mediante procesado digital. Es un proceso laborioso, pero muy atractivo.

Luís, hablemos de tus inicios profesionales que pasan desde trabajar para empresas, publicar fotografías en distintas revistas o positivar para otros fotógrafos ahora conocidos a nivel nacional...

Luís Baylon: Realmente no había trabajo de fotógrafo profesional como tal. Eran fotógrafos de eventos BBC (bodas, bautizos y comuniones) y mi primer trabajo profesional fue con una empresa multinacional holandesa

El Proyecto Fotográfico

en 1980. Fue cuando vi que realmente podía ganar dinero con la fotografía y me tomé en serio el ser fotógrafo. Este primer trabajo consistía en hacer fotografías en colegios. ¡Podía hacer 250 retratos en un día!

Después monté un estudio en Vallecas con Quico Rivas y Alberto García-Alíx, de 1987 a 1988. Nos lo tomamos todos muy en serio, aunque no teníamos referencias de nada. Y es algo que aplaudo de aquello. No teníamos ni puta idea de cómo coño se podía iniciar el negocio de fotógrafo, que fuera solvente y que pudiéramos tener encargos de modo continuo.

El montar aquel estudio nos puso muy en nuestro sitio, sabíamos qué era “lo nuestro”. Yo no tenía tanta demanda de encargos, pero como trabajaba muy bien el laboratorio, monté uno en Lavapiés y estuve de 1988 hasta 1992 trabajando para otros fotógrafos.

En 1993 haces tu primera exposición individual...

Luís Baylon: Todo eso contó mucho en mi trayectoria. Viajé mucho, estuve en India y regresé con un trabajo que creía que era muy cojonudo. La cosa estaba propicia para montar una exposición porque ya tenía muchos

amigos en el mundo fotográfico y en las galerías, así que conseguí de sponsor al bourbon Jack Daniels y entre un amigo galerista y un promotor montó la expo en la Galería Local 14. Fue la mejor exposición de mi vida porque, con tanto Jack Daniels, la gente bebió mucho y se vendió todo... Eso me motivo mucho a seguir adelante y así he seguido trabajando hasta hoy.

Algunos nombres importantes en torno a tu trabajo...

Luís Baylon: En 1993, la revista El Europeo acababa de publicarme un reportaje sobre la ciudad de Féz en Marruecos y fue Javier Campano quien me presentó al fotógrafo francés Bernard Plossu, que estaba dando clases en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

A Bernard le gusta mucho mi publicación sobre Marruecos y me propuso ir a dar una charla a sus alumnos. Me encantó, porque nadie se había interesado tanto por mi trabajo.

Bernard conocía a mucha gente en Madrid, mucha más que yo, siendo madrileño y me presentó a muchas personas que se movían en torno a la fotografía como Carlos Serrano, Pablo Pérez-Mínguez o Gabriel Cualladó.

El Proyecto Fotográfico

Plossu me dijo que le llevara fotografías a Cualladó y allí fui con mis copias en 40x50. Empezó a entusiasmarse con ellas, apartando 10 ó 12 y me pregunta que cuanto costaban. Yo le dije que ni idea, que no sabía cuánto podían valer. Y él me dio 250.000 pesetas de la época... Y le dije: ¡Y te regalo dos más!

Christine, la visión que muestras en tus fotografías guarda cierto paralelismo con la composición pictorialista, antes has citado a Goya. Eres una fotógrafa que no pierde el tiempo en disparos innecesarios; disparas justo en el momento. Mi pregunta es un poco complicada: cuándo observas desde la cámara en mitad de una guerra, ¿ordenas los elementos del acontecimiento o prefieres esperar a que suceda ese instante?

Christine Spengler: Incluso cuando estoy en situaciones peligrosas y graves, analizo primero lo que veo antes de disparar y decido lo que a mi juicio sería interesante o importante reflejar... Por ejemplo, la mujer iraní cubierta con chador, en el momento preciso en que pasa debajo del puño del Imán Jomeini en Irán; el soldado británico armado captado cuando pasa delante de un enorme “Mickey Mouse” en Belfast, etc. Tampoco dis-

paro mucho por razones de pudor. Sólo suelo hacer una, dos o como máximo tres fotos de lo que quiero enseñar. Y siempre he intentado ser lo más discreta posible con mi Nikon y mi 28mm.

Llegas a Afganistán y en la revista “Paris-Match” te preguntan sobre el número de carretes que necesitarías para fotografiar el frente: “¿200 rollos?” Y respondiste que con 20 era suficiente... No daban crédito. Me gusta cómo tus negativos conservan una secuencia perfecta de distintos momentos concretos, disparos certeros. ¿Es un flechazo fotográfico?

Christine Spengler: Fue cuando decidí marcharme un mes al Afganistán de los talibanes en 1997, porque pensaba que me sería más fácil que a un hombre ocultar mi cámara bajo el burka. En efecto, les pedí 20 carretes TRI-X y ellos se rieron diciéndome que los otros fotógrafos solían pedir entre 200 y 250 carretes. No necesito muchos carretes ya que pienso mucho antes de decidir qué fotografía me interesaría sacar para resumir una situación. Como la mayoría de las fotografías famosas de mi libro de guerra “MARBVAK”, por ejemplo: dos disparos para el “bombardeo de Phnom-Penh”; una para

El Proyecto Fotográfico

“Carnaval en Belfast”; una para el búfalo “Saigón entra en el año del búfalo”; una para la joven vietnamita que limpia por ultima vez las botas de los americanos “La partida de los americanos”, etc.

Otro dato curioso sobre las guerras en que has trabajado es que los domingos se descansa.

Christine Spengler: Así era. “Cuando no hacían la guerra, ¿para qué quiere usted ir al frente?” -me decía Monsieur Li, mi chofer en Camboya el día del terrible bombardeo de Phnom-Penh- “¡El domingo es día de descanso en la guerra!”

Thomas, hemos hablado en muchas ocasiones del ritual que requiere el retrato para ejercitarlo “a la vieja usanza”. ¿El acelerado ritmo editorial suele dejar tregua para ello?

Thomas Canet: Todas las dificultades derivadas del “acelerado ritmo editorial” pueden verse también como algo estimulante. Es muy adictivo tener que tomar todas las decisiones habituales en un retrato en unos segundos y lanzarte al vacío a buscar la imagen, sabiendo que estás jugándotelo todo a una carta (o casi). Al final, lo veo como la esencia del retrato y creo que los resultados

pueden tener un valor más visceral e intuitivo. No siempre la urgencia es algo malo.

En estas circunstancias, ¿cómo desarrollas la entrevista fotográfica?

Thomas Canet: No estoy muy de acuerdo con el concepto de “entrevista fotográfica”. Se trata de algo más cercano a una coreografía en la que intentamos arañar la piel del fotografiado. Algo que emocione. Porque, como bien sabes, la gran mayoría de las veces, las intenciones y anhelos del fotógrafo y del retratado no van por el mismo camino.

“Coreografía” me parece una descripción acertada, y precisa en este caso, porque efectivamente tanto el camino del fotógrafo, como el del retratado a veces no llegan a cruzarse. No siempre se puede ganar, ¿no?

Thomas Canet: No siempre se puede ganar, efectivamente. Pero un fotógrafo profesional tiene que volver con fotos, no con excusas. Siempre hay que tener algún “truco” o as en la manga cuando todo falla.

Antonio, tu último trabajo está centrado en retrato y reportaje. El proyecto, “Rockin´Spain, un viaje al corazón del rock and roll”, ha supuesto una inversión de 5 años de tiempo, en los que has viajado por toda España testimoniando acontecimientos de “rockers”, ¿La actitud rocker ayuda frente a la cámara?

Antonio Alay: Sin duda la seguridad en uno mismo permite desprender ése áurea de autenticidad que se respira en los retratos de carácter. Los rockers son sabedores de su fortaleza, de su aspecto y su gesto; su pasión está a la vista.

¿Cuándo y cómo surge la idea de documentar un proyecto así? ¿Pensabas en la magnitud de la obra como tal o, por el contrario, el proyecto ha ido tomando forma según ha ido desarrollándose?

Antonio Alay: Me gusta creer que fue con el nacimiento de mi primer hijo que replanteo muchas cosas en mi vida, entre ellas, mi forma de hacer y vivir la fotografía. Adquiero una cámara de 35mm y comienzo una nueva etapa mas extrovertida y colorista tras la espiral oscura de “las miradas perdidas” e, impaciente y receptivo por

embarcarme en una nueva serie, llego al Rock'n'Roll en el 2006, a lomos de mi nueva motocicleta y, como guiado por el instinto, me meto a fondo a desarrollar el gran documental sobre la escena rocker. Algo nunca antes realizado. A mediados del 2008, tras dos años siguiendo las huellas del Rockabilly a través de nuestra geografía, llega el momento de plantearse qué hacer con todo el material realizado y surge entonces la idea de transmitir toda esa atracción fatal por el rock'n'roll clásico por medio de una gran obra editorial en la que implicaríamos, finalmente, a más de cien especialistas, entre periodistas, músicos, escritores, fotógrafos, ilustradores, cronistas, DJs, promotores... Paralelamente, por supuesto, seguí viajando a los festivales e invitando a músicos y aficionados a mi estudio para retratarlos. Rockin' Spain, en realidad, es un gran buque al cual no han dejado de subirse todos los que, de una u otra forma, han hecho y hacen posible que el rock'n'roll clásico siga latiendo con fuerza en este siglo. Y esto, de alguna manera, ha permitido enriquecer la obra poco a poco y a medida que se prolongaba el tiempo mientras conseguía la editorial que lo publicara. El proyecto realmente no ha dejado de desarrollarse desde el 2008. Es muy difícil pensar donde acabará todo esto y, sincera-

El Proyecto Fotográfico

mente, tampoco me importa mucho. Tras la publicación del libro, vienen las presentaciones, la promoción en medios y, también, la producción musical y discográfica. El viaje continúa...

La concepción de un trabajo de tal entrega, como el que has desarrollado, empieza por el fotógrafo. Háblame de cuando te refieres como Thomas a “jugarse el disparo a una sola carta”.

Antonio Alay: Mi forma de hacer es clásica, como la que practicarán los grandes maestros. Mi trabajo desde siempre lo llevo a cabo mezclando la obsesión de Arbus y la mecánica de Avedon, la lírica de Penn con la agresividad de Klein, o la mirada de púgil de Garcia-Alix con el expresionismo de Lynch. En este viaje al corazón del rock'n'roll he estado en muchas ocasiones con cientos de rockers haciendo cola para ser fotografiados y casi la totalidad de los retratos son resultado de un solo disparo, al igual que las instantáneas. Encuadrar, motivar y disparar. Sólo una foto, una sola carta... Y un as de corazones como resultado. Nada de repeticiones, sin lugar para las dudas, nada de vacilaciones... En el visor se produce el arrebató y mi instinto me dice que he dado en el clavo: una tras otra... El primer sorprendido siempre soy yo.

Christine, la fotografía de guerra se asocia inmediatamente a sangre y cadáveres. Esto lo hemos comentado en otras ocasiones. Pero tu ética fotográfica es una excepción en este caso, ya que tus imágenes no se alimentan de estos recursos tan previsibles. Veo destrucción, soledad, caos, pero sobre todo, veo honestidad y mucha ternura. Digo esto porque hay muchos niños siempre en tus fotografías, juegan un papel muy importante en tu discurso fotográfico. ¿Ves tus emociones reflejadas en ellos?

Christine Spengler: Siempre decidí que huiría del sensacionalismo, y dije que no era necesario añadir “ríos de sangre roja en las fotos de guerra”. Como “Bob” Capa, me interesé siempre más por los civiles, los supervivientes, que por los muertos y por los niños que llamo “las flores de la guerra “ en mi autobiografía “Entre la luz y la sombra”(El País Aguilar). Los niños, seguramente me recordaban a mi joven hermano perdido, Eric: el niño saharauí en medio del desierto; el niño camboyano que llora desconsoladamente la muerte de su padre envuelto en su poncho de plástico... Pero, sobre todo, plasmé la risa de los niños y sus juegos en medio de la guerra porque escribí que lo único bello que recuerdo de la guerra

El Proyecto Fotográfico

son las risas de los niños en las cuatro esquinas del mundo. A excepción desgraciadamente, también lo digo, de los últimos reportajes en Afganistán, Kosovo e Iraq, donde ningún niño tenía ganas de reír ni disfrazarse como lo hacían los de Irlanda del Norte y los niños-soldado de Vietnam.

Antonio, en el trato frente al retratado, ¿cuál es tu forma de transmitir la fotografía que quieres o esperas en el visor de cámara al modelo?

Antonio Alay: Es muy fácil realmente. La fotografía de retrato es siempre la misma desde hace ciento sesenta años. Basta ser honesto en el planteamiento y perseguir la verdad sin artificios. Comprender y conocer los sentimientos de tu interlocutor. No me gusta el término modelo porque lo asocio a un intérprete que no a un ser humano que se enfrenta a ti y a tu cámara. El retratado sabe de mi respeto y admiración por su pasión y, a su vez, él también es conocedor de mis intereses y esto es algo que podemos compartir: Música, estética, películas... Nada de cosmética o fanfarroneo.

Javier, recuerdo con cariño la primera vez que te escuché hablar apasionadamente sobre la fotografía. Me enseñaste unos ejemplares de la re-

vista “El Canto de la Tripulación”, de la que formabas parte y donde publicabas tus fotografías. Eso fue cuando nos conocimos en 1993. Una aventura editorial intensa y extensa que se remonta a los años 80.

Javier Esteban: Bueno, sí. Aquella época fue cuando conocí a Alberto García-Alíx y nos hicimos amigos, compartiendo en gran parte nuestra vida. Yo trabajaba con Alberto, hacíamos fotos juntos, salíamos de marcha juntos... Además, por el estudio pasaba y posaba mucha gente... Junto a Teresa y Fernando Pais, formábamos casi una familia. Y es así, en ese contexto, cuando surge la idea de Alberto de hacer el “Canto de la Tripulación”. Fue muy divertido.

En aquella época no existía todavía tecnología digital y me quedé maravillado al verte como un alquimista preparando emulsión líquida para fotografiar positivos en b/n sobre superficies de arena de playa. ¿Cómo te inicias en esta técnica y cómo consigues su madurez?

Javier Esteban: En aquella época, todos eran unos clásicos, incluido Fontcuberta. Y bueno, surge una generación de jóvenes que empieza a abordar la fotografía

El Proyecto Fotográfico

desde otros puntos de vista que van más allá del documento... El caso es que creo que abrimos una nueva vía en la fotografía que pasaba por cuestionar los cánones establecidos de la fotografía de autor dominante. Ramón David se hacía autorretratos con cámaras estenopeicas que luego positivaba en papel pintado. Iñigo Royo quemaba los negativos (También Momeñe) o Tomy Ceballos hacía fotogramas gigantes... Esto quizás es un poco anecdótico, había algo más, había una voluntad de reinventar los parámetros de lo fotográfico, de cuestionar el arte mecánico en pos de un expresionismo fotográfico más ligado a los movimientos artísticos de entonces. El arte povera, por ejemplo, entroncaba perfectamente con las cámaras de cartón o de juguete, la estética del desenfoque, abría un mundo de sugerencias, la conceptualización de la imagen, las instalaciones, las acciones, etc, etc. Bueno, pues yo formaba parte de ese espíritu regenerador y desde un principio trabajé sistemáticamente esa “nueva visión”, primero con mis esperpentos y mi “cámara cutre” y posteriormente con mis arenas emulsionadas que, de alguna manera, reivindicaban una estética u origen mediterráneo.

Todo surge de un proyecto para el Injuve, en el que yo planteo robar las luces y sombras generadas en las pla-

yas del mediterráneo y, posteriormente, positivarlas sobre esa misma arena en que se generaron. Claro, todo esto pasaba por un trabajo previo de alquimia, como tú muy bien dices, artesanal, con el fin de potenciar ese planteamiento conceptual donde se enfrentaba la luz y la materia, la realidad y la representación. La fotografía escapaba de la tiranía del papel, para utilizar un soporte más personal, constituyéndose en fotografía matérica...

Axelle, hablar de tu trabajo indudablemente es hablar de fotografía de autor con características muy personales. Los colores plasmados en tus fotografías son combinaciones de tonos que se complementan muy bien con las formas que creas. Paradójicamente, tu compromiso creativo esta vinculado a una licenciatura en cine. Hace poco pude ver tu audiovisual R.A.D.I.O. que está compuesto de imágenes estáticas.

Axelle Fossier: El vídeo R.A.D.I.O. nace un poco por casualidad y gracias, también, a la ayuda de mi hermano, Maxime Fossier, que se encargó del montaje final. En 2009, cuando visité la galería Arte 21, donde iba a exponer la serie R.A.D.I.O., descubrí dentro de la sala un espacio para proyecciones. Le propuse a la galerista

El Proyecto Fotográfico

realizar un vídeo basado en las fotografías de la exposición.

Nuestro planteamiento, el de mi hermano y el mío, fue invitar al espectador a un viaje dentro de las propias imágenes. Quisimos, sobre un pase de diapositivas, acoplar unos movimientos de cámara que permitiesen entrar dentro de una foto para luego, cuando se alejaba la cámara y sin haberse dado cuenta de la transición, quedar dentro de otra imagen. A esos movimientos de “ida y vuelta” hemos sobrepuesto unas imágenes extraídas de un vídeo anterior, que mi hermano había realizado unos meses antes en Nueva York.

Más que un vídeo, se trata de un desfile de diapositivas y, por eso, no tenemos 24 fotogramas por segundo, sino 16 en cinco minutos, que corresponde al número de imágenes que compone la serie.

¿Qué importancia tiene en tu trabajo el audiovisual?

Axelle Fossier: Aunque el vídeo R.A.D.I.O. fue bien recibido durante la exposición, no realicé otros hasta hace cuatro meses.”Espectros” fue un encargo de la directora artística del Festival de Música Religiosa de Cuenca,

Pilar Tomás. Al igual que R.A.D.I.O., ese vídeo es un pase de diapositivas, establecido según un orden muy meticuloso para llevar poco a poco al espectador a descubrir y apreciar la magia de la serie. Gran parte del éxito de este vídeo se debe también a la peculiar y preciosa música Mentum, de Antoni Parera Fons.

Javier, utilizar la escritura con luz como base y dotar al resultado de nuevos soportes es una apuesta arriesgada. Esto implica introspección. ¿Qué más disciplinas artísticas te interesan?

Javier Esteban: Bueno, lo de escritura con luz no es exactamente la fotografía, Al fotografiar, se trabaja con realidades que son más complejas que los signos de la escritura. Lo que sí es cierto es que se articula de alguna manera la mirada. Existen ciertos acentos, como las ópticas, el punto de vista, lo que se muestra, lo que aparece nítido o borroso... Hay tendencias que pretenden minimizar el impacto de esta semántica, abogando por un grado de “escritura o”, es decir, la menor intervención posible sobre lo que se fotografía (véase a los alemanes y a mucha de la aburrida fotografía conceptual del momento).

La fotografía que hago yo, desde luego, no está en esa di-

El Proyecto Fotográfico

námica anodina que ahora tanto campea en el mundo del arte y, por lo tanto, no es el mejor momento para trabajos poéticos como el mío. Hoy en día, el artista moderno es 90% hombre de negocios y quizás un 10% artista. El mercado del arte tiende a fagocitar la modesta figura del artista.

Un trabajo tan artesanal requiere de unas imágenes no menos artesanas. En muchos casos el contenido creativo de tus tomas se muestran como bodegones . ¿Cómo es el trabajo de fotografiar los motivos que eliges y que luego positivavas?

Javier Esteban: La arena como soporte era una apuesta que formaba parte del discurso y, bueno, la faceta artesanal me interesa menos...

Reconstruir un origen desde el desarraigo, recuperar una infancia que tal vez no fue la mía, volver a jugar con las estrellas y los caballitos de mar... Supongo que era una continua reafirmación de uno mismo, que corría constantemente el peligro de disolverse en la vorágine de la nada. Había una premeditada simplicidad y, también, mucha ironía con la que se pretendía “livianizar” esa latente preocupación en mi obra por el devenir del

sujeto, la fugacidad de la vida, el paso del tiempo.

Hablas sobre el desarraigo, la infancia, el jugar... Naciste en Alcora, Castellón. ¿Son estos elementos añorados los que redescubres al instalarte en Madrid habiendo dejado el mar?

Javier Esteban: Hoy, en la actualidad, te diré que no sé lo que es verdad y lo que es mentira. Todo formaba parte de un discurso poético, una reivindicación, como te he dicho antes, de una estética mediterránea...

Con relación al tamaño y color de grano, ¿qué características requieres de las arenas que utilizas? ¿Has probado emulsión fotográfica en color?

Javier Esteban: Fundamentalmente utilizaba arenas del Mediterráneo, que lavaba y calcinaba previamente para eliminar la sal y los restos de materia orgánica. Había una lucha por desarrollar un trabajo fotoquímico limpio que garantizase la perdurabilidad de la obra. Ahora bien, asumía cierta “evolución” en la materia como algo inherente a ella misma.

Las arenas las mezclaba muchas veces con marmolina para aclarar su color. La arena iluminada por el sol en la

El Proyecto Fotográfico

playa, cuando me la llevaba al lienzo, era mucho más oscura y la idea era aclararla para expresar esa luminosidad del sol.

Trabajar en color era imposible. Tendría que haber desarrollado Kodak una planta para mi solo... Hoy es diferente. Con la llegada de lo digital y los plotters de inyección de tinta planos he podido incorporar el color en algunas piezas y, la verdad, me interesa muchísimo el resultado.

Antonio, hablando de resultados. Cuando un proyecto como Rockin´Spain se plasma en libro + CD con un acabado de lujo y editado bajo las expertas manos de la editorial Lunweg, ¿mirar atrás causa vértigo?

Antonio Alya: No, en absoluto. Me siento afortunado de todo lo que está sucediendo. Sin embargo, soy consciente de la exclusividad de lo que hemos construido y seguimos construyendo. Mi ópera prima es un trabajo colectivo donde he unido fotografía, narrativa y música. Cuando Lunweg Editores estudia la magnitud de la obra, los contenidos y la maquetación “pata negra”, y el ritmo constante que manteníamos en nuestra misión suicida, supo que se encontraba frente a algo irrepetible

y no dudaron, aunque hubo que esperar a que el viento soplara a favor, en recepcionar la obra en sus “astilleros”. Por otro lado, miro atrás y, desde mi punto de vista como fotógrafo, no he cambiado mucho. Mi pasión por la fotografía continúa intacta y haber conocido a Javier Ortega no ha hecho más que reforzarla y estimularme para continuar luchando sin tregua. La editorial Lunwerg es, sin duda, fundamental en el éxito de este proyecto.

Existe una evolución en la carrera de todo fotógrafo que no sólo consiste en la composición y el encuadre a través de la cámara, sino a la hora de editar, colocar y ordenar el trabajo tanto en libros, publicaciones o en una exposición entre las mismas imágenes. Luis, me llama mucho la atención de estos elementos en los “polípticos” de tu trabajo.

Luís Baylon: Fue manera inocente, yo no los había visto nunca. Fue más por la necesidad de fotografiar panorámicas que no podía hacer a través del encuadre de la cámara, pero mucho tiempo después me di cuenta de que ya lo había hecho mucha gente, no es nada original, para mi no tienen demasiado merito.

Esto es muy interesante porque, partiendo de la base del desconocimiento, al final los fotógrafos acabamos en el mismo punto de encuentro que otros fotógrafos han experimentado antes a lo largo de su carrera, una necesidad que de modo inherente llevamos dentro...

Luís Baylon: Lo que se aprende de esto es a restarle importancia a lo que haces, a pensar que no es nada excepcional y que mucha gente lo puede hacer o lo ha hecho. Es el mismo feeling, el mismo modo de hacer, pero cambia el punto de vista, cada uno tenemos el nuestro.

Luego te das cuenta de que no eres el primero al que se le ha ocurrido, ni el mejor. Que hay mucha gente que le gusta lo mismo que a ti y que la fotografía es una fuente de energía, de conocimiento, de práctica, de confirmarte a ti mismo, de llenarte de una satisfacción que creo que es infinita. Y más con todo el tema digital que ha llegado. Tenemos que aprender todo el día cosas nuevas.

Axelle, trabajas muy a conciencia el concepto de serie en cada historia que narras. ¿Estableces un orden previo en los disparos o el orden viene impuesto posteriormente tras la postproducción?

Axelle Fossier: El orden es posterior a la post-producción. Sin embargo no viene impuesto. Es el resultado de una serie de etapas que empieza con la búsqueda de una imagen, dejándome llevar por las emociones y las sensaciones que me inspira la realidad que atrae mi mirada. Luego viene un trabajo de post-producción, que llamo también trabajo de escenificación. Una etapa durante la cual actúo sobre la imagen hasta que siento que he plasmado todo lo que necesitaba expresar. Y es después de esas dos etapas, muy intuitivas, cuando busco si hay una coherencia entre todas esas imágenes, una estética común que me permite ordenar una serie que tenga el sentido de un relato para el espectador.

Tus series son lugares que evidentemente visitas. ¿Cómo determinas la elección del sitio y el inicio de cada serie?

Axelle Fossier: En general no elijo un sitio para fotografiar, sino que hago fotografías cuando se me presenta la oportunidad, por ejemplo, durante los viajes. El último ha sido a Manila, con motivo de visitar a mi hermana. Sabía, por supuesto, que ahí surgiría una gran oportunidad para sacar algunas fotos... ¡O más!

Con respecto al nacimiento de mis series, diría que no

El Proyecto Fotográfico

hay inicio. Sería, más bien, el acto final de un largo proceso que empieza por un viaje que me invita a unas fotografías, seguido por un trabajo de escenificación y, por fin, la selección de unas cuantas imágenes según las condiciones que mencionaba: que cada una y todas juntas cuenten una historia y compartan una estética, permitiéndome moldear una serie.

¿Prefieres el trabajo en el disparo o en la post-producción?

Axelle Fossier: Los dos. Cada uno me aporta, en su momento, felicidad y sensación de bienestar. Responden a dos necesidades que son, para el disparo, responder a una ansiedad creativa que motiva la búsqueda de una imagen. Y la post-producción, que me ofrece la posibilidad de hacer mía esa realidad capturada, plasmando en imagen lo que me ha inspirado.

Axelle, tu trabajo es tan versátil que te permite utilizar distintas superficies de acabado, como por ejemplo el metacrilato. Teniendo en cuenta que cada exposición es distinta y cada espacio expositivo, requiere de dimensiones diferentes. ¿Cuál crees que es la mejor base para tu trabajo?

Axelle Fossier: Es una pregunta difícil, sabiendo que cada serie requiere un montaje que esté en sintonía con la estética de tu fotografía. Te refieres en tu pregunta al uso que hice del metacrilato. Acudí a ese material para mi trabajo R.A.D.I.O., que es una interpretación de la ciudad de Nueva York. Esas imágenes tienen muy poca información dentro de una intensa masa negra y, para poder enfocar la mirada del espectador hacia esos detalles, se necesitaba un montaje muy sencillo y leve, para no agobiar la foto. El metacrilato me ofrecía eso. Su brillantez reforzaba la sensación que perseguía al mirar esas imágenes, parecidas a los reflejos de unos edificios en las ventanas de otros. Y, además, es un material moderno e industrial que va bien con la temática de Nueva York.

Dicho esto, creo que lo más importante, “la base” como dices tú, es la emulsión que vas a elegir para imprimir tus fotografías. Encontrar un papel adecuado que respete los matices, los colores, el contraste y la luminosidad de tus imágenes. El resto, me refiero aquí al montaje, es un plus añadido.

Axelle, con relación al tamaño de las fotografías, ¿qué dimensiones crees que justifican las muestras en las exposiciones?

Axelle Fossier: Al igual que el montaje acompaña la estética de tus imágenes, hay que pensar bien en el tamaño final de tus fotografías. Si elegí para R.A.D.I.O. unos tamaños grandes fue para dar una mayor visibilidad a las pocas zonas que contienen información; con Immortelle, reportaje íntimo sobre la casa familiar, opté por unos tamaños más pequeños con el fin de respetar dicha intimidad.

El tamaño y el montaje deben acompañar proporcionalmente a la imagen.

La obra de un fotógrafo se desarrolla a lo largo de toda una vida. Quizás por eso es muy difícil cerrar los trabajos compuestos por series fotográficas. Thomas, me interesa mucho el debate sobre si una fotografía ha de hablar por sí sola, o si necesita el hilo conductor de más fotografías de una serie para justificar la intención fotográfica.

Tomas Canet: Todo depende del ámbito en el cual nos

movemos. A nivel del mercado del arte, la fotografía es un lenguaje relativamente joven, pero, como tal, ha evolucionado y debe seguir evolucionando. Lo que “valía” hace 60 años ya está hecho y superado y el discurso tiene que enriquecerse y volverse más complejo. La idea del “instante decisivo”, que es la que entronca toda la tradición clásica humanista, privilegia la imagen frente a la serie, pero desde Robert Frank esos cimientos se han ido tambaleando, hasta incorporar muy rápidamente todas las nuevas ideas del mundo de la pintura y el arte contemporáneo. En ese contexto, la serie y la serialización de una idea, cobran cada vez más importancia. A mí me interesa mucho ese concepto y encuentro fascinante el dialogo que puede surgir entre dos o más retratos conceptualmente idénticos. Al aficionado todo esto le da totalmente igual. ¡Y eso no le quita valor alguno a su fotografía!

Con relación al papel del aficionado, te comentaré algo que considero muy interesante., cuando observamos “fotografías entre fotógrafos”, solemos hacer un barrido técnico a la imagen y al significado que encontramos, mientras que un neófito en fotografía sólo juzga con más o menos criterio lo que le produce emocional-

mente, tan sólo la impresión que encuentra.

¿Podríamos hablar de la fotografía como un lenguaje con distintos dialectos?

Thomas Canet: A veces pienso que es al revés. A muchos amantes de la fotografía les cuesta apreciar una imagen con “mala técnica”, movida o desenfocada, por mucha emoción que pueda producir. La mirada se educa viendo mucha fotografía al igual que ocurre con el arte moderno.

Luís, durante todos estos años has sabido fragmentar las emociones de los actos cotidianos que hay en la calle; animales, fumadores, el mundo de la fiesta taurina, los mendigos, inmigrantes, retratos anónimos...

Luis Baylon: Siempre he actuado disfrutando de las fotografías, con actitud y disposición fotográfica.

Son historias que me inquietan y que llegan a posteriori. No suelo pensar en una serie de modo previo. Sólo una vez pensé en una serie fotográfica de la gente hablando por el móvil, al principio de existir el móvil, porque era muy ortopédico, las posturas eran absurdas y ridículas y era la base de la serie... Me salió fatal.

Después de un tiempo ves que tienes imágenes de parejas de dos, o de fumadores, o de cualquier cosa que me ha hecho gracia o me ha interesado fotografiar. Y existe un hilo conductor de esas imágenes. En el caso de los toros, me hacía gracia el mundo del coso y la fiesta, pero los toros y los toreros no eran la justificación para que todos estuviéramos allí. Y así surgió después de 6-7 años “Tarde de toros”.

¿Una dirección?.

Luis Baylon: Si, por lo menos todo está en el mismo palo.

Claro, por eso es interesante el saber cómo piensa el fotógrafo si quiere profundizar en un tema conceptual como serie, o si el concepto es fruto de esa selección generosa a lo largo de los años.

Luis Baylon: Si, estoy de acuerdo. El rollo es la frescura y la mirada con la que lo haces, que sea espontáneo y te muestre, que sea tu actitud, la necesidad de hacer. Muchas veces digo que el trabajo necesita tiempo para madurar, pero tampoco nada preconcebido. Es como un carrete que corre con un cúmulo de vivencias: te hace

El Proyecto Fotográfico

avanzar, se van depositando y a veces agarran, es algo vivo, algo latente.

Yo realmente he vivido del encargo más que de la obra personal, del reto de hacer el encargo y que me llamen para hacer la cosas como las hago, por mi manera de mirar. Creo que el fotógrafo no tiene que tener prisa por enseñar su trabajo, que es algo para toda la vida, algo como un hijo, algo para siempre.

Ahí la diferencia entre hacer fotografías y ser fotógrafo...

Luis Baylon: ¡Sí, exactamente!

Thomas, al igual que he comentado antes con Axelle , el video es una disciplina artística independiente, a la que muchos fotógrafos o artistas se acogen como herramienta creativa multimedia. En tu caso, también utilizas el video para crear clips musicales. ¿Qué posibilidades encuentras en la imagen en movimiento?

Thomas Canet: El video me da lo que encuentro que le falta a la fotografía: el eje del tiempo. Podemos construir secuencias con cierto ritmo, pero no se trata más que de una ilusión: puntos que juntos conforman una línea.

Para mí siempre es una experiencia limitada del ritmo. El video cierra ese círculo y permite construir esa curva emocional completa.

El mercado fotográfico ha instaurado un canon estético que, por decirlo de algún modo, requiere una ejercitación y re-educación visual sobre lo aprendido.

Thomas Canet: Pero no es el mercado fotográfico: ¡son los propios fotógrafos! Qué sentido tiene estar re-viviendo una y otra vez las mismas instantáneas, los mismos motivos fotografiados del mismo modo. La necesidad de hacer cosas nuevas, de no repetirse es lo que hace que el arte avance. A veces se toman caminos que a mí no me interesan mucho, pero creo que hay que hacerlo, probar cosas nuevas e intentar no repetirse infinitamente.

La gran mayoría de fotógrafos siguen una corriente establecida, sobre todo en el mercado de galerías de arte. Y que, por lo tanto, son menos los que emprenden líneas de trabajo más novedosas o arriesgadas, con menos salidas, pero por ello no menos interesantes. De hecho, en las apuestas arriesgadas es donde surge el “cambio”

como acontecimiento.

Javier ¿Cuál es tu línea de investigación más reciente?

Javier Esteban: Llevo años trabajando sobre el cuerpo y, dentro de estos trabajos, acabo de hacer “el hombre tranquilo”. Es un hombre dopado, construido a base de muchas cajas de tranquilizantes, ansiolíticos, inductores del sueño. Resume al sobreestimulado hombre contemporáneo, incapaz de encontrar la paz. Probablemente tiene mucho de autorretrato. También estoy revisando mi obra, dado que en los años 80-90 trabajaba con muchos frentes abiertos y prácticamente sólo se dieron a conocer mis arenas. Me interesa reivindicar mi “cámara cutre”, que concentra una serie de retratos de la época muy especiales...

Hablando de “cuerpo” y su representación a modo de instalación, también has experimentado con materia viva, como la hierba, y siluetas humanas como marco. Sobre una superficie plana, sobre el suelo, preparada y delimitada por una plantilla de forma humana, dejabas crecer la hierba, “plantabas el cuerpo” y este seguía su proceso vital de crecimiento.

Javier Esteban: Plantar un cuerpo en una galería, asistir al gran espectáculo de la vida, ser cómplices de esa fugacidad que es la nuestra... En definitiva, reivindicarnos a nosotros mismos como algo único e irrepetible.

Con relación a tu “cámara cutre”, has trabajado con distintos formatos y modelos. Por una parte, podríamos hacer mención a la calidad que muchos equipos pueden dar a la obra un valor estético superior. Pero realmente tu discurso está más orientado a la obra como documento y su lectura visual. ¿Hasta qué punto crees que el artista, artesano, creador, ha de priorizar su trabajo al equipo?

Javier Esteban: Lo de la “cámara cutre” surge en los 80, cuando un amigo me regala una Comet italiana. Era una camarita que era como de juguete y tenía su gracia.

En aquella época estaba con Alix, ayudándole en el laboratorio para la exposición de Moriarty “Bajo la luz de las tapias”, unos retratos impresionantes, una calidad y una definición inalcanzables para mi cámara de treinta y cinco milímetros. Además, ¿cómo pretender competir con Alberto? Yo quería abrir mi propia vía, así que a la fuerza ahorcan. Y fíjate, pensé que un retrato, para

El Proyecto Fotográfico

poder representar con fidelidad a un sujeto, no debería dar una imagen excesivamente definida o concreta del mismo. Para transmitir la esencia del fotografiado, era más coherente ofrecer una imagen más fugaz, más del lado del recuerdo, para que el espectador pudiera acabar de reconstruirla en su cerebro, a través de su experiencia personal, de su deseo, su emoción. Comencé a utilizar sistemáticamente la Comet, trabajando deliberadamente las múltiples exposiciones y el desenfoque en el retrato. A esta forma de trabajar le llamé “cámara cutre”.

Christine, también llevas muchos años fotografiando bodegones en color. En ellos plasmas tus inquietudes más íntimas y personales a través de fotografías de época, flores, objetos personales, recortes, etc. Incluso en estos bodegones y a través de la evolución de los tonos y colores que empleas, se puede observar tu acercamiento a la calidez. ¿Es un acercamiento a ti misma, en este mundo actual en que las guerras pueden llegar por vídeo al consumidor al momento en su propio teléfono?

Christine Spengler: Los bodegones muy coloridos y barrocos que realizo desde hace mucho tiempo son como

un exorcismo. Me han sido inspirados por mi madre, Huguette Spengler, que era una artista surrealista, y también por las visitas constantes desde la edad de siete años al Museo del Prado de Madrid donde me llevaba dos veces por semana mi querida Tía Marcelle (o “Marcelíta”, como la llamo en mi libro. Pero, ya de pequeña, fui más atraída por Goya que por Velázquez. Carmen Garrido, del Museo del Prado, escribió en el prefacio de mi último libro de fotos “Ibiza y Formentera eternas’ que Goya me había inspirado en las fotos de guerra; Velázquez me había inspirado a la hora de retratar a los toreros... Los toreros para mí son los hombres que más se parecen al corresponsal de guerra fotógrafo puesto que, como él, tienen una cita periódica con la muerte, aunque en un lugar y una hora determinada, a las cinco de la tarde, mientras que al fotógrafo de guerra la muerte le acecha en cualquier momento... Con estos bodegones, donde rodeo siempre el personaje central de objetos y flores, como observé hacer a las mujeres en los cementerios de Irán, Bolivia y Méjico, he encontrado “el modo de abolir la barrera entre la vida y la muerte”...

Ser fotógrafo es una intención y hacer fotografías una acción...

Luís Baylon: Sí, para mí es una prolongación, un sufrimiento-placer, sacrificio-recompensa, cordial-brusco, para mí es luz y oscuridad. Para mí es la adrenalina, lo que he sentido en ese momento en la calle, lo intuitivo y lo irreflexivo... Un proceso como el Tao, polos que se compensan, pero, sobre todo, no te creas nunca que eres el que mejor lo hace, ni que no hay dos como tú.

...quizás el planteamiento más honesto es disfrutar de todo esto como una carrera de fondo, y no de velocidad...

Este libro se terminó de imprimir el 21 de septiembre de 2011
en los talleres de la Imprenta Neva C/Espíritu Santo , 26 Madrid.

