

SINFONÍAS FOTOGRÁFICAS DE AMANDO CASADO O ACERCA DE LOS RITMOS TEMPORALES DE LA LUZ

José Gómez

profesor de fotografía de la Universidadde Salamanca

Establecer en nuestra época distinciones categóricas y cerradas respecto a las funciones, usos y fines de las artes resulta cuando menos arriesgado. No pretendo establecer aquí clasificaciones ni compartimentos estancos entre las mismas. Todo lo contrario, más bien me considero un defensor convencido de la hibridación entre las artes, dada la riqueza creativa y conceptual que suelen aportar sus mutuas “contaminaciones”.

Creo que en el caso que nos ocupa, Amando trasciende también las categorías cerradas y las especificidades discursivas de la disciplina con la que habitualmente trabaja: el medio fotográfico. Y digo esto porque considero que este creador bebe de múltiples fuentes, de no pocas inquietudes y de muchas reflexiones que no se ciñen exclusivamente a una disciplina concreta, sino que abordan cuestiones que cualquiera de las otras artes también se plantea.

A priori, puede parecer simplista establecer comparaciones y analogías formales entre la obra de este autor y la de artistas que trabajan con otros medios. Sin embargo, no podemos obviar que, conceptualmente hablando, la obra fotográfica de Amando Casado posee similitudes con determinadas corrientes de la abstracción pictórica, como el *expresionismo abstracto* o el *informalismo* –en concreto las *dripping paintings* de Jackson Pollock, los garabateos caligráficos de Cy Twombly o los brochazos gestuales de Hans Hartung o Willem de Kooning, por poner sólo algunos ejemplos-. A menudo ha sido bastante recurrente establecer comparaciones entre la fotografía y alguna de sus artes hermanas, como la pintura o el dibujo, e incluso con el cine, en tanto que éste sigue siendo fotografía en movimiento. Es cierto que todas ellas se basan en sistemas de representación semejantes producidos sobre un soporte bidimensional y que, hasta hace bien poco, se han limitado a utilizar invariablemente las convenciones visuales vigentes para registrar, interpretar o descifrar el mundo que nos rodea desde una óptica casi siempre naturalista y mimética. Raro es el caso en el que alguna de estas artes visuales no haya intentado encontrar una forma convincente y realista de emular nuestro entorno

sensible a través de la referencia obligada a aquel o aquellos sujetos y objetos que ha querido representar, plasmándolos de la forma más verosímil que cada época les ha otorgado bajo sus personales códigos visuales de lectura.

En cambio, otro tipo de artes, como la poesía o la música, por ejemplo, se han centrado más en transmitir toda suerte de sensaciones que poco o nada tenían que ver con la percepción de un universo concreto, tangible. Parecería que, a priori, este otro tipo de artes nunca ha perseguido el carácter mimético que las artes de la imagen se han atribuido casi de forma connatural para alimentar nuestros sentidos.

Nadie se cuestiona que para producir una buena composición musical, no es necesario que la sucesión de notas nos recuerde a ningún otro sonido que podamos haber percibido en la naturaleza. De igual forma, no se nos ocurriría comparar el timbre de un violín, de una guitarra, de un piano o de un saxofón con el trino de un pájaro, el murmullo del agua o el crepitar del fuego. Desde una actitud platónica, algunos teóricos defienden que la ejecución de una partitura obedece más bien a un sentido del ritmo y de la armonía que llevamos inscrito en nuestros genes y que nos cautiva cuanto más cercano se encuentra a la exactitud matemática y armónica que nuestro mundo cognoscible parece llevar impresa a fuego en forma de leyes universales.

Se suele argumentar que la música es el arte dotado de mayor capacidad de abstracción a la hora de evocar sensaciones intangibles que escapan a la materialidad de nuestra vida cotidiana. Su falta de anclaje respecto a un referente concreto, reconocible –material y corpóreo-, le otorgaría una cualidad singular para conectar mejor que ningún otro lenguaje con la emotividad humana.

A base de ritmos y sonidos, la composición musical es quizás la forma más sublime e intensa, junto con el lenguaje verbal, para comunicar experiencias vitales entre almas afines. Ninguna otra clase de arte ha sabido expresar y representar mejor que la música sentimientos tan abstractos como la tristeza, la nostalgia, la alegría o, por qué no, la pasión desenfrenada. La música es movimiento puro en el fluir temporal de nuestras vidas; por eso también, y derivada de ella, la danza ha sido otra de las expresiones artísticas que se han preocupado por acompañar ese movimiento vital con el desplazamiento del cuerpo humano. Así se ven combinadas la dimensión temporal y la dimensión espacial del ritmo sonoro para otorgar a esa música un cierto carácter visual.

Sin embargo, esta primera clasificación categórica, que establece una línea divisoria tan marcada entre artes miméticas –generalmente visuales- y otro tipo de artes habitualmente más evocadoras e inmateriales, comenzaría a ser puesta en cuestión con la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX, cuando la abstracción empezó también a tomar forma visible en las artes plásticas tradicionales como la pintura o la escultura.

Con la aparición de un medio como el fotográfico –que marca el paso de la edad moderna a la contemporánea-, la pintura sufrió una convulsión existencial sin paliativos en torno al que había sido el paradigma visual de la representación gráfica hasta el momento: el *realismo*. Fue precisamente ahí, en el instante en que el medio fotográfico liberó y desvinculó a la pintura de su carácter referencial como medio de representación icónico por antonomasia, cuando el medio pictórico consiguió precisamente una mayor especificidad discursiva como lenguaje. Como dice Regis Durand, “dicha autonomía es en gran parte posible gracias a la obsolescencia relativa que se atribuye a la imagen (...) en tanto que procedimiento de representación del mundo. (...) Como cada vez que un campo pierde algunas de sus funciones o renuncia a ellas, gana en autonomía artística.”¹ A partir de ese instante, la mayoría de las artes plásticas tradicionales se lanzaron a una alocada carrera por desvincularse de la semejanza formal con los objetos y sujetos que formaban parte de nuestra realidad visible. Así, poco a poco, los movimientos de vanguardia que se sucedieron sin solución de continuidad tras el declive del impresionismo a finales del siglo XIX se esmeraron por alcanzar progresivamente un mayor grado de abstracción visual. En este proceso de renovación, los creadores plásticos cambiaron la forma en que tradicionalmente se había concebido el lienzo. Ya no se entenderá éste como una ventana -o un espacio escénico- desde la lógica de la perspectiva renacentista a fin de emular la tridimensionalidad espacial, sino como una superficie bidimensional, es decir, como un soporte desde el que poder construir un nuevo lenguaje no referencial. Así, movimientos como el *cubismo*, el *surrealismo*, el *futurismo*, el *dadaísmo*, el *neoplasticismo*, el *suprematismo* ruso, el *informalismo* o el *expresionismo abstracto*, se preocuparon por explorar un territorio hasta entonces desconocido intentando alcanzar, cada uno a su modo, un grado cero de la escritura pictórica. Desde Kandinsky a Pollock, pasando por Mondrian o Miró, la expresividad que se intentaba transmitir mediante la revolución pictórica y escultórica de vanguardia

¹ DURAND, Regis: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

no pasaba ya por la emoción retiniana que se podía provocar mediante el virtuosismo técnico y la imitación icónica del referente para lograr un parecido cada vez más hiperrealista. Más bien al contrario, las nuevas aportaciones de la vanguardia intentaron hacer *tabula rasa* respecto al naturalismo y el realismo decimonónicos. Sólo así los nuevos artistas consiguieron que las composiciones plásticas superaran la larga condena que desde el Renacimiento les había abocado inexorablemente a practicar una imitación cada vez más perfeccionada del mundo de los objetos. Una vez que soltaron los viejos lastres de esa representación visual, las nuevas obras fueron capaces de iniciar un proceso imparable mediante el cual empezaron a parecerse cada vez más al mundo de los signos y los símbolos que al de la realidad sensible. Así, los significados de las imágenes no se establecían ya en función de evocaciones icónicas acerca de experiencias pasadas, cosa que se había procurado conseguir hasta entonces mediante el uso de narrativas pictóricas imitativas, sino que ahora el mensaje de las imágenes plásticas pasaba por un tipo de expresividad que podía ser traducida a un lenguaje simbólico o sígnico-gestual, que se acercaba en cierto modo a la composición musical. De este modo, la composición pictórica comenzó a articular y a distribuir sus nuevas “notas visuales” (geométricas y cromáticas) sobre el espacio bidimensional del lienzo para transmitir unas sensaciones compositivas que escapaban ya de la lógica del mundo visible. Estas nuevas composiciones plásticas podían evocar en muchos casos esa capacidad expresionista que, desde la abstracción, las composiciones musicales llevaban ya muchos siglos construyendo mediante su particular ordenación de los sonidos en el tiempo.

Las nuevas tecnologías audiovisuales, que emergieron durante la segunda mitad del siglo XIX –fundamentalmente la fotografía y el cine–, fueron entonces las encargadas de recoger el testigo de la recreación icónica y mimética de ese universo figurativo que habían dejado abandonado durante un tiempo las artes plásticas tradicionales. Así, las nuevas “imágenes técnicas” se lanzaron a documentar el mundo con un contingente tecnológico que iba perfeccionándose progresivamente, registrando de forma inteligible y mimética una ingente cantidad de huellas que lo visible plasmaba sobre el soporte fotosensible de la imagen. La breve historia de lo que hemos dado en llamar “imágenes de registro”, es decir, de aquellas que han utilizado una cámara para construirse (ya sea fotográfica, cinematográfica o videográfica), ha estado copada de

forma abrumadora por técnicas de captura preocupadas por dar una versión cada vez más nítida, fidedigna y eficaz de la realidad sensible.

Tal es así, que tendemos a considerar habitualmente incorrecta –o técnicamente defectuosa- a cualquier imagen fotográfica que no se ciña escrupulosamente a los cánones impuestos por la visualidad documental contemporánea. Es decir, que percibimos generalmente como imágenes “fallidas” a todas aquellas que adolezcan de un cierto desenfoque o bien que aparezcan “movidas” o trepidadas a causa de una velocidad de obturación inadecuada según las reglas convencionales de la calidad y la resolución fotográfica. Los fabricantes de este tipo de tecnología audiovisual no cejan en su empeño por inventar automatismos cada vez más sofisticados que eviten estos supuestos “fallos”; pero a su vez estos avances técnicos son más constrictores y uniformadores, a la hora de construir una imagen fotográfica o de grabar una secuencia de vídeo dentro de lo que se consideran los márgenes de la “corrección técnica”. Algunos de estos automatismos, incorporados habitualmente a las cámaras de última generación, como el “autofocus” (que impide que el objeto protagonista salga desenfocado), o los recientes “sistemas digitales de estabilización de imagen” (que impiden que la foto quede borrosa o movida), han limitado en cierto modo las posibilidades expresivas a la hora de construir las imágenes de nuestras vidas. Porque, desde una concepción más amplia (y menos encorsetada) de este lenguaje audiovisual, la perfección de una imagen fotográfica no debe pasar necesariamente por su extrema nitidez en el enfoque, ni por su extrema inmovilidad a la hora de congelar los instantes robados al tiempo. Estos códigos normativos (de lo que habitualmente entendemos como una imagen bien hecha) no son más que una convención visual que nuestra mediática cultura occidental nos ha hecho entender como la única posible dentro del amplio espectro expresivo y significativo del lenguaje fotográfico.

Sin embargo, entre el conjunto de posibilidades creativas que la tecnología fotosensible ofrece al fotógrafo se encuentran una serie de elecciones que poco o nada tienen que ver con esos conceptos canónicos de la representación fotográfica estándar. Desde hace ya bastantes décadas, un nuevo paradigma visual ha comenzado a romper con el modelo clásico impuesto por la corrección formal de la fotografía documental, que estaba encaminada a conseguir una imagen perfectamente enfocada, nítida y congelada de lo capturado a través de la lente. Un elenco de nuevos creadores, espoleados por estas otras posibilidades de experimentación creativa que ofrece esa otra

cara oculta de técnica fotográfica, se han preocupado por ampliar la capacidad del medio, no sólo para describir fielmente lo que ocurre alrededor, sino sobre todo para realizar comentarios alternativos o cuando menos versiones alternativas del entorno visible.

Junto a esta tendencia creciente entre los nuevos creadores visuales, han sido también muchos los estudiosos, teóricos y críticos que se vienen preocupando por lo que algunos han denominado “usos no canónicos” o “no normativos”² del medio fotográfico.

La visión tradicional y ortodoxa de lo que debe ser una imagen fotográfica bien realizada conlleva una serie de hábitos fuertemente arraigados en la conciencia colectiva (tanto de los fotógrafos como del público en general) que se han presentado como las *buenas* imágenes o las *buenas* prácticas del medio. Tal es así que la práctica fotográfica común ha buscado de forma persistente un punto de enfoque nítido, unas formas perfiladas y congeladas (características éstas perseguidas por la tradición del retrato fotográfico en su larga búsqueda de la instantánea durante el siglo XIX), así como una iconicidad impuesta por la dictadura del realismo visual. Esta tiranía del medio ha potenciado el carácter documental y notarial en detrimento de otros valores formales y otras vías de experimentación que podían haber sido igualmente exploradas desde el punto de vista plástico pero que a menudo han sido relegadas a reducidos ámbitos artísticos marginales, poco conocidos y aún menos valorados por el gran público.

No está de más recordar que muchas de las prácticas consideradas como raras avis del medio, entre otras la fotografía realizada sin objetivo en cualquiera de sus denominaciones (*luminograma*, *fotograma*, *rayograma* o *schadografía*) o la práctica del *fotocollage*, la *cronofotografía*, la múltiple exposición, el *quimigrama*, la *solarización* etc, han sido ampliamente utilizadas por artistas y creadores que no se han conformado con esa visión canónica del medio como una mera herramienta reproductora de un reflejo visual fidedigno del mundo que nos rodea.

En su afán por darnos una versión alternativa –visual y conceptualmente hablando- de nuestro entorno cotidiano, muchos autores han prestado una especial atención a la nómina de usos y recursos que la gran mayoría (tanto de espectadores

² CASTELO SARDINA, Luis. *Del ruido al arte: una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid, H. Blume, 2006.

como de fotógrafos) consideran fallidos en sus imágenes. Esos “ruidos”³ propios del medio, es decir, aquellos elementos que se incorporan a la imagen a través de un instrumento técnico (en este caso el fotográfico), y que en muchas ocasiones han sido considerados elementos “parásitos” de la imagen, son rescatados e introducidos voluntariamente por muchos de estos autores para convertirlos en novedosos signos visuales que generan versiones alternativas del mundo mucho más personales, y que renuevan nuestra concepción de lo visible y por ende de lo fotográfico.

A partir del momento en que la fotografía, (al igual que en su día ocurrió con la pintura), comienza a agotar su carácter icónico y referencial con la llegada de otras nuevas tecnologías de la imagen (como la infografía, por ejemplo), se genera una crisis de identidad que le lleva a poner en cuestión su propia carta de naturaleza. El carácter testimonial, al que las prácticas fotográficas han estado sometidas prácticamente durante un siglo y medio, se liberará por fin del yugo que le vinculaba a su objeto de representación para crear nuevas vías de expresión y exploración. El cuestionamiento de ese carácter documental de la imagen audiovisual va a aportar un buen número de elementos innovadores al nuevo discurso conceptual. Estos elementos, que antes habían sido considerados como ruidos, accidentes técnicos o parásitos de la imagen producidos por un uso inadecuado del elemento técnico, comienzan a ser reconsiderados como elementos formales y compositivos dignos de consideración.

En esta línea es en la que se mueve la obra actual de Amando Casado. En su intento persistente por subvertir el código tradicional de la imagen fotográfica, este autor apuesta por la creación de un nuevo tipo de lenguaje que, en cierto modo, se acerca conceptualmente a la abstracción plástica de la pintura más comprometida o a la inmaterialidad de la música instrumental. Renunciando a la representación denotativa y realista del medio, las imágenes que este creador nos propone obedecen fundamentalmente a preocupaciones que trascienden el esteticismo visual de las formas materiales. Así, Amando somete a sus imágenes a una desmaterialización visual que tiene mucho más que ver con la composición musical antes apuntada que con el discurso plano del documento notarial, propio de la fotografía descriptiva. Las fotografías de esta exposición ya no obedecen a la lógica de un mundo material sino que más bien, al igual que le ocurriera a Kandinsky, sus imágenes se centran más en una

³ Abraham Moles considera “ruido” a “toda señal no deseada en la transmisión de un mensaje por un canal”. En MOLES, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Jucar, Sínderesis, 1975, pp. 143.

materialización de sensaciones que acarician el espíritu, como una melodía visual que acompasa nuestros ritmos vitales.

Por eso no es descabellado sugerir que las imágenes de Amando funcionan como auténticas sinfonías musicales. En un proceso semejante al de Kandinsky en su evolución pictórica hacia la abstracción, estas obras fotográficas están impregnadas de una suerte de “sinestesia” sensorial,⁴ en donde los ritmos que se expanden sobre el soporte fotosensible no sólo pueden ser vistos, sino que incluso podríamos afirmar que pueden ser imaginariamente escuchados por espíritus abiertos a la contemplación sonora de sus imágenes.

Podemos leer estas fotografías como si se tratase de verdaderas partituras visuales en las que los trazos anuncian los ritmos sensitivos de una orquesta de luz, y donde los juegos cromáticos responden a distintos timbres, a distintas voces, en una suerte de polifonía visual que invita a la escucha silenciosa de esos sonidos del mundo.

Aquí los recursos plásticos de la imagen funcionan como algo más que “huellas” o “registros lumínicos”. Generan sonoridades y vibraciones que se van superponiendo unas a otras como los instrumentos de viento a los de cuerda. Los “arañazos” de luz y movimiento que percibimos en sus imágenes pueden leerse como algo más que alocadas cabriolas visuales y cromáticas. Constituyen certeros compases de tiempo en los que el registro de la luz adquiere una armonía formal que sólo el autor es capaz de convertir en su peculiar estilo fotográfico-musical.

Frente a la actitud pasiva del “cazador” fotográfico,⁵ que se cobra la presa conformándose con la captura visual de su apariencia externa –su piel disecada a golpe de obturador-, Amando adopta una actitud proactiva con la realidad que le sale al paso. No se limita a reflejar lo que ve, sino que interviene directamente sobre lo visto para darnos su particular versión innovadora, una intervención que se impone siempre a lo fotografiado. En manos de Amando, la cámara fotográfica, en lugar de una máquina –en tanto que aparato automático-, se transforma en una herramienta manual para construir

⁴ La sinestesia, según el diccionario, correspondería a una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

⁵ “En el reportaje, el lugar dominante de la composición se conserva solamente como una dinámica del encuadre de anticipación, la ‘conciencia de cazador’, la mirada inquieta de un ‘gato de un solo ojo’, como decía Lee Friedlander.”

WALL, Jeff. “Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual.” En *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, 1997, Barcelona, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, p. 221.

y esculpir nuevas formas con la luz que ésta registra. El garabateo lumínico que impone Amando a su obra también puede ser entendido como una caligrafía de las emociones, como un registro gestual de los movimientos de su mano al crear.

La velocidad de obturación extremadamente lenta que utiliza el autor, junto con el movimiento sinuoso y pasional de su cámara –a modo de batuta de director de orquesta-, hacen que los elementos cotidianos (como una fuente de luz fluorescente o la luz del día que se cuela por las rendijas de una persiana a medio cerrar) se conviertan en instrumentos sonoros que pierden su concreción material. Así, pasan a ocupar un nuevo papel protagonista dentro del encuadre, pero no como formas visualmente reconocibles y atractivas, sino esencialmente como instrumentos portadores de una peculiar composición sinfónica; una composición que es escrita e interpretada con el estilo personal e intimista de su compositor.

La sencillez formal de algunas de las piezas de Amando Casado en esta muestra, donde el ritmo está marcado en ocasiones por un solo trazo expandido sobre el soporte (como una nota sostenida en el tiempo), hace que estas composiciones puedan ser leídas como silenciosas melodías. Sus melodías fotosensibles están más cercanas al eco de un impulso creador intimista y mental –mediante composiciones visuales que podrían ser traducidas como sonidos reales- que a una transcripción literal de lo registrado fotográficamente.

Para ello, este fotógrafo se ha centrado en la elaboración de imágenes donde los objetos que aparecen son difícilmente identificables. No utiliza los objetos como elementos compositivos de la imagen, registrados de forma objetiva, tal cual los vemos. Los objetos (ahora irreconocibles) funcionarían en estas obras como el barro del alfarero, es decir, como la materia prima con la que moldear una nueva forma, una vasija inédita. Las fotografías de Amando, nacidas a partir del registro conscientemente deformado y transfigurado de una realidad concreta, no tienen ya nada que ver con la visión inocente o la actitud reproductiva del fotógrafo documentalista. Amando transfigura sistemáticamente los objetos que registra con su cámara, los transforma y deforma hasta el extremo, como el hierro candente en manos de un herrero para construir con ellos nuevas hechuras y diseños.

La producción de estos signos visuales que Amando incorpora a sus imágenes viene presidida por la intención de superar la función comunicativa e icónica que el fabricante de la cámara ha ideado para las imágenes que espera que salgan de ella. El

constructor del aparato técnico ha previsto una serie de usos para los que pueden servir las fotografías que éste genera. Pero lo más trascendente es que también ha previsto la apariencia visual que según él deben adoptar esas imágenes. Podemos decir, por tanto, que existe un cierto determinismo tecnológico en el modo en que el fabricante nos obliga a utilizar la cámara, premeditando en cierta medida los resultados que con ella podemos obtener. En el proceso de construcción de la cámara, el diseñador se adelanta a la fase de elaboración de las imágenes por parte del fotógrafo, anticipando así, mediante el diseño del aparato óptico, los usos y acotando también los límites de su utilización. Es decir, que, de alguna manera, la cámara ha sido diseñada en función de una serie de finalidades previstas por el constructor y no tanto por el fotógrafo.

Pero, como afirma Vilém Flusser, aunque la cámara esté concebida para ejecutar un programa de una manera determinada –un *modus operandi* ortodoxo de producción fotográfica-, llegará un momento en que se agoten las posibilidades de innovación de ese programa. Y las fotografías comenzarán a repetirse y a ser tomadas de la misma manera que sus predecesoras:

“El fotógrafo escoge una combinación de categorías (...) Uno tiene la impresión de que el fotógrafo puede elegir libremente, de que la cámara se amolda a su intención. Pero esto no es cierto: la elección está determinada por las categorías de la cámara, y la libertad del fotógrafo permanece como libertad programada. Si bien la cámara funciona según la intención del fotógrafo, esta intención obedece al programa de la cámara. (...) Dicho de otro modo: en el gesto fotográfico la cámara hace lo que quiere el fotógrafo, y el fotógrafo debe querer lo que puede hacer la cámara.”⁶

Por tanto, y como concluye Flusser, lo más importante será desenmascarar los intereses que hay detrás de cada aparato. En nuestro caso, y tras muchos años de profesión y dominio técnico de la herramienta, Amando ha aprendido finalmente a saltarse de forma creativa y experimental el programa convencional para el que la cámara había sido concebida. Ha utilizado estos nuevos recursos expresivos que de alguna manera no habían sido previstos desde la corrección técnica por el constructor del aparato. De esta forma, Amando reflexiona sobre la práctica fotográfica y sobre las imágenes que gracias a su exploración experimental han generado nuevos signos y nuevos códigos de lectura.

⁶ FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 35.

En realidad, las imágenes de Amando ya no nos hablan del mundo de afuera, sino que mediante la utilización de objetos reconocibles ha aprendido a elaborar un paisaje que nada tiene que ver con lo externo. Es un paisaje interior que transmite el eco de su propia voz. Lo que pretende aquí este creador es humanizar el gesto con el que fotografía opera, eliminar de él la frialdad técnica y lo previsible de los resultados si utilizamos el aparato fotográfico de forma convencional y ortodoxa. Su intención última como creador es la de imponer su propio gesto al aparato en detrimento del gesto frío, mecánico para el que la cámara está programada y que nos otorga resultados cada vez más previsibles y estandarizados.

“¿Hasta qué punto el fotógrafo ha conseguido someter el programa de la cámara a su intención y gracias a qué método? (...) A la luz de este criterio, la ‘mejor’ fotografía es aquella en la que el fotógrafo vence el programa de la cámara en beneficio de su intención humana, es decir, en la que consiga someter el aparato a la intención humana.”⁷

Por todo ello, y para concluir, considero que el discurso fotográfico de Amando va más allá de los géneros y categorías establecidas hasta ahora por la crítica y la teoría de la fotografía en tanto que medio visual. Más que como manifestaciones de un lenguaje fotográfico al uso, las obras de Amando pueden ser consideradas como imágenes críticas; imágenes que forman parte de un discurso metalingüístico dedicado a reflexionar sobre el acto fotográfico en sí (sobre el “cómo” se cuenta la realidad por encima de lo contado). Esta suerte de metalenguaje que transpira su obra está centrada en pensarse a sí misma como medio creativo, en realizar una revisión profunda de su naturaleza, de sus signos y sus prácticas, así como de su forma de plasmar emociones e ideas que van más allá de la pura visualidad de los objetos del mundo.

Al contemplar estas imágenes podemos advertir que, en su manera de gestarse, cobra pleno sentido el significado primigenio del término “fotografía”. Etimológicamente foto-grafía puede traducirse literalmente como “dibujar con luz”, y más que nunca las imágenes de Amando obedecen a esa esencia desnuda y originaria de la práctica fotográfica. Con el movimiento orgánico de su cámara, el fotógrafo construye una verdadera caligrafía de la vida, registrando las huellas del palpito vital que se revela a cada paso en su deambular cotidiano. Pero para que esa revelación se

⁷ *Ibidem.*, p. 44.

produzca con garantías de éxito es necesaria la participación conjunta y armónica tanto del fotógrafo y la herramienta utilizada como de los motivos fotografiados.