A principios de 1976 el crítico Jaroslav Andel propuso a **Josef Sudek** grabar sus recuerdos y opiniones sobre el arte y la fotografía con el objetivo de elaborar un libro. Andel realizó cinco visitas semanales a su casa de la calle Úvoz, siempre entre el mediodía y la una de la tarde, su hora del desayuno. Reproducimos a continuación una selección de esas conversaciones. Las fotografías que acompañan el texto son del propio Sudek y pertenecen a distintas series de los años cincuenta.

# la suavidad de la luz

## ENTREVISTA CON JOSEF SUDEK

TEXTO **JAROSLAV ANDEL** FOTOGRAFÍA **JOSEF SUDEK** SELECCIÓN **ADRIANA KRASOVA** TRADUCCIÓN **IVETA GONZÁLEZOVÁ**

A diferencia de muchos fotógrafos, su interés no parece centrarse exclusivamente en la fotografía, sino también en la pintura.

Sí, muy pronto me di cuenta de que no me bastaba con aprender a hacer fotos, necesitaba algo más. No tenía luces suficientes para la literatura y la poesía, así que me aficioné a la pintura, que sin duda guarda una estrecha relación con la fotografía. No entendía gran cosa del arte contemporáneo, pero intuía el sentido que podía tener para mí. Iba a la Galería Nacional, veía los cuadros de Piepenhagen, Kosárek, Havránek y el resto de paisajistas y pensaba: «Ojalá pudiera hacer algo así.» Entonces era muy ingenuo, tenía las cosas claras y estaba convencido de que la fotografía podía convertirse en un arte..., pronto cambié de opinión. Más tarde entré en contacto con algunos pintores que querían reproducciones de sus cuadros. Entonces las reproducciones las hacían fotógrafos profesionales que no tenían ninguna relación con los cuadros y para los que sólo se trataba de un encargo más. No existía la película pancromática, se utilizaba la ortocromática, pero muchas veces ni siquiera se lograba lo «orto». Se pretendía simplemente que se viera algo del cuadro y, naturalmente, los pintores no estaban muy satisfechos. Los pobres se sentían estafados.

¿Qué pintores europeos le gustan?

Sobre todo Braque, más que Picasso. Picasso es un inventor diabólico, pero hay una parte de su obra que no me convence. Seguro que alguien querrá darme una patada en el culo por lo que voy a decir, pero creo que no todo lo que pintó es igual de bueno y el paso del tiempo irá cribando su trabajo. Su obra es inmensa y muchos de esos cuadros tenían que ser experimentos. Seguramente pensaría: «Ahí queda eso. Para que los historiadores del arte disfruten cuando me muera».

Braque, en cambio, es distinto. No sólo tenía un gran sentido para el formato, sino que era un pintor muy puro, me refiero a su uso del color. En algún lugar he visto una fotografía que mostraba sus pinceles perfectamente ordenados, uno para cada color: no los ensuciaba. No sé cómo lo hacía, pero tenía que tener preparado todo el cromatismo de antemano, porque si hubiera superpuesto los colores, siempre quedaría algún rastro. Así que me quedo con Braque, Dalí, Rousseau, Celník, algo de Utrillo. Y, desde luego, Cézanne, aunque tampoco todo.

¿Qué le interesa de los clásicos?

Incluso dejando de lado las cuestiones artísticas, es imposible no admirar su habilidad. ¡Lo mejor es que sus obras no transmiten ninguna sensación de esfuerzo! Eso es lo más difícil, que no se note el sudor, que uno no piense al verlo: «qué horror, ¿pero cuándo dormía este hombre?». Eso es algo que tiene que llegar más adelante. Si la faena se ve a la primera, se queda sólo en eso, en una faena.

En el pictorialismo de los años veinte estaban presentes muchos elementos tradicionales de la pintura.

Es lógico. En primer lugar, por entonces los temas de las fotografías eran bastante sencillos, pobres incluso. Por eso se recurría a las leyes de la composición procedentes de la pintura. De otro modo no se hubiera podido hacer nada. Por ejemplo, ciertas nubes estaban vinculadas al paisaje, y uno siempre tenía que esperar a que aparecieran.

En esa época sus ideas eran muy cercanas a las de otros fotógrafos.

Sin duda, aunque la verdad es que en aquel momento pensábamos que no nos parecíamos. Era algo involuntario. De hecho, si entonces alguien me hubiera señalado estas semejanzas me habría molestado mucho. Más tarde nos distanciamos. Por ejemplo, me veía menos con Funke, que había sido un buen amigo. Seguimos trayectorias diferentes y cada uno se movía en su propio ambiente.

Usted se ganaba la vida con la fotografía comercial.

Con la fotografía comercial uno aprende el oficio. Cuando fotografiaba unos zapatos o hacía un retrato quería que quedara un poco mejor que si lo hacía otro. Eso me obligaba a profundizar en la técnica y a probar procedimientos nuevos. Todavía hoy, cuando veo alguno de aquellos retratos, pienso: «Mierda, podía haberlo hecho mejor». En el mundo de la fotografía comercial, un resultado poco satisfactorio significaba que uno no sabía hacer bien su trabajo, y todo el mundo se daba cuenta de ello. El aspecto artístico era completamente secundario. Hoy ya no es así. Recuerdo que durante una temporada me dediqué a hacer orlas. Era un aburrimiento, pero de vez en cuando aparecía el hijo de algún conocido y tenía que hacerlo. No recuerdo cuántas hice, creo que no muchas porque era un auténtico martirio.

En los años veinte se produjo un cambio en los temas que abordaba en sus fotografías.

Lo cierto es que me dedicaba a lo que pasaba por mis manos. De repente, en los paisajes empezaron a aparecer motivos animados. No fue algo premeditado y, desde luego, influyó mucho el hecho de que me hice con una cámara réflex de 9x9 con la que se podían captar este tipo de imágenes. Antes, con el trípode, era casi imposible; en alguna ocasión logré hacer algo, pero fue por casualidad. Así que ese cambio se produjo en parte como consecuencia de las herramientas de las que disponía. Cuando eres joven tienes que probarlo todo, muchas veces te das de bruces, pero esos intentos dejan su rastro. De todos modos, en mis fotos de esa época el ser humano siempre estaba subordinado al paisaje, era un añadido, no

*Naturaleza muerta según Caravaggio – Noche* (Zátiší podle Caravaggia – Noc), 1955

desempeña el papel principal. En ese momento, al menos en nuestro país, era lo habitual, el protagonismo era del paisaje y la gente hacía de figurante. Más tarde, las personas se esfumaron de la imagen. Sencillamente empezaron a irse. De repente me di cuenta de que ya no estaban allí. Me molestaban, no sé muy bien por qué. A veces tenía que haber figuras que establecieran la proporción de los objetos. Comprendí que no tenían nada que decirme. Es extraño…

En efecto, los dos motivos dominantes en su obra son las naturalezas muertas y los paisajes.

Ya había hecho algún bodegón en la escuela gráfica, pero no fue más que una aproximación tentativa a la naturaleza muerta modernista. Llegué a los bodegones a través de los paisajes. A veces veía naturalezas muertas en algunos segmentos de los paisajes. De todos modos, nunca pensé que la fotografía de bodegones me fuera a divertir durante tanto tiempo.

¿Por qué ha hecho tan pocos retratos y desnudos?

Los desnudos fue algo que empecé y no acabé. Otra cosa se metió por medio, hice una pausa de cinco años y me resultaba muy difícil retomar algo así. Es una pena. Los retratos tampoco los acabé, fue un proyecto que quedó a medias… A veces jugueteo con la idea ingenua de que regresaré a ellos pero, en el fondo, sé que no lo haré. Qué le voy a hacer, no puedo obligarme a ello. De todos modos, nunca se sabe. Hace mucho que renuncié a los planes y programas que me proponía de joven. Nunca llegué a terminar nada de lo que tenía planeado. Cuando trabajo en algo pienso: puede que lo acabe o puede que no, a saber…

Necesita tomarse su tiempo para trabajar.

Bueno, sí, es una condición innegociable. Siempre me ha sorprendido que los demás puedan trabajar a gran velocidad. Últimamente sólo tengo ganas de fotografiar en primavera. Imagino que será por la edad. En invierno las manos y los pies se quedan helados y el otoño me produce una sensación de abandono. A veces pienso: «Umm, quizás se podría… pero ya es otoño, casi ha llegado el invierno… mejor dejarlo». El año antepasado fotografié en otoño, pero fue muy cerca, detrás de ese muro. A menudo fotografío aquí al lado o me voy un poco más lejos, a la ladera.

¿Qué le llevó a esa luz difusa tan característica de sus imágenes?

Fue algo con lo que me tropecé. Creo que fue durante el Protectorado. Por entonces estaba haciendo fotos para *Volné Smery*, una revista de arte muy conocida. En una ocasión me dijeron que necesitaban una fotografía del *San Juan Bautista* de Rodin que estaba expuesto en la Galería Nacional. La mayoría de las salas tenían luz lateral, sólo en la sala central había luz cenital, y allí estaba el *San Juan Bautista*. Me di cuenta de que necesitaba una exposición larga y de

que se podía fotografiar con aquella luz tan bonita. Pero claro, fue todavía un punto de vista bastante limitado. Todavía no comprendí plenamente la suavidad de esta luz. Sencillamente me di cuenta de que podía servir para fotografiar las estatuas de bronce.

Por esa época también descubrí algo interesante. Un día estaba haciendo fotos de unos cuadros en casa de un editor y coleccionista llamado Topic y vi un cuadrito pequeño y alargado. Parecía una acuarela pintada en un único tono marrón. Cuando me acerqué vi que era una fotografía, un contacto de 30x40 sobre papel celuloide en el que se veía a dos apóstoles de Chartres. Pensé, ¿por qué, en vez de las ampliaciones, no hago positivados por contacto a ese tamaño? En esa época me había comprado una cámara de 18x24 cm, pero no quería hacer nada con ella, porque era demasiado grande. Inmediatamente empecé con los contactos de 18x24 y con la luz natural. Un poco más adelante me decidí a probar con los paisajes. Las condiciones eran técnicamente complicadas: no podía correr el aire y tenía que haber una luz suave, y eso pasaba pocas veces. También comprendí que sólo se pueden hacer contactos; si se amplía la imagen, pierde calidad.

La regla general de la época era fotografiar con luz natural.

Desde luego. No hacía ningún paisaje sin sol. Incluso las fotografías de obras de arte las hacía con luz natural. Pensaba: «Sin sol no hay fotografía, no veo nada, no hay nada». Funke llegó a la luz difusa más o menos en la misma época. Cuando fotografiaba iglesias, en algunos interiores se vio obligado a utilizar una luz natural muy difuminada. Seguimos caminos parecidos que a veces se cruzaban, por ejemplo, yo cambié de formato, del 9x9 a 10x15, y él se pasó al 13x18.

Donde sí me gustaba la luz eléctrica era en los retratos, era un asunto que me obsesionaba ya desde la escuela. Entonces los retratos se hacían con luz natural, pero yo, en cambio, utilizaba dos bombillas muy grandes de quinientos. Novák, mi maestro, se subía por las paredes. Había unas figuras de escayola que los alumnos teníamos que fotografiar con luz natural. Yo me negué, no aceptaba ni la falta de movimiento ni la luz. Había visto los retratos cinematográficos de las películas del Oeste estadounidenses, allí todo era electricidad y quería seguir ese modelo. Fue absurdo, pero uno tiene que cometer esa clase de tonterías.

*Recuerdo de la noche de otoño,* del ciclo *Recuerdos* (Vzpomínka na podzimmní večer, Vzpomínky), 1959

Su método fotográfico se distancia del tópico del fotógrafo como cazador de imágenes. ¿Surge alguna de sus fotografías espontáneamente?

Muy rara vez. Es verdad que el proceso de la fotografía es muy diferente al de la pintura. El pintor suele partir de una idea que quiere desarrollar. En cambio, el fotógrafo o bien se tropieza con algo o bien siente que hay algo que le inquieta. Si uno no consigue captu-

*Amantes,* del ciclo *Recuerdos* (Milenci, Vzpomínky), 1950

rar lo que ve inmediatamente, cuando vuelve siempre lo encuentra un poco diferente. Aunque ese cambio sea pequeño, siempre te parece enorme, porque en tu primera mirada asombrada había una relación con el objeto completamente distinta. Además, tienes que empezar a tomar en consideración asuntos técnicos. Uno examina bien lo que quiere fotografiar, lo coloca, decide la exposición... A veces el negativo promete mucho, pero la copia es desastrosa. Cuando eso ocurre, me pongo de mal humor y prefiero dejar el proyecto apartado. Cuando, al cabo de un año lo miro de nuevo, a veces me parece que no está tan mal, que algo queda del original. Naturalmente, nunca me sale como lo había imaginado, de alguna manera, siempre es diferente.

Para usted el copiado forma parte del proceso creativo, no es un proceso anónimo ni repetible arbitrariamente.

En efecto, parto de una copia en bruto, vuelvo al negativo y compruebo que en él sigue habiendo más que en el positivo, que no es más que una copia de trabajo que he hecho para saber cómo voy. Entonces me planteo qué tal iría en un papel más brillante o mate, o más o menos blanco. Hago pruebas con papeles más suaves... Últimamente tengo que usar un papel de grado muy suave, porque mis negativos tienen bastante contraste. Será porque necesito saber que en el negativo está todo..., son manías de las que quizás debería prescindir. En otros tipos de papeles las copias quedan demasiado contrastadas. Muchas veces veo que para un trabajo necesito un papel diferente y tengo que esperar hasta que me tropiezo con él en algún sitio.

¿Normalmente se dedica sólo a un tema?

Más o menos. Hago variaciones sobre un motivo. Cuando era joven me resultaba muy fácil saltar de un tema a otro. Hacía un paisaje y luego un fragmento del paisaje. En cambio, hoy pienso que aquello era un error, que se me escapaba todo, no basta con ver las cosas sólo una vez... Pero cuando uno es joven, lo tiene todo claro.

Hace poco leí una historia sobre un viejo pintor chino que salpicaba papeles con tinta china. Pasado algún tiempo, escogió algunos de ellos y los declaró obras de arte.

Hace falta que las cosas se asienten, uno no las puede reconocer inmediatamente. Tengo muchos trabajos empezados y algunos seguramente no los acabaré. En la fotografía todo se complica un poco más. Puede parecer que en el negativo hay algo, pero al hacer la copia te das cuenta de que no es así.

¿Le gustó la exposición de Weston que pasó por Praga hace poco?

Oh sí, me gustó, no todo pero casi todo. No me convencieron sus desnudos, yo los hubiera tratado de otra forma. Pero ya sabe, siempre se plantean este tipo de debates. Pero el resto –los paisajes, las conchas...–, eso sí que fue de mi gusto. Tenemos bastante en común, me da la sensación de que estamos hechos de la misma pasta, aunque su locura es un poco distinta de la mía.

No obstante, hay algo en Weston que le es muy lejano.

No podría ser de otra forma, el ambiente en Estados Unidos es tan diferente... Son muy perfeccionistas, en ellos es algo natural. A mí no me hace falta, puedo fotografiar con lo que sea, sólo es importante que al final salga algo. Lamentablemente muchas veces no me entero de lo que está pasando en la fotografía actual.

¿Le vienen a visitar fotógrafos jóvenes?

Muy de vez en cuando. Parece como si me tuvieran miedo. Siempre me queda lo que puedo ver en las revistas, es así como me entero de lo que se hace ahora. Pero no es suficiente para tener una idea general, así que casi no conozco la fotografía contemporánea, ni siquiera la que se enseña en la Academia de Artes Pictóricas. Pero algo existirá, seguro, y serán enfoques completamente distintos a los míos.

También ha tenido discípulos o aprendices. ¿Qué consejos les daba?

Nunca doy consejos. Tan sólo comento los fallos o aciertos técnicos, el resto lo dejo a la libertad de cada uno. Mis opiniones son del tipo: «mire, a mí me parece que la composición es incorrecta, pero no me tome demasiado serio, puede que esté equivocado...» No puedo exigir a nadie que mire con mis ojos, sobre todo a alguien veinte años más joven. En cambio, si veo errores técnicos los señalo inmediatamente.

¿Y nunca ha intentado transmitir el conjunto de sus experiencias y opiniones?

La verdad es que me asombra que a los jóvenes les interesen mis fotografías. No sé qué ven en ellas, puede que ni ellos mismos lo sepan. La temática de mis fotografías no es la de esta época, de eso estoy seguro. Pensaba que mi trabajo nunca más iba a tener ningún eco, que estaba acabado. Imagino que si a alguien le dice algo, tal vez no sea tan insignificante. En cualquier caso, mientras me siga divirtiendo, seguiré sacando fotos como si sólo fueran para mí. No sabría hacerlo de otra manera. Los jóvenes ven en mis fotografías algo distinto que yo y, si les preguntara, seguramente me confundirían, querría cambiar, ver lo mismo que ellos, y algo se perdería. Mis fotografías guardan relación con cómo veo las cosas, con ese momento en que algo sale a mi encuentro y me interpela. Pienso, «qué extraño que no lo haya visto antes», pero tan sólo puedo observarlo con sorpresa.

Cuando era joven, sabía cuál era el resultado que quería y sacaba copias inmediatamente. Ahora hago la foto y dejo que se asiente antes de sacar la copia. No puedo programar las cosas con antelación. Doy con algo, trabajo en ello hasta que llego a un callejón sin salida, entonces me harto y lo dejo. Ya ve que lo tengo todo hecho una leonera, así que durante esa pausa busco alguna otra cosa... Siempre estoy pensando en la fotografía. Por eso tampoco podría dar clases. Llegaría a confundirlo todo y los chicos se volverían locos. Tendría que preparar un programa que tuviera sentido, eso me obligaría a dejar todo lo demás y dedicarme sólo a eso, no podría hacerlo a tiempo parcial. Y, para colmo, sería incapaz de cumplirlo. Por mucho que lo pensara, saldría algo totalmente diferente. Lo tengo comprobado, cada vez que tengo que enviar una carta la escribo mentalmente, pero en cuanto cojo la pluma sale otra cosa que no tiene nada que ver y me cuesta un triunfo terminarla.

Dicen que Picasso, cuando le preguntaron por qué pintaba como lo hacía, respondió: «Prohibido hablar con el conductor durante el trayecto».

Hay algo de verdad en eso. A uno le basta con saber que está en movimiento y que no corre el riesgo de chocar contra algún obstáculo. Entiendo que la gente quiera llegar a comprender la obra de un autor, pero no creo que el propio autor pueda explicarla, a lo sumo puede tener alguna intuición, pero no una explicación precisa.

*Título original Jaroslav Andel, Josef Sudek o sobe (Praga Torst, 2001). Publicado por cortesía de la editorial Torst (www.torst.cz). Minerva agradece al Centro Checo de Madrid su colaboración.*

*Kampa*, años cincuenta

*Kampa*, años cincuenta