

MEDIOS Y MODOS EN EL REGISTRO FOTOGRAFICO: APROXIMACIÓN MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA FOTOGRAFÍA DE REGISTRO

Urtzi Canto Combarro

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. Escultura. Doctorando

Resumen

Con la fotografía de registro como límite de estudio, y una serie de tomas fotográficas de obra artística dejadas por la mano de importantes artistas plásticos, analizamos la posible superación de los límites del medio fotográfico, adaptando el medio a las necesidades de la obra a registrar. Por medio de ejemplos escultóricos, pictóricos e incluso fotográficos, se da cuenta del factor humano más allá de los límites canónicos de una técnica tan formal como la del registro fotográfico.

Palabras clave: FOTOGRAFÍA; ARTE; REGISTRO; ESCULTURA; TÉCNICA

MEANS AND METHODS IN THE REGISTRY PHOTOGRAPHY: APPROACH BEYOND THE REGISTRY PHOTOGRAPHY LIMITS

Abstract

With photographic registry as a boundary study, and a series of photographic shots of art work made by important artists, we analyze the possible overcome of the limits of the photographic medium, adapting the techniques to the needs of the work to be registered. Through sculpture, painting and even photographic examples, he realizes the human factor beyond the canonical limits of the photographic registry technique.

Keywords: PHOTOGRAPHY, ART; REGISTRY; SCULPTURE; TECHNIQUE

.....
Canto Combarro, Urtzi. 2016. "Medios y modos en el registro fotográfico:
Aproximación más allá de los límites de la fotografía de registro".
AusArt 4(2): 83-91 DOI: 10.1387/ausart.17186

En las prácticas fotográficas hay un *tempo* y un *modo*. De éste *tempo* y éste *modo* surgen resultados donde se manifiestan *residuos*¹ que no son claramente visibles, pero que se perciben de manera inequívoca. Pueden verse éste tipo de resultados en algunos ejemplos de fotografía de obra artística, especialmente en el ámbito de la escultura, o en la que trata lo escultórico y lo arquitectónico. Valdrían como ejemplo las fotografías que algunos artistas han dejado de su obra.

Entre éstos artistas se encontrarían paradigmáticos escultores como Constantin Brâncuși, Auguste Rodin (a través del fotógrafo Edward Steichen) o Jorge Oteiza, así como el pintor Rene Magritte o el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto. Los artistas enunciados serían ejemplos escogidos por la claridad con que sus *tiempos*² y *modos* se manifiestan en los resultados fotográficos de sus tomas.

Sobre éstas fotografías se podría decir que se encontrarían fuera de lo que se podría considerar la materialización de la obra, es decir, material no pretendidamente artístico y sí perteneciente al proceso creador del autor. Serían un modo de registro que trascendería lo registrado, precisamente por la cualidad matérica y circunstancial que cada artista permitiera que ingresase en ellas.

Centrándonos en los casos de los escultores, y particularmente en Constantin Brâncuși, éste retrataba su escultura en su taller; decimos escultura, y decimos taller... con la dorada luz sobre el pájaro y la verticalidad traumática de ése mundo de seres encarnados. Este registro, lo hace de propia mano y desde un saber escultórico y no fotográfico. Por su parte Edward Steichen, sobre la obra de Rodin, manifiesta un pictorialismo³ residual que le aleja de la fotografía y le aproxima a los códigos espaciales de la escultura de Rodin. Como tercer ejemplo, y siguiendo la publicación de una parte de la obra fotográfica de Jorge Oteiza, centrada en el registro de su Laboratorio Experimental y en varios de los casos inédita (Huércanos 2016, 41-6), éstas demuestran de nuevo el carácter escultórico que adquiere su fotografía, creada desde el saber que la escultura genera en el escultor: un patrón de miradas perdidas en el alambre, sustentado entre maclas... con ello, consigue hacer trascendente un semblante que, desde el amor al objeto de su deseo, el autor extrae.

En el ámbito de la pintura, destacarían más allá de su obra pictórica otros aspectos del pintor René Magritte, como puede ser la serie de fotografías entre las que se encuentra “Los extraterrestres III” (Földény 2004, 46), que serían la consolidación de los “fagos”⁴. Estos mismos se encuentran en luga-

res y paisajes como las costas, cines y teatros registrados por el fotógrafo Hiroshi Sugimoto, artista de compleja clasificación... pues se encontraría en un terreno muy personal.

Como valores estéticos en estas prácticas fotográficas, podrían tratar de discernirse algunas características de su naturaleza distinta, como podrían ser: la *cercanía* respecto de lo retratado y la construcción de su naturaleza plástica *ausente de ornamento* y para con las *suertes o accidentes* del proceso de trabajo, los cuales permiten un *camino de retorno* hacia la obra.

CAUSAS DE ANÁLISIS: CERCANÍA, AUSENCIA DE ORNAMENTO, ACCIDENTES Y RETORNO

Se han enunciado los modos especiales de estas manifestaciones fotográficas, de un *fagos* y de una propuesta de disección de las características, consistente en los siguientes tips: *cercanía*, *ausencia de ornamento*, *accidentes* y *retorno*, a tratar de identificar en los ejemplos que se proponen.

¿De qué se compone ésta imagen del “fagos” de la obra? Si pudiéramos diseccionar su realidad física y su función (de registro), en estas obras podríamos advertir una realidad más escultórica y paisajística que fotográfica, además de un medio físico que adquiere el estatus de modo⁵ por el camino. Este factor crítico es aquel por el cual un medio físico, puramente funcional (de función práctica), se convierte en algo estructural de la obra, definitorio del carácter de la misma, adquiriendo un estatus de *modo*.

1. *CERCANIA: El retrato no fotográfico*...se referiría al hecho de estar planteado desde la escultura, el paisaje o lo que en cada caso se requiriese, y no desde la perspectiva formal de la fotografía. Como hemos mencionado, la falta de artificio o aislamiento del tema le aportaría además un verismo, que podría proceder del proceso, es decir, de la ausencia de accesorios formales. Accesorios formales como la pureza de un fondo impoluto, que respondería a una realidad meramente fotográfica, así como la adecuación del espacio a la toma. Sin embargo, a pesar de no aislar la obra por medio de artificios, algo *a priori* presumiblemente más adecuado para el registro de los detalles superficiales del trabajo, algunos artistas consiguen reflejar la volumetría de la escultura

y/o del entorno que captan, de un modo mucho más convincente, que si del aislamiento se sirvieran.

A éste respecto, se podría señalar el hecho de responder a su función y no a su forma, característica que se da incluso en fotografías tan comunes como “Los extraterrestres III”⁶ de Magritte, que pertenecerían al ámbito familiar, demostrando la preeminencia de éste *modo*⁷ que precede a los resultados, y que se da también fuera del mundo del arte.

Cabría tratar en torno a la función (y por el contrario, a la forma), el hecho de que lo consideramos desde una perspectiva no fotográfica; no se trataría del orden de los planos en la superficie de papel, sino de la razón por la que, y para la que, realizamos la acción en sí, tuviera ésta la forma que tuviese. Desde la perspectiva de nuestro interés, separaríamos las causas del trabajo y los resultados, puesto que no podría preverse la forma definitiva hasta acontecido el resultado mediante el proceso.

2. *AUSENCIA DE ORNAMENTO*: Habría que distinguir el modo del medio: la cámara y la técnica. A éste respecto, cabría pensar en una realidad tecnológica concreta (en este caso los haluros de plata), que explicase el grado de evolución de la tecnología, sin perder de vista la multiplicidad de usos, y abusos, que esta recibe.

Históricamente se da una realidad tecnológica dominante que sugiere y promueve unos usos específicos del medio fotográfico (en la mayoría de éstos casos, no cabría considerar las problemáticas de la fotografía digital⁸). En este momento histórico, las variables personales pudieran ser las que marcaran el resultado de una forma decisiva: como podría ser el uso del gran formato mientras se populariza el 35mm, o en el caso de Stechen, el remanente pictorialista en su trabajo. La tecnología y el uso median en la lectura de la obra, y precisamente por eso, cabe pensar en un “Modo-medio” (Földény 2004), en otra huella del artista en la imagen.

En Brancussi, esta cualidad de “Medio-medio”, se daría en la verticalidad de sus piezas: en ese... modo suyo de retratar el trabajo, que se adaptaría a las necesidades de la obra, utilizando la luz de una claraboya y respetando la necesidad que cada una de ellas tiene respecto del resto en el taller. Consideramos, que sus fotografías estarían extrañamente lejos de la tipología de registro; quizás, se recrearía en unas luces que no reproducen con claridad los tonos y pliegues de la escultura, superando el factor descriptivo del medio

y pasando a *re-tratar* (volver a tratar) otra realidad que estaría determinada por la capacidad técnica del artista (Pavo Cuadrado 2016, 16) y no por las capacidades tecnológicas intrínsecas del medio.

En el caso de Jorge Oteiza, consideraríamos que sus resultados formales, a priori más cercanos a la fotografía de registro en comparación con otros casos, manifestarían de nuevo luces y fondos que delatarían un interés en aspectos funcionales, como: la relación entre las tizas de la maclas, la función de construcción espacial de los alambres, o el lugar que en el taller ocupa la pieza... además, la sombra del escultor cae claramente sobre el traje. Se podría decir que se desecha una imagen para ganar una escultura.

Hay sin embargo otros usos que dejan otro tipo de huella en los retratos, entendiendo el retrato con amplitud⁹, desde lo bidimensional: la pintura y la fotografía.

El fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto, destacado por sus trabajos de larga exposición, que lejos de hacer un uso técnico repetitivo, le coloca en otro lugar de interés. Podría decirse poéticamente que le posiciona en la búsqueda de una eternidad en las cosas, buscada a través de la captación de la luz... este interés requiere de grandes tiempos de exposición para poder ser captada (la eternidad en las cosas). En el caso de Sugimoto, la fotografía parece un elemento necesario para captar algo... que de otro modo resultaría difícil transmitir:

“... para mí, la fotografía era un medio. Cuando era joven pensaba que la fotografía tenía más posibilidades para el futuro, para usarla como un nuevo tipo de herramienta para crear un arte nuevo...”

(Hiroshi Sugimoto en Cué 2015).

Sería éste el paradigma del artista que conecta perfectamente la necesidad propia con las posibilidades técnicas del medio. Sin embargo, ésta relación no estaría exenta de decisiones; es perfectamente consciente de las razones por las que trabaja con tecnología analógica, y así lo manifiesta abiertamente, aludiendo a cuestiones técnicas, concretamente a “la vuelta atrás en la fotografía”, la vuelta al analógico, como medio que permite otro tipo de procesos de trabajo, unos procesos que hace suyos tanto por necesidad como por deseo propio:

“En cuanto a la técnica se refiere yo prefiero el método tradicional, el resultado es mejor. El mundo de la fotografía está decayendo porque es demasiado fácil”

(Hiroshi Sugimoto en Camarzana 2016).

3. Finalmente proponemos algo que podría denominarse “el tiempo del sustrato físico tangible”, una vejez...unas cualidades físicas que interfieren en la lectura final del trabajo, apareciendo además valores añadidos por lo cultural precedente y contemporáneo.

Volveríamos a las pequeñas fotografías familiares de los álbumes de familia, a Magritte, en las que el tamaño funcional, pequeño, sería un factor clave. Son pequeñas, están ajadas por el trasiego y amarilleadas por el tiempo, sobrepasando el valor referencial¹⁰ y adquiriendo otro emocional, algo que le es propio a una sociedad que mide el paso del tiempo. Lo que vendría a significar, sería una lectura añadida que se daría sobre las luces y las sombras¹¹ y sobre los valores universales, siempre cambiantes, fijados en las mismas.

Podría caber también una referencia al valor temporal en todo éste proceso de evolución del trabajo; las sensaciones que produce el primitivo disco de la *estela del Aita Donostia* en el monte Agiña¹² en el taller (nos referimos a la *maqueta*), es considerable gracias al conocimiento actual de la vicisitudes de la obra. Así, en el primitivismo de la *maqueta* del taller, que podría considerarse obra más que maqueta, destacan valores en contraposición a la precisión en el corte de la estela finalmente instalada. En éste sentido, quizás sea Sugimoto quien mostraría una menor interferencia en la transmisión del *fagos*, alcanzando de una forma más pura... más libre quizá, el aislamiento de la espiritualidad en la obra como tal, quizá debido a que su materia de trabajo es puramente etérea y la fotografía la única obra con la que él se puede permitir (re)presentarla a un posible público.

“No me importa si es espiritualidad oriental u occidental... Hay espiritualidad”

(Hiroshi Sugimoto en Cué 2015).

Se propone re-descubrir la realidad física de la obra, como reflejo de unas formas de trabajo, unas necesidades y unas respuestas técnicas acordes con el espíritu de la misma.

REFLEXIÓN FINAL: CONSECUENCIAS DIGITALES

Para finalizar, trataremos una cuestión tangencial. ¿Cómo afecta el cambio tecnológico a éstas fotografías? El aspecto predominante en ésta problemática es la reproductibilidad, debido principalmente al posterior surgimiento de la era digital, en la que las editoriales y archivos han cambiado la naturaleza de éstas y otras fotografías.

Originalmente, en la cadena de decisiones, las mismas venían dadas desde el principio, es decir, la fotografías venían con un tamaño, formato, acabado,... determinado. Al margen de las posibles ampliaciones, sus características solían variar poco. Con la irrupción de las digitalizaciones en los archivos y el uso de archivos digitales en el mundo editorial, éstas características desaparecen, la fotografía pasa a ser información sin unas características adjuntas (formato, acabado...), de modo que en la misma ecuación, ahora las características de la obra reproducida vienen dadas al final de la cadena, y no al principio. En éste cambio, el autor pierde su capacidad de decisión y ésta pasa a ser una cuestión de forma (cómo se acomoda al medio) y no de función (por y para qué se hace).

Cabe pensar también qué uso hubieran hecho éstos autores de las nuevas tecnologías. Pero, algo estaría claro con respecto a los medios y los modos de trabajo, y es que, más allá de cuestiones coyunturales e históricas, cuando el artista hace suyo un medio de trabajo hasta el punto de adaptarlo a sus necesidades, éste deja de ser un medio para convertirse en un modo de trabajo, pasa de herramienta a elemento constitutivo del mismo. De ahí la insistencia con la que hemos tratado de remarcar el proceso, dentro del cual está altamente implicado el *medio-modo*, como elemento del que la forma de la obra tiene que dar cuenta.

Referencias

- Barfield, Thomas, ed. 2001. *Diccionario de antropología*. Trad., Carlos Sánchez-Rodrigo. México DF: Siglo XXI
- Bartram, Michael. 1985. *The Pre-Raphaelite camera: Aspects of Victorian photography*. London: Weiderfeld & Nicolson

- Brown, Elizabeth A. 2002. *Constantin Brancusi y la fotografía*. Traducción, Joan Espasa. Madrid: H. Kliczkowski
- Camarzana, Saioa. 2016. "Hiroshi Sugimoto: 'El futuro de la fotografía pasa por la vuelta a lo tradicional'". *El Cultural*, 22 junio. <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Hiroshi-Sugimoto-El-futuro-de-la-fotografia-pasa-por-la-vuelta-a-lo-tradicional/9458>
- Cué, Elena. 2015. "Entrevista a Hiroshi Sugimoto". *Alejandra de Argos* (blog ABC), 23 de dic. <http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2015/12/23/entrevista-a-hiroshi-sugimoto/>
- Földényi, F. László. 2004. *El sudario de Verónica: Paseos por los museos de Europa*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutemberg
- Huércanos, Juan Pablo. 2016. "El arte es el proceso: El laboratorio experimental de Jorge Oteiza", *Egiar* 1: 41-6. <https://egiar.org/zka-no/1-12-2016/>
- Messina, Maria Grazia, ed. 2001. *Scultura e fotografia: Questioni di luce: La Scuola Fiorentina*. [Mostra promossa dall'] Università degli Studi di Firenze, Archivi Alinari. Firenze: Alinari
- Pavo Cuadrado, David. 2016. "El pedestal y la estatua: Un ensayo apoyado en el bailar Israel Galván". *Egiar* 0: 12-9. <https://egiar.org/zka-no/0-6-2016/>
- Scutenaire, Louis, ed. 2003. *La fidelidad de las imágenes: Rene Magritte y la fotografía*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Fundación Rafael Botí
- Zuaznabar Uzkudun, Guillermo. 2006. *La piedra en el paisaje*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza

Notas

- ¹ Entiéndase residuo como "poso", algo que permanece como reflejo de una forma de hacer, de un saber práctico consciente.
- ² "tempos"
- ³ Edward Steichen, antes de su labor como fotógrafo, fue pintor de estilo pictorialista.
- ⁴ Un tipo de emoción de los ifaluk, habitantes de un atolón de la Micronesia, correspondiente al *reconocimiento del sufrimiento*, en éste caso utilizado a modo de sujeto, representando el "Sufrimiento" necesario del autor frente a la pieza (Barfield 2001, 218-9).
- ⁵ La fotografía no es una forma de registro, sino una forma de canalizar el carácter escultórico: deja de ser un medio para convertirse en un modo de tratar la obra.
- ⁶ Véase la nota 3
- ⁷ Apropiación de un medio de trabajo, pasando éste, de ser un medio del que servirse, a ser una parte más de la metodología del propio proceso de trabajo. Un medio es algo relativamente circunstancial, un modo es parte integrante del proceso y define internamente el resultado.
- ⁸ *Un punto de inflexión que afectará a estas fotografías de un modo transversal; algo a lo que dedicaremos las últimas reflexiones del artículo.*
- ⁹ El retrato entendido como *toda necesidad de reflejar una realidad*, a la cual uno se enfrenta con su propio medio y modo.
- ¹⁰ El reflejo instantáneo de un gesto, un momento personal detenido en el tiempo.

¹¹ No necesariamente las mismas, más desvaídas, menos matizadas,... que el artista viera reproducidas en su momento.

¹² Conjunto escultórico erigido en honor al monje capuchino *Aita Donostia*, consistente en una estela diseñada por Jorge Oteiza y una capilla del arquitecto Luis Vallet de Montano (Zuaznabar 2006).

(Artículo recibido 12-10-16; aceptado 20-12-16)