

SECUENCIA

ANO 1 / SEPT. 77

3

RESPONSABLES

FERNANDO LA ROSA
MARIO MONTALBETTI

TEXTOS

EDITORIAL

Esta antología de textos que publicamos traza el desarrollo conceptual de la fotografía desde 1889 hasta el presente. Los textos aquí publicados, muchos de los cuales han sido relativamente inaccesibles, han sido seleccionados como representativos de la filosofía individual de cada fotógrafo y que servirán como una contribución al desarrollo de la expresión fotográfica contemporánea.

"...como el vocabulario de la fotografía ha sido expandido, el énfasis del significado ha sido cambiado -cambiado desde lo que el mundo parece ser, hacia lo que sentimos acerca del mundo y lo que queremos que el mundo signifique." Este argumento de Aaron Siskind en 1958 sugiere una crítica distinta que podría resolver el viejo dilema de Emerson, colocando en el plano significativo al autor de la imagen antes que la máquina.

Estos fotógrafos son los llamados y reconocidos como los maestros contemporáneos de la fotografía y han ejercido una gran influencia, por lo tanto es fundamental tener acceso a su pensamiento. No sabemos aún si será posible traer estos trabajos a Lima; de todas maneras ellos han sido muy publicados en Editoriales y revistas especializadas. En números sucesivos publicaremos textos de otros fotógrafos como: Cartier Bresson, Adams, Man Ray, Minor White, Moholy Nagy, y otros, que no necesariamente están o han estado comprometidos con la misma tendencia.

Convendría señalar que los responsables de Secuencia Foto Galería no están de facto identificados con las filosofías aquí publicadas, hay si, preferencias naturales, pero no es nuestro interés presentar una sola de las variadas tendencias en fotografía.

EDWARD RANNEY

" Durante los últimos 7 años he dedicado la mayor parte de mi trabajo fotográfico a una exploración personal del paisaje y monumentos de las culturas precolombinas, específicamente, de las culturas Maya e Inca. Como fotógrafo de formato grande y trabajando en la tradición del paisaje, mi interés ha sido el de presentar en términos fotográficos los logros de estas diversas culturas que antiguamente trabajaron la piedra. Quería evidenciar que la fuerza existencial que poseen estos monumentos es tan importante como cualquier significado científico que podamos adjudicarles. Para mí tiene una particular importancia la interrelación que se da entre los monumentos y el paisaje natural y , por consiguiente, la creación del paisaje llamado cultural dentro del cual el espacio visual es en sí mismo el medio que poseemos para trascender nuestro sentido estricto del tiempo histórico, del pasado y el presente".

NOTA DEL EXPOSITOR

- 1942 : Nace en Chicago , Illinois.
- 1964 : Obtiene el grado de Bachiller en Artes, especialidad de Literatura, en la Universidad de Yale (New Haven, Conn.)
- 1964-65: Gana la beca Fulbright para realizar estudios de fotografía, antropología y literatura en Cusco, Perú.
- 1965-66: Aprendizaje con el fotógrafo David Plowden, New York.
- 1966-70: Profesor de Fotografía y Castellano en East Hill School, Chester, Vermont.
- 1969 : Contrae matrimonio con Melanie Avery Hunsaker.
- 1970- : Se radica en Sta. Fé, New Mexico y comienza un trabajo fotográfico independiente, en México, Guatemala y Honduras, preparando su libro "Trabajos en Piedra de los Mayas".
- 1971 : Trabajo fotográfico de 2 meses en Cusco.
- 1974-75: Obtiene la beca del National Endowment for the Arts, Washington D.C, para fotografiar el paisaje y arquitectura Incas.
- 1977 : Co-dirige con Víctor Chambi la expedición Earthwatch, de Belmont, Mass., para revisar y copiar el archivo fotográfico de don Martín Chambi, en Cusco.
- 1977-78: Beca Guggenheim para fotografiar el paisaje y pueblos rurales de Nuevo México.

MUESTRAS

Museum of Fine Arts - Santa Fé, New Mexico.
Dallas Museum of Fine Arts - Dallas, Texas.
Art Institute of Chicago - Illinois.
Horwitch Gallery - Santa Fé, New Mexico.
Museum of Natural History - New York.

PREMIO

Alfred Morang Memorial Award for Photography,
1975 Fine Arts Biennial of New Mexico, Museum of Fine Arts,
Santa Fé, New Mexico.

PUBLICACIONES

Aperture 16:1

"Stonework of the Maya", Univ. of New Mexico Press, 1974.

Las fotografías de Edward Ranney integran las siguientes colecciones:

- Art Institute of Chicago, Illinois.
- Museum of Modern Art, New York.
- Princeton University Art Museum, Princeton, New Jersey.
- Polaroid Corporation Collection, Cambridge, Mass.

EDWARD WESTON (1886-1958)

La fuerza del fotógrafo reside en su habilidad para recrear un tema en términos de su realidad básica y presentar esta re-creación en tal forma que el expectador sienta que está viendo no solamente el símbolo del objeto, sino que el objeto mismo le está siendo revelado por primera vez. Bajo la dirección selectiva del fotógrafo, el poder de penetración que tiene el ojo de la cámara puede ser utilizado para producir un elevado sentido de la realidad, una especie de super-realismo que revela la esencia vital de las cosas. (QUE ES LA BELLEZA FOTOGRAFICA ? Camera Craft. Vol. 46, 1939, p.254. De: "Photographers on Photography", editado por Nathan Lyons)

LA FOTOGRAFIA NO DEBE SER PICTORICA (1930)

Camera Craft, Vol. 37, N°7, p.313-20

"El Arte es un intérprete de lo inexpresable y, por lo tanto, es casi una locura tratar de transmitir su significado, nuevamente, por medio de palabras". Este pensamiento de Goethe es tan válido para mí que dudo antes de añadir aún más palabras a los volúmenes -recitados y escritos- de fervorosos partidarios o políticos. Siempre he sostenido que se ha dicho demasiado sobre arte y se ha hecho, sin embargo, poco trabajo. El que está enfrascado en el trabajo no tendrá tiempo de hablar, de teorizar: aprenderá con la práctica.

Pero, he tomado el tema del arte para empezar, no obstante que se me pidió escribir mi punto de vista sobre la "Fotografía Pictórica". Son o pueden ser estos dos temas, análogos? Yo diría: "¡Dejemos a los pedantes decidirlo!" Y aún la palabra "pictórica" me irrita, pues a mi modo de entender significa hacer cuadros. No hemos tenido ya, acaso, suficientes cuadros -"Calendarios de Arte" más o menos refinados, de cientos de miles de pintores y grabadores? La fotografía que sigue este camino sólo puede ser una mala imitación de un arte ya, a su vez, malo. Los grandes pintores -y he tenido la suerte de estar en contacto con varios de los mejores de este país, o del mundo- están profundamente interesados

y tienen gran respeto por la fotografía cundo es fotografía tanto en su técnica como en su concepción: cuando hace lo que ellos no pueden hacer. Sólomente la desprecian cuando es una imitación de la pintura. Y ése es el problema con la mayor parte de la fotografía -basta con que ustedes aprecien el 90% de las fotografías expuestas en innumerables galerías- trabajo efectuado por aquéllos que de no tener una cámara serían pintores de tercera o menos aún. Ningún fotógrafo puede igualar, estética ni emocionalmente, el trabajo de un pintor bueno, si ambos tienen propósitos idénticos. esto es, si tienen el punto de vista del pintor. Del mismo modo, el pintor no puede igualar al fotógrafo en el campo que le es particular a este último.

Por lo tanto, la cámara usada como medio de expresión debe tener cualidades inherentes que sean distintas o mejores, a las de cualquier otro medio. De otro modo no tiene ningún valor excepto el comercial, científico o el de un hobby de fin de semana para hombres de negocio fatigados -lo cual estaría bien siempre y cuando éstos no expusieran sus trabajos al público como si fueran arte!

William Blake escribió: "El hombre va en pos de una mentira cuando mira con el ojo en vez de usarlo para ver a través de él". Y es la cámara -los lentes- la que puede hacer precisamente esto, poniéndolo a uno en condiciones de mirar a través del ojo, aumentando el ojo, viendo más de lo que el ojo ve, exagerando detalles, registrando superficies y texturas que la mano humana no podría traducir ni con la mejor técnica y esfuerzo. En verdad, es lo que el pintor querría; pero su trabajo, entonces, se volvería detallista y minucioso. Sin embargo, en un fotógrafo esta manera de ver es legítima y lógica.

Es por esto que, a mi parecer, la cámara es mejor en el close-up, pues saca ventaja de este poder que tiene el lente, registrando con su ojo indagador la quinta-esencia misma del objeto, antes que el "estado de ánimo" de ese objeto. Por ejemplo, el objeto puede ser transformado momentáneamente por efectos luminosos muy seductores y fuera de lo usual y hasta casi teatrales: pero estos serán siempre efectos transitorios. Por el contrario, la calidad física de las cosas puede ser obtenida con extrema exactitud: la piedra dura, la corteza áspera, la piel viviente: o se les puede hacer más duras, más ásperas o más vivientes, si se desea. En una palabra: hagamos belleza fotográfica!

Es esto arte, puede serlo tal vez? ¿Quién sabe y a quién le impor-

ta! Esta es una manera vital y nueva de mirar, pertenece a nuestra época, sus posibilidades se han tocado apenas. Así pues, por qué preocuparse por el arte, palabra tan gastada -por lo demás- que ya es casi obsoleta. Pero, en aras de la discusión, digamos que la diferencia entre el arte de buena calidad y el de mala reside en la mentalidad de su creador más que en la habilidad de sus manos. Un técnico excelente puede ser un pésimo artista, pero un excelente artista generalmente llega a hacer de sí mismo un buen técnico a fin de poder expresar mejor sus ideas. Y la cámara no sólo ve de modo distinto según el que la esté manejando, sino que ve de manera distinta a los ojos, y esto debe hacerlo con su único oído, susceptible de variar las distancias focales.

No puedo evitar el pensar -como otros lo han hecho también- que ciertos grandes pintores del pasado tuvieron ojo de fotógrafos: si hubiesen nacido en esta época muy bien podrían haber usado la cámara. Por ejemplo, Velazquez. Diego Rivera escribió de él lo siguiente: "El talento de Velazquez se manifestaba en coincidencia con la imagen del mundo físico: su genio lo habría llevado a elegir la técnica más adecuada para ello, es decir, la fotografía".

Y también tenemos lo dicho por Van Gogh. "El sentimiento por las cosas en sí mismas es mucho más importante que el sentido de lo pictórico". De haber vivido en esta época quizás no hubiera usado la cámara pero, sin duda, Van Gogh se hubiese interesado por las fotografías de hoy.

La fotografía ha negado, o eventualmente negará, mucho de la pintura -por lo que el pintor debería estarle agradecido, pues lo ha librado del peso de la visión y representación objetivas. Rivera, -según alcancé a oírlo cuando sostenía una acalorada discusión en una galería de México-, decía: "Prefiero tener una de estas fotografías a cualquiera de las pinturas realistas. trabajos como éstos hacen a la pintura realista, superflua".

Para aquéllos que han tenido hasta ahora la naciencia de seguirme, voy a explicarles cuál es mi manera de trabajar: en mis 20 años de experiencia, nunca he intentado planear con anticipación. No obstante el hecho de que con la experiencia adquirida sé bien lo que puede conseguirse con cierto sujeto, sé también que mis propios ojos son tan sólo exploradores en una búsqueda preliminar, ya que el ojo de la cámara puede cambiar totalmente mi idea original y más aún, llevarme a un tema distinto. Así que empiezo a trabajar con la mente libre de imágenes, tan limpia como la pe-

lícula de plata en la que voy a grabar y -así lo espero- con igual sensibilidad. Sin lugar a dudas, es emocionante poner luego la cabeza de uno debajo del paño negro, tan emocionante como lo era cuando empecé de niño. Girar la cámara alrededor lentamente, observando la imagen cambiar en el vidrio esmerilado. es como una revelación: uno se convierte en descubridor viendo un mundo nuevo a través del lente. Y, finalmente, la idea completa esta allí y totalmente revelada. Uno debe tener un sentimiento definido y pleno antes de la exposición. Luego, mi copia terminada está en el vidrio esmerilado con todos sus valores en proporciones exactas. El resultado final de mi trabajo estará fijado para siempre con la descarga del obturador. El acabado, revelado y copia no son sino llevar a cabo, cuidadosamente, la imagen vista en el vidrio esmerilado. No hay consideraciones posteriores, como agrandar las proporciones o cambiar valores -o, por supuesto, el retoque-, que puedan arreglar un negativo que haya sido expuesto sin una realización completa en el momento de la exposición.

La fotografía es un medio demasiado honesto y directo como para permitir subterfugios. Uno puede darse cuenta muy bien cuando en un retrato el gesto no refleja naturalidad o la pose es fingida: o, cuando en un paisaje un día despejado es transformado en un día brumoso, con el uso de lentes difusores, o cuando a una puesta de sol no expuesta el tiempo suficiente, se le titula "A la luz de la luna!"

El acercamiento directo a la fotografía es lo difícil, porque uno debe ser dueño de la técnica tanto como uno lo es de su propia mente. Son necesarios un pensamiento claro y una decisión rápida: la técnica debe ser parte de uno mismo, tan automática como el hecho de respirar: y una técnica como ésta es difícil. Yo puedo enseñar a un niño de 7 años -e, incluso he llegado a hacerlo- a exponer, revelar y copiar aceptablemente, en unas cuantas semanas, gracias a los grandes fabricantes de cámaras, que han simplificado tanto y convertido los distintos pasos en la obtención de una fotografía en pruebas para tontos. Esto motiva el diluvio de mala fotografía por parte de aquellos que piensan que es una manera "facil" de "expresarse". Pero no es nada facil! No es facil ver en el vidrio esmerilado la copia terminada y llevar mentalmente esa imagen a lo largo de los diversos procesos de acabado, hasta el resultado final, con la plena seguridad de que el resultado será exáctamente igual a lo que uno vio y sintió. Digo llevar mentalmente la ima-

gen, para acentuar la importancia de que ninguna interferencia manual es permitida ni deseada en mi manera de trabajar. La fotografía así considerada, se convierte en un medio que requiere la mayor precisión y el criterio más seguro. El pintor, si lo desea, puede cambiar su concepción original a medida que trabaja: por lo menos, se puede decir que cada detalle no está planeado de antemano. Pero el fotógrafo debe ver el mínimo detalle, el cual no podrá cambiarse más. A menudo un momento o un segundo, o la fracción de un segundo, debe ser capturado sin titubear. ¡Qué excelente ejercicio de precisión y de observación para cualquiera y, en especial, para un niño! Yo he iniciado en la fotografía a dos de mis hijos y espero hacer lo mismo, pronto, con los otros dos: sin desear, ni siquiera esperar, que se conviertan en fotógrafos: pero sí para darles una ayuda valiosa en cualquiera que sea la línea de trabajo que ellos quieran escoger.

Puedo estar escribiendo para sólo unas cuantas personas, quizás sólo para una, no se debe esperar más. Para esos pocos, yo finalmente diré: aprendan a pensar fotográficamente y no en términos de otro medio, entonces es que tendrán algo que decir que no haya sido dicho ya. Deben percatarse tanto de las limitaciones como de las posibilidades de la fotografía. El artista que no está circunscrito a un medio en el cual confine su emoción original, no podrá crear. El fotógrafo debe tratar de resolver su problema, limitado por la dimensión de su cámara, por la distancia focal de sus lentes, los determinados tipos de placas o películas, y el proceso que está utilizando para copiar. Dentro de estas limitaciones puede decirse bastante más de lo que ya se ha dicho, pues ya sabemos que la fotografía es joven.

Pero, no estoy argumentando a mi favor. Una discusión implica, de parte de los que intervienen, un esquema mental determinado, una actitud abierta y receptiva. Es ésta la única manera de madurar y la madurez personal cuenta mucho. No se trata de que uno sea mejor que otro, sino que sea mejor de lo que ha sido. Cada uno de nosotros está en un determinado nivel de su desarrollo, por lo tanto, no todos podemos pensar igual; pero es esto justamente lo que hace al mundo menos monótono.

Habrán algunos que recuerden mi trabajo de hace 15 años atrás, y algunos gustarán más de él que de mi trabajo actual. A estos últimos no tengo mucho que decirles: están en un mundo donde las impresiones poéticas bonitas son más importantes que la belleza

estética del objeto mismo.

UN MEDIO CONTEMPORANEO HACIA LA EXPRESION CREATIVA (1932)

"El Arte de Edward Weston", Editado por Merle Armitage, N.York.
E. Weyhe p.7-8.

El hombre viene a ser el instrumento real de la expresión, no la herramienta que elige como medio. Sólo se aprecian los resultados: el modo en que éstos han sido obtenidos sólo tiene importancia para el que los hace. El espectador responderá y participará en la experiencia original en el grado en que la obra terminada tenga una correspondencia profunda y una unicidad en el punto de vista, y denote vitalidad. Esta premisa, que implica la restricción de una interpretación demasiado personal ya que ésta lleva a una interpretación perjudiciada, lleva a la revelación -la fusión de una realidad interna con una externa, derivada de la totalidad de la existencia- transmutando los objetos observados en objetos asimilados. Las manifestaciones de orden explicativo son, por lo general, incongruentes ya que cada expresión con cualidades propias y objetivo definido, genera una ética especial, y sólo se da en razón de que no es comunicable por cualquier otro medio.

Debido a la falta de concepciones claras y correctas y a la dificultad en la adquisición de técnicas adecuadas, han habido sólo unos cuantos casos de fotógrafos que se han fijado un lugar en la Historia; pero, a pesar de ello, se han dado muchos ejemplos - como las fotografías de Stieglitz Sheeler y Strand- donde se llegó a una correlación entre el significado y la expresión, donde la vitalidad alcanzada es mucho mayor que la de la gran parte de los trabajos contemporáneos presentados como arte. En realidad, la fotografía auténtica es la que ha ampliado sus horizontes, profundizado sus conocimientos e influido manifiestamente en otras manifestaciones creativas actuales. Cuando las limitaciones inherentes y las potencialidades propias de cualquier medio de expresión, son comprendidas y asimiladas, se vuelven igualmente importantes como condicionantes de la expresión e influyen en la predeterminación de su objetivo. El status actual de la fotografía -reconocida hoy como una forma propia, novedosa y valiosa en sí misma- no podría haber sido alcanzado sin la inclusión de aquellas cualidades que antes eran despreciadas y miradas como un obs-

táculo para lograr la "expresión propia".

Pero la expresión propia es una ilusión con la cual el artista imagina que puede concebir y crear formas inexistentes. Al contrario de lo que se cree, el arte más "abstracto" se deriva de las formas de la naturaleza: éstas cuando son "interpretadas" con criterios predispuestos terminan en distorsiones sin significación alguna, o en manifestaciones incompletas o sobrecargadas. Un fotógrafo puede acercarse a la realidad, pero no obtendrá un realismo estático. Por contraste, la extrema desviación del hecho objetivo a registrarse, sí es posible y es importante para la fotografía "directa". La cámara no reproduce la naturaleza, al menos no exactamente como la ven nuestros ojos, que son tan sólo medios a través de los cuales miramos, tan impersonales como los lentes. Los ojos deben ser dirigidos por la inteligencia, la misma que también guía la cámara o cualquier otro instrumento.

Sólo tengo una reserva en la determinación del objetivo de la fotografía: que ésta no debe ser usada para crear un trabajo en el cual se evidencie que se pudo establecer una comunicación más clara de otro modo. Exceptuando esto, no tengo teorías que condicionen mi trabajo. Las teorías siguen a la práctica, nunca son parte del proceso creativo. La lógica implica repetición, monotonía que da la estabilidad, mientras que la vida es fluida, siempre cambiante. La comprensión no se alcanza a través de información adquirida de la experiencia ajena, sino en el mismo hecho de vivir y trabajar plenamente.

VIENDO FOTOGRAFICAMENTE

(1943)

"El Fotógrafo Completo", Vol. 9, N°49, p. 3200-3206

Cada medio expresivo impone sus propias limitaciones al artista - limitaciones inherentes a los instrumentos, materiales o procesos utilizados. En las manifestaciones artísticas clásicas estos límites naturales están tan bien establecidos que se dan por supuestos. Elegimos la música o la danza, la escultura o la literatura porque sentimos que dentro del marco de ese medio en particular, podemos expresar eficientemente lo que tengamos que decir.

LA FOTO-PINTURA COMO NORMA - A la fotografía, aunque ya pasó su centésimo aniversario, todavía le falta definir su marco específico. O, en todo caso, no es muy claro para muchos. Para compren-

der el porqué de esto, debemos examinar brevemente los antecêden-tes históricos de la fotografía, la más joven entre las artes gráficas. Debido a que los primeros fotógrafos que buscaron producir un arte creativo no tenían una tradición que los guiase, pronto empezaron a inscribirse en la tradición de los pintores. Y así creció la convicción de que la fotografía era tan sólo una nueva clase de pintura. Sus exponentes intentaron por todos los medios posibles hacer que la cámara produjese resultados semejantes a la pintura. Este error de concepción fue el responsable de la gran cantidad de bodrios perpetrados en nombre del arte. Tenemos desde piezas alegóricas con disfraces de comparsa, hasta el uso de desenfoques de efecto mareante. Pero estos casos no hubieran bastado para retrasar al reloj fotográfico. El verdadero daño residió en el hecho de que esta falsa norma se estableció firmemente, lo que dio lugar a que se convirtiera en meta de los esfuerzos artísticos. La foto-pintura desplazó a la verdadera fotografía. La tendencia adoptada estaba tan en discrepancia con la naturaleza real del medio empleado, que cada mejoramiento en este sentido se convertía tan sólo en un obstáculo más que los fotógrafos debían superar. De ahí que la influencia de la tradición pictórica retardase el reconocimiento del verdadero campo creativo que la fotografía planteaba. Aquellos que debieron haber sido los más interesados en el descubrimiento y explotación de los recursos pictóricos incluso ignoraban la problemática de la plástica. Estaban más preocupados en producir pseudo-pinturas, lo cual los alejaba cada vez más radicalmente de todos los valores fotográficos.

Como consecuencia, cuando intentamos reunir los mejores trabajos del pasado con mayor frecuencia usamos ejemplos sacados del trabajo de aquellos que inicialmente no estuvieron interesados en la estética. Sólo encontramos fotografías que aún pueden hacerle frente a lo mejor del trabajo contemporáneo en los retratos comerciales de la época del daguerrotipo, los registros de la guerra civil, documentos de la frontera americana, el trabajo de fotógrafos aficionados y profesionales que practicaban la fotografía sin hacerse problemas de si era o no arte.

Pero, y a pesar de esta evidencia que ahora podemos apreciar calmadamente y con una visión histórica, el acercamiento a un trabajo creativo en la fotografía hoy día todavía es frecuentemente tan confuso como lo era hace 80 años atrás, y la tradición pictórica

aún persiste como lo atestigua el uso de pantallas texturadas, el trabajo de retoque en el negativo y la aplicación de reglas de composición prefijadas. La gente que por sentido común nunca llevaría un colador para sacar agua del pozo, sí es capaz de usar una cámara para hacer pintura.

Detrás del fotógrafo-pintor estaba la idea fija de que una fotografía "directa" era puramente el producto de una máquina y, en consecuencia, no era arte. Desarrolló técnicas especiales para combatir la naturaleza mecánica de su proceso. En su sistema, el negativo era tomado como punto de partida, es decir, una impresión primera y en bruto que debía ser "mejorada" a mano hasta que los últimos vestigios de su origen no artístico desapareciesen.

Quizás, si los cantantes se aglomerasen en número suficiente, podrían convencer a los músicos que los sonidos que producen con sus instrumentos (que son "máquinas") no podrían ser considerados como arte debido a la naturaleza esencialmente mecánica de estos instrumentos. Entonces, el músico, siguiendo el ejemplo del fotógrafo-pintor, haría grabar su ejecución en discos especiales que le permitieran retocar, corregir, entremezclar nuevamente los sonidos hasta transformar el producto inicial de un buen instrumento en una pobre imitación de la voz humana.

Para comprender por qué tal tendencia es incompatible con la lógica del medio, debemos reconocer dos factores básicos en el proceso fotográfico que lo colocan en un aparte de las demás artes gráficas: la naturaleza del proceso y la naturaleza de la imagen.

NATURALEZA DEL PROCESO - Entre todas las artes, la fotografía es única en razón de su proceso de registro instantáneo. El escultor, el arquitecto, el compositor, tienen todos ellos la posibilidad de hacer cambios o agregados a sus planes originales mientras su trabajo está en proceso de ejecución. Un compositor puede construir una sinfonía durante un largo período de tiempo, un pintor puede pasarse la vida entera trabajando en un solo cuadro y, a pesar de esto, todavía considerarlo aún no concluido. Pero el proceso de registro de un fotógrafo no puede ser alterado. Durante su breve duración ningún detenimiento o cambio o reconsideración es posible. Cuando abre sus lentes todos los detalles dentro de su campo visual son registrados en muchísimo menos tiempo de lo que le toma a sus propios ojos transmitir una copia similar de la escena a su cerebro.

NATURALEZA DE LA IMAGEN - La imagen, así tan velozmente registrada, posee ciertas cualidades que de inmediato la distinguen como imagen fotográfica. Primero está la asombrosa precisión en la definición, especialmente en el registro del detalle delicado; y segundo, está la secuencia continuada de graduaciones infinitamente sutiles del negro al blanco. Estas dos características constituyen la patente de la fotografía, pertenecen a la mecánica del proceso y no pueden ser igualadas por ningún trabajo hecho por mano humana.

La imagen fotográfica participa más de la naturaleza de un mosaico que de la del dibujo o la pintura. No contiene ninguna "línea" en el sentido pictórico, está enteramente compuesta de pequeñas partículas. La extrema fineza de estas partículas otorga una tensión especial a la imagen. Cuando esta tensión es destruida por la intromisión de la mano, por el exageramiento en la ampliación, por la impresión en una superficie áspera, etc., la integridad de la fotografía es desvirtuada..

Finalmente, la imagen se caracteriza por la luminosidad y brillantez del tono, cualidades que no pueden ser expresadas si las copias son hechas en papeles de superficie áspera y opaca. Sólo una superficie lisa y capaz de dar luz, puede reproducir satisfactoriamente la brillante claridad de la imagen fotográfica.

REGISTRANDO LA IMAGEN - Son estas dos propiedades las que determinan el procedimiento básico en el enfoque fotográfico. Dado que el proceso de registrar es instantáneo y dado que la naturaleza de la imagen no puede sobrevivir como tal si hay una intromisión manual rectificadora, resulta obvio que la copia terminada debe ser creada plenamente antes de que la película sea expuesta. Hasta que el fotógrafo no haya aprendido a visualizar su resultado final con anterioridad y a predeterminar los procedimientos necesarios para llevar a cabo esta visualización, su trabajo concluido -si merece llamarse fotografía- representará una serie de casualidades mecánicas desafortunadas o afortunadas.

De aquí se deduce que la tarea más importante del fotógrafo es, igualmente, más difícil, no es precisamente la de aprender a usar su cámara o adquirir habilidad para revelar o copiar, sino la de aprender a ver fotográficamente, esto es, aprender a ver el objeto de su tema en términos de la capacidad que poseen sus instrumentos y sus procedimientos, de tal modo que pueda traducir ins-

tantáneamente los elementos y valores de la escena que tiene frente a él. Los fotógrafos-pintores solían sostener que la fotografía nunca sería un arte debido a que no existían, en el proceso, los medios para controlar el resultado. Hoy día el problema de aprender a ver fotográficamente se simplificaría si fuesen menos los medios de control existentes.

Variando la posición de su cámara, el ángulo o la distancia focal de sus lentes, el fotógrafo puede lograr un número infinito de composiciones con un único y estático sujeto. Cambiando la luz sobre el sujeto o usando un filtro de color puede alterarse uno o todos los valores de éste. Variando el tiempo de la exposición, el tipo de emulsión o el método de revelado, el fotógrafo puede, a su vez, variar el registro de valores relativos en el negativo. Y los valores relativos tal como aparecen registrados en el negativo, pueden ser modificados todavía más dejando que mayor o menor cantidad de luz afecte determinadas partes de la imagen a ser copiada.

Así vemos, pues, que dentro de los límites impuestos por el medio y sin recurrir a ningún método de control que no sea el fotográfico (por ej., de naturaleza óptica o química), el fotógrafo puede, partiendo desde el registro literal, fiel, de las cosas, llegar hasta donde se lo proponga. Pero a menudo la misma riqueza de facilidades para controlar el resultado de una fotografía, actúa como una barrera del trabajo creativo. En realidad, lo cierto es que relativamente pocos fotógrafos llegan a dominar su medio. En vez de esto dejan que su medio los maneje y los haga entrar en el mismo tipo de persecución de la ardilla que corre interminable sobre la rueda giratoria de su jaula. Así, el fotógrafo vive yendo de los lentes nuevos al papel nuevo, del nuevo revelador al nuevo aparato o chuchería, nunca quedándose con una pieza de su equipo durante el tiempo necesario que le permita conocerla en todas sus posibilidades. Finalmente, perdidos en un laberinto de información técnica de poca o ninguna utilidad, no saben qué hacer con ella.

Sólamente una larga experiencia podrá capacitar al fotógrafo para que subordine las consideraciones técnicas a sus aspiraciones estéticas, pero la tarea puede ser facilitada inmensamente mediante la elección de procedimientos y equipos más simples y, naturalmente, permanecer siempre con ellos. Aprender a ver en términos del campo de los lentes que poseemos, de la escala de nuestro pa-

pel y de nuestra película, hará que nuestros logros sean mejores, y nos evita la recolección de conocimientos superficiales sobre equipos distintos de aparejos fotográficos.

El fotógrafo debe aprender desde el comienzo a considerar su proceso como un todo. No debe preocuparse por la "correcta exposición", el "perfecto negativo", etc.. Tales nociones son meros productos de la mitología publicitaria. En lugar de eso, debe aprender cuál es el tipo de negativo necesario para producir un determinado tipo de copia y, luego, la clase de exposición y revelado necesarios para producir ese negativo. Cuando llega a conocer los requisitos para un tipo de copia, debe aprender cómo variar el proceso para producir otro tipo de copia. Igualmente debe aprender a traducir los colores a sus valores monocromos y a juzgar la fuerza y calidad de la luz. Con la práctica esta clase de conocimientos se le tornarán intuitivos. En última instancia, aprenderá a ver una escena o un objeto en términos de su copia ya terminada, sin llegar a hacer conscientes en su pensamiento los pasos que se necesitarán para llevarla a cabo.

TEMA Y COMPOSICION - Hasta ahora hemos estado considerando la mecánica de la visión fotográfica. En adelante veamos la aplicación de esta visión de la cámara al campo de los temas y la composición. No puede trazarse una línea divisoria tajante entre el tema que es apropiado para la fotografía y el que lo es más para otras artes gráficas. Sin embargo, es posible -sobre la base de un análisis del trabajo anterior y nuestro conocimiento de las propiedades del medio- sugerir algunas áreas que serán más satisfactorias para el fotógrafo e indicarle otras que haría bien en evitar.

Aún cuando hubiese sido producido con la técnica fotográfica más refinada, el trabajo de los fotógrafos-pintores a que nos hemos estado refiriendo, no podría haber sido bueno. La fotografía es básicamente un medio demasiado honesto para registrar los objetos de modo superficial. Busca al actor debajo del maquillaje y expone lo inventado, lo trivial, lo artificial, denunciándolos. Pero la honestidad innata de la cámara puede difícilmente ser considerada una limitación del medio, puesto que constituye una barrera sólo para los temas que le son propios al pintor. Por otro lado, proporciona al fotógrafo los medios para mirar con profundidad dentro de la naturaleza de las cosas, y presentar sus sujetos en términos de su realidad primaria. Lo habilita para revelar la esencia de lo que se extiende frente a sus lentes, con tan

claro poder de penetración que un observador cualquiera puede llegar a encontrar la imagen recreada fotográficamente, más "real" y comprensible que el objeto mismo.

Es terrible, por decir lo menos, que la tremenda capacidad que tiene la fotografía de revelar nuevas cosas bajo nuevas formas, sea pasada por alto o simplemente ignorada por la mayoría de sus practicantes. Hoy en día, la influencia de la tradición pictórica no es vigente o está en decadencia. Ha sido reemplazada por lo que podríamos llamar "Psicología de Salón", una tendencia que está ejerciendo la misma restricción sobre el progreso de la fotografía, al establecer normas falsas y desalentar cualquier síntoma de una visión creativa original.

El fotógrafo de hoy ya no necesariamente tiene que hacer que su foto semeje un dibujo lavado para que llegue a ser admitida como arte. Ahora se afana por cumplir con las "reglas de composición". Tal es la panacea contemporánea. El consultar reglas de composición antes de hacer una foto se parece un poquito al hecho de consultar la ley de gravedad antes de emprender una caminata. Dichas reglas y leyes se deducen una vez que ha terminado el hecho, son productos de la reflexión y del examen posterior. No son, en ningún aspecto, parte del ímpetu creativo. Cuando el tema es forzado a encajar en moldes preconcebidos, la visión pierde su frescura. El seguimiento a las leyes de la composición sólo puede llevar a una repetición tediosa de clichés pictóricos.

La buena composición es tan sólo la manera más vital de ver al objeto. No puede ser enseñada porque, como todo esfuerzo creativo, es un asunto de desarrollo y madurez personal. Lo mismo que todos los artistas, el fotógrafo pretende que su copia transmita a los demás la respuesta que él dio al objeto de su tema. En la realización de este deseo, su mayor ventaja es que emplea un proceso directo. Pero esta ventaja sólo puede mantenerse si simplifica su equipo y su técnica al mínimo necesario y si guarda una actitud de acercamiento libre de toda fórmula, dogma artístico, reglas y tabúes. Sólo entonces puede sentirse libre para usar su visión fotográfica en el descubrimiento y la revelación de la naturaleza del mundo en que vive.

Nuestro agradecimiento a las personas y entidades comerciales que con su aporte económico han contribuido a mantener un ideal en fotografía.

SOCIOS PROTECTORES

Jorge Gruemberg
Fernando de Trazegnies
Enrique Normand
Fiorentina R. de Banchemo
Fernando La Rosa A.
Claude Dieterich
Manuel Salazar Muñoz
Editoriales Unidas S.A.
Standard Sales & Service S.A.
Olivetti Peruana S.A.
Backus & Johnston S.A.
Tay Agentes de Seguros S.A.
Centralum S.A.

TTX S.A.
Volvo del Perú S.A.
Banco Continental
Barmine S.A.
Hidrostral S.A.
Gruppo Svires (Vaduz) S.A.
Scala S.A.
Vitivinícola Tacama Neg.Ind.S.A.
Leche Gloria S.A.
Nicolini Hnos. S.A.
Línea S.A.
OYSSA
CARENA

PROXIMA INAUGURACION

Mariano Zuzunaga / Octubre 77