

En este libro se recoge una selección de fotografías hechas por Carlos Eguiguren Faz durante 30 años de trabajo sostenido, ordenadas en una secuencia cronológica de series correspondientes a diferentes proyectos sistemáticos de investigación. Son todas obras de impecable factura, pero la ilación de estas series entre sí no resulta evidente: subyace oculta, y con ella la consistencia del arco completo del trabajo realizado. Al intentar descubrirla nos hemos tenido que volver a cuestiones fundamentales del arte (solo en ello ya habría suficiente mérito como para justificar el conjunto de esta obra), urdiendo una pequeña teoría para el caso.

Hasta la invención de la fotografía el hombre plasmó directamente con sus manos las imágenes que quiso conservar, produciendo toda clase de dibujos y pinturas. El arte de la pintura se basa en la coordinación del ojo y la mano. En cambio, la máquina fotográfica permitió retener esas imágenes automáticamente, con lo que ellas, ya no producidas manualmente, cobraron el valor “notarial” de una documentación de la realidad objetiva, registrándola como un conjunto de meros datos lumínicos reflejados o emitidos por cuerpos materiales existentes. El nuevo arte fotográfico quedó marcado por una vocación realista.

La invención técnica de la fotografía cuajó en el siglo diecinueve con el descubrimiento de la química de las emulsiones fotosensibles, culminación alcanzada cuando ya se había avanzado bastante en la historia del arte pictórico en la representación del mundo tridimensional sobre un plano bidimensional gracias a la perspectiva, artilugio geométrico basado en la aplicación de la proyección cónica, al artefacto de la cámara oscura perfeccionado mediante la fabricación de lentes ópticos, y a las teorías del color y de la luz. El paso de la pintura a la fotografía fue entonces el resultado de un desarrollo continuo, una culminación, pero también una conclusión, un término histórico marcado por el retiro de la mano humana como medio indispensable y determinante para la producción de imágenes perdurables. Sin embargo, esta automatización del procedimiento de fijación de registros luminosos sobre un papel no neutraliza la participación determinante del sujeto que capta esas imágenes, conforme a su sensibilidad, a su inteligencia y a su emotividad. Quedan todavía disponibles para el artista algunas operaciones que constituyen las libertades fundamentales y determinantes de su nuevo quehacer: este retiene para sí a lo menos las posibilidades que surgen de elegir conjuntamente un punto de vista, un encuadre, un enfoque y un instante. Estas operaciones califican específicamente el arte de la fotografía.

Así es que, primeramente, la fotografía consiste en el arte de elegir un punto de vista, situándose en el espacio de la escena para colocar su objetivo en un cierto ángulo; porque es significativo en la imagen captada no solo aquello que se ve sino también el desde donde se ve: la mirada con que se las mira afecta el sentido de las cosas vistas.

Junto con el punto de vista, el fotógrafo determina el encuadre, recortando de la escena lo que entrará, y lo que no, en la imagen. La importancia de esta operación radica en que lo que queda al interior del cuadro constituye un orden de cosas, un sistema aparte, donde los elementos que componen la imagen se comprenden los unos en referencia a los otros co-pertencientes al cuadro, y no respecto de lo que queda fuera del marco

pero en el mismo campo visual del espectador. Si miramos sin más, vemos estando, colocados dentro del mismo espacio junto con las cosas vistas, pero el encuadre de la visión nos deja mirando desde afuera a través de una ventana, sustraídos e intocados, tornándose el mundo en escena, y abriéndose la posibilidad de la contemplación. El cuadro configura un microcosmos llamado a ser contemplado. Comprender la posición relativa de algo dentro de un cierto orden de cosas es dar con su sentido. El marco del encuadre posibilita el surgimiento de un sentido intensificado que es propio de la totalidad integrada en la imagen contenida. Pero ese sentido surge para el espectador según esta imagen se asocie con las imágenes latentes en su memoria y las emociones vinculadas a ellas. Es el potencial de reminiscencias y la profundidad que alcanzan en la memoria las asociaciones despertadas por la presencia sensible de ciertas imágenes lo que les confiere el valor perdurable que llamamos belleza, el sentido sentido.

El espacio en el cuadro queda definido en lo alto y en lo ancho por el encuadre, y la tercera dimensión faltante, correspondiente a la profundidad respecto del plano de la imagen, queda recogida en la operación del enfoque. El foco establece el grado relativo de definición visual y con ello fija también en mayor o menor grado el centro de atención de la mirada.

Por último, ya teniendo el punto de vista, el encuadre y el enfoque, e intuido el potencial sentido de lo que ve transcurrir, el fotógrafo elige el momento en que dispara, capturando la escena fugaz en un momento detenido ahí para siempre. El fotógrafo portando su cámara es como el cazador con su escopeta, que se sitúa aguardando, apunta su mira y dispara, capturando cual presa la imagen instantánea del mundo encuadrado que registra, sustrayéndola de su devenir en el tiempo y el espacio para conservarla almacenada en una memoria disponible.

En la medida en que la realidad luminosa registrada en la placa fotosensible de la cámara sea menos autónoma respecto de quien la capta, o sea más manipulada por él, hasta el extremo de ser íntegramente producida por el propio artista, este pasa de fotógrafo a pintor, desandando el camino hecho por la historia del arte, aún cuando se valga de la misma máquina como instrumento técnico para producir sus imágenes. También podría el pintor usar el instrumental técnico fotográfico o computacional como medio para producir libremente sus imágenes gráficas, tal como antes usó el lápiz, los pigmentos, el pincel y la tela, sin por ello dejar de ser pintor. La diferencia entre la fotografía y la pintura no radica tanto en los medios técnicos empleados para producir las imágenes, sino en el grado de intervención del artista en la configuración de la realidad recogida en ellas. Aplicando este concepto, se podría llamar propiamente “fotografía manual” al trabajo de los artistas previos a la invención de la máquina fotográfica que registraron laboriosamente mediante la aplicación de pigmentos sobre tela y conforme a las reglas de la perspectiva, imágenes de paisajes reales dados; y podría llamarse “pintura fotográfica” al trabajo de artistas que, como Man Ray, registraron imágenes lumínicas construidas por ellos mediante el instrumental fotográfico.

Las series de imágenes creadas por Carlos Eguiguren, desplegadas en este libro, que pudieran aparecer desconectadas entre sí, tienen, sin embargo, un orden secuencial subyacente, con una trayectoria lineal. Este trayecto parte en la fotografía clásica documental, “de caza” en los inicios de su carrera y más adelante “de estudio”, y evoluciona gradualmente hacia una “pintura fotográfica”. A continuación, revisemos

someramente estas series sucesivas a la luz de las consideraciones anteriores, o mejor, también, revisemos estos conceptos a la luz de las imágenes presentadas:

Las primeras fotografías, puestas como introducción en el libro, son tomadas al aire libre de realidades no manipuladas por el fotógrafo, captando el instante fugaz como un hallazgo feliz de imágenes robadas al tiempo y al espacio mediante el encuadre y el disparo preciso.

La primera serie, presentada bajo el nombre de “Perspectivas”, corresponde a fotografías en que la elección de puntos de vista inhabituales (logrados mediante una estudiada colocación de espejos inadvertidos), encuadres oblicuos y fragmentarios, y acciones detenidas con el destello del “flash”, trastocan unas escenas y objetos dados en ficciones, solo con ser visiones desacostumbradas de realidades conocidas.

La segunda serie consiste en una colección de retratos de una variedad de personajes más o menos famosos en su momento, la mayoría norteamericanos y algunos chilenos. Todos tienen perfecta factura y esmero hiper-realista. Son retratos posados (género ilustre en que la historia de la fotografía se entronca con la tradición pictórica), destinados a registrar y preservar del tiempo y el olvido los rostros con las trazas de las particulares vidas de esos mortales. No hay en estos precisos retratos de estudio candor alguno ni espontaneidad captada de improviso, sino cuidadoso control del gesto del retratado y, por parte del retratista, de la pose (casi siempre frontal), de la iluminación, el encuadre, y, especialmente de la puesta en escena (que suele incluir instrumentos que caracterizan los oficios de los respectivos personajes). Esta manipulación y control de cuanto compone la imagen, acerca gradual pero decididamente estas obras a la categoría de la pintura.

La tercera serie, “Caracoles”, corresponde también a fotos de estudio, con un control completo de las imágenes creadas, asumiendo abiertamente la artificialidad de su artificio. Aquí el montaje de la puesta en escena, tal como en la pintura de naturalezas muertas, está previamente compuesto por el autor que la retrata. El punto de vista, el encuadre, el enfoque, la iluminación, así como la escena de miniatura, son instrumentados para lograr unos cuadros imaginarios, ficciones visuales de tono surrealista o ilustraciones de cuentos fantásticos, como paisajes oníricos dominados por la sensación de extrañeza.

En la cuarta serie, “Flores”, Eguiguren continúa procediendo como en la anterior, con todos los factores que generan la imagen bajo su control. Descontextualizadas de su paisaje natural, iluminadas al trasluz, acercando el punto de vista hasta perder su escala, encuadrando fragmentos y ajustando el foco para definir o difuminar contornos y colores, las flores recogidas sirven de material para composiciones donde luz, color y forma juegan libremente por sí mismos con cierta independencia de su condición representativa, acercándose a la abstracción pictórica, para crear imágenes con una significación propia a partir de asociaciones posibles de orden más genérico e inespecífico. Por ejemplo, la belleza postrera de la condición marchita de algunas magnolias frágiles y pálidas cortadas de sus plantas, nos recuerda el inexorable ciclo de vida y muerte en la naturaleza y la nostalgia de una lozanía vital perdida.

En la quinta serie, llamada “Translucen”, es donde más lejos llega Eguiguren en su trayecto hacia una “pintura fotográfica”, o una fotografía no documental, abstracta, y no

directamente representativa de otra realidad pre-existente, reflejada, distinta a lo que se presenta en el cuadro, pero si preñada de reminiscencias y resonancias. Aquí el artista manipula en su estudio no solo el montaje y la iluminación, además del encuadre y el enfoque, también interviene la producción de la imagen digital en el computador (a la manera como antes se intervenía en el laboratorio el proceso químico del revelado); todo esto para crear imágenes autónomas del rendimiento lumínico emitido por los extraños organismos de moluscos y crustáceos, que, procesados, se asemejan, según se las mire, a las de cuerpos naturales de muy distinto orden, como son ciertos registros telescópicos de objetos astronómicos, o fragmentos de órganos sexuales, o de lugares o cosas innombrables. Es justamente el hecho de referirnos a objetos sin nombre, o más bien, de no reflejar cosa existente alguna, lo que les da a cada una de estas la cualidad de ser solo imagen de si misma que es propia de la pintura llamada abstracta. La extraordinaria riqueza de los valores lumínicos y cromáticos, de texturas y formas, y su potencia asociativa, evocativa pero no descriptiva, le confiere a estas imágenes la condición de ser presencias alusivas de memorias sin nombre y no mera representaciones de cosas que existen previamente. Es la capacidad asociativa de despertar memorias dormidas, vagamente reconocibles, trayéndolas a presencia desde las honduras del inconciente donde yacen olvidadas, que mientras más profundas más compartidas y universales son, lo que les da su potencia significativa y las dota de valor artístico: de su belleza rara.

La sexta serie, “Valparaíso”, parte de registros tomados del natural, ahora fuera del estudio, como apuntes captados bajo una luz vespertina del característico ambiente taciturno del puerto, que son luego procesados como material gráfico y recompuestos mediante herramientas computacionales, para lograr imágenes pictóricas afines al género de los “collages”, que sintetizan los fragmentos y comunican la intensa carga emocional de lo vivido.

Luis Izquierdo W.
Arquitecto