

LA FORMA ABSTRACTA EN FOTOGRAFIA.

ISIDORO COLOMA MARTÍN

Distingue René Huyghe tres fuentes en las que encuentran su origen las formas artísticas: la abstracción, la figuración de la naturaleza y el tratamiento del material, soporte físico de la obra (1).

El material soporte y su tratamiento ha dado origen al primer repertorio formal de que ha dispuesto el artista, desde los macarrones prehistóricos hasta las fotografías con infrarrojos, pasando por las grecas originadas en las labores de cestería, el arte objetual o las espirales propias de las artes del metal. A todo ello habría que sumar los condicionantes de la materia en el carácter de la forma obtenida: transparencia en la acuarela, dureza en la xilografía, etc.

En la abstracción se concentran todas aquellas formas inventadas por el hombre consciente o inconscientemente. También en este área de actividad encuentran su principio las leyes ordenadoras de las formas para que éstas se vuelvan inteligibles o expresivas. Las normas compositivas (simetría, repetición, equilibrio, etc.) y constructivas (canon, perspectiva, etc.) son ejemplo de ello. Por último es en el campo de la actividad mental donde el artista encuentra el camino a recorrer a través del cual puede ir *traduciendo* la forma de la naturaleza exterior a la forma artística, siempre más reducida, aunque no necesariamente menos profunda, de información que su original. La elección del aspecto natural que se quiere resaltar en su refiguración plástica, y el abandono de todo lo demás es lo que denominamos proceso de abstracción, inherente por otra parte a cualquier manifestación artística.

En la figuración de la naturaleza, se ha encontrado el repertorio más variado y desde luego más conocido de las formas plásticas. Ciñéndonos a las artes de la iconicidad, el mundo exterior físico, mensurable, objetivo, es un punto de referencia que siempre ha subyugado al artista y al espectador de la obra producida por aquél, hasta el extremo de que durante mucho tiempo se ha entendido la figuración como medio inexcusable para la expresividad de ciertas técnicas artísticas.

Justamente ha sido la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX, la que ha liberado a las técnicas de la iconicidad de la función social de refigurar el mundo. El arte ha podido dedicarse a utilizar la abstracción, no sólo como fuente formal, o condicionante expresivo, sino más estrictamente como medio formal de expresividad. Al fin y al cabo *una pintura, antes de ser un caballo de batalla,*

una mujer desnuda o una anécdota es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en un cierto orden (2). A partir de aquí podemos comprender que la abstracción se manifieste ya en la actitud evasiva que toma el arte como reacción ante una dominante histórica de la representación objetiva, estableciendo la libertad en la creación y el reconocimiento, como categoría, de una fuente espiritual generadora de percusión... en la que se ventilará la actividad de forma y color, como liberación de una carga literaria y anecdótica convertida en principio y razón (3). Gran parte del arte de nuestro siglo encuentra en estos conceptos su principio de explicación.

Obviando el sentido histórico que subyacen en las palabras de Westerdall podemos definir la forma abstracta, en un sentido genérico, como aquella cuya significación no descansa en la conexión que pueda tener con la realidad exterior del mundo natural, o imaginado a imitación del natural, sino en sí misma y en el autor que la realiza y sólo en sí misma y en su autor. En este punto hay que tener presente que muchas formas abstractas, consideradas como tales en el momento de su creación, son asimiladas por el mundo perceptivo o vivencial como objetos naturales, convirtiéndose con ellos en posibles objetos de figuración. Ejemplos característicos de lo expuesto son las obras arquitectónicas y en general todas las manufacturas. Un edificio, un automóvil o una silla, por ejemplo, son objetos abstractos en su función, concepción y obtención, pero una vez que existen se pueden convertir en modelos figurativos para las artes icónicas.

También debemos considerar que en último extremo una manera de ser abstracta una forma es ser percibida como tal por el espectador que se enfrenta a ella, aunque en sentido estricto no lo sea. Ante figuraciones de objetos desconocidos, o sistemas de representación asimismo inéditos, no podemos establecer los códigos de representación y consecuentemente considerar la imagen desconectada del mundo exterior del artista y por tanto incluirla en aquellas de carácter abstracto.

Resumiendo lo anteriormente expuesto podemos establecer seis tipos de formas con carácter o apariencia abstracta que a su vez podemos identificar con los distintos elementos conformadores de la obra plástica; es decir: la materia, el instrumento que se utiliza para su conformación, el proceso de abstracción que se sigue, el subconsciente racionalizador del mismo, y el proceso perceptivo del espectador.

Más arriba se ha comentado la liberación de las técnicas icónicas de refigurar el mundo conseguida tras la aparición de la fotografía. La imagen fotográfica establece desde un primer momento su ca

rácter testimonial y con él su marchamo de verosimilitud. En otros escritos ya hemos establecido que no es la fotografía un fiel reproducción de la realidad ni aún admitiendo sus convencionalismos (4). Sin embargo la necesidad que la técnica de la cámara oscura tiene de un objeto preexistente para constituirse, el hacerlo fuera de toda manualidad siguiendo leyes óptico-físico-químicas objetivas y al menos de forma teórica susceptibles de ser exactamente repetidas, y la generalmente mayor y más exacta información que ofrece respecto a otras técnicas icónicas, han alimentado el concepto de imagen fotográfica como imagen mimética. Sin embargo es posible hacerse varias preguntas al respecto que nos ayuden a definir con mayor exactitud la naturaleza de la fotografía. En una técnica primordialmente icónica dada su dependencia del mundo exterior para conformarse, ¿es posible la existencia de formas abstractas?; si esto es así ¿cuál es su origen?, y ¿y qué carácter tiene?. Para responder a estas preguntas buscaremos las posibilidades de materialización de la fotografía a partir de los seis orígenes de la forma abstracta anteriormente establecidos. Veamos.

LA FORMA ORIGINADA EN EL MATERIAL UTILIZADO Y SU TRATAMIENTO.

En las artes tradicionales de manifestación plástica, las versiones abstractas conseguidas mediante la transformación o simple presencia del material plástico es conocido con el término de arte matérico. Esta modalidad artística que engloba una gran variedad de tendencias expresivas, se caracteriza entre otras cosas, porque en ella la materia, de muy diversa naturaleza, pues junto al óleo encontramos arenas, papel impreso, arpilleras, etc. se presenta así misma como forma cargada de significación ajena a la mimesis de la naturaleza. Como dice Arnau Puig el artista atiende *especialmente a la materia con que trabaja con el objetivo de dejar patente su presencia, pero que, ya elaborada, no debe ser considerada como vehículo de comunicación de mensajes* (5).

En fotografía la materia se identifica con la emulsión sensible. Esta se compone de una agrupación de moléculas con capacidad de ennegrecimiento o coloración en términos visuales. Por otra parte entre las características físicas propias de la emulsión, destaca justamente la imperceptibilidad de sus componentes por el ojo humano dado su carácter microscópico. Lo que nosotros observamos en cualquier imagen fotográfica *normal* es una agrupación de moléculas siguiendo las leyes directrices que marca la imagen que ellas conforman y trascendiendo por ello a una nueva naturaleza (imagen de la naturaleza que refiguran).

Destacar las posibilidades abstractas del material fotográfico suponen un problema previo, cual es el de hacerlo visible. Se tra-

ta de convertir las moléculas microscópicas en macromoléculas visibles al ojo humano. A partir de ahí conviven la estructura granular de la emulsión y la estructura icónica de la imagen. Son las fotografías de *grano*, muy populares por ser un primer paso de alejamiento de la imagen mimética y consecuencia en bastantes casos de un *foramiento* de la sensibilidad de las emulsiones. El final del proceso abstractivo se consigue cuando el componente icónico ha desaparecido. Un detallado y explícito ejemplo de todo lo anterior lo encontramos en la película de Antonioni *Blow-up* (6).

Llegados a este punto del proceso se plantean dos posibilidades básicas: ordenar esa estructura granular siguiendo leyes exteriores a la misma, o cambiar dicha estructura por otra. En el primer caso el apoyo es una imagen de la naturaleza, irreconocible dado el grado de abstracción (por encuadre selectivo, ampliación, desenfoco, etc.). En estas ocasiones los elementos fotográficos han trastocado sus funciones. Lo que normalmente es tema plástico se convierte en soporte, y lo que normalmente actúa como soporte (icónico en el caso de las imágenes) se vuelve tema plástico.

Cambiar la naturaleza granular de la emulsión nos introduce de lleno en el mundo de la química. Son legión los productos que se pueden utilizar en el proceso fotográfico fusionándose de forma diferenciada con el celuloide o la emulsión. En todos los casos estos productos, de naturaleza líquida o diluidos en otro líquido, pueden llegar a la cristalización tras un conveniente secado. Los cristales, generalmente semitransparentes, presentan una estructura susceptible de ser utilizada con fines expresivos por su variedad y riqueza, y también por el contraste que ofrecen con una imagen fotográfica tradicional (foto nº 1). En la misma línea se encuentran todas aquellas formas plásticas originadas en las reacciones entre ciertos productos, como la trementina, y la emulsión fotosensible de resultados totalmente imprevisibles (foto nº 2).

Estas posibilidades formales presentan como primera característica su variedad y su capacidad sorpresiva. El espectador se enfrenta a mundos reales (las estructuras químicas de los materiales solubles), aunque en la mayoría de los casos totalmente desconocidos para él. Otro tema distinto es el de su versatilidad artística. La forma plástica nunca ha sido materia creativa sino se apoya en una articulación debida a la intencionalidad (consciente o inconsciente) expresiva del hombre. La materia fotográfica, por el carácter dispersivo de los productos y el pequeño tamaño de las superficies sobre las que se trabaja, es muy difícil de articular de manera diferenciada e intencionada a la vez. Estas grandes limitaciones valoran de forma especial las escasas manifestaciones que se dan en este campo de abs-

tracción. No debemos olvidar que la sola presentación de una estructura química es un ejemplo de fotografía científica, analítica, precisa y concreta pero de nulo valor estético.

LA FORMA ORIGINADA POR LOS INSTRUMENTOS TECNOLÓGICOS.

No ocurre lo mismo en las formas abstractas obtenidas tras la utilización de instrumentos tecnológicos en el proceso fotográfico. - De este bloque formal debemos rechazar previamente todas aquellas formas abstractas ya existentes antes de accionar el disparador de la cámara (instrumento necesario en la obtención de este tipo de imágenes). La fotografía de un cuadro abstracto produce siempre una imagen abstracta. Sin embargo no debemos olvidar que sus características se explican en la problemática de la pintura y no de la fotografía. Asimismo su expresividad denota la presencia del pintor que ejecutó el cuadro y no del fotógrafo que lo reflejó en un duplicata. En realidad lo que se ha producido es un cambio de naturaleza del objeto una vez creado. Los artistas en su proceso creativo pueden llegar a la obtención de formas y organizaciones formales puramente abstractas. El espectador asimila esa obra como tal formación figurativa. Pero en el momento que semejante forma es utilizada de nuevo en otra imagen, se hace ya como elemento constitutivo de la naturaleza, del mundo real y visible de los objetos. Su refiguración mimética se encuadra en el mundo de la figuración y no de la abstracción, sea cual sea la técnica empleada en la nueva imagen. Ejemplo característico de todo lo anterior es la imagen arquitectónica. La creación formal de un edificio se inscribe dentro del más puro proceso de abstracción. Sin embargo - la imagen de un edificio es una variante más de las artes figurativas (foto nº 3).

En el bloque de formas abstractas originadas por los instrumentos tecnológicos la fotografía adquiere verdadera importancia cuando entre esos instrumentos se mezcla el factor luz. Nos referimos a todos aquellos fenómenos en los que la luz es componente esencial, y no porque sean iluminados de forma más o menos dirigida por el fotógrafo, sino porque es la propia fuente lumínica, alterada por algún proceso mecánico-óptico la que es captada directamente por la cámara. La luz no ilumina el proceso, forma parte del mismo. En este campo podemos distinguir tres tipos de alteración de la luz que comportan así mismo tres bloques formales diferenciados: la luz refractada, la luz reflejada y la luz directa móvil.

En el primer caso la cámara capta objetos transparentes o semitransparentes atravesados por una fuente de luz. Antes de llegar a la emulsión fotosensible, aquella ve alterada sus características evidenciando las leyes de refracción del objeto interpuesto. La imagen obtenida variará en función de la intensidad, coloración, naturaleza

y otros factores de la fuente luminosa, en función de las leyes de refracción del objeto y sobre todo de la forma que tiene ese objeto. De los factores mencionados, las características de la luz y la forma del objeto interpuesto, son susceptibles de ser elegidos por el fotógrafo y por tanto de articulaciones con intencionalidad expresiva. Ejemplos característicos son las fotografías de cristales fragmentados irregularmente, o vitrograffas, como las denomina uno de sus más asiduos cultivadores, George F. Pollock (foto nº 4).

En un segundo caso la luz es reflejada por espejos, o materiales espejados. La forma de la base especular es transmitida y captada a continuación por la cámara. En un proceso más complejo, el enfrentamiento de varias superficies de este tipo multiplica la imagen de manera indefinida, transportando y recortando en cada inflexión la forma primera. En la segunda década del siglo Coburn reunió tres espejos con un vértice común y en contacto dos aristas de cada uno de ellos. Con ello creaba un diedro especular en cuyo interior cualquier forma luminosa se reflejaba indefinidamente, en secuencias de tres, asimilándose con las tres dimensiones espaciales. El resultado (foto nº 5) que intentaba dar la versión fotográfica del cubismo, ofrece por los condicionantes mencionados grandes limitaciones, pero no menor exactitud conceptual del movimiento. La sustitución de una fuente luminosa por un objeto iluminado producirá a buen seguro efectos muy interesantes.

Pero si hablamos de formas estrictamente abstractas a la vez que estrictamente fotográficas, no hay duda de que el grupo formal más desprovisto de consideraciones figurativas es el producido por la captación a través de una cámara de una pequeña fuente de luz adosada a cualquier elemento de un instrumento mecánico móvil. Ejemplos de aficionados son la suspensión de una bujía en el extremo de un péndulo captando la cámara el recorrido de aquél mediante una larga exposición. Feiningier captó el recorrido de un helicóptero al concentrar su atención en las formas que describían las aspas, convenientemente dotadas de sendos puntos de luz en sus extremos (fotos nº 6 y 7). En este tipo de fotografías se capta el recorrido físico que efectúa la pieza seleccionada en el conjunto del mecanismo. El catálogo formal es tan variado como diversos son los mecanismos móviles inventados por el hombre, entre los que se incluye el propio hombre. El principio plástico fue iniciado por Marey a finales del siglo XIX en sus estudios sobre la cronofotografía y la locomoción animal. En aquellos momentos Marey (7) utilizaba una línea blanca pintada sobre el traje del modelo utilizado para sus experimentos captando más exactas y precisas mediciones de la naturaleza animal. Pero la imagen que le servía de base era una sucesión de líneas totalmente descontextualizadas

y anicónicas. El desarrollo estético más conocido de estos principios formales lo efectuó treinta años después Marcel Duchamp con su conocido *Desnudo bajando una escalera*.

LA FORMA ORIGINADA EN EL PROCESO ABSTRACTIVO.

Cuando en las aulas universitarias se explica el arte de Mondrian los alumnos siempre manifiestan un alto grado de sorpresa al comprobar que algunos de sus cuadros, prácticamente reducidos a la presentación de una serie de líneas y superficies rectangulares tienen su origen en una captación mimética de la naturaleza a la que paulatinamente se le ha ido despojando de aquellos elementos no significativos y reordenando los restantes siguiendo unas leyes previamente establecidas por su autor. El proceso de selección de elementos significativos y posterior enfatización de los mismos existe absolutamente en todas las obras que consideramos artísticas por muy relacionadas con el naturalismo que las consideremos. Sirvanos como ejemplo el David miguelangelesco reducido (abstraído) a unas formas canónicas de proporción en toda la figura y enfatizado (en este caso aumentando el tamaño) en las proporciones de cabeza y manos, por ser éstos los elementos que mejor definen la acción que se dispone a efectuar.

En fotografía también es omnipresente el proceso abstractivo. La simple reducción de la naturaleza tridimensional a una superficie bidimensional de la copia en papel ya es una abstracción. En esta misma línea se consideran la reducción de los objetos a una sucesión de manchas cromáticas, del espacio real a una refiguración de sólo dos o tres planos, incluso uno solo tras un enfoque selectivo, etc. Sin embargo en fotografía es más difícil considerar este proceso como abstractivo porque se utilizan códigos de transformación siempre permanentes y sobre todo objetivos. El artista manual al refigurar el mundo plantea leyes personales de transformación. No consideramos que sean compartidas por otros artistas y sean susceptibles de ser conocidas por los espectadores, porque siempre el artista puede cambiar las leyes (la Historia del Arte tiene infinidad de ejemplos), incluso cambiarlos con mayor rapidez que velocidad puede manifestar el espectador en conocerlas y assimilarlas. El fotógrafo por el contrario trabaja con leyes de transformación de origen científico, por tanto objetivas, limitadas y aprehensibles con rapidez y lógica. El proceso de abstracción fotográfico es más fácilmente seguible por el espectador por su carácter mecánico sucesivo. La actuación del fotógrafo casi nunca se apoya en la manualidad. Si a todo lo mencionado unimos la capacidad que tiene el espectador para reconocer el todo por la percepción de la parte nos encontramos con que la fotografía difícilmente podemos caracterizarla como una imagen abstracta.

En el plano estrictamente teórico podemos afirmar que un su-

puesto espectador, conocedor de todos los recursos fotográficos, puede llegar a reconstruir el objeto que ha servido de modelo para una imagen obtenida mediante el concurso de una cámara fotográfica, con sólo rehacer a partir de la imagen definitiva el proceso que le ha dado origen, aunque en sentido inverso. Este supuesto en la práctica es imposible. En el proceso además de las fases de transformación y reducción existen fases de supresión de elementos cuando se superan los límites de reproducción del medio fotográfico. Veamos un ejemplo (foto nº 8). Tomemos una fotografía lo más naturalista posible del tronco de un árbol talado en la que se muestren los anillos de vejez, su perfil exterior y el agrietamiento del núcleo arbóreo. Observaremos los sucesivos anillos gracias a una gama tonal bastante amplia. Con esta imagen podemos reconstruir la textura, dimensión y proporciones del tronco original. Pero si a partir de este negativo efectuamos una serie de copias negativo-positivo-negativo aumentando el contraste en cada paso la gama tonal quedará reducida a la presencia de blancos y negros puros, desapareciendo los tonos medios. Con esta desaparición además de perder información del interior del tronco, cambiamos las dimensiones de sus grietas y perfiles exteriores, ya que en cada aumento de contraste las zonas blancas o negras de la primera toma han ido aumentando su tamaño por la sucesiva incorporación de zonas originariamente grises que se han ido trastocando en las dos gamas extremas. Si quisieramos aplicar el proceso contrario de suavización la reconstrucción de la imagen primigenia sería imposible. La pérdida de grises ha supuesto la pérdida de referencias informativas. Obtendríamos una imagen en la que los negros puros se convertirían en tonos de gris más o menos claro, pero nunca diferenciado. Lo mismo ocurriría con los blancos.

De todo lo expuesto podemos deducir que cuando en el proceso abstractivo de una imagen fotográfica se llega a la supresión de los elementos definidores mínimos, nos encontramos con una imagen abstracta cuyo valor descansa en su propia expresividad y no en la referencia que pueda hacer de la naturaleza exterior al proceso fotográfico (foto nº 9).

FORMA ORIGINADA EN EL SUBCONSCIENTE INSTINTIVO.

En la pintura de los años que siguen a la segunda guerra mundial se ha desarrollado una modalidad expresiva, conocida con el término de abstracción lírica, en la que el autor apoyado en la capacidad expresiva de la materia desarrolla una obra gestual o matérica, guiado por el subconsciente instintivo, en algunos casos con clara tendencia al automatismo. El resultado siempre es de tipo espiritualista.

Por mor de la exhaustividad contemplamos este planteamiento -

como factible en el proceso fotográfico. Sin embargo en fotografía la materia no es factible de transformación por medios mecánicos-ópticos en otra dirección que en la de hacerse visible y a partir de ese momento transformarse por procedimientos químicos en otra estructura como se ha explicado más arriba. En ninguna fase del proceso se ha introducido la actividad manual transformadora. Desde este punto de vista estrictamente fotográfico no podemos hablar de formas (abstractas o no) originadas en el subconsciente instintivo del autor.

La única posibilidad descansa en la actuación manual sobre la película negativo, que por su tamaño lo permita. Es el caso de los cliché-verre, más conocidos por su originalidad en el mundo fotográfico que por sus aportaciones expresivas al medio. En este procedimiento el autor con la ayuda de un objeto punzante raya de forma diferenciada la emulsión ya revelada, conformando una imagen en mucho similar a la que se obtiene en una plancha de grabado. La placa así obtenida se positiva según los procedimientos al uso. En esta acción manual el artista puede producir una imagen de tipo naturalista o abstracta. En cualquier caso la imagen debe poco en su origen al proceso fotográfico y sólo se explica en su modo de presentación dentro del medio. En realidad es una forma de arte puramente manual que participa de todas las características expresivas de esa manualidad.

LA FORMA ORIGINADA EN LA RACIONALIZACIÓN DE FORMAS YA ABSTRACTAS.

Junto a la abstracción lírica mencionada en el epígrafe anterior, la abstracción geométrica representa la otra gran línea expresiva de los artistas del siglo XX. En términos generales en la abstracción geométrica el artista trabaja con formas abstractas por sí mismas, o por ser final de un proceso abstractivo, como base generadora de formas y combinaciones de formas nuevas.

Para el fotógrafo la posibilidad de ofrecer imágenes abstractas originadas en la racionalización de otras formas previamente abstractas se presenta desde varios puntos de acceso. El primero de ellos es la captación con una cámara fotográfica de la imagen abstracta originada en un proceso no fotográfico. Como en casos anteriores nos encontramos ante una fotografía naturalista de un objeto abstracto. Sus cualidades expresivas como forma abstracta no descansan en la actividad del fotógrafo, sino en un autor previo y ajeno a él, que ha trabajado asimismo con materiales también extrafotográficos.

Más inmerso en el campo expresivo que nos ocupa es la racionalización de formas a través del fotomontaje. En este caso el fotógrafo trabaja con fotos abstractas que combina en dirección a una nueva imagen fotografiada, una vez conseguida, en su conjunto. En el fotomontaje abstracto así desarrollado, el comportamiento del autor no es muy distinto del que tiene un pintor en similar problemática. Ambos -

trabajan con las leyes de la composición, la combinatoria y el desarrollo formal. En el caso del fotógrafo, por el concepto automático - del proceso, con menores posibilidades de credibilidad creativa ya - que aporta muy pocas novedades sobre las técnicas tradicionales.

Muy distinto carácter presenta la tercera vía de actuación: - racionalizar las formas sin la utilización de la cámara fotográfica, es decir desarrollando las posibilidades del fotograma. Man Ray y Moholy-Naghy descubrieron esta posibilidad expresiva en los años 20. En el fotograma se parte de objetos con distintos grados de transparencia, incluyendo los opacos que se disponen sobre una superficie fotosensible. El conjunto es expuesto a la acción de una fuente lumínica durante un tiempo determinado. La imagen latente así obtenida se revela normalmente. Como veremos en el proceso mencionado las formas obtenidas dependen de la interacción objeto-luz-sensibilidad de la emulsión. En otras palabras, las formas obtenidas son exclusivas del medio fotográfico. Su ordenamiento y racionalización también descansa - exclusivamente en el artista fotógrafo que elige los objetos y los coloca interrelacionándolos en la superficie sensible. La imagen obtenida es de apariencia y carácter totalmente abstractos, estructurada siguiendo leyes totalmente desconectadas de la naturaleza exterior y sólo explicables desde la óptica personal del autor que la pone en práctica (foto nº 10).

LA FORMA ORIGINADA EN LA DESCONTEXTUALIZACIÓN.

La verosimilitud de las imágenes descansa en el conocimiento y reconocimiento de una serie de códigos representativos que se utilizan para traducir el objeto tridimensional del mundo real a la imagen bidimensional de la representación: la perspectiva, el claroscuro, el dibujo, etc. son algunos de estos códigos. En el mundo fotográfico - los códigos también se encuentran presentes en igual medida. El *realismo* de la imagen se acentúa si consideramos la necesidad que tiene el medio de un objeto exterior, real y preexistente, para realizarse. En la mayoría de las fotos (las únicas excepciones son las consideradas en el conjunto de este trabajo) el espectador *sabe* que existe un objeto que ha servido de modelo y según la riqueza visual que posea - puede discernir con claridad del objeto de que se trata.

Sin embargo hay casos en los que a pesar de la profusión y - exactitud de elementos informativos definidores del objeto, el espectador no llega a completar el proceso de reconstrucción del objeto - real. En ellos el fotógrafo ha captado la imagen de un objeto excluyendo elementos ambientales significativos e imprescindibles para su identificación. El actor ha descontextualizado los objetos. En la consideración abstracta que nos ocupa este efecto toma valores interesantes cuando los ambientes reales de los objetos, sus características,

leyes, y cualidades escapan de la capacidad o al menos de la costumbre perceptiva de los espectadores. Para muchos occidentales un detalle de una pagoda será considerado como una imagen de, al menos, apariencia abstracta a pesar del acusado naturalismo que presente.

Los fotógrafos sin embargo no han explotado esta vía, al menos con intención de presentar formas abstractas o fotoformas. Mucho más importante es la utilización de la técnica fotográfica para explorar el mundo por fuera de los límites perceptivos del hombre, o de los condicionantes normales de percepción humana. La macro y microfotografía son los ejemplos más característicos de imágenes abstractas por descontextualización. La macrofotografía capta detalles de la naturaleza visibles para el ojo humano, pero que no solemos tener en cuenta ante la mayor importancia de estructuras objetuales mayores. El detalle de un desconchón en la pared, de la pequeña estructura de una tela de araña, son desplazadas en nuestra mente ante la presencia del muro o la tela de araña en su conjunto. La selección de estos detalles en una imagen ofrece mundos nuevos a nuestra percepción de carácter aparential abstracto. Comportamientos parecidos se suelen dar con la microfotografía. Esta modalidad explora el mundo visual que re basa los límites de captación del ojo humano. Ayudada por complejos sistemas ópticos la cámara hace permanentes y difunde imágenes de objetos conocidos por muy pocos espectadores. En ambos casos, macrofotografía y microfotografía, se obtienen imágenes de formas acentuadamente naturalistas, en términos expresivos pictóricos, hiperrealistas, que sólo pueden considerarse como abstractas por su apariencia y apoyándose en la normalmente escasa riqueza visual del espectador. No debemos olvidar sin embargo, que justamente el carácter de sorpresa que presentan estas imágenes, es el principal apoyo que utiliza el artista fotógrafo para desarrollar la imagen que presenta. Compárese en este sentido el distinto comportamiento que se experimenta al observar una microfotografía de un objeto desconocido con otra microfotografía de otro objeto, por diversas razones dentro del mundo cognoscitivo común (fotos nº 11 y 12).

De todo lo anteriormente expuesto podemos sacar las siguientes conclusiones:

1a Cuando la imagen fotográfica se obtiene a través de una cámara sólo podemos hablar de forma abstracta en sentido estricto en aquellos casos en los que lo captado no es un objeto más o menos transformado por la incidencia de fuentes lumínicas sino la fuente luminosa transformada por la interposición o actuación de diversos objetos o procesos mecánicos.

2a También podemos hablar de forma abstracta en imágenes que tras haberse obtenido con una cámara, han sufrido un proceso abstractivo su-

ficiente como para romper los códigos mínimos de identificación.
3a En todos los demás casos, la ordenación y constitución de las formas componentes de una imagen no se basan en problemáticas desarrolladas en el proceso constitutivo de la fotografía, sino en una problemática anterior al proceso fotográfico, que la cámara capta en su conjunto o en alguna de sus partes. En este sentido no se puede hablar de imagen abstracta, sino de imagen fotográfica con apariencia abstracta.

4a Cuando la imagen se obtiene sin el concurso de una cámara siempre podemos hablar de imagen abstracta (8).

5a Sin embargo se puede cuestionar el carácter fotográfico en el caso de los cliché-verres, supeditados a la manualidad del autor, y por ello más próximos a los problemas del dibujo y del grabado que de la fotografía.

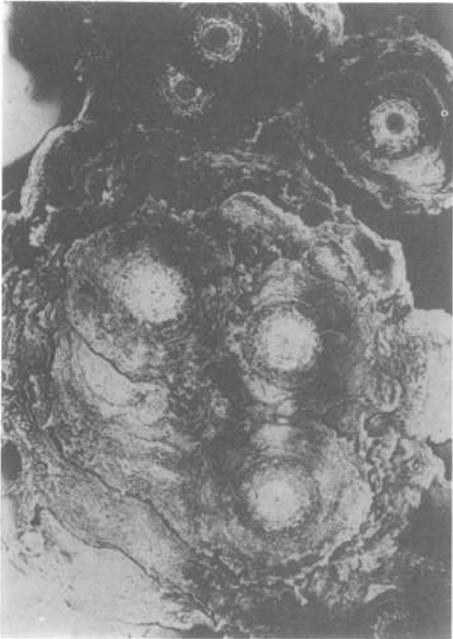
6a También se puede cuestionar el carácter artístico en aquellos casos que descansan en la transformación del material (emulsión) supeditados exclusivamente a las leyes físico-químicas de los elementos y por tanto no susceptibles de transformación intencionada por parte del fotógrafo.

NOTAS

- (1) HUYGHE, René, El arte y el Hombre, Barcelona, 1966, Ed. Planeta, Tomo I, pág. - 14.
- (2) DENIS, Maurice, "Definición del Simbolismo", París, Agosto, 1890. Citado en - GOLWATER, R. y TREVES, M., El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos XIV a XX, Barcelona, 1953, Seix Barral, pág. 286.
- (3) WESTERDAHL, Eduardo, Voz: "Abstracción" en Diccionario del Arte Moderno, Director Vicente Aguilera Cerni, Valencia, 1979, Fernando Torres.
- (4) COLOMA MARTIN, Isidoro, La fotografía como lenguaje artístico. El caso español: 1839-1939, Málaga, 1983. En prensa.
- (5) PUIG, Arnau, Voz: "Pintura matérica" en Diccionario del Arte Moderno...
- (6) En *Blow-up* el protagonista fotografía ocasionalmente un parque en el que se ha cometido un homicidio. En una de las fotografías obtenidas descubre la imagen de un hombre empuñando la pistola causa de la muerte del hombre que yace a sus pies, pero a una distancia (tamaño del objeto icónico) que le impide reconocer la identidad del asesino. Mediante sucesivas ampliaciones del negativo intenta reconocer a la persona portadora del arma. Sin embargo no lo llega a conseguir porque tras las sucesivas ampliaciones la imagen ya no recuerda a nada ni a nadie, sino que presenta la estructura granular de la emulsión que había utilizado desapareciendo cualquier referencia icónica.
- (7) MAREY, Jules Etienne, "La cronofotografía". Sucesión de artículos aparecidos en La Revista Fotográfica, entre Noviembre de 1892 y Mayo de 1893.
- (8) Partimos del principio de intencionalidad abstracta. No consideramos, por evidente, aquellos casos en los que se copia un grabado por contacto como hacía - Niepce, o se utiliza un cliché-verre para dibujar un paisaje como hacía Corot, por citar algunos ejemplos.



Lám. 1.— Retrato de Rosa



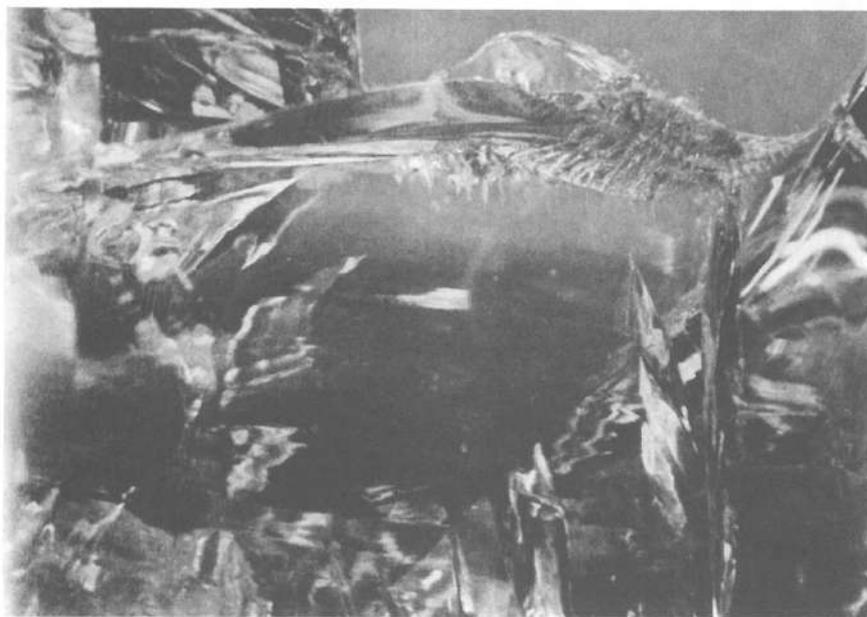
Lám. 2.— Gotas de Trementina



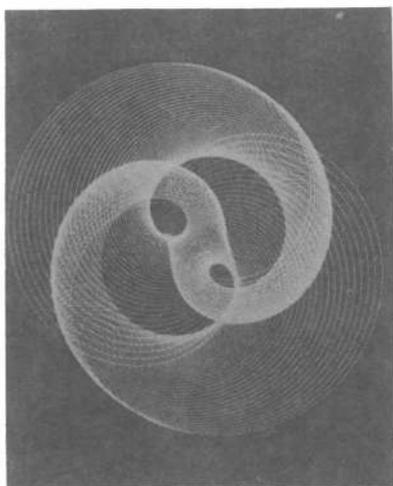
Lám. 3.— Iglesia de San Felipe



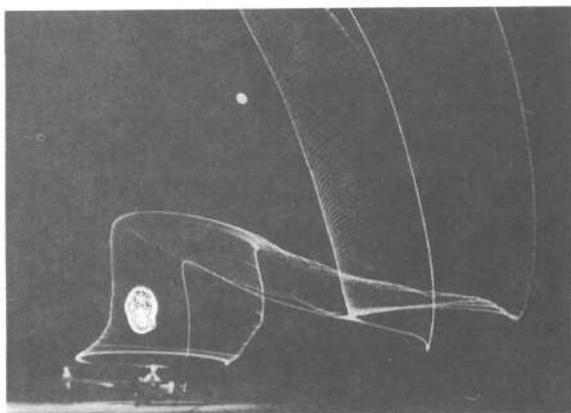
Lám. 4.— Vitrografía



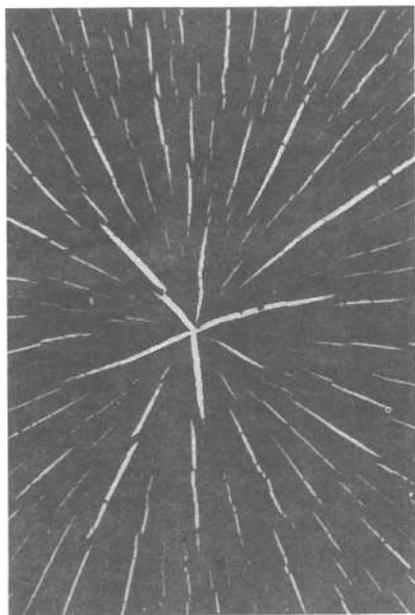
Lám. 5.— Vortografía



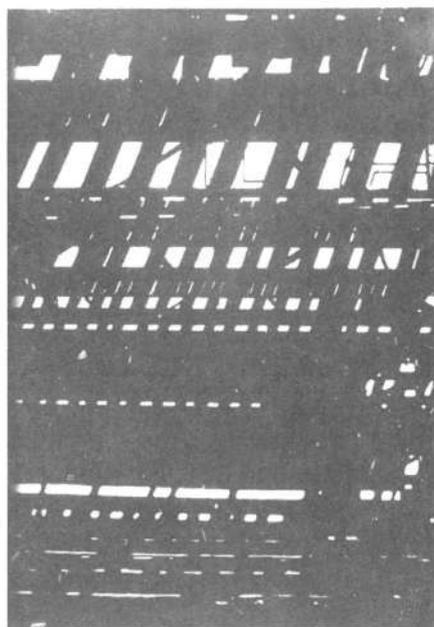
Lám. 6.— Luminograma.



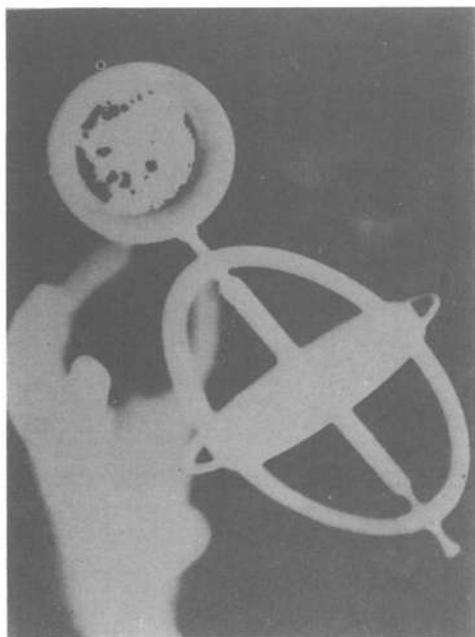
Lám. 7.— Helicóptero



Lám. 8.— Sección transversal



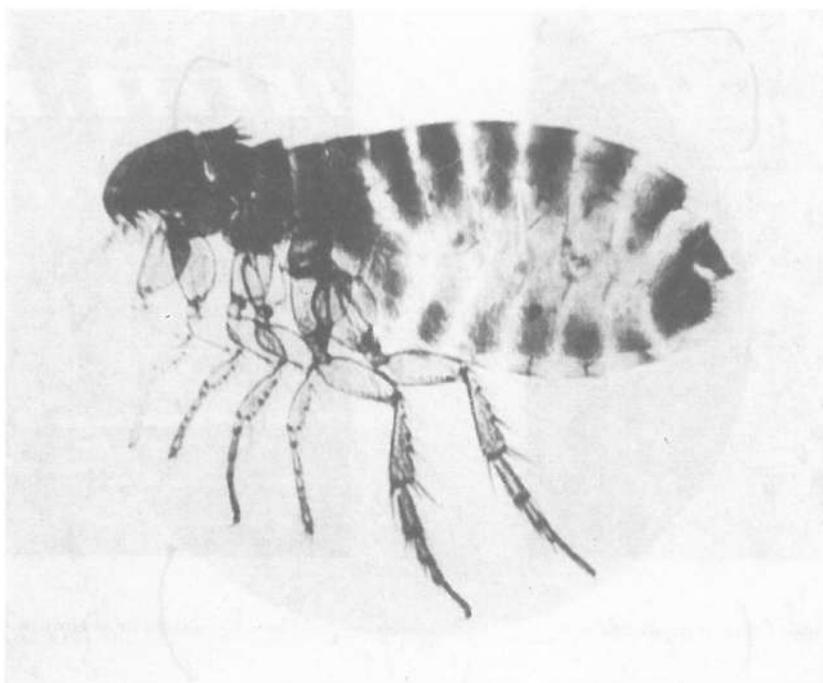
Lám. 9.— Ritmo de la construcción



Lám. 10.— Fotograma



Lám. 11.— Pintura agrietada



Lám. 12.— Pulga