

MIS CUADROS

«... Pero, dígame ¿qué máquina tiene usted? ¡Debe ser muy poderosa! Y ¿qué placas usa usted? ¿O son películas? ¿Tomó usted estas vistas con lente Zeiss? ¿Y las nubes? ¡Usted las retoca seguramente! ...¿Verdad?».

No hay secreto alguno en mi técnica y así haré revelaciones a todo el que lo desee. Pero no dudo que muchos, al oírlas, van a sentirse desilusionados, pues sospechan en mí un arsenal de trucos y procedimientos secretos propios de un fotógrafo que domina su oficio. Si, todo lo que voy a decirles a ustedes les parecerá demasiado sencillo y, probablemente, quedarán algunos con ciertas dudas y sospechas, creyendo que yo les he revelado sólo

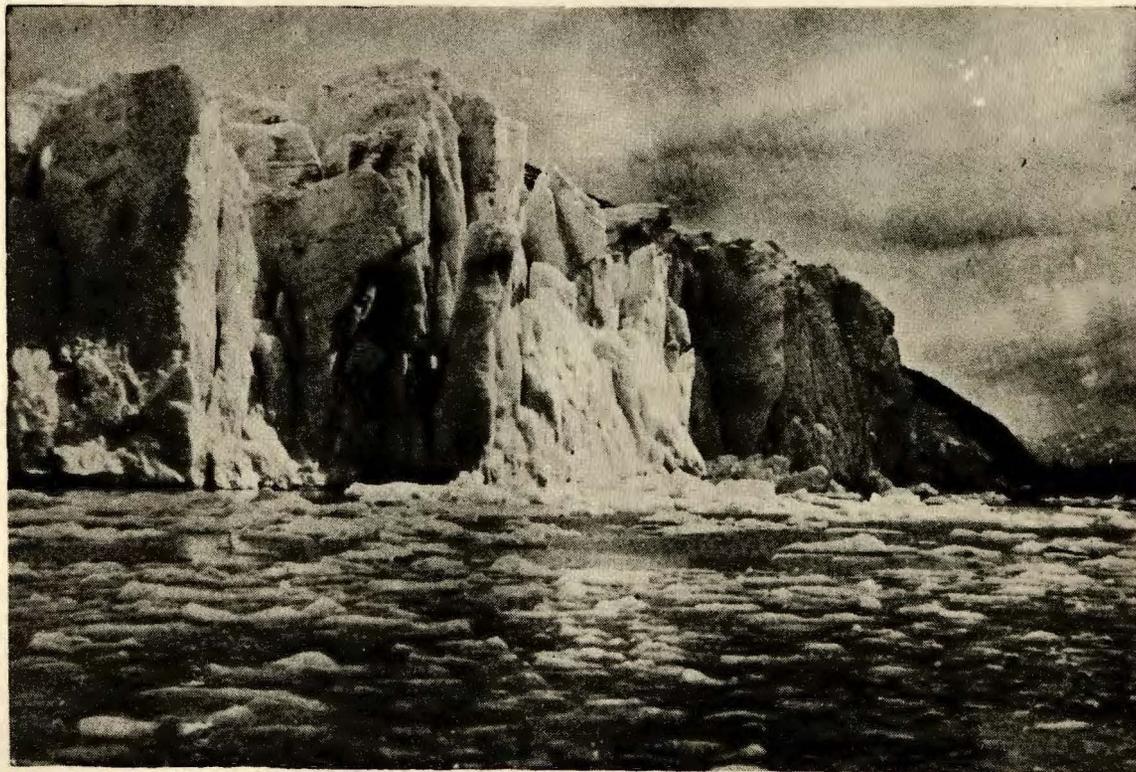
una pequeña parte de lo que podría haber dicho. Para estas personas, por supuesto, no bastarían varios tomos de instrucciones o revelaciones, como quiera llamárselas.

Primero, lo que se refiere a la técnica fotográfica:

¿Mi máquina? Ica Trópica 10/15 cm. con obturador central.

¿Objetivo? Hugo Meyer Plasmal Satz F: 6.3 de una distancia focal de 16.5 cm. Es una combinación de tres lentes compuestas, que permiten además el uso de las siguientes distancias focales: 13.5, 15.0, 21.0, 26.0, 32.0 cm., las que corresponden a los seis ángulos diferentes.

¿Placas? Agfa Chromo-Isolar, Perutz,



Ventisquero Negro
Tierra del Fuego

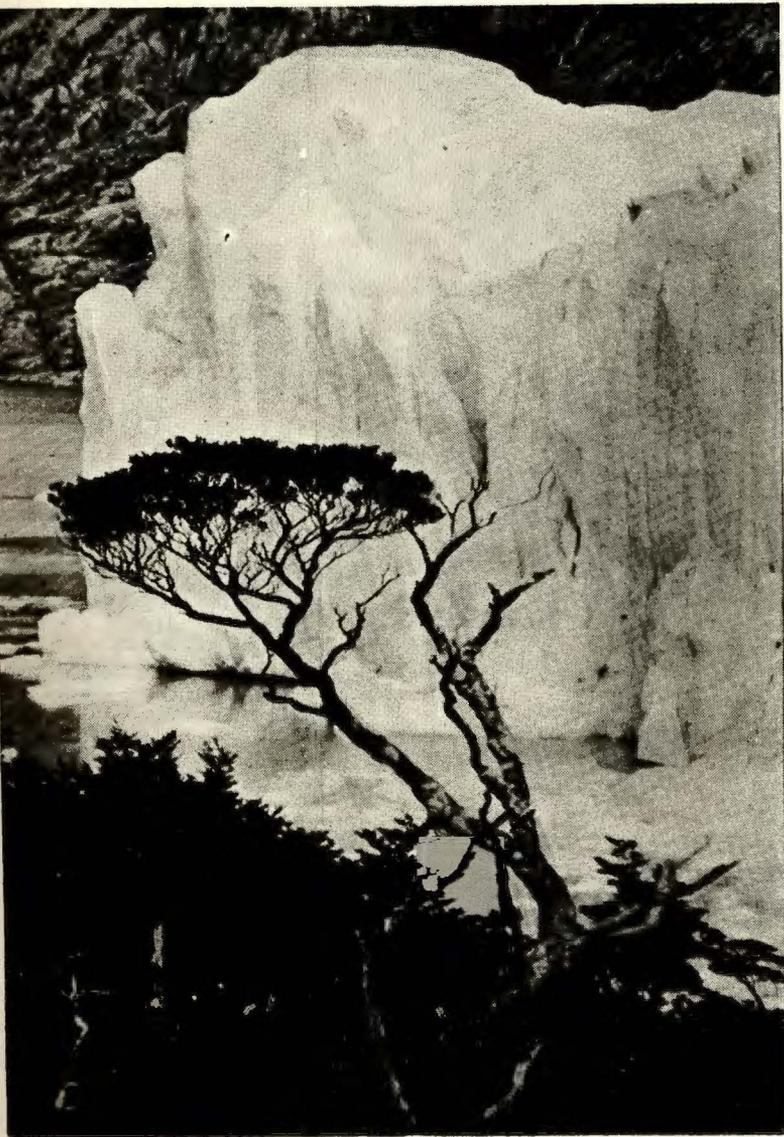
Hauff y muchas otras, en el caso, naturalmente, en que uso placas, por ser la mayor parte de mis negativos hechos en película.

Pero ¿y las películas? Filmpacks Perutz, Hauff, Imperial; ahora Agfa Isochrom Film-pack, que, según mi criterio, está por encima de todos los demás en cuanto a la ortocromacia y rapidez.

¡Bueno! ¿y esas nubes en sus cuadros? ¿Usa usted siempre el filtro amarillo? Si hay nubes en el cielo deben salir, ya que el material negativo tiene la ortocromacia suficiente, habiendo sido exacto el tiempo de exposición. Este debe ser breve y aun casi es conveniente subexponer un poco para someter después los negativos a un desarrollo lento y suave. Sólo así sería posible reducir el bromuro de plata en todo el espesor de la emulsión, dando tiempo a las sombras de salir con toda claridad. El tiempo necesario del desarrollo es, a veces hasta de 45 minutos. Todo esto sólo bajo la condición de que el material sea bastante ortocromático, es decir, que la emulsión de la placa o película tenga una considerable sensibilidad para el amarillo y el verde, y para el azul, por el contrario, muy escasa. Los tonos rojos se reproducen con esta emulsión demasiado obscuramente, y sólo usando el material pancromático la sensibilidad del rojo es apreciable.

El filtro amarillo lo he usado sólo en momentos excepcionales, cuando las nubes eran muy débiles y el color del cielo muy claro. En estos casos el filtro amarillo, que absorbe una parte de los rayos azules y violetas, puede prestar muy buen servicio.

¿Cuál es, pues, el revelador más apropiado para el desarrollo lento y suave? Yo uso la Glycina, sin que esto diga que otros reveladores sean malos. Todos son buenos en manos diestras. Prefiero la Glycina por tener



Ventisquero Negri. Tierra del Fuego.
(Foto Gertsmann)



Fjord Agostini. Tierra del Fuego.
(Foto Gertsman)

ésta la gran ventaja del trabajo absolutamente claro, sin el menor velo, lo que es indispensable en caso de desarrollo lento. Además, la Glycina rinde un trabajo suave y es muy económica.

Y ¿cuál fórmula prefiere usted? Las fórmulas se pueden tomar de cualquier libro de fotografía. Todas son buenas cuando se las aplica apropiadamente.

Ahora, otra pregunta, la última: ¿Usted nunca copia nubes de unos negativos en otros que no las tienen? Amigo, creo que ésta pregunta mejor sería dejarla sin contestación. Está claro, los preguntones no se quedarán satisfechos, ya que tenían la esperanza que aquí, a lo menos, hubiera un truco o un secreto macanudo. Me limito a decirles solamente: el que sabe usar de sus ojos, no vaci-

lará en discernir las nubes directas de las copiadas de otro negativo. Toda nube está incorporada íntimamente al paisaje que cubre, y así ella da carácter a la luz que dominaba en el momento de la exposición, y es el factor que confiere al paisaje aquella nota casi imperceptible y tan fina, que llamamos en español «ambiente» y en alemán «Stimmung». Pero un cuadro sin nubes puede también tener ambiente: se trata, pues, aquí de la impresión que uno quiere suscitar en el alma del espectador. El mismo paisaje puede, a diversas horas del día, despertar sentimientos diferentes. Las condiciones meteorológicas son también factores importantes: aire claro y puro, neblina, bruma, humedad, sequedad, lluvia, nieve, viento, etc. Además, hay allí un factor que, más que otros quizás, influye so-

bre el ambiente del cuadro y es el estado de ánimo del autor, del hombre en sí mismo. Ciertamente es que uno ve solamente rasgos turbios y brumosos en todo lo que le rodea, cuando su alma está llena de tristeza, de hipocondría y pesimismo; entonces uno siente la naturaleza como si fuera su enemiga o un valor negativo. El autor busca en el mundo exterior el reflejo de su propio interior y lo halla, sin duda alguna. Entonces su alma resuena solamente a las impresiones negativas.

Lo contrario sería la naturaleza vista por un ser alegre, vivo y contento con sí mismo y con los demás. Sus cuadros tendrían un ambiente risueño, alegre y positivo. Sólo los rasgos claros y simpáticos de su alrededor hallarían resonancia y eco vivo en su interior. Entre estas dos impresiones diametralmente opuestas hay, por cierto, un sin fin de modulaciones que van del negro nihilista al reflejo de oro creador y vivificante.

Pero hay individuos que pueden someter



Monte Bucklan. Tierra del Fuego.
(Foto Certsmann)

su mundo interior a la influencia del exterior, y que tratan entonces de desarrollar en sí las impresiones percibidas en dirección hacia lo claro o hacia lo obscuro, según la impresión que influya. Así puede suceder que un paisaje del desierto contenga en sí gérmenes de tristeza y uno de la cordillera destellos de alegría.

Con esto estoy rozando una cuestión muy disputada: ¿Es la fotografía un arte o no lo es? ¿Puede un cuadro fotográfico, además del objeto que reproduce expresar también la personalidad del autor y su sensibilidad artística?

Ahora una pregunta opuesta: ¿Una pintura al óleo es siempre una obra de arte? ¿Y una acuarela y un cuadro al pastel lo son siempre asimismo? Entre estos productos ¿no hay acaso unos cuantos que son copias buenas o malas de la realidad crasa? ¿Es la única tarea del arte fijar ciertas impresiones y modalidades de la naturaleza? Todo depende de lo que se entiende bajo el nombre de «obra de arte».

Cada ser humano lleva una chispa divina en su alma, lo que podría llamarse «el instinto de supervivencia» (en alemán «Drang nach Gestaltung»). Aun el hombre paleolítico trataba de perpetuarse en unos cuantos dibujos en las cuevas troglodíticas donde vivía, sintiendo el imperioso afán de reproducir en algún modo las cosas que le rodeaban. Tal fué el origen de aquellos dibujos antiquísimos de bisontes, antílopes y jabalíes, ya desaparecidos de la tierra. Los medios de que se sirven los hombres para perpetuar sus imágenes son muy diferentes: todos tratan de dar forma a sus impresiones, sea por medio de un dibujo, de una pintura, de una obra plástica o de una pieza de música, haciendo vibrar el alma del que contemple o escuche al unísono de la lira que lleva el artista en su alma. Si domina éste los medios que están a su alcance, en tal grado

que la resonancia surja y espiritualice la materia, sólo entonces podemos decir que se trata de una obra de arte. No el «qué» sino el «cómo» decide.

Tanto más grande es el mérito de un artista cuanto más amplio es el círculo de personas que abarca la influencia de la obra de arte creada y no solamente con referencia al espacio sino también al tiempo. Los maestros excelsos de la humanidad hacen vibrar las almas desde tantos siglos, suscitando la sensibilidad ancestral de los millares de años en que los restos de la vida orgánica yacen sepultados, después de las mil transformaciones y cataclismos que ha experimentado nuestro planeta.

Pero volvamos al fotógrafo. ¿Puede él también lograr con medios que están a su alcance, aquella influencia duradera de las verdaderas obras de arte que, después de un espacio de tiempo más o menos considerable, conmuevan todavía a sus congéneres y consolidan la fama del pintor, del poeta o del músico? Estoy convencido de ello.

Me parece a mí, que su mérito es mayor aun, ya que su instrumento de trabajo es poco apto para recibir la influencia directa del artista. En efecto la aplicación de los métodos fotográficos sólo deja libertad al ejecutante en cierto grado, y el resultado de su intervención sólo se pone en evidencia después de una serie de operaciones, bastante complicadas a veces. El pintor, en cambio, en cada pincelada—el escultor en cada martillazo, van obteniendo del material bruto el efecto deseado. La intervención de ellos es directa—la del fotógrafo es indirecta.—Este último puede intervenir en todo lo que se refiere a la gradación o distribución de las luces de la obra; él puede subrayar el claroscuro de sus cuadros, suprimir las luces muy pronun-

ciadas o las sombras demasiado pesadas; pero no puede alterar la composición de líneas y contornos, siendo el procedimiento que se llama «retoque» el peor enemigo de la fotografía artística. Una vez efectuada la exposición, el cuadro está allí en toda su totalidad, y un error cometido no puede ser eliminado completamente.—Es cierto, hay algunos procedimientos, como el bromaleo, o el traspaso que admiten intervención más amplia, pero éstos no pertenecen propiamente a la fotografía pura, sino, más bien, al dominio del arte gráfico.

Sin embargo, la fotografía tiene una gran ventaja sobre las artes gráficas: la posibilidad de hacer fácilmente y en un espacio de tiempo relativamente corto una serie de impresiones del mismo motivo, para seleccionar después, con toda tranquilidad, lo mejor que se haya obtenido, llegando finalmente de este modo a resultados que corresponden en su totalidad a la intención del autor.

En la fotografía artística más vale la intuición que el razonamiento. Las tablas y los cálculos pueden aliviar la tarea considerablemente, pero ellos son solamente medios auxiliares, como así la preparación de soluciones para los baños. No hay, pues, trucos ni secretos: todo está sometido a sus reglas, todo puede ser cambiado o modificado individualmente, a base de las leyes físicas o químicas que toda persona puede conocer. La condición principal del éxito final está en la intuición, en «aprender a ver», en «poder ver». Eso es todo. Es cosa de pura intuición, hallar la composición más favorable del tema en el vidrio despulido. Las líneas de composición, que algunas personas graban en este último, tienen un valor muy disputado y nunca pueden sustituir al ojo adiestrado en ver la naturaleza.

Y, cuando después, en la cámara oscura, uno observa con impaciencia la aparición de los primeros contornos—entonces pueden aplicarse todas las finezas de la teoría. Es este el momento crítico, cuando viene la prueba de todo lo que percibió el ojo: la armonía o inarmonía, el equilibrio o desequilibrio.

* * *

Me preguntan, a veces, si fui solo en busca de motivos para mi cámara, si tuve compañeros o ayudantes. He llegado a la conclusión de que obtuve los mejores cuadros cuando estaba solo, completamente solo. Entonces era cuando me sentía absolutamente libre de toda preocupación ajena a mis ideales de arte. No podía entrar en contacto íntimo con la naturaleza, ni escuchar sus secretos, estando con alguien a mi lado, o cerca de mí.—Mucho tiempo se necesita para sorprender la visión de arte, ¡mucho tiempo y una paciencia inagotable!—La luz, a veces, no corresponde a lo que uno considera como lo óptimo para el caso dado, o bien el tiempo está malo, o el ambiente no corresponde al motivo. A veces volvía de nuevo, observaba y me iba sin haber conseguido lo deseado. No era nada raro que volviera diez días seguidos para tomar al fin el cuadro que había forjado en mi imaginación. Entonces sentía la satisfacción íntima del triunfo.—Pero, otras veces, el día se me presentaba con luces y contrastes ideales. Las impresiones me invadían por completo, y todo mi espíritu vibraba ante la emoción de esas deseadas posibilidades. Trabajaba febrilmente, con una rapidez increíble, movido por la sola idea de no perder ni un momento de aquella maravilla que se desplegaba ante mi vista. Y, al venir la noche, me encontraba con el resultado de medio centenar de vistas ¡y todas buenas!

Sin embargo, algunas vistas sólo pude tomar gracias a un fiel amigo que me acompañaba, con quien podía pasar largas noches de otoño en una carpa azotada por la lluvia y el temporal, al lado de una fogata, en charla amistosa. No podía haber realizado algunas excursiones sin que alguien me acompañara. Así he logrado obtener los cuadros de la Cordillera nevada y las vistas con skis, gra-

cias a mi buen amigo Günter Oeltze von Lobenthal, quien me ayudaba con gran interés y una paciencia increíble. No sé qué resultados hubiera obtenido, si él no hubiese estado a mi lado en esas travesías largas y penosas en skis y con equipo pesado e incómodo. Con él hice también un viaje inolvidable al sur del país, en la región de los volcanes, allende el lago Villarica.

Robert Gertsman.

PABLO PICASSO—MAESTRO DE LA PINTURA DE HOY

PARA LA GRAN EXPOSICION DE PICASSO EN PARIS



«Lequín con guitarra». Pablo Picasso.



«Mujeres en la playa». Pablo Picasso.