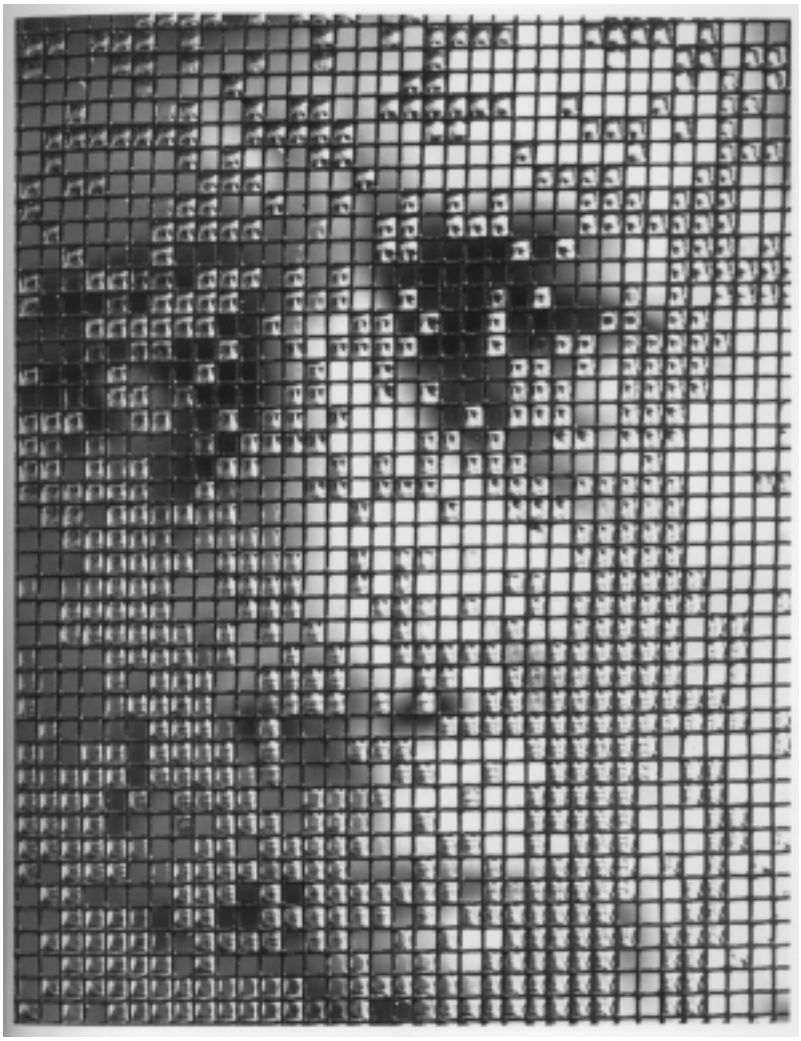
© Grupo de Investigación ITACA-UJI

“1001 rostros”, de Peter Keetman (1989)



En el nivel contextual, estamos ante una fotografía de Peter Keetman, un alemán nacido el 27 de abril de 1916 en Wuppertal. Peter Keetman fue iniciado en el arte de la fotografía por su padre, un excelente aficionado.

A los 19 años de edad ingresó en la Escuela Nacional Bávara de Fotografía, en Múnich, donde aprobó en 1937 el examen de oficial. Trabajó dos años en Duisburgo, en el taller de Gertrud Hesse, antes de dedicarse a la fotografía industrial para la empresa C.H. Schmeck, de Aquisgrán.

Retornó de la guerra en 1944, gravemente herido e incapacitado para trabajar. Sin embargo, continuó sus estudios en la Escuela de Fotografía de Múnich, en la clase de maestría, y más tarde fue discípulo del profesor Adolf Lazi en Stuttgart.

Al mismo tiempo, aprobó su examen de maestría en Múnich. Keetman se cuenta entre los fundadores del grupo «fotoform», creado en ocasión de la mítica exposición de Neustadt/Hart, en 1949. Junto a los demás miembros del grupo, Toni Schneiders, Wolfgang Reisewitz, Ludwig Windstoβer, Siegfried Lauterwasser y Heinz Hajek-Halke, expuso en la primera photokina de 1950.

Keetman ganó renombre, especialmente en el ámbito internacional, gracias a sus trabajos experimentales, entre los que se cuentan las célebres *Gotas de agua espejantes*. Murió el 8 de marzo de 2005 en Marquartstein (Alemania).

La fotografía, que podríamos calificar de retrato en su vertiente más artística, forma parte del catálogo de "La fotografía del siglo XX" del Museo Ludwig Colonia. Es una imagen en blanco y negro, de gran formato (30'3cm x 23'3cm) plasmado en gelatinobromuro de plata, y realizada muy probablemente con un objetivo de tipo macroscópico, a juzgar por la profundidad de campo, la ampliación de pequeños objetos cercanos y el "aplanamiento" con respecto al fondo.

En el nivel morfológico, comenzaremos describiendo el motivo fotográfico. A primera vista, la imagen parece una composición de cientos de pequeñas fotografías de primerísimos planos de rostros que a su vez conforman un rostro más grande. Sin embargo, prestando un poco más de atención, apreciamos que se trata de una rejilla con una finísima película de agua en algunas de sus celdillas, actuando a modo de lente convexa que enfoca el rostro de la figura que está detrás.

El grano de la imagen es muy fino, indistinguible, lo que permite apreciar incluso la textura de la fina rejilla y los brillos de algunas de las finas películas de agua, así como detalles de las pequeñísimas réplicas más o menos distorsionadas del rostro representado. A la vez, el fondo carece totalmente de textura, siendo en la práctica un degradado difuso de tonalidades de gris.

Morfológicamente, las propias celdillas de la rejilla podrían entenderse como una suerte de píxeles que conforman la imagen difuminada del fondo. El propio concepto de fondo y figura se ve difuminado, ya que algunas de las rejillas representan el propio fondo, y éste es, a su vez, la figura que se representa.

Los cientos de pequeñas celdillas conforman en sí mismo una serie de planos-espacio, que separan la figura (representada en alguna de ellas) del fondo (intuido a través de las rejillas), reencuadrando cada una de ellas. En ambos niveles de representación, las imágenes se muestran planas, sin profundidad.

A la vez, observamos un plano de detalle de las pequeñas gotas de agua de la rejilla, y un primer plano del rostro del fondo. "Escala fractal" sería un término muy adecuado para describir esta imagen, ya que nos muestra la replicación a escala de una estructura autorreplicante. Esta composición de la imagen nos mantiene, a la vez, física y emotivamente cerca y lejos de la figura representada.

En esta imagen, la línea está muy marcada por la composición matricial de la fotografía, que le otorga una apariencia sintética. Los atisbos de que no nos encontramos ante un artefacto los encontramos, precisamente, en las ligeras distorsiones que presentan las líneas. Además, vista de lejos, podemos apreciar con mucha mayor claridad las líneas curvas que esperamos encontrar en un rostro humano.

Como ya comentamos, al primer vistazo la fotografía nos remite a la forma familiar de una matriz de pantallas cuadradas que nos muestran, ora la forma de una imagen de un rostro, ora un fondo, de manera que la composición global adquiere a su vez la forma siempre familiar de un rostro humano (dos ojos circulares, líneas de la nariz y mentón, contrastes altos de zonas claras y oscuras coincidiendo con prominencias y cavidades, etc.). Sin embargo, un examen exhaustivo nos enseña que lo que estamos viendo es mucho más "atrasado tecnológicamente": una rejilla con algunas gotas de agua en algunas celdas, que concentran la forma de un rostro humano y a la vez están superpuestas a un fondo desenfocado con la misma forma de dicho rostro.

La elección del blanco y negro en la fotografía transmite su carácter etéreo y atemporal. La dominante apreciada en el catálogo es ligerísimamente amarillenta, aportándole cierta calidez al rostro.

El fondo borroso subraya una sensación de atemporalidad del retrato, que se ve reforzada por los cientos de recortes de rostros enfocados en primer plano. El concepto de "hipervisión" está ampliado por la claridad con la que se presentan los rostros (comparativamente al fondo).

La iluminación parece natural, clásica, más bien dura. Le confiere cierto aspecto "curtido" al rostro de la figura, enfatizando sus facciones y arrugas. A juzgar por las sombras, la luz es solar y desde arriba y ligeramente frontal a la figura.

El título de la imagen, "1001 rostros", aparte de ser compositivamente descriptivo, también añade una carga semiótica que más adelante comentaremos.

En resumen, el conjunto de aspectos tratados permite determinar que la imagen analizada es, a un mismo tiempo, figurativa y abstracta, simple y compleja. Es polisémica por su propia concepción, y pese a que la utilización de varias imágenes para formar una sola no es precisamente original, sí es bastante original el uso de materiales tan simples como una rejilla y agua para conseguir este efecto, que de otra forma requeriría artefactos como complicados juegos de cristales, caleidoscopios, retoque digital, fotografía de fotografías u otro tipo de artilugios más sofisticados.

En el marco del nivel compositivo, comenzaremos estudiando el sistema sintáctico o compositivo. Se utiliza de forma exagerada el desenfoque de campo por el uso de un objetivo de tipo macroscópico. A su vez, este tipo de objetivo aplana extremadamente las imágenes, haciéndoles perder la perspectiva, aplanándolas. Tanto el primer plano (la matriz de figuras) como el fondo (la figura desenfocada) son fundamentalmente carentes de profundidad, hasta el punto que deja de percibirse el fondo como tal, y parece "dibujado" en el primer plano junto con las representaciones pequeñas.

La estructura de la imagen cuenta con una cadencia altamente repetitiva, estructurada aunque aleatoria, que junto con elementos mencionados anteriormente, remarcan la idea de estatismo, del tiempo congelado en cada una de las gotas de agua que conforma cada imagen, y del "espectro borroso" que configura el rostro del fondo, en un retrato estático. Podríamos hablar de una isotropía al tratar el aspecto de cada retrato en miniatura conformado en las celdillas con agua, relacionadas tanto por su forma como por su significado. De la misma forma, los espacios vacíos (de agua), intersticiales, son vitales para la estructura global de la composición.

Sin embargo, la imagen no está exenta de cierta tensión: los altos contrastes, las diferencias de texturas entre las pequeñas figuras y el fondo (y la propia diferencia de nitidez entre los distintos planos), y la fractura de las proporciones entre las imágenes de las celdillas y el fondo, proporcionan un grado importante de tensión.

La propia puesta en escena de la imagen también habla por sí misma: la tensión superficial del agua y su poder de cohesión es la responsable de que se haya podido llevar a cabo semejante experimento, y esta misma tensión se refleja en la sensación de que el "invento" no debe de ser muy estable y puede venirse abajo en cualquier momento. Podríamos hablar de la fragilidad de lo acuoso.

En el sentido estricto de la composición, podríamos hablar de una proporción de escala dado que la imagen del fondo se ha reducido repetidamente para albergar los centenares de muestras que presenta. Si nos detenemos en cada figura reencuadrada en alguna celdilla, perdemos de vista el enorme fondo que componen, y viceversa.

La representación de la imagen es rectangular y vertical, encuadrando e inscribiendo perfectamente al rostro de fondo del que se hace el primerísimo plano. Las celdillas, cuadradas, sesgan y reenmarcan el rostro.

Por una parte, aunque el fondo tenga un tamaño mayor, los elementos de cada celdilla ven incrementado su peso visual, ya que son mucho más nítidos. La vista se centra en ellos, para descubrir que sólo se presenta una parte recortada de la cara (totalmente aleatoria, dependiendo de cómo sea la gota existente en las respectivas celdillas). Sus pesos son totalmente aleatorios, lo que le aporta un extra de tensión a la imagen, recortando la figura natural de un rostro. Todos estos pequeños rostros están perfectamente delimitados, separados unos de otros por los alambres de la rejilla, que hace las veces de marco. Hay una claridad visual muy elevada de cada elemento.

El rostro del fondo, sin embargo, está totalmente centrado, ligeramente de perfil, lo que aporta una cierta composición complementariamente simétrica a la imagen. Actúa como contrapunto compositivo en el encuadre con respecto a los elementos de las celdillas.

La imagen de fondo posee una doble composición. Por una parte, respeta casi religiosamente la ley de tercios: podemos observar cómo la línea de los ojos y la sombra de la nariz siguen los dos cortes horizontales, y cómo la línea de la nariz y el lacrimal de un ojo seguido del pómulo siguen los dos cortes verticales.

Por otro lado, hay otra composición con un eje de simetría central en el que las zonas oscuras de un lado se corresponden con las zonas claras del otro, en una suerte de símbolo de Yin-Yang de intensidades.

Por todas partes asistimos a la aparición de factores tanto estáticos como dinámicos, resultando esta contrariedad en un valor que le añade un punto interesante a la obra.

El retrato de fondo está equilibrado y es eminentemente estático. Sin embargo, las pequeñas representaciones de las celdillas muestran distintos aspectos del rostro que representan, lo que le confiere un aspecto de “fotogramas”. Incluso tras un análisis concienzudo, al cerebro le cuesta atreverse a aseverar que se trata de la misma imagen que la del fondo; de ahí la impresión de que se tratara de una composición de cientos de imágenes distintas en televisores, o algo similar. Este aspecto le confiere un dinamismo a la escena, que se contrapone a la sensación estática que confiere la globalidad de la imagen, o quizá más bien la complementa. Es como asistir a la representación simultánea de las múltiples facetas de una misma persona en un instante de tiempo congelado, eterno.

La dispersión aleatoria (o quizá pseudoaleatoria) de las gotas de agua que conforman las representaciones en miniatura del fondo le confiere un aspecto inquietante a ojos del observador. Dentro del orden aparente de la foto (un rostro global), su interior caótico con “imágenes” y “vacíos” (parecidos entre ellos pero nunca iguales) le aporta una riqueza de valores contrapuestos: simetría y asimetría, regularidad e irregularidad, equilibro e inestabilidad, simplicidad y complejidad, unidad y fragmentación, economía y profusión (con sólo una rejilla y agua dota a la imagen de un caleidoscopio de formas), reticencia y exageración, actividad y pasividad, sutileza y audacia, neutralidad y acento, transparencia y opacidad, coherencia y variación, realismo y distorsión, singularidad y yuxtaposición, planitud y profundidad, secuencialidad y aleatoriedad, agudeza y difusividad.

Quizá el único aspecto icónico que no entra en conflicto se trata de la predictibilidad compositiva (muy espontánea, ya que al primer golpe de vista el espectador quizá no sepa a qué atenerse).

Al tratarse de una composición matricial aparentemente aleatoria, no se le da al espectador ninguna pista de por dónde empezar a ver la imagen. Al percibir que contiene algunos rostros e imágenes aparentemente planas, la vista tiende a buscar las imágenes con rostros que estén en las celdillas más cercanas. Quizá no sea hasta más tarde cuando se dé cuenta de que cada una de esas imágenes componen (o más bien representan a) un rostro más grande y difuso.

Es virtualmente imposible decidir si el sujeto está posando o no. Al tratarse de una escena que requiere de bastante preparación, es presumible que así es, pero las distorsiones de las imágenes imposibilitan la tarea de definirse en este aspecto. Por lo que se puede intuir, es un posado del rostro de un sujeto ligeramente de perfil, y que además está mirando (al parecer espontáneamente) hacia su derecha. Esto no es más que otra contradicción más de la imagen: un retrato en el que no se puede ver bien al retratado, a pesar de que se hipervisualiza.

La imagen está altamente cargada de aspectos sintácticos contradictorios y complementarios. Contrastes, composiciones, proporciones, pesos, etc. Al igual que el título, “1001 rostros”, se nos ofrecen las posibilidades sintácticas de mil fotos distintas que se combinan para crear una última imagen más.

Pasemos al análisis del espacio de la representación. Si hay una imagen en la que podamos hablar de la fragmentación del espacio visual, es ésta. Se le oculta al espectador la naturaleza discontinua de la imagen y sus artificios, tanto fuera como dentro de la propia imagen: en la fotografía, somos incapaces de percibir nada que no se trate del rostro de la figura. No parece querer existir nada más que ese rostro (o esos mil y un rostros), enmarcado por el mismo rostro.

Un fuera de campo estricto nos revelaría los límites de la rejilla que se ha utilizado para este artificio, y quizá también nos desvelaría el misterio de a qué o a quién está mirando el personaje cuyo rostro se inmortaliza por n-plicado. En cualquier caso, el fuera de campo no parece tener ningún gran interés en una foto tan “pseudo-egocéntrica” como ésta.

El espacio es eminentemente cerrado. La imagen en general está “encerrada” en el gigantesco rostro del sujeto desenfocado, y cada pequeña imagen está encerrada en una celda de la rejilla, dando una sensación de segmentación y clausura. El propio simbolismo de una rejilla subraya esta idea.

De nuevo, redundando en la sensación de que el fuera de campo no resulta interesante en esta fotografía, apreciamos que toda la imagen en sí misma habla de un espacio interior: el del personaje que nos muestra.

La abstracción de la persona que existe como espacio limítrofe exterior se concreta en cada una de las representaciones en miniatura, que forman a su vez un abstracto por lo antinatural de su composición repetitiva.

Como hemos comentado, la representación plana sólo viene ligeramente estorbada por la demarcación de zonas de volúmenes de luces y sombras, y por la diferencia figuras/fondo. La imagen es apabullantemente plana, tanto como para engañar la vista del espectador haciéndole pensar en proyecciones en televisores, o similares.

La inhabitabilidad de esta escena es patente. En la imagen sólo cabe (y a duras penas) un rostro compuesto a su vez de un ingente número de atestadas representaciones del mismo. Es altamente simbolista, ya que no deja percibir con claridad ni uno solo de los rostros y, por lo tanto, su función no puede ser de representación en el sentido estricto de la palabra.

Aparentemente, para la puesta en escena de esta imagen se ha colocado el rostro de una persona detrás de una rejilla de pequeñas celdas, de forma que, esparciendo aleatoriamente un poco de agua en algunas zonas de la rejilla y enfocando a corta distancia a dichas gotas (muy probablemente con un objetivo macro), se ha conseguido captar el reflejo de la persona en las gotas de las celdillas, y a la propia persona muy desenfocada al fondo.

El tema de la representación, el "alma" o la individualidad del personaje, hace que se pierda cualquier interés en todo lo que no sea el personaje en sí, de forma que la escena, como no podría ser de otro modo, se compone de, y es en sí misma, el propio personaje. Esta recursividad fractal en la que el todo y las partes son similares también incide en la infinitud de la autorreplicación de la forma, instándonos a admitir que no existe nada más allá de la figura que podemos ver: estamos virtualmente atrapados en ese rostro y esos rostros.

En cuanto al tiempo de la representación, en un único instante de tiempo (irrelevantemente tomado, a diferencia de lo que ocurre en muchas otras fotografías) la composición permite dar la sensación de que se ha capturado toda una secuencia de instantes para conformar una serie de formas de ser, intenciones y situaciones que definen al individuo representado, al ser que es y no es a la vez, como si pudiéramos haber capturado toda su vida en un solo momento. Existe una puntualidad en el sentido de ausencia de duración de la foto, y a la vez hay una idea de tiempo como duración.

Complementado lo dicho anteriormente, encontramos una duratividad continua en la propia serie de tomas del personaje, como si estuviera en constante evolución y a la vez ya conociéramos todas las posibilidades pasadas, presentes y futuras del individuo, cuya aura eterna domina el conjunto.

La fotografía cuenta con una ocultación de las marcas temporales: apenas contemplamos un recorte de un rostro tras una rejilla de material irreconocible y que podría pertenecer perfectamente a cualquier época y cualquier lugar. Esto subraya el carácter etéreo y atemporal de lo anteriormente comentado.

El tiempo simbólico bien podría ser la duración de la vida del personaje cuyo rostro se representa, o la duración del espíritu eterno del propio personaje, de su alma, la búsqueda del "yo interior", del autoconocimiento.

En el momento en el que las gotas suspendidas de la rejilla forman los mil rostros a partir del que aparece al fondo, se forma un instante tan mágico y caduco como el vaho de una respiración en invierno. Este momento capturado no sólo tiene el mérito de la nitidez con la que cuenta el conjunto (podría haber habido alguna gota que ocupara varias celdas, lo que formaría una imagen en cuatro celdas, o aberraciones similares), o que no llegar a ocupar completamente una. El momento de homogeneidad de la captura consigue aglutinar lo etéreo de la naturaleza con lo etéreo del alma y cuerpo humanos.

La imagen no cuenta por sí misma con una secuencialidad predeterminada, más que las propias de la psicobiología de la percepción visual humana: alguna gente quizá perciba primero la figura del fondo, y otros descifrarán antes los pequeños rostros en cada celdilla. Una vez conseguido este hito, el resto de la lectura es totalmente no linea.

El manejo del tiempo en esta imagen está sabiamente conseguido gracias a las aberraciones ópticas creadas por las distintas películas de agua formadas sobre las celdas de la rejilla, dispuestas de forma que diríase que se han tomado imágenes del rostro del individuo en distintos momentos y desde distintos ángulos. Sumado a la

estaticidad de la imagen espectral del fondo, se combina estatismo y movimiento en un único motivo de la fotografía.

En general, desde el principio y hasta el final de esta fotografía, la vista se sorprende y se deleita con la multitud de juegos visuales que presenta: contrastes lumínicos, de profundidad, de tamaño, de composición, de simetría, de representaciones, de fondos... "Contrastes" define tan bien la composición global de la fotografía, que bien pudiera haber sido un título alternativo para la misma. Todo esto, puesto al servicio de un análisis semántico como el que veremos a continuación, nos ofrece interesantes vías de interpretación.

En el nivel enunciativo de la fotografía encontramos que está tomada a la altura de los ojos del rostro del fondo y de frente al mismo (perpendicularmente a la rejilla). Las representaciones en miniatura, sin embargo, ofrecen en muchas ocasiones vistas sesgadas de dicho rostro, distorsionando continuamente la representación.

Como comentábamos anteriormente, no se puede extraer una actitud a partir de los rostros incompletos del personaje. Éste parece estar adoptando una actitud hierática, al parecer mirando fuera de campo, pero sin ninguna expresión inteligible. Su rostro (y, por tanto, sus rostros) presenta un hermetismo total.

Se nos presenta el rostro del fondo en un primer plano, con primerísimos planos sesgados en el interior de las celdillas. Por una parte, eso nos fuerza la proximidad con el sujeto fotografiado, pero a la vez esto provoca un efecto de repulsión: ese individuo no somos nosotros, y nos resulta violento (¡aunque inevitable!) incluso acercarnos a cada pequeña foto para inspeccionarla. Se provoca un alejamiento mediante la proximidad, vulnerando flagrantemente nuestro espacio interpersonal.

La transparencia enunciativa de la fotografía salta por los aires desde el momento en el que nos confrontamos a la imagen: un antinatural engarce de distintas imágenes yuxtapuestas, representando a la vez un rostros que intuimos detrás (o incluso más que detrás, compuesto por las propias imágenes). Es imposible que nuestro cerebro tilde una situación así de verosímil.

Sin embargo, a pesar de estar jugando con un elemento tan reflexivo como el agua, no aparece el reflejo de la cámara fotográfica por ninguna parte (lo cual no hace más que aumentar el respeto que uno puede sentir por Keetman).

Toda esta fotografía en sí misma es una marca textual, por los motivos comentados anteriormente. Los trabajos de Keetman experimentando con las representaciones macroscópicas y con agua de por medio están muy patentes.

Si lo habitual del retrato es la mirada a cámara, en esta imagen curiosamente la mirada parece (por lo que se intuye) rehuir la cámara. Esto le otorga una sensación más "casual" y espontánea, sin que parezca llegar a tener una mayor importancia en la imagen: ni en la representación del fondo ni en la mayoría de pequeñas representaciones se advierte la dirección de la mirada del personaje.

La enunciación consistiría en una suerte de metonimia metafórica, ya que a pesar de haber un claro vínculo entre el rostro representado y la realidad, esta representación hipervisual no puede sino dar lugar a un discurso artístico de lectura independiente.

En el conjunto de su obra, esta imagen no es más que una evolución de su vena experimental en el trabajo con reflexiones en agua y estructuras macroscópicas o aparentemente macroscópicas, como su trabajo "Gotas de agua espejantes".

A su vez, la composición de la fotografía nos recuerda a una *mise en abime*, por la propia reproducción de la fotografía en sí misma, aunque distorsionada.

Incluso tras el impresionante despliegue compositivo de la imagen, queda claro que la importancia de este retrato bascula más en el mensaje que el fotógrafo nos ha querido enunciar al elegir el quién, el cómo, el dónde y el porqué de esta fotografía. La turbación que provoca en el espectador la confrontación de términos ofrece un marcado toque enunciativo, que supone un punto álgido en la trayectoria experimental de Keetman.

Concluyamos con una interpretación global del texto fotográfico. Desde el primer momento en el que nos acercamos a la imagen, podemos entrever un atisbo de las experiencias hipervisuales a las que estamos acostumbrados (concretamente, a la visualización de múltiples imágenes de paneles de pantallas). Por eso nos sorprende tanto descubrir, tras una segunda visualización, que dichas imágenes conforman una imagen mucho mayor, que parece responder al mismo rostro, siendo una figura autorreplicante.

Es poco más tarde cuando descubrimos que la lectura es justo la contraria: la imagen real y original es la del fondo, que ha sido reconstruida por una serie de gotas de agua contenidas en algunas celdas de una rejilla.

Esta reconstrucción parcial, distinta, nos ofrece una interpretación deconstructiva de la propia ontología del sujeto representado: podemos tratar de conocerlo en su globalidad, podemos tratar de conocerlo en cada una de las facetas que componen dicha globalidad, pero nunca podemos llegar a conocer la totalidad misma de ese espíritu, ni siquiera a través de su hipervisualización.

Este mecanismo de búsqueda introspectiva fallida de raíz también nos habla del tiempo: de quién es una persona en un momento dado, quién ha sido y quién será, uniendo la simbología del flujo de un agua inmortalizada en la fotografía pero de la que intuimos su permanente ciclo natural.

Los desequilibrios y contrastes, que a la vez ofrecen también equilibrio y suavidad, irritan a nuestra vista para obligarla a recorrer la imagen, a tratar de averiguar algo más del personaje, a hacer nuestro ese objeto de amor que Keetman nos ha querido regalar. Y, todo esto, para asistir derrotados a la frustración de no ser capaces de desentrañar la realidad del fondo.

En definitiva, podríamos estar hablando de la aplicación del mito platónico de la Caverna al terreno de la imagen personal, a un sistema de sistemas muy complejo, caótico, cuya totalidad de las partes nunca seremos capaces de aprehender.

Análisis realizado por:
Emilio José Molina Cazorla