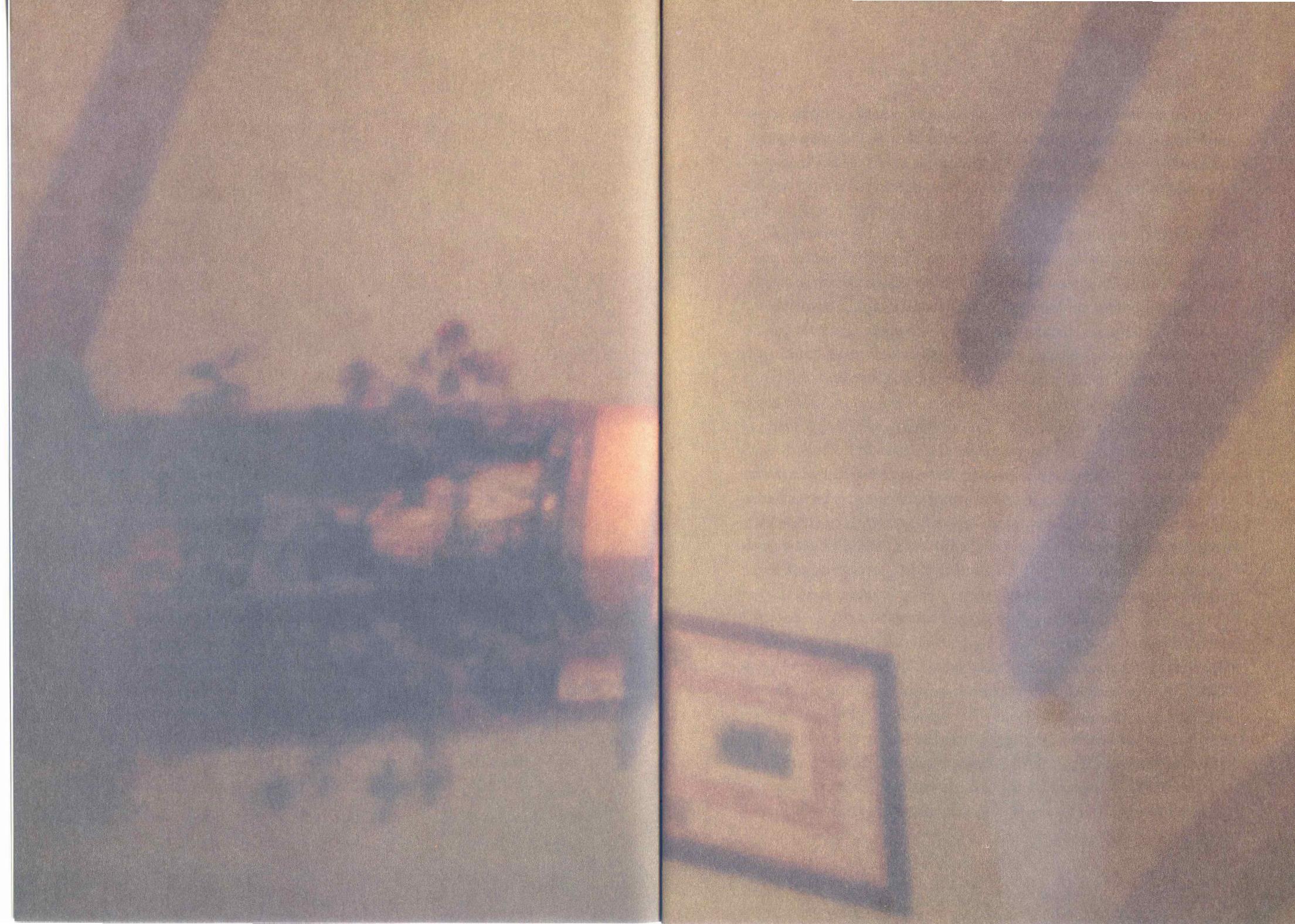


## Soft Focus

### 1.

En el prólogo del libro de fotografías de José Ortiz Echagüe, *Tipos y trajes de España*, Ortega y Gasset elabora una disculpa que las imágenes parecen no haber solicitado. Advierte, antes de comenzar su análisis, que la empresa documental de Ortiz Echagüe bien podría leerse como un despliegue de ironía, para dar por sentado, en lo sucesivo, que es más un ejercicio de eutrapelia que de grave solemnidad lo que esas imágenes nos proponen. Consigue así apoyar la potencialidad crítica de estos retratos, precisamente sobre la debilidad que se propone conjurar. Sería, para Ortega, insoportable (“*inocente o inhumano*”) tomar estas fotografías por lo que son: reconstrucciones románticas de una idealización del pueblo o lo popular. Hay algo incómodo y a la vez inspirador en la falta de correspondencia entre, por una parte, la tesis desmitificadora de Ortega, en la que explica con humor y precisión la condición artificiosa y contingente de toda tradición popular y, por otra, el estilo pictórico enfático, tantas veces invocado como



el ingenuo reverso de la condición objetiva prometida por la fotografía, tan característico de Echagüe. Los acompañamientos textuales, evocadores pies de foto descriptivos que el propio Echagüe incluyó en la publicación de estas imágenes, mantienen en la ambigüedad la intención última de las fotografías.

Pero lo que hace tan inverosímil la tesis orteguiana de la distancia crítica de estas fotografías para con la reivindicación nostálgica de su objeto es, por supuesto, su forma. El recurso de Echagüe al estilo y las técnicas de *suavizado* de la imagen. La pictorialización, por decirlo de una vez, que a través, en su caso, de la manipulación minuciosa de los positivos, por el método del carbón directo, lo presenta como paradigma ideal de la discusión entre documentación objetiva y articularidad impostada que ha condicionado la historia de la fotografía.

Sus fotografías de tipos populares complejizan esta dicotomía simplista, desde la lectura que de ellas hace Ortega hasta las vicisitudes por las que pasan las propias copias en papel Fresson. La más notoria y comentada es la que atañe a la presencia de algunas de aquellas imágenes en el pabellón español de la República en la Exposición de París de 1937. Hacerlas compartir espacios e intenciones con Renau, por ejemplo, parece del todo impertinente en la valoración que desde el presente hacemos de las convenciones simbólicas aquí en juego. El propio Echagüe se lamentó del uso que de estas fotografías hicieron “los comunistas”, contra su voluntad, sin que se sepa que mostrarse la misma incomodidad con el uso que de las mismas haría después el franquismo apelando a las mismas cualidades simbólicas de lo popular.

Cuando las fotografías de la serie fueron adquiridas por el Museo del Pueblo Español y después cedidas al Museo Nacional de Antropología (para ser definitivamente depositadas en el Museo del Traje), el problema de la definición de las imágenes debió de aparecer como un problema más

técnico que simbólico; catalogadas en el archivo como material documental descriptivo, con la pretensión de objetividad que marca tradicionalmente el uso de la fotografía en el ámbito etnográfico y antropológico, su plasticidad y la ampulosa teatralidad de sus composiciones debían desbordar, como un inasumible excedente, el propósito que nunca quisieron cumplir.

## 2.

Las fotografías de Sigfrido Koch Arruti se volvieron ubicuas en el País Vasco en forma de calendarios, carteles y cuidadas publicaciones a partir de 1976 y hasta bien entrados los años ochenta. Sus retratos, tanto de personajes relevantes de la cultura vasca como de modelos, generalmente formando grupos, ataviados con indumentarias folclóricas, aparecían iluminados por una luz dorada a través de la misma densa niebla que escondía las montañas en sus fotografías de paisajes. El característico estilo visual de esas representaciones y su omnipresencia, en un momento histórico que parecía demandar una idealizada restitución de símbolos identitarios reprimidos, fue tan eficaz que parecía haber estado siempre-ya ahí, como un estilo esencial que diera cuenta de lo vasco. Si el recurso a un determinado catálogo de rasgos y hábitos es directamente deudor de la neurótica fijación de etnotipos acometida por la antropología a finales del siglo XIX, en cuyo contexto hay que situar las aportaciones de Telesforo Aranzadi a la etnografía vasca, hay una diferencia formal, que se suma como novedad significante a estas representaciones. Y es esta novedad, precisamente, la que da la sensación de haber sido siempre inseparable de la representación del carácter local: la inclusión del efecto de veladura conseguido por medio del filtros difusores o *soft focus*, suavizando los contornos y rompiendo la textura de la imagen en un grueso grano fotográfico que se suma como evocación romántica de la bruma. La bruma que después de Koch se da por supuesta como significante inseparable de las representaciones del paisaje cantábrico, había tenido más presencia en la literatura que en la tradición pictórica a la que el estilo del



fotógrafo se refiere. Y en su evocación servía como índice de la peculiaridad climática del paisaje hecha símbolo, pero también, de manera ambivalente, como referencia metafórica a la imprecisión de la memoria o el sueño. Una alusión a un tiempo lejano o soñado.

La vinculación de este efecto visual a una tradición pictorialista decimonónica parecería pertinente. Es, sin embargo, una referencia más posmoderna la que el propio Koch refiere muy a menudo como una inspiración directa. La fotografía de David Hamilton, que establece una especie de canon visual de la representación erótica de la mujer, con el efecto *flou* y la tonalidad ámbar tan característicos que pasan casi a sustituir al propio objeto como significantes de la voluptuosidad propuesta, son la referencia más determinante en la práctica de Koch. La banal dicotomía entre erotismo y pornografía, basada en la supuesta artisticidad y carácter evocador del estilo elaborado del primero frente a la brutal franqueza pragmática de la segunda, se vuelve en este contexto muy fértil. Una serie de perversas analogías se derivan de trasladar esa dialéctica entre erotismo y pornografía, *soft core* y *hard core*, a la tensión entre fotografía artística y documento, o de una manera más prometedora, a la oposición de representaciones blandas y duras de la identidad colectiva.

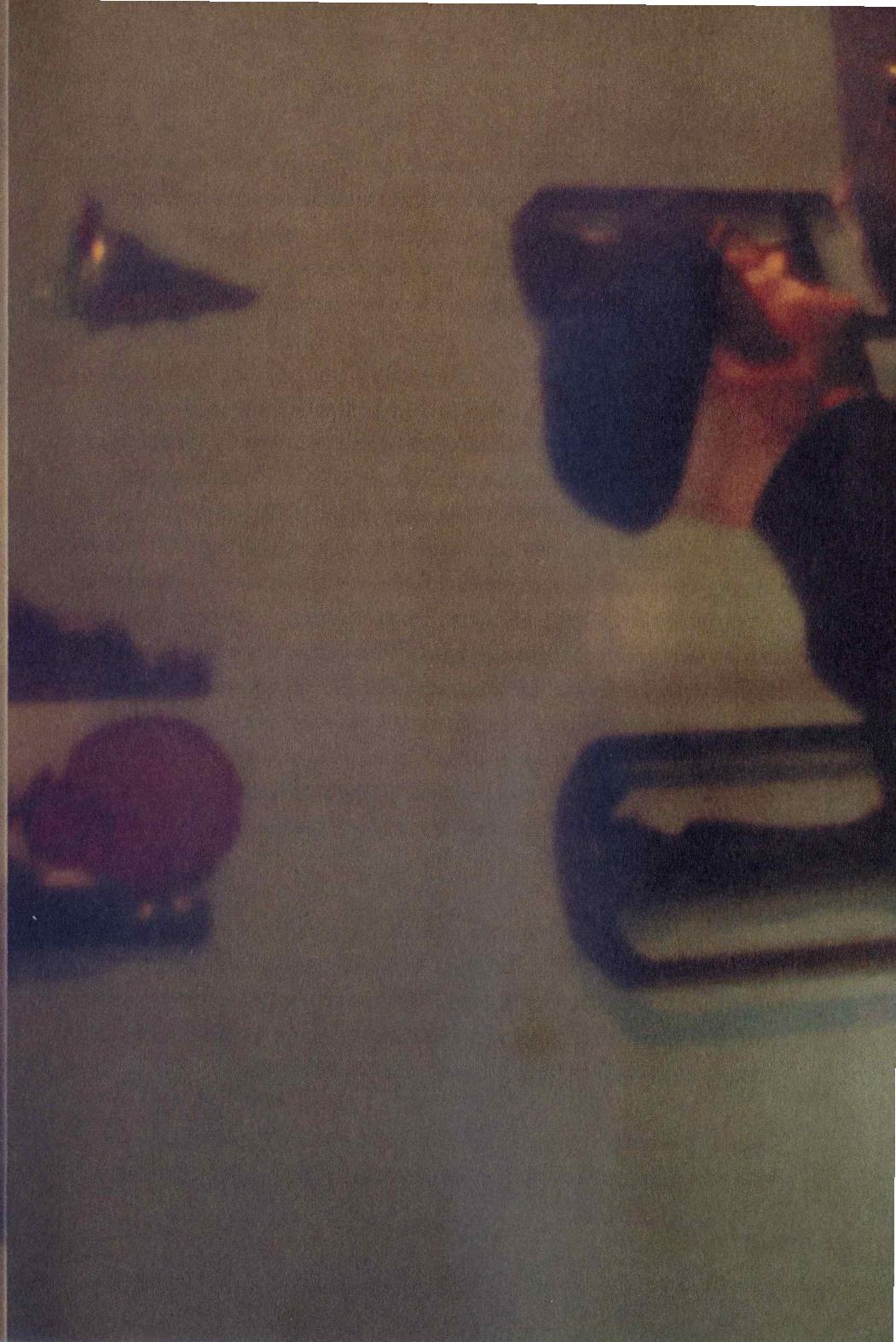
En las últimas décadas del período franquista, la ambigua y reticente relación del régimen con las expresiones del folclore vasco y, sobre todo, el vigor de una generación de artistas implicados en una vanguardia tardía, había dado lugar a una sustitución de las formas de la tradición romántica del nacionalismo por un idioma formal abstracto, basado en la escultura analítica y de una gestualidad severa. La abstracción *dura* de Oteiza, Chillida, Basterretxea o Ibarrola era genuinamente moderna en tanto que proponía crear un lenguaje articulador de aspiración utópica, proyectando su idea de comunidad hacia un futuro imaginado y, simultáneamente, hacia un pasado

mítico no menos construido. La asunción popular de esas formas complejas como propias, que perdura hasta hoy, supone un caso peculiar de eficacia simbólica.

Las fotografías de Koch parecían obviar la cesura que la excepción abstracta suponía, retomando las representaciones esencialistas que en las tres primeras décadas del siglo habían recurrido a la visión romántica del pueblo y a la antropología y la etnografía como fuentes. En realidad, para Koch no debía resultar evidente esta cesura, siendo como era representante de la tercera generación de fotógrafos en una familia que, desde que su abuelo Willy Koch se instalara en San Sebastián en 1901, pasando por su padre, Sigfrido Koch Bengoetxea, se dedicó de manera perseverante a retratar tipos populares. Por otra parte, la etnografía y la antropología eran también disciplinas cruciales en la constitución del idioma mítico de la escultura vasca moderna. Nos aparece, por tanto, como un hecho sintomático que los personajes más repetidamente retratados por Koch, con los que además mantenía íntima amistad, fueran por un lado los escultores mencionados, de entre ellos Oteiza, más profusamente que ninguno, y por otro, los referentes de la etnografía vasca Julio Caro Baroja, y de una forma especialmente insistente, el padre Joxemi Barandiaran.

### 3.

Una fotografía del ámbito privado de la familia Koch, de autor no identificado, muestra al fotógrafo, sentado a un extremo de una mesa, preparándose para retratar a un cura de cierta edad, de espaldas a nosotros, en el otro extremo. El mobiliario y el entorno en general recuerdan a la cocina de un caserío, y la similitud de la escena y del propio retratado con incontables fotografías anteriores de Koch me hicieron pensar que se trataba de una sesión fotográfica con Joxemi Barandiaran. Si bien supe después que el retratado no era Barandiaran, sino un párroco curandero, probablemente



más objeto que sujeto de una investigación antropológica, la escena mantenía la pequeña sorpresa que redimía, de alguna manera, el recurso estilístico: Koch prepara el filtro difusor exhalando, en un gesto íntimo, su aliento para empañar el objetivo de su cámara. La rudimentaria solución técnica sustituye el dispositivo fotográfico con un gesto físico casi tan significante como el efecto producido.

#### 4.

En 1976, la editorial La Gran Enciclopedia Vasca de José María Martín de Retana, que venía publicando desde 1972 las obras completas de Barandiaran, emprendía la edición de cuatro monografías sobre museos vascos. La editorial intentaba paliar desde 1966 el hueco bibliográfico en torno a lo que se categorizó como *temas vascos* que, a excepción de la producción en el exilio, se había limitado al folclore regionalista apenas tolerado en la etapa anterior. La misma sensación de prioridad de aquel contexto histórico había generado otras ambiciosas iniciativas editoriales de vocación enciclopédica. Desde la magna *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Auñamendi, comenzada en 1969, hasta los 18 tomos de *Documentos Y*, archivos internos de ETA, publicados por Hordago y Lur entre 1979 y 1981, el deseo de crear un lenguaje formal específico parecía tener también su correspondencia en el corpus bibliográfico.

La primera de las cuatro monografías de museos se dedicó al de San Telmo en San Sebastián, creado con el inicio del siglo XX como ecléctico museo municipal y, desde 1914, especializado en etnografía vasca, lo que determinó fuertemente la identidad posterior de la institución. La editorial encargó a Sigfrido Koch fotografiar la colección del museo.

Si bien, como parecería lógico, Koch renuncia a su particular estilo visual para documentar las piezas, no parece haber sido una prioridad en

estas imágenes el establecer criterios neutros de composición o iluminación. La manera intuitiva de componer los encuadres y la renuncia a separar los objetos de los lugares que ocupaban en el museo, independientemente de las limitaciones que esto supusiera de cara a una fotografía técnicamente limpia, hacen aparecer una desconcertante rareza en las imágenes. La inadecuación aparece como síntoma en el problema de representación del objeto etnográfico por parte de quien había hecho de lo etnográfico objeto.

Una fotografía en blanco y negro, ausente de esa publicación pero en los fondos del museo, muestra a un típico campesino vasco sentado en la cocina de un caserío. La composición y la temática son un clarísimo antecedente de las que después caracterizarían el trabajo de Sigfrido Koch. La fotografía está firmada por Willy Koch, aunque la imagen fue, con seguridad, tomada en los años cuarenta por Sigfrido Koch, padre. La fotografía muestra a un modelo ataviado con la indumentaria típica del campesino, fumando una pipa, sentado frente a lo que en realidad es la reproducción de una cocina popular vasca exhibida, aún hoy, en el propio museo de San Telmo.

