

GABRIEL LACOMBA: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO FOTOGRÁFICO.

Maria Josep Mulet

I. El último trabajo de Gabriel Lacomba son composiciones sobre material fotosensible, basadas en motivos antropomorfos, zoomorfos, vegetales y geométricos, y en trazos pictóricos abstractos, gestuales.

Aparece el cuerpo humano, la cruz, el mundo natural, lo manufacturado. Son estructuras regulares de formato rectangular y de dimensiones generosas, y estructuras irregulares de formato pequeño que se enlazan para configurar composiciones geométricas y a veces monumentales.

Aún no se ha dicho: son fotografías. Se han ejecutado con las herramientas fundamentales del proceso fotográfico: cámara, luz, soporte emulsionado. El autor parte de lo fotográfico para obtener resultados inhabituales y poco convencionales. Se trata de ir a las raíces del medio para, seguidamente, configurar una dialéctica que se aleja de lo fotográfico. Está claro que con esto no provoca una crisis del lenguaje visual, sólo de la tradición representativa. No cuestiona el medio, no lo sitúa en un entredicho: tan solo rechaza aquello establecido en 1839, cuando la fotografía se presentó públicamente en París como novísimo invento hijo de la revolución industrial y del positivismo. Lo que propone Lacomba es contradecir aquello que comúnmente se entiende por fotografía: recreación literaria, documentalismo puro, momento decisivo.

La obra de Lacomba se ubica en la frontera, en la polémica de lo que es o no fotográfico, para afirmar con imágenes que lo fotográfico no tiene fronteras. Lo que hace es fondear en la esencia de la construcción de la imagen fotográfica precisamente para reventar el medio, expandirlo, ampliarlo a nuevos horizontes. Que quede claro que su trabajo tiene precedentes históricos: es preciso bucear en las primeras vanguardias y, en especial, en los precursores trabajos de Christian Schad, y recordar las experiencias de Man Ray, Raoul Hausmann, Laszlo Moholy-Nagy, por citar los artistas más representativos del fotograma y de la fotografía abstracta.

II. La producción de Lacomba ejemplifica una situación peculiar del panorama fotográfico internacional: el renacimiento de lo obsoleto. Es decir, el renacer de las técnicas fotográficas tradicionales, como el calotipo y el fotograma, y la definición de lo que es la esencia de la cámara, lo estenopeico.

Desde la década de los 70, el arte en general plantea un retorno a los orígenes, que puede inscribirse dentro de las denominadas poéticas de dominante conceptual. Lo que hace Lacomba se adentra en una parte de la fotografía actual, aquella que Manuel Santos ha resumido con la denominación de "proceso al medio" [Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española, 1970-1990, 2 vol., Barcelona, Lunberg / Ministerio de Cultura, 1991. Catálogo de la exposición comisariada por Manuel Santos.] y es también lo que hacen algunas prácticas plásticas de carácter pictórico y escultórico. El retorno a los orígenes tiene que ver con la situación socioeconómica contemporánea, con el tardocapitalismo, la sofisticación tecnológica, el imperio de los medios. Para algunos, el retorno se explica como una actitud opuesta a la hipersaturación de información y a la extremada complejidad tecnológica de los mecanismos de producción de imágenes. Para otros, el retorno es la necesidad de reflexionar sobre el propio medio, no se trata de analizar la realidad en la que se está inmerso, sino la manera cómo se reflexiona sobre esta realidad. Volver a los orígenes es, pues, estudiar el proceso, plantear la investigación del proceso como el único camino válido.

La fotografía ha formado parte de este discurso. Puede decirse que ha sido un instrumento privilegiado. El arte pop lo utiliza, el hiperrealismo crea a partir de la percepción fotográfica, y está presente en el conceptual lingüístico y en el de medios. Pocas son ahora las poéticas plásticas no fotográficas que rechazan la utilización del lenguaje fotográfico. La foto está en el seno de la cuestión. Lo mismo sucedió entre los años 10 y 30 del presente siglo, la foto estuvo omnipresente en el discurso de las vanguardias históricas.

Pero una cosa es estar presente y otra que el propio medio se autointerroga sobre su proceso. Y esto es lo que últimamente instaura una parcela del medio fotográfico. Es aquí donde ha de situarse la producción y la manera de entender la fotografía que propone Lacomba. No fue el azar el que orientó su trabajo hacia las herramientas tradicionales -iniciáticas- del medio fotográfico, fue el momento, la coyuntura, la necesidad de situarse bien en medio del panorama. Esto explica por qué vuelve a las prácticas obsoletas y a las cámaras primigenias: por qué recurre al negativo de papel, a la cámara estenopeica y a la fotografía sin cámara o fotograma.

Pese a todo, su discurso va más lejos: una vez experimentado el origen del medio, ahora se sitúa al otro lado, en la digitalización de la imagen, como queda patente en el catálogo de la presente exposición. Con esto está servida la polémica (o la conexión) entre imagen analógica e imagen digital. Así es el catálogo: una propuesta de futuro, la escanergrafía (para darle un nombre provisional hasta que el propio Lacomba

encuentre la denominación adecuada). Puede entenderse como una extensión de la noción de fotograma, pero con un cambio significativo: el pixel sustituye al grano de plata.

III. El porqué y el cómo de la exposición se explican con absoluta claridad en el texto que acompaña al catálogo, y que es obra del propio artista. Se trata de un artículo que se publicó en 1995 en la revista *FV. Fotografía-Video Actualidad*, y que vuelve ahora a editarse por la vigencia de su contenido. Es un texto imaginativo, bien redactado, claro y atractivo. Para quien ahora escribe es muy difícil no verse condicionado, mediatizado por el texto precedente. Para el historiador del arte son apreciadas unas fuentes documentales tan directas (y diáfanas), porque los artistas no se prodigan en comentarios y descripciones de su labor. Con todo, es preciso recordar que una parte importante de las prácticas actuales tienen necesidad de ir acompañadas de la explicación teórica que las fundamenta. No es este el caso de Lacomba. No está obligado -si no es por motivos particulares- a teorizar ni a dar explicaciones, aunque el profano agradece profundamente este didactismo, porque le ayuda a instalarse mejor ante la obra y no puede poner la excusa del velo que le cubre el rostro y le impide mirar y analizar. El espectador tiene así todos los requisitos para disfrutar de las imágenes, y con la tríada exposición-artículo-catálogo tiene la conjunción precisa para hacerse una idea completa, segura, sin titubeos, de su trabajo, de lo que ha hecho y de lo que hará. Lacomba une la propuesta práctica -las fotografías- con la minuciosa descripción de cómo las acomete. Su artículo indica los pasos, la problemática y los objetivos, y además hace un guiño al espectador.

IV. Experimentación es la palabra clave. Las fotografías de la exposición son el resultado de una metodología de trabajo pesada, compleja y lenta. No tienen nada que ver, ni en concepción ni en ejecución, con la fotografía instantánea. Están lejos del lema que Kodak ideó en 1888 para conseguir un incremento del número de aficionados: "Apriete el botón, nosotros haremos el resto!" Gabriel Lacomba parte de unos criterios claros, abiertos al azar, pero firmes. Son imprescindibles, porque antes de realizar las fotos ya están configuradas mentalmente. Es decir, se dedica a hacer imagen, a construir imagen; ésta no se presenta repentinamente, decisivamente, improvisadamente: tiene que crearse antes. La metodología de trabajo es larga porque adecua el medio y el proceso a una idea, a unos resultados. Trabaja con series, variaciones sobre un tema: Palma: 100 postales estenopeicas (1987), El Hombre: Oh! Génesis, Oh! Muerte (1987), Zoosteo (1989), Zooformol (1989), Retratos estenopeicos (1990), Peep Show (1990), Soma-Trans-Lúcid (1991). En cada una ha necesitado configurar nuevamente el medio y modificar de nuevo el proceso. Siempre es un volver a empezar. Al tener las imágenes diseñadas mentalmente, crea entonces las herramientas para hacerlas viables.

Su labor se inicia planteándose con qué cámara llevará a cabo el trabajo. Rechaza la mirada positivista, se cuestiona la tradicional necesidad de asumir la perspectiva central, a la que obligan las empresas del sector y que históricamente tanto se ha alabado porque se considera la equivalente a la visión humana; cuestionar la cámara no es replantear el medio, sino la manera cómo la cámara se relaciona con el entorno, es replantear cómo se mira. Por eso rechaza los objetivos e, incluso, el cuerpo de las cámaras. Sustituirá el objetivo tradicional por un sencillito estenopo. Lacomba lo explica suficientemente bien en su texto. Se trata de un pequeño agujero -un orificio de aguja- que reemplaza la lente óptica. La regla es simple: cuando la luz atraviesa el diminuto orificio, configura sobre el plano de proyección la imagen del objeto que la luz ha reflejado. Es una teoría clásica.

A Lacomba, ésto le resulta aún insuficiente. No necesita objetivos estándar y tampoco le interesa un cuerpo de cámara convencional. Hacer una foto no es simplemente apretar el disparador, es una acción en la que todo su cuerpo se activa, por eso se fabrica manualmente el aparato. Es ésta una tarea de bricolaje y de reciclaje porque incorpora materiales de su vida cotidiana, y es también una metáfora. Trabaja con maderas, con cartones, elige objetos de nuestra sociedad consumista, recorta, adhiere, coloca cinta adhesiva, toma el pincel y pinta, forra. Incorpora la poética del detritus a la práctica fotográfica. Es un acto irónico y también sarcástico. Las empresas invierten miles de millones para experimentar y diseñar nuevas cámaras, y de este modo facturar cifras inimaginables, Lacomba sólo invierte en sus manos y opta por objetos poco sofisticados: un bote cilíndrico de jabón de lavadora -de aquellos que hace unos años se encontraban en cualquier comercio, pesados y voluminosos; es decir, un objeto que no es práctico para la vida doméstica-, otro bote ahora metálico de chocolate o de leche en polvo. Con estos elementos construyó las cámaras estenopeicas "Skip Camera" y cámara "leche en polvo".

Su manera de establecer la conexión con su entorno tiene que ver -a pesar de la distancia temporal- con la actitud del *Nouveau Realisme*, de inicios de los años 60; conceptualmente recuerda los empaquetados de Christo, las acumulaciones de Arman, las compresiones de Cesar. Este grupo quería ser, así rezan sus manifiestos, transcritores fieles de la realidad, notarios simples de la sociedad. La postura de Lacomba es similar: toma aquello que tiene cerca y le da una función nueva. También recuerda la apuesta del Rauschenberg de los años 50, cuando se fijó en la iconografía urbana. Y del mismo modo que el pintor clásico se inspiró en la naturaleza, Rauschenberg buscó en la realidad consumista y urbana, la única que de cada vez más se volvía omnipresente. Además, el artista norteamericano fue pionero en la utilización de radiografías como material plástico y trabajó el papel cianográfico, elementos que también son familiares a Lacomba.

Pese a todo, el fotógrafo va más lejos. Hijo de las poéticas artísticas de los años 70 y heredero de las prácticas conceptuales, Lacomba hace del acto fotográfico un tipo de accionismo y de arte corporal. Existen diversos elementos que lo indican: el tamaño de algunas de sus cámaras, la puesta en escena para realizar una fotografía y la presencia de su cuerpo a la hora de obtener el positivo. Nuevamente es preciso volver a su artículo. Para realizar la serie Peep Show (1990) decidió construir una cámara de gran formato donde el fotógrafo se podía meter sin demasiada contorsión. Ya la Kodak en las postrimerías del siglo XIX diseñó estratégicamente cámaras adecuadas a los hombres: unas para todos, otras para niños y otras para mujeres. Está claro que Lacomba no aplica criterios sexistas, y le resulta indiferente quién se mete dentro de la cámara, mientras no se trate de un jugador de baloncesto. El recurso al volumen tiene precedentes; es preciso recordar, por ejemplo, la cámara de acordeón de 1918, fotografiada por Lawrence y, más recientemente, la Cámara Gigante de la Primavera Fotográfica de 1984.

El tamaño y la forma de la cámara se relacionan directamente con el tipo de imagen que Lacomba quiere producir. Por esto el aparato es también una metáfora. La serie Zooformol, que es una especie de viaje por los animales conservados en botes con formol del laboratorio del Zoo de Barcelona, fue hecha con la cámara cilíndrica, estableciendo así analogías entre los contenedores de los animales y el de las imágenes; además, viró las copias fotográficas con selenio, que es una sustancia utilizada para garantizar la conservación y perdurabilidad de las fotografías. El selenio es a las imágenes lo mismo que el formol a los animales muertos. Con la cámara "leche en polvo", que es un bote cilíndrico metálico, realizó la serie Palma. 100 postales estenopeicas. Vuelven las analogías. Se trata de una de las ciudades paradigmáticas de los media, continuamente fotografiada por los turistas, reporteros de bodas y fotoperiodistas, y ofrecida en forma de postal, álbum de recuerdo e imagen impresa en revistas de verano y de ocio. En resumen, Palma es un producto envasado para consumo rápido, el mismo fin que el bote de leche.

"Peep Show Camera" sirvió para la serie homónima Peep Show. El fotógrafo se mete en el aparato y empieza a fotografiar figuritas de juguete, que previamente ha situado ante la cámara en posturas que aluden al acto sexual y en escenas de carácter pornográfico. Ahora, ante el orificio de aguja de la cámara ha ubicado una mirilla de puerta. Así se pone en marcha un conjunto de asociaciones entre el acto fotográfico y el voyeurismo, entre el sujeto que fotografía y el consumidor de este tipo de espectáculo.

Adentrarse en el interior de una cámara tiene otras implicaciones porque supone un cambio en la relación del fotógrafo con su instrumento de trabajo. Ahora, la cámara no es tan solo un instrumento de trabajo y de creación, es su propio cuerpo. Meterse dentro es hacer del aparato la única conexión con el mundo, el único instrumento de conocimiento y la única manera de contactar con el exterior. No hay otra realidad que la fotográfica.

Puede entenderse también como la necesidad de Lacomba de estar presente en todo el decurso fotográfico: en la construcción manual de la cámara, en el instante preciso de la formación de la imagen (dentro de la cámara) y finalmente en la etapa de laboratorio, porque aquí utilizará su cuerpo, o un detalle, para ser positivado.

El otro aspecto que denota el carácter accionista de su trabajo es la puesta en escena. La fotografía estenopeica requiere tiempos de exposición muy largos: unos cuantos minutos para los retratos y cerca de una hora para las vistas. Pasea por la ciudad con un aparato extraño, que tiene una forma familiar pero unos usos que parecen desconocidos. Encuentra el encuadre adecuado, sitúa la cámara en el suelo, y destapa el agujero. Todo es una cuestión de tiempo y es precisamente el tiempo el que hace impredecible el resultado, la imagen final, porque entre la cámara y el objeto a fotografiar sucederá toda una serie de situaciones que el fotógrafo no podrá controlar completamente, tendrá que tener en cuenta el azar y la casualidad. Los coches pasarán, el viandante transitará, la sombra proyectada del fotógrafo aparecerá. La gente se detiene, curiosa, para ver lo que hace; el policía le pide explicaciones. En este contexto, destapar el agujero de la cámara es iniciar una acción: es un acto público, con un guión mínimamente establecido. El resultado será un puzzle de situaciones, al estilo de los happenings de los años 50.

V. El proceso fotográfico se ha iniciado con la construcción de la cámara estenopeica. Con ella registra lo que se convertirá finalmente en el fondo, que será un paisaje natural u otro pintado previamente por el mismo Lacomba. El recurso del fondo es un enlace con la tradición de la fotografía de galería. Es de nuevo el renacer de lo obsoleto, porque mantiene vivos los convencionalismos de la retratística de estudio vigentes desde la década de 1840: el fotógrafo pintaba un fondo paisajístico o un interior doméstico que situaba detrás de los clientes, y así creaba la escena; después añadía unos cuantos accesorios: un libro, una mesita, una silla de madera tallada, un fragmento de balaustrada, una alfombra de motivos florales o geométricos. A veces, como hace Lacomba, el fondo pintado se sustituía por una copia fotográfica ampliada. La fotografía mallorquina está llena de ejemplos: Guillem Bestard, Josep Truyol, Ernest Guàrdia. La diferencia es que Lacomba introduce una cita histórica para conseguir unos resultados alejados de lo tradicional.

El fotógrafo coloca papel para copia dentro de la cámara y registra el paisaje. Después, da inicio a la compleja labor de laboratorio: a oscuras, sitúa horizontalmente el papel (con el paisaje latente) y trabaja el

otro eje básico de su obra, el fotograma. Sobre el papel dispone una hoja de acetato transparente que previamente ha pintado, buscando una especie de horror vacui controlado, con trazos densos y a menudo matéricos, a la manera de una action painting moderada. De nuevo otra cita histórica que es también motivo de fotograma.

A continuación dispone un universo de objetos que se convertirán en su iconografía personal. Pueden ser fragmentos de cristal policromados, detalles de bisutería, ojos de peluche, un trozo de palmera, hojas de papel de color transparente, un pisapapeles y, principalmente, el cuerpo humano. Al igual que hacían los mejores fotógrafos de vanguardia, también Lacomba recurre a los elementos opacos, transparentes y translúcidos, pero ahora los suyos están llenos de historias previas, son materias saturadas de memoria. Lacomba nos dice que los escoge por su capacidad lumínica, pero no puede ser una causa física la que dirija la selección. Los ojos de peluche parecen de peces vivos, el pisapapeles es notablemente kitsch, el maniquí recuerda la manera de hacer de los surrealistas. En consecuencia, la elección no es físico arbitraria, y es inevitable buscar otros significados, al margen de sus cualidades plásticas, llenas de texturas y de modulaciones luminosas.

Finalmente se añade la presencia corporal: un cuerpo humano, o un detalle, sobre el papel fotosensible. La silueta se enfatiza, los arabescos de los cabellos se intensifican. La figura no se baña en pintura, como las Antropometrías de Yves Klein, pero entra en contacto directo con la emulsión fotosensible.

El siguiente paso es la luz. Hará unos cuantos golpes de flash en diferentes posiciones y distancias. Durante el proceso sacará y meterá nuevos objetos, añadirá color mediante los papeles policromos, hará máscaras para controlar la sobrecarga de luz.

El resultado es la conjunción de estenopeica y de fotograma. Hay también collage, porque une diferentes papeles a manera de tríptico.

El cuerpo humano se impone: es una masa compacta en el centro y difusa en los lados. El contorno no es siempre nítido a causa de la cuidada posición de la luz. El cuerpo, la huella, parece un motivo abusivamente opaco, pero el fotógrafo lo transforma en una especie de radiografía. Allí donde no ha llegado la luz, aparece el fondo: el resultado de la toma estenopeica, el paisaje.

Para Lacomba esto es un ir de aquí para allá con la esencia del lenguaje fotográfico, porque juega con sus fundamentos, con la imagen proyectada dentro de la cámara y con la luz. Es también una investigación en torno al color. Se mueve en la frontera entre el pintor y el fotógrafo, si es que ambos tienen confines. Lacomba comenta: "proviengo de la foto para llegar a resultados pictóricos". Entonces, tal vez, alguien lo considere un fotógrafo pictorialista, pero tan solo se trata de hacer un guiño al medio y de introducir de nuevo la cita histórica. Está claro que no desea hacer una fotografía de apariencia pictórica; lo que Lacomba demuestra reiteradamente es la necesidad de cuestionar el medio y de situarse en los límites. La suya es la obra híbrida, mixta, llena de mestizaje; por eso combina recursos fotográficos y pictóricos, y utiliza elementos tradicionales del repertorio plástico y otros extraartísticos; por eso recurre a las técnicas consideradas residuales.

VI. Ahora es preciso el marco. De nuevo surge la tradición y de nuevo la fusila.

La labor de enmarcar se convierte en la obra de Lacomba en otro elemento de experimentación: reciclaje, contenido y continente, y enlace entre el conjunto de fotografías de la exposición: las de gran formato, la serie de las cruces y las aisladas de formato más reducido. El marco no deja indiferente al espectador y no está pensado para acompañar ornamentalmente a la imagen. El marco es excusa para volver a otro aspecto primordial en la trayectoria de Lacomba: el elemento entrópico. Con las vistas hace fotogramas, con su cuerpo y los cuerpos de las personas cercanas hace motivos opacos, con un tambor de jabón hace una cámara, con maderas y cartones hace marcos. El universo fotográfico de Lacomba se encuentra en su entorno. Los materiales son una especie de multiusos. Es por eso que de la serie de imágenes de gran formato surgen recortes que conforman las obras más pequeñas y que de los restos de los marcos hará todavía nuevos marcos. Todo comienza y acaba allí mismo. Es también una necesidad reiterada de jugar con la dualidad negativo-positivo, campo-contracampo, contenido-continente. Recuerda la posición de los cubistas: no precisaban adherir a la tela por collage una figura recortada, sino el trozo de papel sobrante; así la figura estaba presente por su ausencia.

El marco se configura como un elemento significativo. En la serie de gran formato, el marco es grueso, matérico y a menudo tiene la misma tonalidad que la imagen; su presencia parece transformar la obra en una inmensa caja, en la que el espectador asoma la cabeza para contemplar un cuerpo desfigurado y que flota en un fondo terroso o marino abstracto.

Los marcos colosales se vuelven pequeños e irregulares en la serie de las cruces. Pueden tener formas familiares, arcos ojivales, juegos de tracerías, lágrimas, espirales. No es preciso buscar en ellos

transfondos ideológicos, sino la poética del *object trouvé*, el encuentro casual de un motivo atrayente o de una forma especial. De la agrupación de figuras y de su ubicación espacial surge la serie de las cruces, a manera de retablos y de iconos. En resumen, formas geométricas y abstractas que cierran fotografías que provienen de fragmentos de paisajes, de presencias corporales y de detalles de la cotidianidad doméstica y urbana.

Bibliografía.

Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española, 1970-1990 (catálogo de la exposición), 2 vol., Barcelona, Lunberg / Ministerio de Cultura, 1991.

Deixau el balcó obert... La fotografia en l'art contemporani espanyol (catálogo de la exposición), Barcelona, Fundació La Caixa, 1992.

Lemagny, Jean-Claude / Rouillé, André, Historia de la fotografía, Barcelona, Martínez Roca S.A., 1988 (1986).

Photovision 15. Número monográfico: Fotografía Estenopeica.

Photovision 22. Número monográfico: Del pigmento a la luz.

Photovision 28. Número monográfico: Huellas. La memoria atrapada.

Maria Josep Mulet es licenciada en Historia del Arte. Es profesora (1990) de la Universidad de las Baleares y doctora (1999) en Historia del Arte con la tesis "La fotografía en Mallorca: 1839-1940". Su línea de investigación se centra principalmente en el arte contemporáneo y, en especial, en el estudio de la fotografía en Baleares y en la conservación del patrimonio fotográfico. Ha publicado diferentes artículos y libros sobre el tema, como "Fotografía a Balears (1988)" y "Mallorca: imatge fotogràfica i etnografia." "L'arxiu de Josep Pons Frau (1991)". En la actualidad esta preparando "La història de la fotografia a Balears (1839-1970)", "Inca: cent anys d'imatges, cent anys de ciutat" y "Catàleg de fons d'imatges de Balears".