

EXPERIENCIAS ESTENOPEICAS

Gabriel Lacomba

INTRODUCCIÓN

Este texto no pretende ser una detallada explicación técnica de la cámara estenopéica. Es mejor remitirse a otros escritos ya publicados, algunos de ellos en esta misma revista. Ni tampoco pontificar con teorías estéticas, un terreno demasiado pantanoso para profanos, como es el caso del mismo firmante del artículo.

Pero sí, al tiempo que se enseña un trabajo, ver el proceso que tanto lo ha condicionado. Dónde, cómo y por qué se llega a este final. Es inevitable, sin embargo, salpicarlo con algunas aclaraciones técnicas y aventurarse a subrayar algunas impresiones, espero no demasiado arriesgadas, al haber surgido espontáneamente sin contrastarse. Quiere ser, simplemente, un punto más de referencia.

POR QUÉ UNA ESTENOPEICA?

Sería ridículo el no darse cuenta de la evidente utilidad de la informática (en último termino, lo que se denomina como Inteligencia Artificial -IA-) y su aplicación en determinados campos como el del tratamiento de la imagen, ya sea video o fotografía. Sin embargo, el efecto embriagador que se desprende de su enorme capacidad despierta una especie de fe ciega en la máquina (nada novedosa por cierto) y que concretamente parece definirse en el siguiente pensamiento: algún día la máquina emulará y superará la mente humana. En semejante borrachera se olvida que el nuevo poder totémico no es más que una muleta, que por perfecta que llegue a ser, difícil lo tiene para poseer la intuición, el sentido del humor, el sentimiento de su asidente.

En el consumo de tecnología se nos advierte cada vez más, no sobre la verdadera calidad del producto, sino sobre sus posibles cualidades. Incluso éstas llegan a apropiarse del objeto en sí, así la publicidad está salpicada de comentarios como: "X, el coche genial"; "Y, la sabiduría de la freidora"; "Z, la cámara fotográfica inteligente"... Ninguno posee tales atributos; son máquinas que dependen del manejo de un usuario y su inteligencia a la hora de hacerlo marca un límite dentro del tope de sus prestaciones. La oferta del mercado fotográfico es cada vez más amplia proporcionando tanto al aficionado como al profesional una libertad de elección/combinación de útiles muy variada. Sin embargo en el apartado concreto de diseño de cámaras, al margen de los continuos adelantos, y no me refiero ni a los automatismos ni a los autofocus que dejan obsoletas algunas funciones del fotógrafo proporcionándole a cambio comodidad y rapidez, sino el perfeccionamiento de objetivos-diafragmas, obturadores y cuerpos de cámara, su concepción esencial sigue siendo la de una cámara oscura, definidora de la perspectiva frontal, lo demás son aditivos de lujo. A ésta escala, la sujeción a las matemáticas euclidianas es inevitable, aunque algunas raras avis como los objetivos ojo de pez o la panorámica globuscope nos desequilibren y únicamente las cámaras de banco, al tener una movilidad de montantes, nos permiten jugar con las reglas del espacio.

La cámara estenopeica es la aplicación simple del principio de la cámara oscura: en un interior hermético a la luz un agujero (en éste caso practicado con una aguja) reproduce la imagen en la cara opuesta girada y del revés. Esta sencilla base a menudo obviada, confiere al fotógrafo constructor de su cámara un placer demiúrgico sólo comparable al mismo hecho de poder fijar en material sensible la imagen resultante. Incluso el necesario oficio de bricolage con los materiales utilizados puede correr paralelo, al tener que reinventar el sistema, con un bricolage conceptual de la obra proporcionando la posible experimentación partiendo de la ingenuidad. El siempre aprendiz de la luz que es el fotógrafo al re/crear el medio posibilita la re/creación de un lenguaje más propio, menos encorsetado. ¿Quién no ha soñado atiborrado de lecturas técnicas sobre cámaras, abrumado con el lógico preciosismo con las que son descritas, con infinidad de cámaras ideales?. La construcción de una estenopéica, por su simplicidad, está al alcance de todos. El resultado lejos de ser simple sigue sorprendiendo después de más de 150 años, lo que hace que nos olvidemos de reducir sus limitaciones y nos centremos en explorar los territorios que marcan una particular cosmovisión.

CONSIDERACIONES ESTÉTICAS

Como de un tiempo a esta parte suele ocurrir con los que se inician en la fotografía mi primer contacto con la estenopéica es de origen pedagógico, siendo éste el primer conocimiento fotográfico que junto con el fotograma recibí a nivel académico. Fue en el año 1983 en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

Primeras experiencias

La primera cámara que entonces construí, llamemosla standard, fue una con la distancia focal equivalente

a la "visión normal" (60 grados de ángulo) con la posibilidad de convertirla en angular y tele -recordemos que en la estenopeica, carente de lentes la focal se determina unicamente por la distancia del estenopo al plano de la imagen y su "visión normal" equivale a la diagonal del formato de la imagen, en este caso $18 \times 24 = 30$ cm; el acercamiento al estenopo propicia un angular y su alejamiento un efecto tele al estrechar el ángulo-. Salvo las posibilidades de cortar el cono visual por las coordenadas deseadas mediante el plano de la imagen y las maleabilidades que éste pueda permitir, lo que llamaba poderosamente la atención era su infinita profundidad de campo, debido a que el diafragma es simplemente un agujero que suele practicarse con una aguja, proporcionando un diámetro reducido. Así, utilizando la fórmula:

$$\text{diafragma} = \frac{\text{distancia focal}}{\text{diametro del agujero}}$$

con un diámetro 0'4 mm y una distancia de 30 cm. tenemos un f.75. El juego estético que se establecía con las primeras pruebas y trabajos era contar con que tanto un objeto en primerísimo término como todo su fondo hasta infinito estaban a foco, posibilidad fotográfica que no está dentro de las del ojo humano, por otra parte móvil. De manera que en el trabajo *El hombre: Oh! Genesis, Oh! Muerte* (87) existe una recreación de esa brutal aprensión del espacio que además propicia la alteración de la verdadera escala de los objetos, o al menos su ambigüedad perceptiva. En este caso la infinita profundidad de campo se traduce en el intento de diluir fronteras entre el bodegón y el paisaje. También es destacable que la tradicional apreciación del detalle, una de de las primeras gratificaciones al descubrir el medio fotográfico, sea a través de este rudimentario pero efectivo sistema. Incluso el uso del estenope de fabricación propia no tiene por qué limitarse a cajas de cartón, puede experimentarse su colocación en los objetivos de cámaras convencionales y naturalmente al combinarlo, sin lentes, con una cámara técnica poseemos una "sofisticada" estenopéica. Con las cámaras cilíndricas leche en polvo y skip camera entra en liza la deformación de la imagen. Las líneas de la perspectiva convencional se alteran por la curvatura del plano de la imagen, a causa de que el negativo se coloca sobre la superficie interior del cilindro-cámara produciendo un efecto concavo o convexo según la orientación.

El punto de fuga deviene, como cuando se libera el tapón de una bañera, en una especie de agujero donde la perspectiva parece ser engullida. Esa sensación de torbellino transforma en movilidad al estatismo y frialdad de las típicas líneas rectas, que tan metódicamente puede recoger la cámara oscura. Ni siquiera se salva el omnipresente horizonte curvado hacia arriba o hacia abajo, según la inclinación de la cámara.

Otras consideraciones provienen de la cámara en sí, de su forma y de su valor como objeto que contribuye a la idea-proceso. Por una parte, en el caso de leche en polvo la pervivencia de su antigua utilidad, el de lata -como objeto envasante de un producto-, empapa el concepto que se intenta expresar en el trabajo *Palma. 100 postals estenopèiques* -87. Ya que tratándose de fotografías de una ciudad fotografiada hasta la saciedad, constituida como matriz de innumerables imágenes tópicas o de postal, perfectamente podrían calificarse entonces de "imágenes enlatadas" , haciendo una irónica analogía. O por otra parte, en la asociación de la skip camera con el motivo captado en la serie *Zooformol* -89, consistente en animales conservándose en formol dentro de grandes botes. Así se daría una correspondencia-confrontación entre ambos, cámara y motivo, por la común forma cilíndrica y su condición estanca (una a la luz, el otro al aire). Poniendo la puntilla, el viraje de los positivos utilizando selenio como émulo del formol: los dos garantizan la perdurabilidad, el primero al copiado fotográfico, el segundo al cuerpo animal.

El retrato

Capítulo aparte son las anécdotas que se producen al utilizar la estenopéica en la calle. Relataré "un acto estenopéico" que me ocurrió en las transitadas Ramblas de Barcelona. Estaba fotografiando a un amigo en medio del paseo con la skip camera colocada en el suelo. Este tipo de situaciones, hay que reconocerlo, para quien no sabe lo que pasa, pueden parecer algo inquietantes: el modelo debe permanecer estático durante un lapso de tiempo inusual (en este caso era de 8 mit.), delante de lo que parece un extraño artefacto marciano con estética de los años 50, mientras el fotógrafo echa continuas ojeadas al reloj -para controlar el tiempo de exposición- y mira de proteger la situación.

Al poco tiempo de liberar al estenopo de la cinta adhesiva-obturador, unas chicas, que nos debieron ver con aspecto entre circunspecto y solemne, se detuvieron unos instantes y una exclamó: "¿Qué os ha pasado?...¿que es que no se encuentra bien? "... A mitad de la exposición se volvió a acercarse el policía municipal que desde el principio nos controlaba a una distancia prudencial y que previamente nos había solicitado algún tipo de permiso para hacer "eso" , ya entonces le había contestado que no íbamos a realizar ningún espectáculo, sino una fotografía. La explicación detallada del proceso que le di inicialmente se ve que no le convenció en absoluto, porque esta vez, con una media sonrisa, agarrándome del brazo, dijo: "Vale, estabas haciendo una foto -y acercándose al oído- ...pero tú...¡tú a mí no me la pegas ¿eh?! ". Semejante ignorancia (totalmente disculpable) nos hace volver atrás en el tiempo, no ya por la técnica en sí, sino por la reacción delante de algo que por lo conocido que es resulta en realidad mayoritariamente

desconocido en esencia. De manera que la utilización de cámaras estenopéicas necesariamente añade una mayor intensidad o conciencia del acto al aficionado, sólo preocupado de saber dónde está el botón para apretarlo.

Con este relato ya se esbozan algunas de las particularidades respecto al retrato estenopéico, acotado y definido por las principales limitaciones de este tipo de cámaras, que forzosamente deberemos tener en cuenta si fotografiamos algo vivo y/o en movimiento. La máxima profundidad de campo del estenopo, gracias a un diafragma límite de reducido diámetro, tiene como característica, y más cuando utilizamos el papel de copiado (de un bajo ASA) como material sensible, el prolongado tiempo de exposición. Lo que en principio es un claro "handicap", ya que no podemos detener el movimiento, se convierte en una peculiar reflexión sobre el tiempo, puesto que la estenopéica -imagen única (fotografía)- la acción se concibe como un todo. Aunque sea a través de un impreciso rastro donde hay un antes, un mientras y un después entremezclados.

Siendo siempre una interpretación de la realidad, la imagen, que cuando es representada en movimiento -cine, televisión- (aunque es una ilusión), resulta más descriptiva, posiblemente porque fluye sobre el tiempo, cuando es fija -fotografía-, al ser una apropiación fragmentada, necesariamente, tiene un carácter más simbólico. El retrato fotográfico convencional suele valorar el instante decisivo de un gesto, de una expresión determinada, de un accidente, por tanto esta detención del tiempo, por su especificidad, puede fácilmente si no engañar o mentir, si decir verdades a medias. La instantánea en retrato tiene como peligro la estereotipación, la falsedad de la pose fingida; cuando sabemos que una cámara nos observa nuestra conducta se pone en guardia inmediatamente, incluso a nivel inconsciente. La larga exposición, en este caso la proporcionada por la estenopéica, desbarata esta inmediatez, convirtiéndose en una interesante alternativa frente a la instantánea.

La estenopeica a color

Las fotografías en B/N se obtuvieron por el proceso del calotipo, eso es utilizar directamente como negativo papel de copiado y conseguir el positivo por contacto con otra hoja de, al menos, el mismo tamaño. Aunque la utilización del color con la estenopéica fue consecuencia de la simple curiosidad de ir probando diversos materiales con esta cámara, si hay luego una serie de consideraciones que anotar al haberlo experimentado.

La primera, claro, es la utilización del color y su manipulación. Aunque soy de los que opinan que la auténtica fotografía es en B/N, puesto que es la simbiosis más simple de la luz, la fotografía en color tiene una sensación añadida. El color y sus diferentes matices siempre han encontrado tantas interpretaciones de su registro como la infinidad de variadas subjetividades que se han preocupado de percibirlo. El espectro de la luz al dividirse en colores puede ampliarse tanto, que las diversas acotaciones, según la paleta, derivan en un juego de plasticidad autónomo, diferente al del blanco y negro.

La segunda es la que viene dada por el material utilizado, que les da condición de copias únicas: al utilizar un papel de copia directa de diapositiva es innecesario el paso de positivo a negativo, puesto que la imagen que se reproduce en la cámara oscura es positiva. Y aunque podamos enderezarla de abajo a arriba simplemente haciéndola girar, nos quedará una imagen con el sentido cambiado (la izquierda es derecha y viceversa). Para entendernos la imagen resultante es literalmente como un espejo, circunstancia aprovechada conceptualmente en Soma-Trans-Lúcido. El manejo de la cámara se convierte entonces en algo más misterioso aún, y determinante porque el tiempo de exposición engloba, no solo la recreación de la toma, sino también el del copiado o ampliación. Teniendo que preveer que la cámara es donde todo queda resuelto, después no hay manipulación, sólo el revelado.

Peep Show

En la sèrie Peep Show, torna a donar-se la mimesi de la construcció de la càmera en funció de la temàtica del treball (igual que en els treballs realitzats amb les càmeres cilíndriques). En aquest cas es pretén recollir l'entorn d'aquesta modalitat de consum pornogràfic.

Peep Show podria traduir-se com a "espectacle de veure" i consisteix en que l'usuari, una vegada que entra en una cabina individual, i es tanca dintre, fica unes monedes pel forat que pertoca es queda a les fosques i una cortineta, com si d'un lent obturador es tractàs, corrent-se, li va descobrint, en viu i en directe, X cossos contorsionant-se.

És en resum, una exaltació del voyeurisme -tan inherent a la fotografia- i que troba en aquesta ritualitzada mostra, i en el recinte on es du a terme, un perfecte parangó de la cambra fosca.

La Peep Show Camera és l'única a la que es va col·locar una lent davant l'estenop, que no és altra cosa sino un simple espill de porta, per tal de reforçar la sensació de badoc per part de l'observador.

Soma-Trans-Lúcid

Soma-Trans-Lúcido intenta aunar dos técnicas fotográficas: la toma fotográfica a través de la cámara estenopéica y un post-tratamiento a través del fotograma ("autoimpresiones luminicas" o "photographic drawings" como las calificaba William H. Fox Talbot) por medio del Body-Art, o la expresión del propio cuerpo como pauta. Se recoge la idea de que el performer trabaja con su cuerpo, a la vez instrumento de experimentación y aquello sobre lo cual tiene lugar esta experimentación; es decir, es a la vez sujeto y objeto.

Podríamos aventurar que es quizá una recreación del espacio donde se mueve el fotógrafo y de su misma condición y su proceso de trabajo. Este espacio se articularía entre dos mundos: el del campo y el del contracampo del fotógrafo. Naturalmente que esto siempre existe, pero aquí se plantea de manera físico-real en la imagen única resultante, en este caso una fotografía que intenta resumir esta idea-proceso.

Esta imagen se aproxima bastante a un "falso" espejo translúcido, ya que el cuerpo opaco, que cubre la fotografía descubre, tras la oportuna impresión luminica, la imagen que se fotografió previamente, redundando sobre la figura del fotógrafo ese juego entre sujeto-objeto. Este soma translúcido que selecciona no sólo como sujeto, eligiendo lo fotografiado, sino que también actúa como objeto delimitante de su contorno. Las fotografías tienen un tamaño de 50x60, donde la huella corporal tiene la dimensión real.