

PhotoVision



LA CAMARA POBRE
THE CHEAP CAMERA

LA CAMARA POBRE: ¿RECHAZO O DIVERSION?

CARLOS CANOVAS



SALLY GALL

Swimmers, 1980

En las últimas décadas todas las disciplinas artísticas se han vuelto hacia sí mismas. El pintor ha dejado a un lado el mundo exterior, incluso ha abandonado "su" mundo, y se ha interrogado sobre el medio que utiliza, sobre sus limitaciones y posibilidades. Lo mismo ha hecho el escultor (espacio y no espacio, materia y no materia constituyen el nudo gordiano de una buena parte de la escultura contemporánea). Del mismo modo, la importancia del lenguaje es un punto capital para la

comprensión de la literatura actual: el concepto de "conciencia lingüística" es patrimonio del siglo XX. Otro tanto puede decirse de cierta música. Incluso la filosofía (de algún modo el arte del pensamiento) ha dejado de escrutar en el mundo; no se filosofa apenas más que sobre la propia filosofía.

En ese contexto, la fotografía no es una excepción. Los poderes del medio fotográfico son lo que más importa a buena parte de los fotógrafos contemporáneos,

y el análisis de esos poderes implica, con frecuencia, un retorno, un desandar lo andado: no es otra cosa que el concepto tan tópico hoy de "revisión de los orígenes".

Los aspectos de esa revisión son múltiples, y diversas las formas de canalizarla. Quien decide revisar los orígenes del medio que utiliza especula con la vana posibilidad de rehacer la historia, de obligarla a discurrir por un camino diferente al que obstinadamente ha seguido. Y, al mismo tiempo, se cuestiona tanto el presente como el futuro: los contesta. Impulso romántico y sentimiento de rechazo están en la raíz de tales revisiones.

El desarrollismo tecnológico es coercitivo. Los progresivos avances técnicos, supuestamente liberadores, imponen sus condiciones y sus esclavitudes. Curiosamente, no es una escasez de materiales lo que lleva a numerosos fotógrafos a utilizar una cámara rudimentaria, primitiva o limitada. Sucede justamente al revés: la vuelta atrás es fruto de una reflexión generada por la opulencia de medios, por la tiranía que imponen, por la anulación de la individualidad que llegan a representar. Ante esa alienación, el fotógrafo intenta oponer una vieja tesis: "Las fotografías no las hace la máquina".

La utilización de lo que aquí hemos dado en llamar *cámara pobre* implica un posicionamiento individual que suele tener naturaleza ética y consecuencias estéticas. No hablo tanto de una utilización ocasional como de la rebelión contra las "prístinas y técnicamente perfectas cualidades que se afanan en obtener los fabricantes de cámaras"¹, cualidades siempre en la misma dirección. El famoso slogan de Kodak "Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto", lanzado a fines del s. XIX, ha sido superado. Un paso más allá, las modernas cámaras parecen haber sido concebidas para evitar la remota posibilidad de que pueda pensar quien las utiliza. Es sintomático el título del proyecto fotográfico que Mark Schwartz llevó a cabo a finales de la década de los setenta: *We do the rest*. El "resto", hay que recordarlo, es algo más que un simple problema de agudeza y definición de la imagen. El grado de definición en una fotografía es sólo una de las muchas posibilidades que tiene el fotógrafo.²

En el otro extremo del espectro, un gran número de fotógrafos, creciente hoy, se afana por superar la barrera tecnológica que representa la informatización/robotización de las cámaras. Sin embargo, no superan esa barrera tanto como la desplazan, la sustituyen. No aceptando la sofisticación de los modernos equipos aceptan, por el contrario, la complejidad inherente a toda clase de cuidados técnicos a la hora de realizar una imagen, complejidad que se inicia con detallados cálculos para determinar la exposición adecuada, y que finaliza con laboriosos esmeros hasta llegar a la copia impresa. La barrera tecnológica es sustituida por una verdadera muralla de dificultades artesanales que conduce a un concepto determinado de lo que se supone "una buena imagen" y que también, con excesiva frecuencia, canaliza la actividad creadora en una dirección concreta, una dirección, seguramente, no muy liberadora.

Es obvio que un fotógrafo tiene ante sí diversas posibilidades. La elección de una de entre las muchas alternativas técnicas posibles desencadena una serie de consecuencias temático-estéticas. Por eso, cualquier elección no puede ser ingenua. Cito a Henri Vanlier: "El tema fotográfico, es decir, la exploración sistemática de ciertos efectos perceptivos (y no otros), está profundamente ligado a la elección (técnica), como el tema pictórico de los pintores lo estaba a los soportes, pigmentos y vehículos de los que disponían".³

Antes de intentar analizar algunas de las consecuencias determinadas por la elección de una cámara "pobre" me parece conveniente significar que, en cualquier caso, la elección de una u otra alternativa técnica tampoco es, precisamente, el punto de partida para un fotógrafo. Esa elección condiciona pero, al mismo tiempo, está condicionada (o debería estarlo) por posicionamientos personales anteriores. Conviene traer a colación una célebre reflexión de Brassai: "El campo de visión de los "grandes fotógrafos" es extremadamente limitado. Deben encerrarse en sus obsesiones".⁴ O, en palabras de Robert Doisneau: "Se trata de demostrar que el propio universo existe".⁵ A partir de ahí, el resto es, simplemente, un problema de coherencia.



NANCY REXROTH

Theater, 1975



ROBERT A. MILLMAN



DANIEL CANOGAR



MANUEL MIRANDA

La Coruña, 1986 (Original en Color)

Contestación a la estética cotidiana

Existen toda una serie de códigos asumidos por la estética fotográfica al uso: nitidez, definición, precisión, etc. La fotografía comercial y publicitaria constituyen un excelente ejemplo de tal codificación, cuyo máximo exponente puede apreciarse en posters, publicidad impresa, incluso en tarjetas postales. La vía más accesible para el reconocimiento de la "belleza" viene dada, precisamente, por la familiaridad de los códigos utilizados. Por el contrario, lo que se ha denominado el "arte extremo"⁶ supone una ruptura con esa familiaridad e implica la adopción de una postura de signo radical, extremista, innovadora en uno u otro sentido, frecuentemente provocadora.

No me gusta el término de "arte cotidiano". Prefiero el de "arte integrado" o, mejor, el de "estética cotidiana". Es obvio, en cualquier caso, que una cierta contestación a esa estética convencional subyace en la renuncia a utilizar las posibilidades de una tecnología avanzada. Y esa contestación encuentra su razón de ser, a mi juicio, en los siguientes puntos:

1. *Potenciación de los valores no visibles de la imagen.* La perfección de la imagen es una posibilidad no contemplada por quien emplea una cámara rudimentaria y, por lo tanto, su interés se centrará no tanto en lo que se ve como en lo que se sugiere. No me estoy refiriendo a lo que queda fuera de campo, a lo contiguo a la imagen: "El marco, en una fotografía, es un horizonte plegado en cuatro y que se muerde la cola", escribió Denis Roche. Es una bella greguería. Pero, con ser importante lo que queda fuera del cuadro, lo más importante es lo que, careciendo de realidad física, está dentro. "Lo visible conforma una imagen, lo invisible le da su valor".⁷

Se trata del interés por lo poético, lo mágico, lo misterioso. Se trata de una mayor carga emocional.

2. *Detrimiento del detalle en favor del orden.*⁸ El detalle pierde gran parte de su valor, puede decirse que apenas existe. Es irrelevante, y la razón es obvia: una cámara de las características de las que nos ocupan no permite excesivas florituras en este terreno, y el fotógrafo que la utiliza renuncia a la posibilidad de sorprender al

espectador ofreciéndole la precisión del detalle minúsculo. Por el contrario, buscará un lugar en la memoria de ese espectador, un espacio propio determinado por una composición "diferente", probablemente portadora de mayores riesgos.

Por eso, carece de lógica emplear una cámara "pobre" para realizar un documento al uso tradicional. Perdido el detalle, la cantidad y la calidad de la información sufrirán una merma considerable. En cambio, puede resultar una herramienta idónea para llevar a cabo lo que se ha denominado un "documento personal".

3. *Potenciación de la idea (lo conceptual).* A quien rechaza una serie de posibilidades técnicas ha de interesarle, forzosamente, la idea que da origen a una imagen, su génesis, el concepto que tal imagen implica. Encuentro el mismo razonamiento de otro modo, si se quiere, en *La era de la luz*, de Man Ray: "Un cierto desprecio por el material empleado para expresar una idea es indispensable para la realización más pura de esa idea". De hecho, el propio planteamiento de este número de PHOTOVISION responde a ese argumento: el interés por el uso de una cámara pobre viene dado por la idea de renuncia antes apuntada, y no tanto por el empleo de un útil de estas características como primera cámara de un fotógrafo.

En el reino de las ideas, las conquistas tecnológicas no importan demasiado. Al contrario, adquiere significación un cierto grado de menosprecio hacia ellas. "Por ser lingüístico, el arte no puede evolucionar ni progresar; sólo puede definir los parámetros de la expresión lingüística que le han sido adjudicados".⁹ Una afirmación como ésta de Jack Burnham, cuya discusión va más allá del tema concreto de este artículo, deja entrever, sin embargo, por qué la cámara pobre puede llegar a ser tan querida por los conceptualistas.

4. *Aceptación de lo imprevisible.* Es indudable que, de entre los diversos sistemas educativos fotográficos de las últimas décadas, el mayor éxito lo ha obtenido el *sistema de zonas*, cuya validez parece no tener límites. El *sistema de zonas* representa algo más que el simple aprendizaje técnico. El concepto de *previsualización* impone, de hecho, la tesis tan querida por el mentor del sistema: "Una fotografía no es un accidente, es un concepto". Es

necesario, pues, previsualizar, es decir, preverlo todo, que nada escape al ojo ciclópeo del fotógrafo.

No hay lugar para el azar. La ausencia de lo imprevisible, de lo azaroso, es en gran parte una constante de la joven fotografía contemporánea. Lo que no es posible controlar no se acepta, se rechaza, no existe... En oposición a este planteamiento, una cámara rudimentaria puede convertirse en un valioso instrumento liberador. Un instrumento que no permite excesivos controles, en el que la precisión tiene poco sentido, ha de ser empleado, con toda seguridad, en otra dirección.

5. *Dimensión lúdica.* En clara conexión con lo antedicho, la cámara pobre invita a una utilización nada rigurosa, ajena a las solemnidades formales que suelen acompañar a la realización de una fotografía. No en balde la publicidad hablaba de la cámara *Diana* como de una *toy-camera*, un juguete (para divertirse), algo que, incluso, puede regalarse a un niño. Un poco de esa idea de cámara-juguete persiste en el fotógrafo que decide servirse de ella: entretenerse haciendo unas fotografías, "ver qué pasa si...", explorar, experimentar, buscar los límites de la percepción. No es restarle seriedad al proceso fotográfico; se trata, en suma, de trasponer el acto de reflexión que, generalmente, precede al momento del disparo, dejarlo "para después", liberar a la toma de la mayor parte de sus servidumbres.

Al margen de estas consideraciones, bueno será recordar que tampoco se puede ser ingenuo en otro sentido. La elección de un formato, de una película, de una cámara, implica consecuencias determinadas. Sin embargo, otras parcelas del proceso fotográfico no sufren alteración. Cuando se dice "fotógrafo", sin otra precisión, se piensa en la persona que aprieta el disparador, que toma la imagen. El vocabulario francés lo define bien: *preneur de vues*, esto es, tomador de vistas. Este término, *preneur de vues*, destila una cierta frivolidad. Prefiero el de "observador especializado".¹⁰ Pero es que, además, el proceso fotográfico va más allá de la toma de vistas, y la utilización de una cámara barata no significa que el fotógrafo renuncie a toda una serie de otras posibilidades hasta llegar a la copia impresa: exquisitos cuidados de laboratorio, de acabado final o de utilización de la imagen no son incompatibles con la tosquedad de la cámara.

Ni siquiera, como es evidente, gran parte de los elementos que intervienen en la realización de una fotografía sufren alteraciones de ningún tipo: los conceptos de "tiempo" o de "perspectiva", por ejemplo, son idénticos a los que utiliza la tecnología más avanzada. De hecho, el propio concepto de *cámara pobre* es un concepto relativo. Hablamos de una cámara pobre en relación a otra que no lo es. Pero, si echamos la vista atrás, es fácil concluir que, en los primeros tiempos de la fotografía, no hubiese podido ser soñado un aparato tan "perfecto" como lo que hoy llamamos cámara barata.

La utilización de una cámara pobre representa una contestación matizada, limitada al sobrevoltaje tecnológico a que han sido sometidos los modernos equipos. Al mismo tiempo, no puede desestimarse el carácter de divertimento que suele acompañar a tal rechazo. Quizás, en el fondo, existe la convicción íntima de la inutilidad del gesto: el desarrollo tecnológico nunca vuelve hacia atrás, aunque el avance signifique, incluso, rebasar la frontera del sentido común. Ante la tecnología, como ante la publicidad, el hecho de oponerse no sirve para nada. Lo más juicioso, seguramente, es limitarse a jugar con ella. Eso sí, con una lágrima nostálgica en los ojos.

¹ Chris Wainwright. Ver PhotoVision, núm. 15, Madrid, 1986, art. *Una revisión de los orígenes*. Joan Fontcuberta.

² David Featherstone, *The Diana Show*, Ed. The Friends of Photography, Carmel, 1980.

³ Henri Vanlier, *Philosophie de la Photographie*, Les Cahiers de la Photographie, ACCP, 1983. (Las acotaciones son mías).

⁴ Paul Hill y Thomas Cooper, *Diálogo con la Fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

⁵ Esta cita y la anterior son recogidas y comentadas por Jean-François Chevrier en *Proust et la Photographie*, col. *Écrit sur l'image*, Ed. de l'Etoile, París, 1982, y en la revista *Photographies*, núm. 1, 1983, art. *Debat/Photographie anonyme*, respectivamente.

⁶ Henri Vanlier, *Philosophie de la Photographie*, Les Cahiers de la Photographie, ACCP, 1983.

⁷ Lao Tse, *Tao te King*.

⁸ Manuel Laguillo, *Introducción al sistema de zonas*, cap. *La doble elección. El detalle y el orden*, Ed. PhotoVision, Madrid, en prensa.

⁹ Jack Burnham, *Problemas críticos*, artículo recogido por Gregory Battcock en *La idea como arte*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

¹⁰ Joan Fontcuberta, rev. Museo/Barriak, núm. 0, Ed. Caja de Ahorros Vizcaína, Octubre 1986.



BERNARD PLOSSU

París, 1971



DAGMAR HARTIG

Essen-Werden, 1975

SUBJETIVISMO VS. TECNOLOGIA EN FOTOGRAFIA

JORGE RIBALTA



DAVID RASMUS

Canada Goose, Vancouver, 1981
(Original en Color)

Resulta lícito encontrar puntos de contacto entre aquella fotografía que aspira a salirse de los límites impuestos por la estandarización tecnológica y cierta tradición de representación propia del Romanticismo. Por un lado, tenemos una consideración peculiar hacia el medio y, por otro lado y como consecuencia, un particular efecto, pleno de resonancias, en los resultados.

Si atendemos a las aseveraciones de los autores que usan el medio "pobre" nos encontramos con un argumento que se repite en todos ellos: el rechazo a la tecnología estandarizada es una respuesta ante la necesidad de recuperar el espacio del sujeto en un proceso hermético, inaccesible (mecánico). Se trata de "humanizar" los resultados, devolverles la escala subjetiva, alejarlos de la impersonalidad mecánica propia de un medio de representación científica de la realidad.¹

Este es un debate que nace con la misma fotografía² y su pertinencia ahora nos habla de que las cosas no han cambiado tanto: si Baudelaire condenaba la fotografía como arte por ser un medio mecánico que sacrificaba la expresión subjetiva del artista en aras de una representación "realista" y científica del mundo, curiosamente nos topamos ahora con ese mismo planteamiento por parte de los propios artistas contemporáneos. La posibilidad del arte surge, pues, cuando se produce un alejamiento de la ciencia.

"Volverse salvaje", olvidar la tradición aprendida que coarta la subjetividad es una actitud que nos remite a esa lucha del sujeto por afirmarse frente a la ciencia. El mundo, se nos dice, puede ser otro que el que nos ha

venido enseñando la fotografía. Al darle la vuelta al medio se pierde esa noción de "realismo", los perfiles pierden nitidez, irrumpe la indefinición, el mundo físico cede el terreno al mundo interior.

Nos mantenemos, en vista de todo ello, en ese mismo clima estético, que ejemplariza el Romanticismo, del arte como terreno al margen del discurso científico e inabordable por éste, como un fenómeno propio de la esfera del sujeto.

Pero la autonomía del arte es también la formalización de la crisis del sujeto como "motivo de credibilidad", su caída como marco de referencia frente a la consolidación del modelo científico como coartada única de la verdad. La posibilidad de permanencia del sujeto radica en la existencia de un ámbito ajeno al discurso racional de la ciencia y ese ámbito lo crea la estética; pero ese será un ámbito de precariedad.

Los fotógrafos que actualmente trabajan cuestionando la representación fotográfica "realista" probablemente ignoran que su labor ejemplariza, acaso mejor que nunca, la condición genuina del arte en la modernidad, la larga agonía del sujeto en su batalla —perdida de antemano—frente a la ciencia.

¹ La fotografía sería el "lápiz de la naturaleza", el dispositivo mecánico que permitiría al mundo representarse a sí mismo, sin intervención de un sujeto, tal como la ciencia explica el mundo.

² Charles Baudelaire, *El público moderno y la fotografía*, 1859.

³ T.W. Adorno: "ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia", (*Teoría estética*, 1969).