

obra o realidad geográfico / topográfica / edáfica ya existente, y sus principales cualidades deben ser la precisión y la claridad.

En los segundos, el acento está puesto en la calidad expresiva visual, en lo estético, y por lo tanto tienen el acento en el diseño. No quiere decir que un plano técnico no deba también ser estético, lo que ayuda a su comprensión, como es la diagramación, la jerarquización de las partes, la elección de los trazos, de las leyendas, etc., pero es en el plano comunicacional donde todos estos aspectos coadyuvan a la transmisión icónica de lo diseñado y pasan a ser una parte sumamente importante del objeto. Un plano, por el solo hecho de estar «artísticamente» realizado, no significa que el proyecto que representa sea de gran calidad o lo mejor, pero «entra por los ojos» y permite comprender mejor la idea. Por esto, un plano se constituye en sí mismo en objeto de diseño, sin depender de las bondades estéticas de lo que representa. Estas cualidades de diseño del plano en sí no son fundamentales para lo representado, no lo mejoran en cuanto realidad construible, pero tienen un poderoso atractivo que estimula a la «lectura» del mismo e inclusive ayudan a que un comitente, al entenderla mejor, «compre» el proyecto.

En el caso del diseño del paisaje en particular, los planos comunicacionales conviene que sean (o deben ser?) del tipo naturalista, no abstractizante, porque lo que representan, en su gran mayoría, son elementos vivos –las plantas– que no pueden reducirse a geometrificaciones, y además porque el paisaje y su diseño tienen una íntima relación con la vida, que no admite esquematizaciones. No valen para ello los planos –ni los proyectos– «decorativistas» ni las fitodecoraciones. Pero esto entra de lleno en la metodología de la enseñanza del diseño del paisaje, y merece ser motivo de otro trabajo.

La fotografía estenopeica: Una técnica que incita a reflexionar sobre el medio.

Daniel Tubío

La fotografía sin lente –o fotografía estenopeica– aprovecha las propiedades de la luz para formar imágenes dentro de una cámara oscura, generadas a partir de un pequeño orificio hecho en algún material delgado. Se trata de una experiencia que han transitado alguna vez todos los estudiantes de fotografía, al menos teóricamente. Sin embargo, aun cuando es llevado a la práctica, la mayoría de las veces este ejercicio queda cerrado en sí mismo, sólo como demostración de su factibilidad, y muy rara vez se comprenden y analizan en profundidad todos los valores que tiene dicha experiencia en términos de instancia de reflexión y aprendizaje acerca de los principios, posibilidades y presupuestos del medio fotográfico. Tampoco se considera, en general, la posibilidad de que se transforme en una herramienta válida para su utilización en la creación de imágenes de forma sistemática y continua.

No intentaré aquí hacer una apología de la fotografía sin lente ni de establecer un enfrentamiento con otras tecnologías –considero que todas las herramientas son válidas para el creador– sino de desarrollar el análisis de algunos aspectos relacionados con el uso y la enseñanza de este tipo de

fotografía, que resultan interesantes para reflexionar acerca del medio.

La práctica de la fotografía estenopeica contiene una paradoja sugestiva: se la considera a menudo una forma precaria de hacer imágenes, y podríamos aceptar esta adjetivación sólo si tenemos en cuenta los elementos utilizados normalmente para hacer las cámaras: latas, cajas de cartón o madera, pedazos de aluminio perforados, etc. Pero si nos detenemos a pensar en el proceso de fabricación de las cámaras, veremos que el saber necesario para construirlas dista mucho de ser precario. Se necesita de profundos conocimientos sobre el dispositivo y el sistema fotográfico para poder decidir con exactitud cuáles son los elementos imprescindibles y cuáles los superfluos en las cámaras que utilizamos habitualmente y así poder construir una.

Trataré entonces de enfocar el análisis hacia la relación que se establece entre estas dos cuestiones: la construcción de la cámara y el conocimiento. Y trataré de hacerlo en relación con dos áreas que pueden considerarse como relevantes en una reflexión académica en Diseño y Comunicación: la creación de imágenes y la docencia.

Cámara, imagen, fotógrafo

Entre los autores que utilizan la fotografía estenopeica, existen básicamente dos tendencias para la construcción de cámaras: una, la adaptación de cámaras viejas en desuso; la otra, el diseño y la realización desde cero utilizando materiales diversos. Más allá de algunas polémicas que se han generado entre los adeptos a una u otra forma de construcción, me interesaría rescatar la actitud común que aúna a ambos grupos, consistente en una subversión del uso de los objetos. En uno de los casos, se transforma una cámara pensada y diseñada para una cierta práctica en un dispositivo más apto para generar las imágenes que el autor está buscando. En el otro, en una actitud quizá más extrema, se transforman materiales u objetos con otra función inicial, en una cámara apta para moverse con soltura en el ámbito de la fotografía. En ambos casos se da una suerte de reciclado, pero no en términos de reutilización de una materia prima sino en términos de función: objetos o materiales pensados originalmente para un uso determinado, re-significados por el fotógrafo a partir de sus necesidades.

Sabemos que existen ejemplos de esta tendencia en otras áreas de la fotografía: el cross-process, los transfers realizados con materiales tipo Polaroid, etc. Pero en el caso particular de la construcción de cámaras, la operación parece ser más drástica: afecta a uno de los pilares del sistema fotográfico, no tanto en términos técnicos sino conceptuales, ya que la producción en masa de cámaras industriales ha sido uno de los factores determinantes a la hora de definir históricamente los usos y costumbres de la fotografía.

¿Cuál es la motivación que lleva a determinados autores a fabricar sus propias cámaras? Imagino que, para responder esta pregunta, podría listarse una larga serie de razones que seguramente incluirían desde el gusto por la artesanía manual hasta una cuestión puramente económica (algunos autores reconocen que llegaron a la fotografía sin lente en su búsqueda de una cámara de bajo costo para negativos de placa). Podríamos pensar que es una simple cuestión de accesibilidad: si quisiéramos construir una cámara con lente o con componentes electrónicos, necesitaríamos herramientas muy específicas y elaboradas. En cambio, la tecnología necesaria para producir una cámara estenopeica está al

alcance de cualquiera. Pero me atrevería a afirmar que uno de los factores más importantes para incursionar en la fotografía estenopeica tiene que ver con una actitud de libertad, de transgresión a las imposiciones no sólo de la industria fotográfica, sino también de la historia y la tradición del medio, heredero casi obligado de los valores de representación generados en Occidente a partir del Renacimiento¹.

Gran parte de los atributos de una imagen dependen del dispositivo que la genera. Construir una cámara nos permite entenderla desde adentro y prefigurar qué tipo de imagen se obtendrá. Yendo un poco más lejos, podremos decidir qué imagen queremos, para luego construir la cámara que la produzca. Esto nos permite empezar a pensar el sistema fotográfico desde otro lugar –otro punto de vista– Un nuevo sistema en el que, por ejemplo, el material de registro no tiene por qué estar en una posición predeterminada con respecto al elemento formador de la imagen; un sistema dónde pueden convivir imágenes con distintos puntos de vista en una misma toma o... lo que nos animemos a pensar: el fotógrafo construye la visión de la cámara, en lugar de adaptarse a ella. Es en esta instancia dónde se empieza a poner en juego el conocimiento. En una época de superabundancia tecnológica en la que se privilegia el uso y el consumo de los instrumentos más que el saber acerca del funcionamiento de los mismos, la fotografía estenopeica nos permite revertir tal relación.

Tendríamos que decidir primero qué tipo de imágenes queremos y, para decidir qué queremos, deberíamos conocer a fondo las premisas básicas de la fotografía. Habría que entender plenamente qué es una cámara oscura, entender que la representación espacial derivada de la perspectiva renacentista, monocular y con un punto de fuga único – modelo de la fotografía– es sólo una de las formas posibles de dibujar el espacio en el plano. Tendríamos que empezar a discernir la diferencia entre tiempo de exposición y velocidad; re-pensar el por qué de un número de diafragma y su relación con el diámetro del orificio y la distancia al material sensible. Tomar plena conciencia de que el material sensible es capaz de acumular luz en condiciones en las que nuestro sistema visual no podría registrar nada. Y aceptar que los componentes más importantes del sistema fotográfico siguen siendo el ojo y, por sobre todo, la mente del fotógrafo.

Algunas conclusiones

Frente a todo esto creo que la construcción de cámaras estenopeicas, aún para los que nunca tendrán la paciencia o las motivaciones necesarias para internarse profundamente en este camino, se constituye en una herramienta pedagógica muy interesante. Si bien se la presenta en las primeras clases de casi todos los cursos de técnica fotográfica como antecedente primitivo de la fotografía, en general no se profundiza lo suficiente en el tema. Tal vez sería más útil para el aprendizaje en una instancia más avanzada de la carrera de un fotógrafo.

Para construir una cámara habrá que construir primero el conocimiento acerca de la cámara y tendremos que hacerlo revisando todo lo que sabemos o creemos saber. Todavía sorprende la sorpresa de algunos estudiantes avanzados de fotografía –y, por qué no decirlo, también la de algunos fotógrafos experimentados– al darse cuenta de que se pueden hacer negativos con papel fotográfico, como si la función negativo/positivo –que tiene que ver sólo con una valoración

filosófica de lo real– fuera intrínseca de los materiales. No es que no lo sepan, es que nunca se pusieron a pensar acerca de ello: el papel se usa para copias, por lo tanto, se da por sentado que es material sensible positivo.

Ponerse a revisar todo el sistema nos ayudará a reformular nuestros conocimientos, ya que deberemos revisar lo que creemos saber –para ratificarlo o repensarlo– en función de una nueva aplicación. Deberemos relacionar decisiones a tomarse en la construcción de la cámara con la imagen a producirse o, por el contrario, deberemos partir de la hipótesis de «imagen deseada» y –otra vez– relacionarla con lo que debemos construir para lograrla. En este proceso no podrá aplicarse ningún dato memorizado previamente; sólo nos servirán aquí aquellos conocimientos realmente adquiridos en profundidad, los que podamos ir recreando a medida que los utilizemos. Si el proceso se realiza a conciencia, los conocimientos revisados y readquiridos podrán luego ser transferidos a cualquier problema fotográfico que se nos presente, ya que la base es similar en todas las tecnologías fotográficas.

Y si en este camino de investigación nos descubrimos de pronto imaginando –creando imágenes– que resuelven nuestras búsquedas estéticas o conceptuales, será que a partir de la reflexión y el buceo en nuestros propios saberes, hemos encontrado una herramienta útil y adaptable a nuestra sensibilidad como artistas y empezaremos entonces a respetarla como tal.

Referencias

¹ En la lógica de este pensamiento, la low tech es prácticamente un residuo arqueológico, algo así como un deshecho nuclear que sólo puede dejarse desintegrar.[...] En este contexto, la adopción de la baja tecnología por parte de los artistas introduce un aspecto necesariamente político. Cualquier propuesta basada en ella llevará implícita las tensiones entre el paradigma «occidental» forjado al calor de la expansión tecnológica y los modelos alternativos de pensar la realidad. Ante todo el recurso de la low tech ejercita una distancia crítica, permitiendo miradas descentralizadas sobre el mundo en que nos toca vivir.»

Alonso, Rodrigo: «Elogio de la low tech». El texto forma parte de una investigación en curso sobre arte y tecnología en Latinoamérica cuyos primeros resultados fueron publicados en el libro Hipercubo(ok), Bogotá, 2002. Fuente: Catálogo de la muestra Low Tech-Hi Fi, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, Septiembre-Octubre de 2002.

Cinco posibles maneras de mirar la imagen.

Gustavo Valdes de León

Introducción: usos y abusos

1. Sorteados los últimos árboles vió, frente suyo, un mar inmenso, inédito y añil. Ante esa poderosa imagen Vasco Nuñez de Balboa enmudeció de asombro: había descubierto el océano Pacífico, aunque jamás lo sabría.

2. «El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en su estadio infans nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial (...)

Jacques Lacan: El estadio del espejo.

3. «En mi lóbreaga y yerta fantasía /brilla tu imagen apacible