

PORFOLIO: PROYECTO ESTRUCTURAS VISIBLES. REPRESENTACIÓN GRÁFICA, FOTOGRAFÍA Y COMUNICACIÓN

Portfolio: project visible structures. graphic representation, photography and communication

Pablo Martínez Cousinou (Doctorando en Comunicación y Cultura por la Universidad de Sevilla. Profesor de Comunicación y Fotografía en el centro universitario adscrito EUSA)

RESUMEN

La fotografía como medio de representación gráfica es una herramienta y aproximación habitual aplicada al análisis del territorio con una finalidad funcional. El proyecto fotográfico "Estructuras visibles" plantea una reflexión sobre el paisaje a partir de la documentación de sedimentos de edificaciones interrumpidas presentes en el mismo. En el artículo se desarrolla una propuesta de representación del territorio sensible con una lectura crítica de las relaciones entre economía y transformación del paisaje, aludiendo al mismo tiempo a una serie de cuestiones relacionadas con los postulados críticos de la representación fotográfica en el discurso artístico contemporáneo tales como la mediación gráfica y la memoria.

Palabras Clave:

Fotografía. Memoria. Paisaje. Representación gráfica.

1. DE LA FOTOGRAFÍA COMO ÍNDEX A LA FOTOGRAFÍA COMO APROXIMACIÓN DISCURSIVA A LA REALIDAD

Si bien la fotografía ha sido y es utilizada, en la actualidad, como herramienta de análisis del territorio, útil entre otros muchos usos a la pla-

nificación constructiva de los mismos, será en el ámbito discursivo de la imagen como disciplina artística, desde el que a partir de los años sesenta del pasado siglo se desarrollen aproximaciones al análisis del paisaje que responden a un afán por repensar la relación existente entre las formas de intervención sobre el territorio y el contexto cultural y económico en el que éstas son llevadas a cabo.

La fotografía como herramienta de aproximación crítica al territorio, ha estado especialmente presente en el debate artístico desde finales de los años sesenta en el contexto del arte conceptual, cuya relación con la fotografía como forma de expresión gráfica va a ser especialmente fructífera.

Autores como Ed Ruscha o Dan Graham se interesarán por la creciente presencia de nuevas edificaciones y construcciones de viviendas en los suburbios de las ciudades. En su proyecto Houses for America (1966-1967) Graham registra fotográficamente la repetición seriada de estas nuevas construcciones incidiendo en el concepto de estructura como conformador de espacios, módulos o moldes de carácter funcional que generan espacios de habitabilidad en los que prima una aplicación de la racionalidad productiva a la vivienda.

Por su parte Ed Ruscha en obras como Twenty six Gasoline Stations (1962) o Every Building on the Sun-

set Strip (1966) en el que fotografía las dos aceras de Sunset Boulevard de Hollywood, incide, desde un posicionamiento vinculado al arte pop, en el carácter repetitivo y masivo de la imaginaria mediática del momento.

Desde los postulados del arte conceptual y su defensa de la primacía de la idea sobre el tipo de soporte utilizado o la materialización final de la obra, se romperá con la tradición del movimiento moderno posterior a la Segunda Guerra Mundial, que defendía el carácter de disciplina autónoma de la fotografía destacando la especificidad de su lenguaje en los aspectos formales de la fotografía pura. Desde el arte conceptual, se apostará por la hibridación e interdisciplinariedad frente a la especificidad de aquélla y se romperá con el formalismo al poner sus prácticas teóricas y políticas el acento en el contenido, frente a los aspectos formales, ocupándose muy especialmente de reflexionar sobre la propia construcción y articulación de sentido tanto en el ámbito artístico como en la comunicación mediática, en un contexto caracterizado por el extraordinario desarrollo de la industria y el espectáculo televisivos.

En enero de 1975 el Museo Internacional de Fotografía de la George Eastman House (Rochester, NY) celebró la exposición New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, muestra que representó un momento clave en la

historia de la fotografía de paisaje, tanto en EE.UU como en Europa. Los autores que participaron en la muestra compartían una aproximación diferente al paisaje como género. A diferencia de algunos de sus antecesores como Ansel Adams o Minor White, los fotógrafos de la muestra pasaban de una acercamiento espiritual y trascendental a la naturaleza a interesarse por espacios industriales, zonas suburbanas, espacios de lo cotidiano; tomaban distancia con respecto al paisaje y dejaban a un lado cualquier atisbo de emoción, un acercamiento supuestamente indiferente y distante. Un nuevo concepto de paisaje, diferenciado de la tradición romántica y en el que cabían nuevas lecturas como la económica o la política. Una nueva aproximación a la realidad y construcción del discurso, sensible por otro lado al contexto económico y sociopolítico de la nueva realidad circundante. Unas propuestas que lejos del relato de la modernidad incidían en aquellos otros aspectos distópicos o caóticos, múltiples, fragmentados del orden de la denominada postmodernidad. La exposición reunía paisajes de ruinas industriales, de zonas periurbanas, de suburbios, en un contexto en el que en Estados Unidos el paisaje urbano comenzaba a experimentar las transformaciones derivadas de la expansión horizontal de las grandes urbes en zonas industriales y residenciales que generaban una nueva realidad y redefinían los límites entre la ciudad y el campo.

En 1977 Mike Mandel y Larry Sultan editan el célebre *Evidence*. Se trata de una publicación de 50 imágenes extraídas de archivos oficiales presentadas sin información alguna que ancle su significado original, por lo que el espectador carece de instrumentos para su interpretación acertada como documentos científicos o policiales. De este modo Sultan y Mandel rompían con la noción de objetividad atribuida a lo fotográfico y subrayaban el carácter fragmentario del mismo. Sin los textos originales que las

acompañaban, esas imágenes funcionales apenas podían probar nada por lo que se convertían, así presentadas, paradójicamente, en la evidencia de su ausencia de significado concreto como imágenes aisladas.

En este mismo contexto, desde los postulados críticos de la semiología de la imagen, desarrollada igualmente desde mediados de los años sesenta, se nos invita a una descodificación amplia de la producción mediática, de las estrategias retóricas por ellas utilizadas en el contexto del desarrollo de la producción y consumo masivo de imágenes. La semiótica se desvela como disciplina que nos facilita el acceso a un infra-saber, a detenernos en los detalles y extraer conclusiones. Roland Barthes, hablará del aspecto salvaje de la fotografía como lenguaje visual, de un reducto de indomicidad latente como característica de este medio de expresión gráfica.

La fotografía se presenta en estos ejemplos y a partir de ellos como medio para el análisis no ya del territorio, sino del contexto en el que las realidades representadas tienen lugar, como estrategia discursiva para dar visibilidad a aspectos culturales, económicos o sociales que determinan las realidades representadas.

Algunas de las obras citadas van a compartir estrategias retóricas comunes. En primer lugar, frente al valor formal de la imagen individual, se opta por el trabajo seriado, la combinación de imágenes cuyo conjunto articula un sentido semánticamente superior, acentuado por la repetición de motivos parecidos. La utilización discursiva del recurso seriado como estrategia retórica que aporta significación a partir de la repetición seriada será un recurso habitual en estos planteamientos.

La serie o proyecto fotográfico como sistema en el que el conjunto conforma un significado añadido a la suma de las partes. La fotografía, como herramienta visual, será utili-

zada de este modo desde el ámbito del arte conceptual como medio clarificador u ordenador de una realidad caótica.

El artista dota de sentido a la realidad representada a partir de incidir sobre aspectos que por sí son llamativos. No se trata de intervenir en la realidad ni en la reproducción de la misma, sino que la actividad del artista consistiría en estos casos en el trabajo de toma de distancia y selección de fragmentos de la realidad que reunidos y presentados de forma conjunta nos hacen percibir aspectos de la realidad que pasarían desapercibidos.

En 1976, se inicia en Nueva York la revista *October*, creada por Rosalind Kraus y Annette Michelson, punto de encuentro de artistas y críticos que desde posicionamientos inicialmente vinculados al arte conceptual se van a ocupar de la fotografía desde una crítica al arte moderno y que va a influir en gran medida y a conformar en parte la base para el desarrollo de las prácticas fotográficas postmodernas en los años siguientes.

Los autores vinculados a la postmodernidad se interesarán por cuestiones como la ética del acto fotográfico, las relaciones de poder que se derivan de él, su influencia sobre la distribución y significado de las imágenes fotográficas, su utilización en los medios de comunicación, etc., dando pie, en resumen, a una sólida corriente de crítica de la representación. Este enfoque estará representado por autores como Allan Sekula, Martha Rosler o Solomon-Goudeau que darán especial importancia al contexto sociopolítico e histórico en que tiene lugar la realidad representada así como el propio ejercicio de representación.

Por otro lado, pasando del ámbito artístico al de la comunicación, polos comunicantes entre los que la fotografía documental parece desenvolverse cada vez con mayor libertad, desde los estudios culturales y mass media studies, desarrollados

principalmente desde el Center for Cultural Studies (CCE) de Birmingham, en el mismo contexto de los años sesenta, se comienzan a desarrollar un interés por los modos de representación mediática así como por el medio fotográfico en los que se analiza y subraya la enorme influencia que la imagen mediática ejerce en la construcción de imaginarios y por extensión en la conformación de la opinión pública, se profundiza en el interés por el sentido de la representación fotográfica así como los límites de la visibilidad, los espacios de visibilidad o invisibilidad vinculados a los límites de lo conocable. Es decir, se desarrolla una aproximación a la fotografía sensible a los aspectos ideológicos, económicos y políticos que indisolublemente acompañan a todo modo de representación de la realidad.

El estudio de la imagen y de los modos de representación nos va a advertir que, si bien la fotografía es una huella, se trata de una huella mediada o mediatizada, en la que se ha intervenido, y que es en última instancia resultado de una selección de entre una serie de variables elegidas entre otras muchas posibles. Toda imagen fotográfica es por tanto, nos vendrán a decir estas revisiones, una creación cultural e ideológica. Toda fotografía es un acto de interpretación de la realidad. En este sentido parece lógico afirmar, según se constata del estudio diacrónico (histórico) de los usos de la imagen fotográfica, que la significación de los mensajes fotográficos está determinada culturalmente y temporalmente. Regresando al tema que nos ocupa, los modos de representación gráfica del territorio y las edificaciones a través de la fotografía, la distancia analítica que posibilita el medio fotográfico tiene una vinculación ontológica con la memoria y nos permite leer las huellas de un mundo en transformación.

De ahí que la primera premisa para una concepción crítica de la imagen, y muy especialmente de la deconstrucción del realismo fotográfico sea tener en consideración su



cualidad de mensaje mediatizado y construido. La fotografía como hecho discursivo, como práctica de significación, como forma de pensamiento visual, desde su posición intermedia e interdisciplinar entre la documentación y las bellas artes, como una forma de expresión gráfica directa, presenta características efectivas a la hora de establecer modos significativos y críticos de representación del territorio.

2. DEL PROYECTO ESTRUCTURAS VISIBLES

El proyecto “Estructuras visibles” reúne una cartografía azarosa de huellas y sedimentos que hablan de cómo los avatares económicos inciden sobre el territorio. A través del medio fotográfico se propone una lectura de estas huellas y manifestaciones de la estructura económica en el paisaje. Se trata normalmente de zonas de identidad fronteriza entre lo natural y lo urbanizado, zonas que, por limítrofes, reúnen características que evidencian la dinámica dialéctica y no siempre de homeostasis que se establece entre el territorio y su explotación económica.

Su trazado no responde a un afán taxonómico, cartográfico o de mapeo de los casos más pronunciados de construcciones detenidas en el contexto nacional sino que ofrece una colección no sistemática de imágenes encontradas de construcciones detenidas, ruinas de un futuro no consumado que testimonian una relación sintomática entre territorio y economía.

Más que una posible tensión entre utopía y distopía, entre destrucción y construcción del territorio, entre espacio privado y espacio del procomún, entre memoria y futuro, el juego de reiteración entre título e imagen, la literalidad de “estructuras visibles” y la repetición de los motivos en la serie fotográfica, se plantea como forma de repensar lo evidente, de recuperar el vínculo entre imagen y sentido. Como cita Barthes, “diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo”

(BARTHES, 1980: 33) y esta cualidad inherentemente fotográfica encuentra en la repetición una significativa herramienta retórica y expresiva.

El distanciamiento fotográfico nos permite cuestionar la realidad a partir del orden visual. La fotografía se utiliza aquí como aparato frag-

mentador de la realidad que nos permite a su vez una ordenación de la misma.

Estructuras visibles hace referencia a la literalidad física de estos avatares, a su realidad material, como presencias físicas y como materia económica que paradójicamente, como cita Zygmunt Bauman (BAUMAN, 2004:10) son resultado de la desregulación de la economía contemporánea que califica de virtual o líquida.

3. EL ERROR FOTOGRAFICO COMO RETÓRICA

Al comenzar a documentar aquellas construcciones detenidas con las que me iba encontrando, decidí utilizar películas que por llevar más tiempo en la bolsa o en el frigorífico no me ofrecían las garantías necesarias para fotografiar encargos profesionales. De esta forma empezaron a aparecer dominantes de color que de alguna manera reflejaban un código compartido con esas edificaciones en cuanto a resto y abandono, al introducir “errores” o no alcanzar el umbral de corrección estándar de calidad. Al mismo tiempo aproveché la serie como proyecto en curso, para probar algunos formatos distintos y cámaras antiguas o poco convencionales, (panorámica de 35 m/m, cámara de campo con respaldo 6 x 12 cm, etc...) que dieron como resultado la aparición de otras pequeñas incorrecciones formales que finalmente decidí incorporar a la serie, ya que a mi entender complementaban o contribuían a representar esa desviación en la planificación que el contenido de las imágenes mostraba.

Esta incorporación del “error fotográfico”, de lo accidental al resultado final, esta forma de documentación precaria o de baja intensidad, me interesa en un doble sentido. Por un lado hace evidente la mediación fotográfica, rompe con

la transparencia indicial y hace visibles las huellas enunciativas, nos advierte del carácter construido de lo representado, invita al observador a poner en cuarentena lo visto, a tomar cierta distancia con la representación y a cuestionar su realidad.

Por otro, muestra una cierta despreocupación o abandono por los aspectos formales, enfrentando así, de un lado el discurso de estandarización y corrección productiva asociado a gran parte de iconosfera contemporánea y por otro los posicionamientos excesivamente formalistas, poniendo el énfasis por el contrario en el significado o aspectos discursivos de la obra como criterio de valoración de la misma.

La fotografía es así aquí entendida como herramienta híbrida y heterodoxa que por directa y ambigua reúne un extraordinario potencial comunicativo y discursivo de deconstrucción de las mistificaciones contemporáneas.

NOTAS:

¹ La muestra, comisariada por William Jenkins, incluía los trabajos de los americanos Robert Adams, Lewis Baltz, Frank Gohlke, Joe Deal, Stephen Shore, Nicholas Nixon, John Schott y Henry Wessel Jr. junto a la pareja alemana Bernd y Hilla Becher.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (2007). La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.

Bauman, Z., Rosenberg, M. y Arrambide Squirru, J. (2004). Modernidad líquida (1ª, 6ª reimp. ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Harvey, David (2007): Espacios de Esperanza. Madrid: Akal.

Ribalta, J. (2004). Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili.



*Estructuras visibles 01. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.
"Obra premiada en la V Edición del Certamen Contemporáneo: Creación Universitaria
Andaluza".*



Estructuras visibles 02. Los Molares, Sevilla.



Estructuras visibles 03. San José de la Rinconada, Sevilla.



Estructuras visibles 04. Camas, Sevilla.



Estructuras visibles 05. Viator, Almería.



*Estructuras visibles 06. Trebujena, Cádiz.
“Obra premiada en la V Edición del Certamen Contemporarte: Creación Universitaria
Andaluza”.*