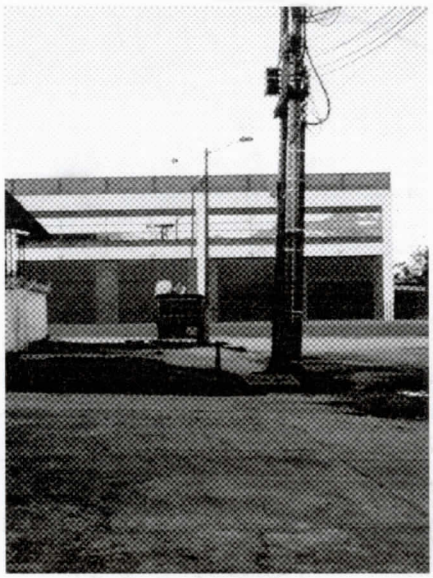


Lastscapes

Los Últimos Paisajes

Jason Contento

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

2009

LASTSCAPES

Los últimos paisajes

Jason Contento

Lastscapes

Los últimos paisajes

Jason contento

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de artes ASAB

2009

A mis padres.



Contenido

Intro 3

Los encantos del asfalto 10

Espacios del anonimato 15

Territorio y exploración 21

Herencia Landartiana 27

Paisaje: relaciones de incertidumbre 35

Cut: recorte de lo real 39

Paisaje pixelado 44

Peregrinajes fotográficos 48

Hacia una configuración 51

A través de territorios actuales (close) 55

Lecturas recomendadas 57

Lista de ilustraciones 59

Intro



Lastscape 416

Mi trabajo se desarrolla a partir de dos conceptos que han orientado por mucho tiempo mi actuar artístico. En primer lugar está la fotografía, abordada, más que como técnica, como una herramienta conceptual enfocada a explorar la relación que mantengo con mi entorno. En segundo lugar, y como resultado de diferentes experimentos, está la idea del recorrido. La acción de desplazarse por un lugar determinado con la intención de obtener, más que una experiencia en sí, un ejercicio con resultados visuales. Estos dos conceptos se han acoplado para dar como resultado un proyecto que gira en torno a la exploración, predominantemente fotográfica, del paisaje urbano.

Cuando empecé a tomar las fotos que me condujeron a este proyecto, había tomado como

punto de partida un ejercicio puramente experimental: recorrer diferentes lugares de la ciudad y fotografiar, con la mirada de un explorador, cada asunto que por una u otra razón llamara mi atención. Después de repetir el ejercicio un par de veces me di cuenta de que el elemento que más se repetía en las fotografías que iba acumulando era un encuadre hacia la arquitectura y los diferentes tipos de construcciones. Existía también un interés particular por las lógicas que originaban la organización espacial y la ubicación de las construcciones en la ciudad.

Este ejercicio, que se extendió por más de seis meses, se convirtió en una actividad reveladora que poco a poco fue definiendo los intereses artísticos que han dado origen al proyecto actual, uno de los más relevantes es la exploración, a través de la fotografía, de algunos aspectos desconocidos y *extraños* del paisaje urbano. Por ser la ciudad el lugar en el que habito y con el que me relaciono de muchas maneras, especialmente de forma visual, mis intereses e inquietudes artísticas se surgen y se desarrollan al rededor de la ciudad.

El primer elemento fundamental en el desarrollo de mi trabajo es la fotografía; no solo como un medio en si mismo, sino también como una herramienta conceptual que me permite acercarme desde diferentes perspectivas al paisaje urbano. He escogido trabajar con la fotografía en primer lugar porque se trata de una lenguaje no solo contemporáneo, sino en constante evolución, un lenguaje que por su inmediatez y posibilidades facilita el desarrollo y amplia las relaciones del contenido. En segundo lugar, porque mi relación con el entorno es predominantemente visual, siempre estoy observando lo que me rodea y, por tanto, la fotografía me resulta una excusa ideal para adentrarme e indagar en diferentes situaciones, escenarios y lugares, que de otra manera nunca se me ocurriría recorrer. Es una elección que obedece más a razones metodológicas que a razones estéticas: la fotografía nos permite ajustar en diferentes sentidos la perspectiva frente los espacios que nos rodean y mantener una mirada activa e impersonal. Lo que pretendo es abordar la fotografía desde un punto de vista experimental, explorar las posibilidades que el lenguaje fotográfico me pueda ofrecer para desarrollar mi trabajo y generar un discurso de peso. La fotografía es el medio que utilizo para retratar los diferentes hallazgos callejeros. Al hablar de la fotografía como una práctica me refiero al desafío de salir y confrontar al mundo con una cámara fotográfica, para obtener de éste un cierto número de fragmentos que representen las inquietudes y los intereses que fijan y condicionan nuestra mirada: ver la realidad a través de un



Lastscape 234

dispositivo fotográfico significa siempre querer encontrar algo, estar sediento de imágenes. La fotografía es para mi una de las formas de relacionarme con el mundo.

Otro factor que encuentro interesante dentro de la práctica fotográfica es la acción en si misma de fotografiar: el momento preciso en que la fotografía tiene lugar y en el que intervienen algunas variables que determinan el aspecto y el contenido de las fotografías. Esta acción específica es en última instancia un ejercicio de elección, un asunto de enfoque y de encuadre: la elección del objeto, la distancia que se va a mantener frente al mismo, el control que se tiene sobre las condiciones que presenta la escena, los posibles encuadres, la altura a la que se mantiene la cámara, etc. Estos pequeños pero decisivos actos previos a la concepción de cada imagen fotográfica pueden resultar tan importantes como el resultado final.



Lastscape 176

Detenerse frente a un escenario observado, elegir que parte de éste capturar, levantar la cámara entre las manos, enfocar, encuadrar el objetivo y, finalmente, oprimir el obturador es la acción especifica que, según el teórico Philippe Dubois, determina todo lenguaje fotográfico: "El acto fotográfico es un momento de consciencia frente a lo que vemos y decidimos capturar."[1]

De manera que detrás de cada imagen fotográfica existen unos elementos que tienen su origen en la acción misma de fotografiar. Una imagen fotográfica es también el registro de una serie de *accidentes* que resultan determinantes en el resultado final de la misma pero que no siempre son evidentes; estos accidentes son algo así como pequeños actos decisivos que tratan de ajustarse a lo que se espera visualmente de una fotografía; la perspectiva, el encuadre, la aproximación, la distancia, el ángulo o la composición son aspectos que, según el caso, pueden ser controlables.

[1] Dubois Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona. Ediciones Paidos Ibérica, 1986



Lastscape 245

Cuando la calle es a la vez el *set* y el tema de las fotografías también entran en juego los mismos elementos, solo que allí no siempre es posible controlarlos, o al menos como quisiéramos. En la calle nos encontramos con una serie de variables que intervienen de forma directa con el resultado de nuestras fotografías. Debemos recordar que los espacios urbanos se encuentran casi siempre alterados por el movimiento, la transformación y la transitoriedad; de manera que el registro visual que logremos hacer en este campo serán imágenes que fuera de mostrarnos los diferentes aspectos de la ciudad, será también el registro de ciertos factores azarosos, y por ende fuera de control, como la luz, el transito vehicular, el humo y la contaminación, la presencia y el movimiento de las personas, la inseguridad (o la vigilancia), etc. propiedades, al fin y al cabo, del paisaje urbano. Estos factores, vistos desde una perspectiva impersonal, distante y sin pretensiones estéticas, pueden convertirse en un elemento característico de nuestras imágenes fotográficas; es posible lograr un punto en el que los elementos no controlables del ambiente urbano puedan tener un importante valor conceptual y artístico. Pueden ser manejados siempre de forma consciente y convertirse así en una especie de enfrentamiento a la atmosfera y los ambientes de cada lugar. La acción de fotografiar se vuelve un ejercicio temerario, un desafío a la incertidumbre y los riesgos que presentan estos lugares Son elementos que se convierten finalmente en un componente significativo de estas fotografías.

El otro concepto que abordo en mi trabajo es la idea de recorrido, un ejercicio que lleva consigo las nociones de exploración, búsqueda, hallazgo y recolección. Desplazarse por diferentes lugares de la ciudad, es una práctica que unida al lenguaje fotográfico nos permite descubrir y mostrar algunos aspectos menos reconocidos del paisaje urbano; una práctica urbana de la cual es posible extraer todo tipo de experiencias y hallazgos con los cuales construir un conjunto visual con un contenido concreto: "La ciudad descubierta por los vagabundeos de los

artistas es una ciudad liquida, un liquido amniótico donde se forman de un modo espontaneo los espacios otros.″[1]

A partir del concepto de recorrido, de jugar al explorador contemporáneo, decido adentrarme en diferentes sectores de la ciudad en busca de *otro* tipo de paisaje urbano, de espacios que de cierta manera se oponen al estándar contemporáneo de ciudad: un lugar marcado por el progreso industrial, el desarrollo tecnológico y el crecimiento comercial.



Lastscape 731

Mi atención esta dirigida a los sectores apartados de la ciudad, a la periferia, a las zonas industriales, a los barrios abandonados o en demolición, a las construcciones ruinosas, a las grandes avenidas, a los edificios que se construyen en medio de la nada, etc. Son espacios de la ciudad que, dependiendo de la hora, suelen presentar una ausencia total de actividad, lugares en los que no pasa nada y en donde no hay nada que los defina o ubique en un punto especifico de la ciudad. Estos lugares pretenden mostrar otro aspecto del crecimiento y la organización urbana y su efecto en el paisaje. Los mejores hallazgos son los paisajes distantes, indiferentes, silenciosos, solitarios y con una predisposición al caos. Lugares vacios. *No lugares*. Es allí donde mi trabajo se origina. Recorrerlos y explorarlos es la base de mi actuar fotográfico.

Las imágenes que resultan de estas exploraciones a la periferia y los rincones incógnitos de la ciudad, reflejan en conjunto la desolación, el anonimato, la extrañeza y el sentido de *no lugar* que puede percibirse en estos paisajes. Si hay algo que pueda caracterizar mis imágenes es la soledad y el distanciamiento que se manifiesta en cada una de ellas; son características que las dotan de un aspecto visual particular y a la vez definen su contenido. Con ellas no pretendo alterar o transformar la realidad, sino fragmentarla, agruparla y reordenarla a través de la mirada fotográfica para generar una nueva

[1] Francesco Careri *Walkscapes: el andar como práctica estética*.
Barcelona, Gustavo Gili Editores, 2002

perspectiva de la misma y acercarla al espectador; Claudi Sluban, un reconocido fotógrafo ingles escribe: "Al encuadrar directamente la realidad el fotógrafo no toma nada, solo le añade algo a una realidad que pasaría desapercibida sin su contribución."[1]



Lastscape 128

Este es un trabajo basado exclusivamente en intereses personales, no responde necesariamente a una planificación estructurada ni a una perspectiva cien por ciento establecida. Las razones a la hora de tomar fotografías y hacer una selección respectiva de las mismas pueden ser metódicas o subjetivas según el caso; procuro mantener una cuota de espontaneidad y simpleza en la producción de mis imágenes, pero me rijo a la vez por un orden o lógica *flexible*. Las fotografías que he hecho representan el esfuerzo de una persona que creció con una visión ruidosa y caótica de la ciudad y la confusión que la caracteriza, pero que después encontró la belleza y la armonía de una ciudad cada vez más uniforme, solitaria, industrializada e inquietante.

[1]Claudi Sluban, *En la búsqueda del tiempo perdido* en *La confusión de los géneros en fotografía.* [Valérie Picaudé, Philippe Arbaizar (eds.).] Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Los encantos del asfalto

En realidad, para mí la escultura ideal es una calle... la mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: las calles nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas.

Carl Andre



l **Eugene Atget: *Pantheon*, 1925**

En *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* (1936) Walter Benjamin exponía que la cámara era el medio mas adecuado para los espacios urbanos, ya que permitía al fotógrafo caminar por las calles eligiendo lo que quería capturar y lo que prefería dejar, deteniendo el paso del tiempo al tomar la decisión de parar y tomar una fotografía mientras el mundo seguía su curso. De esta manera, según Benjamin, era posible conferir orden y estructura a uh mundo cambiante, sometido a una continua modernización.

En el mismo ensayo, Benjamin hace referencia a la obra de Eugene Atget, un fotógrafo que recibió el encargo de registrar y documentar la arquitectura de Paris, por entonces una ciudad en la que sucedían los cambios más atrevidos y fascinantes. El tejido de la ciudad estaba regenerándose por completo, a medida que su infraestructura se veía transformada gracias a la construcción de los grandes bulevares y de algunos edificios industriales modernos como la torre Eiffel o la Gare du Nord. Sin embargo, en el París que Atget nos muestra no aparece ninguno de esos grandilocuentes y extraordinarios avances. Lo que se ve es un lugar silencioso y desierto "como si se hubiera producido un crimen o estuviera a punto de producirse uno". Las fotografías son casi sofocantes por la melancolía que contienen, plenas de sugerencias a un tiempo pasado.

El modo en que Atget refleja las calles de Paris ha quedado recogido y sancionado en la historia del arte. De hecho, muchos artistas han visto en él una fuente de inspiración. Algunos surrealistas, en especial Man Ray, se aseguraron de dar a conocer la obra de Atget en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. A partir de ese momento quedó consolidada su reputación como artista de gran importancia.

Esta morosidad, este inventario de los cambios urbanos modernos que es tan evidente en la obra de Atget y en el ensayo de Benjamin, sigue resonando para los artistas contemporáneos que salen a la calle y usan la ciudad como telón de fondo para explorar una serie de temas. Efectivamente, en la obra de gran parte de los autores que trabajan hoy en espacios urbanos se puede observar una tendencia a alejarse del movimiento constante y a reflejar espacios desiertos, con una aparición frecuente de sentimientos de melancolía o suspenso.



2 ***Down*****, 1920**

Por otro lado, las imágenes de poblaciones desiertas están empezando a abundar en las galerías, frente a otras fotografías urbanas más tradicionales. La ciudad es el tema perfecto para la fotografía más inexpresiva y en apariencia, objetiva. Vista desde cualquier ángulo, la ciudad adopta una apariencia casi mágica, mística, muy seductora en sus escasos momentos de tranquilidad.

La fotografía urbana se ha convertido en un género muy popular entre los fotógrafos. Normalmente se asocia con ciertos autores norteamericanos de posguerra como William Klein, Robert Frank y Diane Arbus, quienes, pese a sus diferentes concepciones no utilizaron sus cámaras para representar clásicos modernistas, documentos sociales o escenas humanistas, tal como habían hecho otros antes, sino que vieron la calle como un lugar en el que la gente respondía a sus defensas, donde la humanidad se encuentra completamente expuesta. Se valieron de la cámara para criticar y comentar temas que resultan mas importantes para la gente. Sus estilos diferían enormemente, aunque todos ellos se aproximaban de manera poética, agresiva y metafórica para crear una obra que combinara la representación del paisaje y de la arquitectura.



3 Thomas Struth: *Nassau Street,* Nueva York, 1978.



4 Thomas Struth: *Water Street,* Nueva York, 1978.

Todos estos fotógrafos compartían un sentimiento de desilusión tras la guerra y una carencia total de sentimentalismo, mostrando sin tapujos las fisuras de esa Norteamérica descorazonada y desesperada de la era Nixon. Ellos crearon y consolidaron una tradición de hacer imágenes que, a su vez, preparó el camino para los que los artistas contemporáneos se replantearan el modo en que emplean la ciudad y la calle.



5 **Robert Frank: *Drive in Movie, Detroit*.1955**

Para los artistas, conocedores de la tradición anterior, un espacio tan democrático como la calle ofrece gran cantidad de oportunidades y perspectivas diferentes. Han remodelado el género convirtiéndolo en algo mas deliberado en cuanto al modo de construir las imágenes y a su significado, diferentes estrategias fotográficas que han producido algunos de los trabajos mas intrigantes y notables que se hayan hecho nunca, y también las que mas preguntas plantean. Lo instantáneo de la fotografía urbana tradicional ya no aparece relevante ni apropiado, ya que las cuestiones relacionadas con la privacidad y la intrusión son mucho más complejas que antes.



6 ***Santa fe, Nuevo México.* 1956**

En 1982 Jeff Wall hizo *Mimic*, una imagen cuidadosamente escenificada en la que se puede ver a un hombre asiático caminando por una calle mientras un occidental hace un gesto racista a su espalda. Al controlar toda la situación y organizar la apariencia de la imagen, Wall parece subvertir conscientemente la manera tradicional de reproducir la ciudad, dejando el camino libre para otras maneras fascinantes de entender la fotografía. Y es que en ningún otro lugar es más evidente el deseo de controlarlo todo que en el ambiente volátil y cambiante de las ciudades.

De modo que la ciudad y la calle se encuentran inextricablemente vinculadas entre sí. Algunos artistas, como Richard Wenworth, siguen pateando la calle en busca de un tema, mientras que muchos otros salen de ella para buscar perspectiva, y así logran una vista de la ciudad un poco menos intensa o inmediata. Otros, como Naoya Hatakeyama, enfocan la cámara hacia abajo, literalmente, hacia los cimientos de la ciudad.

Las ciudades son espacios temporales, ya que no pertenece a nadie y cada generación le añade otra capa más.
Son sitios mutables y cambiantes, en un permanente proceso de cambio y transición. De manera que el deseo de congelarlas, siquiera por un instante, se torna irresistible.



7 **Jeff Wall: *Mimic*, 1981**



8 Jeff Wall: ***The Storyteller, 1991***

Espacios del anonimato

Las vegas y la cultura de los centros comerciales son como una enfermedad que nos acecha y que se ha convertido en norma en otras ciudades aparte de Nueva York.

Philip Lorca DiCorcia



9 **Fischcli & Weiss: de la serie *Vistas*, 1987-1999**

Este proyecto incide de un modo particularmente dinámico en una noción minimalismo contemporáneo. Trata de mantenerse con frialdad y distancia en un área de imparcialidad frente a diferentes escenarios del paisaje urbano, subrayando principalmente en el extrañamiento y la soledad que se percibe en los espacios dedicados a la industria, una vez que ha culminado el horario de trabajo. La obra aborda, una topología de espacios despoblados, callejones, avenidas, parques, etc. que narran desde su absoluta soledad la precariedad de la vida cívica contemporánea. Se trata del registro de diferentes espacios urbanos que contrastan con el modelo estandarizado de la ciudad contemporánea.

En su libro *Los no lugares*,* el teórico francés Marc Augé argumenta que el paisaje urbano contemporáneo se ha visto afectado por una serie de factores que traen como resultado la estandarización, un proceso que impulsado por el comercio, la publicidad y la tecnología, hace de las ciudades actuales un espacio neutral con una identidad globalizada. Esto significa que el paisaje urbano contemporáneo ha ido adoptando un conjunto de estructuras, signos y aspectos visuales que lo hace común al resto de las ciudades: grandes avenidas, cadenas de almacenes, enormes edificios, centros

* Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato*. 1994 Barcelona. Gedisa Editores, 1994

comerciales lujosos y conjuntos cerrados en expansión, los mismos parques y las mismas plazas.

Todo esto adornado por avisos e imágenes publicitarias reconocibles en cualquier rincón del planeta, a lo que se refiere Marc Augé como *la invasión de la ciudad por el texto*: los espacios urbanos actuales tienen en particular que se definen también por las palabras o los textos que nos proponen: "tomar el carril de la derecha", "prohibido estacionar", "usted esta entrando a *tal o cual*", "si va a manejar no tome" etc. La ciudad no solo se oye y se ve sino que también se lee.



10 ***The Times Square*, 2006. Una imagen mas colorida de Thomas Struth**



11 **Fischli & Weiss, de la serie *Vistas*, 1987-1999.**

Todo esto se constituye en las formas de circulación en los espacios donde se considera que los individuos no interactúan sino con los textos institucionales (Aeropuerto, Carrefour, estación de policía) cuya presencia se adivina vagamente o se afirma explícitamente detrás de los mandatos, consejos, comentarios y mensajes transmitidos por los innumerables soportes (carteles, pantallas, afiches) que forman parte del paisaje urbano contemporáneo. Son los textos diseminados por los recorridos los que dicen el paisaje y explican sus bellezas secretas: "el recorrido por una autopista es por lo tanto doblemente notable: por necesidad funcional evita todos los lugares importantes a los que nos aproxima; pero los comenta".

De acuerdo a esto, podemos decir que el paisaje urbano contemporáneo es la materialización de la imagen idealizada ofrecida por tarjetas postales en las que se enmarcan los lugares *bonitos* que uno debería conocer. El paisaje urbano contemporáneo es, según Augé, el producto de un modelo adoptable y repetitivo, el reflejo de una sociedad y una época inmersa en el desarrollo y el progreso. Un espacio tan aglomerado que el individuo pasa totalmente desapercibido y permanece, como lo muestra Andreas Gursky en sus fotografías, anónimo en medio de la multitud.

Es la concepción del capitalismo protestante naciente del siglo XX la que convertirá el mundo y la naturaleza en una mercancía. Desde este punto de vista el paisaje lugar de la industria o el comercio, de ser transformado en el horizonte que crea nuevas riquezas para la nación a través de la conquista y la colonización de impuestos.

Como en las marinas de los puertos holandeses del siglo XVII, retratadas por los pintores de la misma época, los aeropuertos, las avenidas y los centros comerciales, expresan el poder y la pujanza de las ciudades contemporáneas, a través de ellos se desarrollan el comercio y se genera dinero: un gran aeropuerto y su trafico o un lujoso centro comercial, cimientan el prestigio de cada ciudad, sobre ellos se asienta el orgullo de poseer la mejor infraestructura. Los sectores industriales se convierten, naturalmente, en los nudos de florecimiento económico.



12 **Andreas Gursky: *99 cent*. 1989**

Es necesario agregar que hay espacios en los que están ausentes las características que definen, desde la perspectiva de Marc Augé, el paisaje urbano contemporáneo, espacios libres por completo de *la invasión del texto* y de cualquier signo de aglomeración. Lugares que se muestran indiferentes al proceso de estandarización.

Escribe Marc Augé que si un lugar no puede definirse como un lugar de identidad, un lugar relacional o un lugar histórico, se definirá por tanto como un *no lugar*. Cuando se habla de un no lugar, se hace para aludir a una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar en si mismo. "El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud".



13 ***Chicago Board of Trade*, 1995. Detalle**

El lugar y el no lugar son mas bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: "son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de identidad y relación". Agreguemos que evidentemente un no lugar existe igual que un lugar: "no existe nunca bajo una forma pura; los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen". La distinción entre lugares y no lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio.

En los llamados no lugares, contrario a lo que sucede en los lugares reconocidos de la ciudad, es imposible pasar desapercibido, el simple hecho de atravesarlos irrumpe violentamente con la quietud y la soledad que los envuelve. El paisaje del no lugar es alterado por la presencia del explorador.



14 **Una imagen que ilustra las actitudes utópicas del paisaje urbano contemporáneo: *American Night*, de Paul Graham. 2007**



15 Una imagen que se contrapone a esas actitudes: *Upstair*, de Joel Meyerowitz, un fotógrafo Norteamericano que registró la ciudad de Nueva York los meses siguientes al 9-11.



16 **Aeropuertos: otros lugares del anonimato. *Air France N.Y,* Fischli & Weiss. 1988**



17 *Tokyo Airport*, 1989

En cuanto al hecho de irrumpir en un espacio Marc Augé escribe: "un espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle, geográficamente definida como lugar por el urbanismo". Y añade: "El espacio como practica de los lugares procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, seguramente pero también paralelamente, de paisajes de los cuales el no sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas".

Este argumento se convierte en el trasfondo conceptual de mi trabajo. Con esto pretendo afirmar que mis imágenes son el resultado de una especie de deambular objetivo por los espacios urbanos opuestos al modelo *postal* de la ciudad; por lugares que no parecen realmente lugares, que son una especie de intersticio de vida, sin personas, despoblados; de una quietud aterradora y con la extraña sensación de estar esperando por algo, algún cambio repentino del aire o de la luz que transforme la escena. Melancólicos, indiferentes, abandonados, silenciosos, vigilados.
Lugares intimidantes que constituyen un reto a la hora de involucrarse en ellos y fotografiarlos. Escenarios en los que lo melancólico se enfrenta con una interrogación del donde. Lugares que difieren del cotidiano común y, en lo posible, sin acontecimientos.

Las imágenes que consigo se articulan entre si para generar un mundo inerte y rígido que se esconde tras la industrialización y la expansión de las ciudades contemporáneas. Son registros de espacios transitorios localizados en diferentes sectores de la ciudad: zonas industriales, edificios en construcción, construcciones en demolición, etc. La realidad que nos presenta es una condición de sometimiento, discreto pero atemorizado por los grandes espacios y su desolación inmensa, que parecen concretarse en los espacios vacios y yermos, de callejones llenos de baches, cableado eléctrico, asfalto deteriorado y grandes ventanas, y en los cruces de carreteras semivacías sobre los que se realizan obras inútiles.

Concluye Marc Augé:

No es sorprendente, pues que sea entre nosotros los "viajeros" solitarios, no los viajeros profesionales o los eruditos, sino los viajeros de humor, de pretexto o de ocasión, donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad donde solo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos a aquel que las hace aparecer.



18 **Joel Meyerowitz:** ***Smoke rising throuhg sunlight, november 8th, 2001.***

Territorio y exploración



Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje... Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos.

Hamish Fulton

Sacar una fotografía es como recolectar fruta y la ciudad es una especie de huerto de la que yo voy cogiéndola, o sea, de la que saco fotografías.

Richard Wenworth

En diciembre de 1966 la revista *Artforum* publica el relato de un viaje del escultor estadounidense Tony Smith por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York. Tony Smith, quien originalmente se formó como arquitecto, se convertiría a lo largo de la década de los 60`s en uno de los pioneros de la escultura minimalista.

Una noche junto a algunos estudiantes de la *Cooper Union*, Tony Smith decide introducirse sin permiso dentro de las obras de la autopista y recorrer en coche la cinta de asfalto que recorre los espacios vacios de la periferia norteamericana. Durante su viaje Smith experimenta una especie de éxtasis inexplicable que el mismo definiría como "el fin del arte": *el asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial pero no es posible considerarlo como una obra de arte*.

De esta manera Smith plantea un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿pueden

considerarse las construcciones asfálticas como una obra de arte? Y, ¿de que manera? ¿Cómo un gran objeto readymade? ¿Cómo signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Cómo objeto e tanto que experiencia? ¿Como espacio en si mismo o como travesía?

Son muchas las preguntas que plantea este relato y muchas las posibilidades que abre. La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas que serán exploradas mas adelante por el arte minimalista y por el land art. La primera es la calle vista como signo y objeto (ver pg.26) en el cual se realiza el recorrido, la segunda es le propio recorrido como experiencia, como "actitud que se convierte en forma". Esta improvisada toma de consciencia terminaría por reconquistar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje. Es a partir de ese momento en que la práctica del andar empieza a convertirse en una forma de arte autónoma, aplicada desde diversas perspectivas por un gran número de artistas, la mayoría de ellos escultores exponentes del minimalismo y, especialmente, del land art.

Para estos artistas, el retorno al andar es parte integrante de una expansión más general del campo de la escultura. Los artistas dan diversos pasos que parecen recorrer de nuevo, y en sentido contario, todas las etapas que habían llevado del recorrido errático al menhir, y del menhir a la arquitectura. En sus obras podemos seguir un hilo lógico que pasa por los objetos minimal (el menhir), por las obras territoriales del land art y por los errabundeos de los landartistas (caminatas). Se trata de un hilo que une el andar con todo un campo de actividades que operan como transformación de la corteza terrestre, un campo de acción común a la arquitectura y al paisaje.

Algunos artistas del land art han descubierto de nuevo en el andar un acto primario de transformación simbólica del territorio, una acción que no implica una transformación física del territorio, sino una travesía por el mismo, una frecuentación que no tiene necesidad de dejar huellas permanentes, que actúa sobre el mundo tan solo superficialmente, pero que alcanza unas dimensiones todavía mayores que las que habían alcanzado los famosos *earthworks*.

El mundo, particularmente la calle, se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que

19 Long: *An eleven days line walkin in a lava plain,* 1981



20 **Richard Long: *A line made by walking*, 1967**

se dibuja mientras se anda. Un soporte que no es una hoja en blanco sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que simplemente se añade uno más.

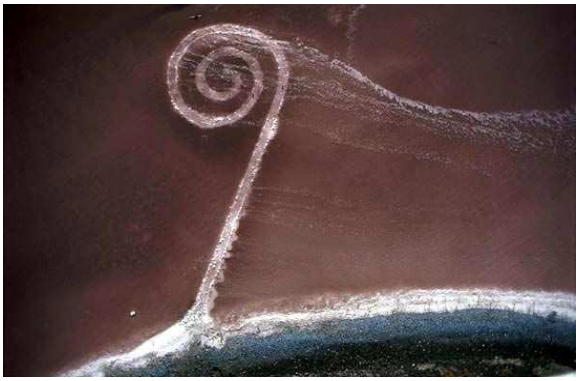
Al recorrer las figuras superpuestas en el plano territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, de los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.

Tanto los minimalistas como los landartistas comparten su gusto por las investigaciones urbanas y su sensibilidad hacia las transformaciones contemporáneas y hacia los síntomas característicos de una sociedad en proceso de mutación. Estas dos corrientes artísticas han hecho del recorrido una forma de expresión que subraya un lugar trazándolo físicamente con una línea. El acto de atravesar es ahora un instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, una forma de lectura sicogeografica del territorio.

El fundamento de las obras de Fulton es el andar y el escenario donde se realizan es un espacio sin tiempo, un paisaje enteramente primordial, donde la presencia del artista constituye ya por si misma un acto simbólico.

La acción de descubrir nuevos paisajes es una de las consecuencias del relato de Tony Smith, aquella experiencia, inefable y extraña, ha sido abordada de distintas maneras en el campo del arte, se ha representado y teorizado por algunos artistas que han visto en la practica de la exploración y el recorrido un arquetipo, o que han sabido ver las ilimitadas posibilidades expresivas de la ciudad contemporánea.

En los 70`s Gordon Matta Clark solía comprar unas minúsculas parcelas de terreno situadas entre edificios casi medianeros, declarando que "en medio del espacio negativo" existe un vacio que permite que los componentes puedan ser vistos de un modo móvil, de un modo dinámico. Un conjunto de territorios que pertenecen a los suburbios, una palabra que, según Robert Smithson, significa literalmente "ciudad interior" y que describe como "un abismo circular entre la ciudad y el campo, un lugar donde las construcciones parecen desaparecer ante nuestros ojos,



21 **Robert Smithson: *Espiral Jetty*, 1970.**



22 **Ricahrd Long: *Heaven and earth*, 1981**

disolverse en una babel o en unos limbos en declive". "El paisaje se borra bajo el efecto de unas expansiones y unas contracciones siderales".

John Brinkerhoff Jackson, un observador del paisaje, muy interesado por los trazados y la organización de las carreteras en el territorio norteamericano, demostró que lejos de limitarse a atravesar los paisajes y las aglomeraciones, las carreteras generaban nuevas formas de espacios donde era posible habitar, creando con ellos nuevas formas de sociabilidad: "las carreteras ya no solo nos llevan unos lugares, sino que son lugares" así también son los caminos que toma Jackson en sus andanzas por las partes ocultas de la ciudad, mas allá de los grandes ejes de comunicación.

La formación de un nuevo paisaje que no corresponde ni con el de las representaciones clásicas dibujadas por el poder ni con sus formas vehiculares. Este paisaje inédito ha sido creado por las carreteras y las nuevas formas de mutabilidad y de transporte de bienes. De este modo las iglesias se convierten en discotecas y las discotecas en iglesias. Podemos encontrar espacios vacios en el corazón mismo de las densas ciudades, e instalaciones industriales en medio del campo.

El andar designe un límite en movimiento, que en realidad no es más que lo que usualmente llamamos frontera. Esta va siempre a la par con las franjas, los espacios intermedios, los contornos indefinibles que solo podemos ver cuando andamos por ellos.

Perderse*

Perderse significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio o control por parte del sujeto, sino también, la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros, son momentos de la vida en los que empezamos a aprender del espacio que nos rodea. Ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdernos. Cambiar de lugares, confrontarnos con muchos de ellos, vernos obligados a recrear con una continuidad los puntos de referencia, todo ello resulta regenerador a un nivel psíquico, aunque en la actualidad nadie aconsejaría una experiencia de este tipo. En las culturas primitivas por el contrario, si alguien no se pierde, no se vuelve mayor. Y este recorrido tiene ligar en el campo, en el desierto. Los lugares se convierten en una especie de maquina a través de la cual se adquiere un nuevo estado de consciencia.



23 **Joel Stenfield: *Walking the hihg line*, 2001. Este artista toma fotografías a lo largo de las vías férreas abandonadas de los Estados Unidos.**

* Extraído de *Walkscapes*. *El andar como practica estética*. Careri Francesco. 2002

"Tony Smith habla de un *pavimento oscuro puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo, y luces de colores*. La palabra clave es *puntuado*. En cierto sentido "el pavimento oscuro" puede considerarse como una l*arga frase*, y las cosas percibidas a lo largo del mismo como *señales de puntuación:* torre = signo de exclamación (¡); chimenea = guion(-); columna de humo igual signo de interrogación(?); luces de colores = dos puntos(:). Por supuesto, he formulado estas ecuaciones basándome en datos sensoriales, no en datos racionales. La puntuación se refiere a unas *interrupciones de tipo impreso*. Se utiliza para enfatizar y clarificar el sentido de unos segmentos con unos usos específicos. Ciertas frases como *siluetas* están formadas por *cosas* separadas que constituyen una sintaxis total. Tony Smith se refiere también a su arte como unas int*errupciones* dentro de una *malla espacial*".

Robert Smithson, Towards the Development of an Air Terminal Site"

Herencia landartiana:

Yo también quiero ser un urban cowboy

He decidido hacer arte andando, utilizando líneas y círculos, o bien, piedras y días.

Richard Long

El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que solo los pies eran capaces de mirar.

Robert Smithson

La intervención humana en le paisaje, no como tema sino como material, sería expuesta en Estados Unidos durante la década de los setenta. Las cuestiones referentes al control y configuración del paisaje y la manera en que éste se relaciona con el hombre resultaban esenciales para los artistas del paisaje, en tanto que trataban de simpatizar con su entorno a través de una intervención y una experimentación alejadas de la galería.

La expresión *land art* ("arte de la tierra") fue acuñada en Estados Unidos para referirse a los inmensos proyectos de trabajo paisajístico de artistas como Robert Smithson. Su



24 ***Monuments of Passaic*, 1967**



25 ***Monuments of Passaic*, 1967**

famosa obra *Spiral Jetty*, creada en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah, ofreció una noción totalmente novedosa del paisaje, que se basaba en la fotografía mas como medio de documentación y como herramienta de investigación que como reflexión estética. Otros "artistas de la tierra" como Richard Long y Hamish Fulton, usaron la fotografía de manera similar en su acercamiento al paisaje.

Robert Smithson, un artista del ambiente minimal neoyorquino, abordaría también los temas planteados inicialmente por Tony Smith. Smithson habla de "lugares remotos" como Pine Barrens en Nueva Jersey o las llanuras lejanas de Estados Unidos, las cuales pueden considerarse como formas de arte capaces de utilizar el territorio real como un "médium".

La acción de descubrir nuevos paisajes es otra de las consecuencias del relato de Tony Smith. La calle oscura de Smith se había prolongado como objeto (Carl Andre) y como ausencia de objeto (Richard Long). A su vez, Smithson pone el énfasis en el lugar por donde corre la calle oscura, en las cualidades del paisaje atravesado. Las sensaciones de infinito y del fin del arte que, exclusivas de Tony Smith, no provenían tan sólo de aquel perfil negro que recorría el paisaje, sino también del tipo de paisaje que lo rodeaba, uh territorio real que todavía no había sido investigado por el arte. Robert Smithson descubrió que con el earthart se abrían unos nuevos espacios que podían experimentarse física y conceptualmente, y que los artistas podían transformar la mirada del público sobre estos territorios, reproponerlos bajo una óptica nueva, descubrir sus valores estéticos: la nueva disciplina estética del *estudio de la selección de los emplazamientos* acababa de iniciarse.

En diciembre de 1967 Robert Smithson inaugura en la galería de Virginia Dwan en Nueva York, *The Monuments of Passaic,* una exposición suya en la que se exhibía un mapa en negativo junto con 24 fotografías en blanco y negro que representan los monumentos de Passaic. Sin embargo, no se trata de una exposición de fotografías, sino que, en realidad, los monumentos son extraños objetos tomados de un paisaje industrial de la periferia. La invitación quedaba clara: el publico hubiese debido alquilar un coche y haber ido a recorrer junto al autor-descubridor-guía el Passaic river, con el fin de explorar "una tierra que ha olvidado el tiempo". Es como un balance de la experiencia del descubrimiento de



26


27

esta tierra, una especie de parodia de los diarios de los viajeros del siglo XIX a través de la cual Robert Smithson entra a explorar los territorios vírgenes y desconocidos de las zonas marginales de Passaic, su ciudad natal.

Smithson define su viaje como una odisea suburbana, una epopeya pseudoturistica que celebra, como si fuesen nuevos monumentos, las presencias vivas de un espacio en estado de disolución, un lugar que treinta años más tarde será llamado un *no Lugar*.

La mañana del 30 de septiembre de 1967 Robert Smithson sale de su casa para iniciar su *tour*. Antes de coger un autobús hacia Passaic, compra una novela de bolsillo de Brian W. Aldiss titulada *Earthworks*. Mientras hojea el libro ve por la ventanilla que el autobús ha pasado por delante de un primer monumento. Decide bajar y entrar a pie en la ciudad. Aquel primer monumento era un puente. Smithson decide tomarle una foto. Pero hay una extraña luz que le hace pensar que esta fotografiando una fotografía. A partir de ese momento la realidad empieza a entremezclarse con su representación.

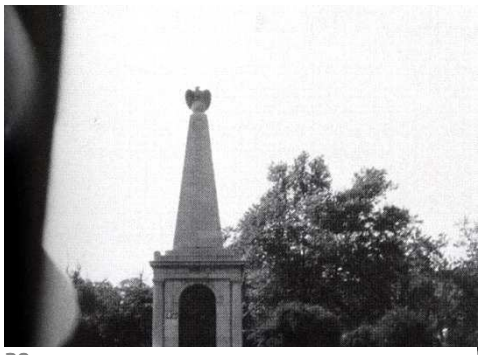
Smithson baja hasta el rio y encuentra una obra en construcción sin vigilancia. Escucha el rumor de un gran conducto que empapa la arena con el agua del rio. Luego ve un cráter artificial lleno de un agua límpida, con unos grandes tubos que salen del mismo y se meten en el agua. Prosigue con una constante sensación de disgregación. El territorio se le presenta en estado primitivo, como un "panorama cero", al tiempo que huye hacia un futuro de autodestrucción. Cuando sale de la construcción se encuentra con otro territorio, un aparcamiento donde se venden coches de segunda mano y que divide la ciudad en dos partes: un espejo en el que uno no sabe en que parte se encuentra. La realidad de la ciudad empieza a perderse hasta el infinito en su doble reflejo, en dos representaciones distintas de ella misma.

En la Dwan Gallery no había ninguna obra, al menos en el sentido de un objeto construido y mostrado por el artista. Y tampoco hay ninguna obra en el punto indicado en el prospecto: el mapa no señala la acción del recorrido y, por



tanto quien vaya al lugar no encontrara un paisaje transformado por el artista, sino el paisaje tal como es.

Antes de su odisea por Passaic River, Smithson había experimentado con las formas del expresionismo abstracto y de la escultura minimal. A finales de lo 60`s empieza a elaborar aquellos earthworks por los cuales será recordado en la historia del arte. Los viajes representan para Smithson una necesidad instintiva de búsqueda y de experimentación con la realidad del espacio que lo rodea; viajes mentales a hipotéticos continentes desaparecidos; viajes por mapas que Smithson dobla, recorta y superpone formando infinitas composiciones tridimensionales; viajes realizados solo o en compañía de otros artistas por los grandes desiertos norteamericanos; por los despojos urbanos; por las canteras abandonadas; por los territorios trastornados por la industria.



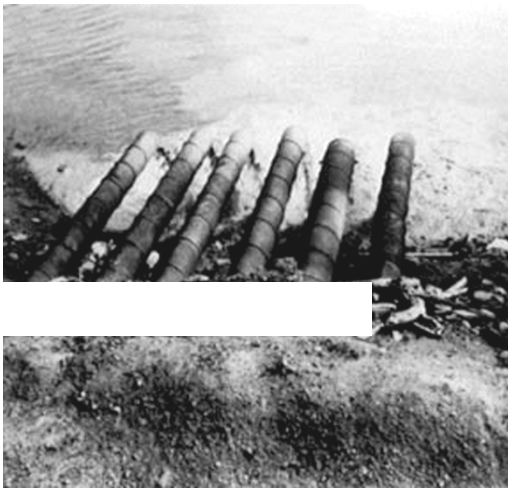
29



Hacia 1965, y en cierto modo por azar, Robert Smithson inicia una serie de exploraciones más metódicas llevadas a por hierbajos y por casa en ruinas cuyas escaleras de enrollaban en una especia de jungla suburbana. Estas incursiones se convirtieron en el punto focal del pensamiento de Smithson, lo llevaron a abandonar progresivamente las esculturas casi minimalistas y le señalaron el camino que permitiría que su arte se liberase de las obligaciones sociales y de los materiales impuestos por las galerías. Para Smithson la exploración urbana era la búsqueda de un médium, de un medio para extraer del territorio unas categorías estéticas y conceptuales con las cuales poder confrontarse. Una de las capacidades más extraordinarias desarrolladas por Smithson es la de confundir constantemente en sus exploraciones las descripciones físicas y las interpretaciones estéticas: su discurso se sitúa al mismo tiempo en distintos planos, se pierde por caminos jamás recorridos, profundiza en los materiales que lo rodean transformando las estratificaciones del territorio en las de la mente.

El sentido ultimo del tour de Smithson es la búsqueda de "una tierra que ha olvidado el tiempo", donde no habitan el presente, el pasado y el futuro, sino distintas temporalidades suspendidas, exteriores a la historia, situadas entre la ciencia-ficción y los albores de la humanidad; unos fragmentos de tiempo que se depositan en la realidad suburbana.

Al contrario de Richard Long, quien describe a Smithson como un *urban cowboy*, y quien confiesa que es incapaz de andar por el espacio urbano, Smithson se lanza hacia los despojos de los suburbios en busca de una nueva naturaleza, de un territorio desprovisto de representación, de unos espacios y de unos tiempos en transformación constante. La periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y de la cultura. En estos lugares es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas. Smithson no huye de las contradicciones de la ciudad contemporánea, sino que se introduce a pie en ellas, con una condición existencial a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados.



En su *tour*, la descripción del territorio no le lleva a consideraciones de orden ecológico-ambiental acerca de la destrucción del rio o los residuos industriales que hacen que su agua se vuelva putrefacta, sino que mantiene un sutil equilibrio entre la renuncia a la denuncia y la renuncia a la contemplación. Los juicios son de orden exclusivamente estético, no son éticos, y en ningún caso, estáticos. El hecho de atravesar la naturaleza de los suburbios no implica ningún goce, ninguna complacencia y ninguna participación emotiva. Su discurso parte de una aceptación de la realidad tal como ésta se presenta, y prosigue en un nivel de reflexión general en el que Passaic se convierte en un emblema de la periferia del mundo occidental, el lugar de los deshechos y de la producción de un paisaje nuevo hecho de rechazos y trastornos.

Un tour por los monumentos de Passaic. 1967*

Cuando pasé por el puente, fue como si estuviera andando por encima de una enorme fotografía hecha de madera y acero, como si por debajo del rio pasara una enorme película que no mostrase mas que una imagen blanca constante [...]
A lo largo de Passaic River, los bancales no eran tanto monumentos como estribos de hormigón que soportaban los bordes de una nueva autopista en proceso de construcción. Algunas partes de la River Drive estaban destruidas, y otras partes intactas. Resultaba difícil distinguir la nueva autopista de la vieja carretera. Ambas se confundían en un caos unitario. Al ser sábado había muchas maquinas paradas, y ello hacia que pareciesen criaturas prehistóricas atrapadas en el barro, o mejor, dinosaurios mecánicos ya extinguidos con la piel arrancada. En el limite de esta Era de la Maquina prehistórica había algunas cosas suburbanas anteriores y posteriores a la segunda guerra mundial [...]

Si el futuro es "anticuado" y esta "pasado de moda", entonces es que



* Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, 1972

he estado en el futuro. He estado en un planeta que tiene un mapa de Passaic dibujado en su superficie, y además un mapa mas bien imperfecto, un mapa sideral en el cual las dimensiones de los edificios con "manzanas" y "bloques". En cualquier momento mis pies podían haber caído a través del suelo de cartulina. Estoy convencido de que el futuro se encuentra perdido en algún lugar deprimente del pasado no histórico. [...]

El tiempo convierte las cosas en metáforas y las amontona en habitaciones frías, o bien, las coloca en las pistas de juego celestiales de los suburbios [...]. Este panorama cero parecía contener "ruinas invertidas", es decir, todas las construcciones nuevas que eventualmente podían construirse. Son lo opuesto de las "ruinas románticas", puesto que los edificios no caen en ruinas cuando se han construido, sino que más bien se erigen en ruinas antes de ser construidos.



33 Hotel Palenque, Robert Smithson, 1967.

El último monumento era una caja de arena o la maqueta de un desierto [...]. Sugería una disolución tenebrosa de continentes enteros, el disecado de unos océanos que dejaban de estar allí, y todos los verdes bosques y las altas montañas que habían existido se convertían en millones de granos de arena, en un vasto deposito de huesos y de piedras convertidos en polvo. [...].

Ahora me gustaría demostrar la irreversibilidad de la eternidad mediante un "aburrido" experimento de demostración de la entropía. Cierren los ojos e imagínense la caja de arena dividida en dos partes, con arena negra en una parte y arena blanca en la otra. Tomamos a un niño y lo hacemos correr cientos de veces por la caja en el sentido de las agujas del reloj, hasta que la arena se mezcle y se vuelva gris. Luego lo hacemos correr en el sentido contrario. El resultado no será la restitución de la división original, sino un grado mayor del gris, así como un incremento de la entropía. Por supuesto si filmásemos este experimento podríamos demostrar la reversibilidad de la eternidad pasando la película al revés, pero tarde o temprano la propia película se desintegraría o se echaría a perder entrando en un estado de irreversibilidad.



Paisaje: relaciones de incertidumbre.



34 ***Hornos Altos*, 1972**



35 ***Sterkrade Colliery*, 1975**

Mi trabajo se ha ido construyendo a partir de diferentes series fotográficas. Cada serie es el resultado de diferentes exploraciones por lugares que a simple no parecen tener nada en común con los demás lugares del pandemónium en que se ha convertido la ciudad actual a causa del comercio y las comunicaciones. Resulta que cuanto más proscrito y escondido es un espacio, mayor es su inclinación hacia la quietud, el orden y la indiferencia.

En este sentido, podría decir que mi trabajo comparte algunos conceptos abordados, entre muchos otros, por los fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher. El trabajo de esta pareja se originó en la Alemania de posguerra y se desarrolló a lo largo de los años sesenta y setenta convirtiéndolos en exponentes del arte minimal y conceptual. Su método de trabajo esta claramente arraigado en la tradición de la descripción documental y comparativa. Sus fotografías se inscriben fundamentalmente en el contexto de la reconstrucción histórica de Alemania después de la segunda guerra mundial. Los Becher emprendieron una catalogación metódica de la modernidad industrial que tenia un valor como modelos de recuerdo. Esta propuesta de tipo arqueológico no solo se refería a la fase de auge de la modernidad industrial de los años veinte, sino a todo proceso de modernización de Alemania, y se extiende hasta mucho después de la caída del muro. Sus fotografías muestran, en efecto, el marcado interés que sentían por figuras específicas de la arquitectura y los artefactos industriales.



36 ***Grain Elevator*, Bethel, France. 2000**

No es solo la apropiación del lenguaje fotográfico y el hecho de enfocarse en áreas industriales lo que me aproxima a su trabajo. Hay un elemento en sus fotografías que de alguna manera también esta presente en las mías, se trata de una completa impersonalidad por el espacio y la arquitectura, una mirada despejada y objetiva hacia lo que retratan. Esta misma impersonalidad fotográfica es la que me ha permitido hacer aparecer en mis imágenes diferentes determinaciones espaciales y arquitectónicas sin reducirlas a los "encantos estéticos" del folklore industrial. Como en el trabajo de los Becher, mi trabajo esta orientado por el mismo interés hacia la apariencia factual de las cosas. Registrar con cierto orden el espacio urbano *proscrito* es una elección metodológica más que una elección estética.

A pesar de que las exploraciones y los recorridos están dirigidos generalmente a los sectores industriales, particularmente en los periodos de receso e inactividad, lo que allí se busca es el efecto que produce el carácter duro y estrictamente funcional de las construcciones sobre el paisaje, particularmente la atención se fija en el aspecto minimal que pueda presentar: Espacios amplios y despejados, con pocos elementos, de estructuras y formas simples, de aspecto sencillo y de una atmosfera dura, fría y suspendida.

En el momento en que uno junta imágenes aspecto muy similares entre si, se obtiene, tal vez incluso sin querer, una tipología. La diferenciación visual por lo tanto coincide con una diferenciación estrictamente territorial o temporal. Al fin y al cabo estas imágenes han surgido por razones parecidas y se basan en un intento común.

Sin embargo, el resultado también puede ser variado, ya que cada exploración trae consigo hallazgos no solo de carácter espacial, sino también objetual: en medio de la dureza de estos espacios es posible encontrar ciertos detalles que irrumpen de manera sutil en su atmosfera *minimalista*. Estos detalles, casi siempre vestigios del actuar humano, se niegan a pasar desapercibidos y por lo tanto también es posible contarlos entre los hallazgos. En medio de la soledad y el distanciamiento se convierten en los únicos elementos testigos de la intemporalidad.

Las imágenes son numerosas y el interés va más allá de establecer una escueta tipología de espacios urbanos distantes y desolados. Se trata más bien de una serie de apuntes visuales sobre el carácter factual y espacial de los sectores desconocidos de la ciudad donde se genera la industria. De esto resulta que la clasificación que pretendo dar a mis imágenes procure evitar cualquier literalidad y se construya como un conjunto heterogéneo que pueda establecer todo tipo de relaciones entre sí. Busco esta manera vislumbrar el umbral del caos, o un punto de deslizamiento hacia lo transitorio. El método es objetivo, la selección, subjetiva.



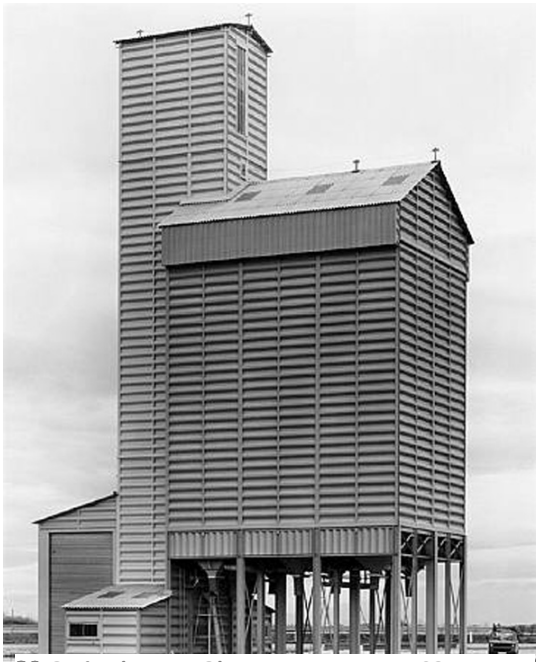
37 ***Ocho Fachadas de Casas*, Stuttgart, 1978**

¿Que tipo de relaciones trato de entablar y de que forma clasifico mis imágenes? Hay dos indicadores en este proceso. El primero es el contenido de las fotografías y el segundo el componente visual. El contenido, como dije anteriormente, se mantiene estable en cada fotografía; sin embargo, esto significa que deje a un lado alguna variación eventual que se presente durante el proceso: es un hecho la práctica fotográfica esta sujeta a diversos azares y/o accidentes, especialmente cuando se trata de salir a la calle a zigzaguear y meter la nariz en territorios desconocidos.
El otro indicador es el aspecto visual de mis fotografías. A medida que voy construyendo una serie o conjunto, empiezan a aparecer ciertos elementos que, no siempre de manera consciente, se repiten en cada toma. Estos elementos apuntan de un modo particular hacia la espacialidad del paisaje y la atmosfera que genera en su relación con la estructura, el aspecto y la organización de las construcciones destinadas a la industria. En mis fotografías desfilan incansablemente las fachadas de las fábricas y los edificios en construcción, las avenidas y los garajes, la arquitectura industrial, las construcciones demolidas o abandonadas, los callejones derruidos, las edificaciones deterioradas, toneladas de asfalto negro y polvoriento, y todo aquello que apunte en sentido contrario a lo "seductor" del paisaje urbano.

Estas fotografías pretenden ser un vestigio de lo que se escapa a la mirada convencional del paseante urbano: soledad, minimalismo, proscripción, incertidumbre, extrañamiento. Son características que les otorga un aura diferente y los hace extrañamente *atractivos*: fragmentos de ciudad carentes de cualquier aspecto estético, productos del progreso y la civilización, residuos de la transformación. Con

ellas pretendo mostrar un panorama de la ciudad que se opone a la fachada urbana de la *modernización*. No son escenarios urbanos especialmente *bonitos,* están lejos de aparecer en una tarjeta postal o en un folleto turístico, pero son un componente incuestionable de cualquier ciudad. Tomar estas fotografías, y mirarlas, puede situar al ojo humano en el exilio.

El trabajo esta pensado, más que en la creación de piezas únicas (la fotografía como objeto), en la construcción de cierto tipo de *bricolaje* fotográfico en el que cada una de las imágenes se constituye como un fragmento de una totalidad maleable y en constante transformación; en un testimonió de mi relación con el mundo.



38 ***Grain Elevator*, Oberentzen, France, 1981**

El carácter experimental de mi trabajo es lo que más cuenta a la hora de realizarlo. Es un trabajo cien por ciento basado en la experiencia. La experiencia de adentrarme en los lugares anónimos de la ciudad y fotografiar esos espacios yermos y extraños que nadie frecuenta por mantenerse al borde de lo atractivo. La indiferencia de los sectores industriales; los escombros y las demoliciones que dan lugar a nuevas construcciones, las avenidas grandes y desiertas que mantienen la comunicación entre cada sector, los edificios abandonados y corroídos que tiempo atrás albergaron en cada uno de sus compartimentos un fragmento del progreso. Es un trabajo de fotografía experimental, de paisaje urbano, de recorrido, de un explorador en busca de las futuras ruinas de la ciudad contemporánea.

Cut: recorte de lo real

"Hay algo abominable en relación con las cámaras porque poseen el poder de inventar mundos".

"Una cámara es salvaje en cualquier mano, Por lo tanto hay que establecer limites".

Robert Smithson



39 **Otro artista peregrino: Gabriel Orozco, *De techo a techo*.1993**

Sabemos que la fotografía encierra dentro de si el concepto de cuadro: tomar una foto es enmarcar una parte de la realidad que tenemos frente a nosotros; lo que hace la cámara es simplemente fragmentar esta realidad y capturar la decisión tomada por el ojo, una elección visual con un acto de composición instantáneo.

La cámara fotográfica, ya sea análoga o digital, nos brinda la posibilidad de recortar el mundo exterior en tantos pedazos como queramos. Con la cámara en nuestras manos tenemos la entera libertad de elegir que parte de la realidad es la que nos interesa, enmarcar (recortar) y luego, disparar. Esto nos trae dos procesos o estrategias factibles: concebir la totalidad rota en múltiples fragmentos, sin perder de vista que se trata de una temática aprehensible, o, por otro lado generar una estructura a través de fragmentos sueltos ajenos a cualquier pretendida totalidad. Hilla Becher, una famosa fotógrafa alemana de posguerra, apunta: La *foto es mucho más objetiva que nuestro ojo. Nuestro ojo se hace una composición de lugar según lo que necesita, las cosas aburridas son acortadas de manera que ya no hacen daño al cerebro.*[1]

[1] Bernd Becher,1931, *Mineheads / Bernd and Hilla Becher* ,Cambridge: Mit Press, 1997.



40 ***London 1995***



41 ***Italia 2004*****. Al igual que Gabriel Orozco, Richard Wenworth recorre las ciudades y registra cada *accidente* callejero.**

También es importante procurar que lo que nuestra fotografía vaya a mostrar tenga cierto grado de interés no solo para nosotros sino para aquellos a los que esta dirigida. Esto es algo que varia dependiendo del campo al que pertenece, en primer lugar el fotógrafo y, segundo, el publico al que esta dirigido su trabajo (álbum familiar, prensa, publicidad, galería de arte, etc.). La fotografía es por tanto una reafirmación constante de que nuestros procedimientos, a menudo arbitrarios, para obtener un sentido intelectual del caos y de la experiencia visual, funcionan. Si una fotografía existe es por que hubo alguien a quien le pareció interesante mostrar, o tan solo *poseer*, algún aspecto de la realidad y por tanto lo ha registrado. Dice Robert Smithson: *En la fotografía {...} las cosas físicas son transportadas por heliotipia (según el caso) hacia una condición bidimensional.*

Recortar la realidad resulta, a fin de cuentas, otra forma de mirar al mundo: esta mirada es la de una persona que busca e indaga en las razones por las que el mundo es como es y no de otra manera. Bajo un objetivo fotográfico el mundo exterior se nos presenta, entonces, como algo dado para ser capturado y alterado solo a través de medios fotográficos (punto de vista, marco, impresión, tamaño, etc.) en camino hacia la imagen final; o como un material en crudo, para ser manipulado tanto como se lo desee antes de disparar la cámara. La opción más imparcial y *minimalista* parece ser la primera: tomar el mundo en la forma que se presenta sin añadirle o cambiarle nada; la intención es simplemente reordenarlo desde una mirada personal para acercar al espectador a una nueva perspectiva del mismo. El trabajo se forma entonces a partir de unos elementos que están ahí para todos, pero que suelen pasar desapercibidos.

> *Debemos reconocer*, escribe A.D Coleman, *que la interpolación de una "gestalt" tridimensional en movimiento fluido e incesante, y su reducción a una abstracción bidimensional estática, es una intromisión en la realidad de tal magnitud que la única virginidad que uno podría pedir seria, en el mejor de los casos, estrictamente técnica.*[1]

[1] A.D. Coleman. *El modo directorial* en *Los usos de la imagen*
Buenos Aires : La Colección Jumex 2004



Resulta interesante que el atractivo de las fotografías resida en que éstas puedan mantenerse al borde de lo *bonito*. Es atractiva la idea de la banalidad para generar imágenes simples, despejadas y no dominadas por la composición; es muy importante que parezcan prosaicas pero también que consigan algo más. Las imágenes bonitas se las pueden quedar la publicidad y los fotógrafos de moda.

¿De donde viene este interés por mantener las fotografías al filo de lo atractivo? Del cansancio personal que me genera encontrar fotografías que pretendan, como sucede en la pintura, adornar el mundo. Es decir, fotografías pervertidas por intenciones decorativas. ¿Una posición ingenuamente purista? No, es simplemente una actitud con la que trato de mantener visible la línea que separa mis imágenes de lo espectacular.

Bien, no siempre las fotografías mas interesantes han sido las más bonitas, también cuenta lo llamativo que halla en ellas y en esta categoría cuenta lo grotesco, lo violento, lo morboso, lo prohibido. Son cosas que, desde luego, muchos quieren ver, pero, ¿que hay cuando las fotografías están lejos de ser bellas, conmovedoras o *violentas*? Simple, son imágenes que pereciendo aburridas presentan un atractivo diferente. Escribe Hubert Damish: "La fotografía más relevante no es, enfáticamente, arte." Y añade:

> *La fotografía tiene aspiraciones de arte cada vez que en la practica cuestiona su propia esencia y sus roles históricos. Cada vez que descubre el carácter contingente de las cosas, reclamando de nosotros, al productor mas que al consumidor de imágenes.*[1]

Lo que cuenta no es desde luego hacer de lo aburrido o el tedio el tema de nuestras fotografías; es simplemente un asunto de apreciación: La elección del fotógrafo respecto a que sucesos y o que escenarios tratar aparece como la una valoración personal y subjetiva; el paisaje es como es y yo solo lo fotografío. Es más bien un intento de subvertir el estereotipo fotogénico de lo bonito, una forma de

[1] Damish Hubert, *5 apuntes para una fenomenología de la fotografía* en *Los usos de la imagen* Buenos Aires : La Colección Jumex 2004

relacionarse con el aspecto "aburrido" del paisaje urbano; no son ejemplos de una *belleza* idealizada. No son la idealización de nada. Son, en el mejor caso, un argumento visual para reconocer el carácter sobrecogedor de paisajes urbanos diferentes, aislados y desérticos:

> *La fotografía rescata el paisaje pintado de sus perversiones decorativas, y lo fotografía pensando en la pintura. Pero también entonces la fotografía debe inmunizarse de sus propias perversiones respecto al paisaje: las laminas, las postales, el atractivo folleto turístico, en definitiva, su banalización más salvaje.*[1]

La postal se superpone al recuerdo vivido y al folleto turístico que, como un banderín de enganche, permite y anima a consumir lugares y ocio; sin embargo el paisaje no deja de ser paisaje incluso cuando el soporte se convierte en tautología de si mismo. Como en el *land art,* que lo transforma casi en una escultura, eso si, fotografiada.

Nada de lo anterior implica, necesariamente, la búsqueda o la adopción de un estilo particular. Es ante todo un trabajo de recorridos, búsqueda, hallazgo y recolección en donde la fotografía, no solo refleja, sino que a su vez construye y configura formas nuevas y posibles de relación desde la contemplación y desde una cada vez más precisa observación. Escribe Santiago B. Olmo:

[1] Santiago B. Olmo *Naturalezas artificiales* en *Los géneros de la pintura : una visión actual* Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Iberia, 1994.

Mientras que la pintura ya ha alcanzado la preeminencia entre las artes, se ha estructurado en géneros, ha formalizado un sistema educativo y de aprendizaje, tiene a sus espaldas una tradición y una historia de estilos, la fotografía solo tiene libertad, capacidad inventiva y experimentación sin prejuicios.



43 **Gabriel Orozco: Pelota ponchada, 1993**



44 R. Wenworth: *Basel 1997*

Paisaje pixelado

Imagen fotográfica: El rastro fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halógeno de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio en tres dimensiones.[1]

En el anterior postulado Henry Fox Talbot describe desde una perspectiva técnica y en el sentido más literal, lo que es en última instancia una imagen fotográfica; desde luego la descripción que hace se refiere a un proceso análogo. Si buscáramos una definición semejante para la fotografía digital, podríamos decir que es el rastro fijado electrónicamente en un soporte virtual (la memoria de la cámara) de una variación de luz emitida por fuentes situadas en un espacio de tres dimensiones. La diferencia reside, desde la misma perspectiva de Talbot, en un asunto puramente técnico.

Evitando caer en cualquier discusión teórica sobre la diferencia y el significado de la fotografía análoga y la fotografía digital, considero necesario marcar un punto de comparación entre éstas basado en la experiencia, ya que mi trabajo se ha visto orientado de manera directa por cada una.

Antes de ser fijada sobre un soporte bidimensional, la fotografía, tanto análoga como digital, lleva una existencia más o menos fantasmagórica. La primera existe como una serie de transparencias negativas en una película de celuloide; la segunda, como una serie de datos y códigos binarios almacenados en una memoria virtual. Es decir, lo único que existe previo a una imagen fotográfica fijada sobre papel, o cualquier otro soporte, es un registro sin cuerpo, una imagen fantasma.

En la fotografía análoga el revelado y la ampliación son pasos indispensables en el proceso de llevar cada escena capturada a un plano físico; en la fotografía digital este proceso es conocido como impresión fotográfica. Ambos procesos tienen en común el mismo trasfondo técnico: aunque la forma física de la fotografía

[1] Henry Fox Talbot. *Photogenic Drawing* en Philippe Dubois, *El acto Fotográfico. Barcelona: Ediciones Paidos Ibérica, 1986*

no es más que un delgado depósito de partículas de plata o tintas de color sobre papel, la imagen que de ahí se deriva "implica una relación óptica y química con un instante específico de la realidad."[1]

En la actualidad existe toda una discusión filosófico-teórica en torno a lo análogo y lo digital, especialmente en fotografía. Esta discusión apunta generalmente a la amenazadora distorsión que la fotografía digital puede representar para la realidad: nuestro hardware de comunicaciones visuales ha alcanzado el punto en el que la imaginería fotográficamente creíble, fija y en movimiento puede ser manufacturada sin recurrir, o haciéndolo mínimamente, a verdades fotográficas. La fotografía digital resulta ser para muchos un sinónimo de falseamiento o irrealidad. Es una cuestión por la que no deberíamos preocuparnos demasiado si pensamos en todos los montajes, retoques, trucajes y alteraciones que se han hecho en el cuarto oscuro desde los orígenes mismos de la fotografía. El falseamiento no es algo perteneciente de forma exclusiva a la fotografía digital, sino al concepto mismo de fotografía.

En todo caso, tanto la fotografía análoga como la digital tienen su originan en la acción misma de enmarcar la realidad y disparar el obturador. La dos se rigen por el mismo proceso de elección, encuadre, enfoque y obturación. Por lo tanto, puede decirse que fotografía análoga y digital son, al fin y al cabo, lo mismo: un ejercicio cuyo propósito inicial es la captura de la realidad. Ya sea con una cámara análoga o una digital, la acción de fotografiar parece no ser otra cosa que un ver concreto; en última instancia, lo que cambia de una a la otra, sin complicar tanto el asunto, es el tipo de cámara.

Otro aspecto importante que debe tenerse cuenta es la calidad de la imagen. Se dice que la fotografía análoga puede ofrecer una imagen superior a las imágenes tomadas digitalmente. Puede que sea así, pero es tan solo una cuestión de texturas, de superficies. Desde luego tenemos que admitir que mientras el tamaño de un megapixel siga siendo mayor a las partículas de plata que cubren las películas fotográficas, la calidad de una imagen fotográfica análoga seguirá siendo mas limpia. Pero esto es algo que afecta las fotografías digitales solo cuando se trata de hacer impresiones -fijarlas sobre un soporte bidimensional- de

[1] A.D Coleman, *El modo directorial: notas hacia una definición* en *Los usos de la imagen.*
Buenos Aires: la colección Jumex.
Malba Colección Constantini, 2004

cierto tamaño. Esto se debe a que las fotografías digitales acarrean con una especie de ruido (textura) característico conocido como *artificio jpg*, no es en si mismo un defecto, de hecho, es algo así como el equivalente al grano que presenta una película de baja sensibilidad.

Por otro lado, existen hoy por hoy cámaras digitales con una altísima resolución, lo que permite que una fotografía pueda ser impresa en un gran tamaño y conservar una textura idónea. Sin embargo, cada tipo de fotografía tiene unas características físicas propias: en una fotografía análoga es el grano, determinado en mayor o menor grano de acuerdo a la calidad de la película, un elemento común en la superficie de la misma. En las fotografías digitales hablamos de pixeles, unos cuadritos diminutos que, como en las gigantescas pinturas de Chuck Close, dibujan cada imagen; determinados en mayor o en menor grado de acuerdo a la resolución de la cámara.
¿Porque suele resultar entonces molesta la textura de las imágenes digitales si es un elemento propio de la misma?

No pretendo elevar la fotografía digital a un lugar privilegiado sobre la fotografía análoga, ni defenderla a capa y espada, hacer eso seria contradecir mi forma de trabajar ya que a lo largo de mi carrera he trabajado a la par con las dos técnicas, tomando de cada una lo que mejor se ajuste al desarrollo de mi trabajo. Simplemente intento darle el mismo valor como medio y como técnica; sin importar si es análoga o digital, el campo de ideas se construye y surge de la fotografía misma. Sin embargo, vale aclarar que la fotografía digital ha terminado jugando un papel muy importante en el desarrollo de este proyecto. Hay que reconocer que la fotografía digital puede resultar mucho más práctica puesto que proporciona mayor libertad, en especial cuando se trata de explorar los confines del espacio urbano: se pueden hacer tantas tomas como sea necesario sin el inconveniente de detenerse en un lugar y/o momento inadecuado a cambiar de película; se puede apreciar el resultado del recorrido mientras se lleva a cabo y ,especialmente, porque la posibilidad de controlar la calidad de la escena antes de realizar la respectiva toma, la hace mucho más apropiada para la naturaleza transitoria e inmediata de mí trabajo. Podría decirse que hubo muchos fotógrafos que retrataron la ciudad en una época anterior a la era digital sin ningún inconveniente, sin pensar en si era práctico o no, de hecho, todavía muchos lo hacen. No es que las cámaras digitales sean las ideales para el paisaje urbano en general, es ante todo un asunto de miradas. Sin embargo, vale recordar que la ciudad en que vivimos ahora

no es la misma ciudad de Walker Evans o Robert Frank. De la misma manera en que las ciudades se transforman, también lo hace la tecnología con que se explora y se retrata.

También hay que agregar que si tenemos en cuenta el momento en que la acción de fotografiar tiene lugar y no el producto de esta acción, veremos que tanto fotografía digital como análoga sirven a la misma acción y que, finalmente, las diferencias residen más en el soporte que en el acto mismo de capturar la realidad. Este Producto final, como sabemos de antemano a la hora de disparar nuestra cámara, digital o análoga, terminará siendo, al fin y al cabo, un recorte del mundo real fijado en un soporte bidimensional, o según el caso, virtual.



37 Jason Contento: Cielo Liquido, 2007



Peregrinajes Fotográficos

La fotografía surgió en una época caracterizada por el auge de los viajes de exploración. Se puede afirmar que la cámara y el paisaje están entrelazados en muchos sentidos coincidiendo con una era de viajes, colonización, exploración y nuevos asentamientos. La cámara permitió a los viajeros controlar visualmente aquello que desconocían para poder comprenderlo más fácilmente. De esta manera, los viajeros podían enviar imágenes de tierras exóticas, desconocidas, inmensas y sin domesticar.

El acto de "peregrinar" ha jugado uh papel importante en el trabajo de muchos artistas que utilizan la fotografía como un medio para retratar sus hallazgos callejeros. El termino *flâneur*, que tiene su origen en el París del siglo XIX de Baudelaire, es una expresión que hace referencia a los paseos por la ciudad de los artistas de las vanguardias de los años 20. Mientras que para Baudelaire la fotografía era un medio recién nacido, para Walter Benjamin esta jugó un papel central. Benjamin, quien a principios del siglo XX actualizó la noción de *flâneur*, veía el mundo como un lugar para ser leído visualmente, relacionando los lugares y constituyéndolos en objetos de la memoria. Benjamin resalta la experiencia de viajar, caminar por la ciudad y enfrentarse a diferentes espacios como un acto de excepcional revelación.

Un ejemplo que ilustra el extremo al que ha llegado en nuestros días la noción de *flâneur* de Benjamín es *Blow Up* (1967), el hoy famoso film de Michelangelo Antonioni. Esta película resalta la importancia del recorrido, del encuentro fortuito, y de la fotografía como evidencia de la experiencia vivida.

La película se desarrolla alrededor de una serie de tomas fotográficas que se vuelven claves para resolver un asesinato.

Las fotos han sido capturadas accidentalmente por Thomas (David Hemmings), un fotógrafo de modas que se entretenía disparando su cámara ociosamente mientras vagaba por un parque antes de asistir a una sesión de trabajo. Al llegar a su casa, Hemmings revela la película y luego hace un par de ampliaciones en las que sorpresivamente descubre los rastros de un crimen.

En la medida en que se desarrolla el paranoico misterio de esta película, el protagonista real, la fotografía, es analizada minuciosamente: una tras otra se hacen ampliaciones cada vez más grandes y con mayor detalle tratando de encontrar cualquier otro indicio que conduzca a resolver el crimen. La lujuria de Hemmings, rodeada por el sexo y el glamur de la industria de la moda, despierta ante los misterios menos palpables de la calle; su obsesión es ahora un hecho siniestro que se esconde en un parque de la ciudad y que solo las fotografías han podido revelar. De esta manera podemos ver como el fotógrafo vagabundo se convierte en un agente activo: su caminar sin rumbo y sus búsquedas de sentido terminan siendo una seria labor política. El *flâneur* de Antonioni se balancea entre la coincidencia y la elección, y demuestra la posibilidad de una aventura que al mismo tiempo tiene y carece de propósito.



Si las divisiones entre lo público y lo privado dentro de cualquier sociedad aparecen con mayor claridad para quienes se encuentran fuera de ellas, podemos decir que el flâneur contemporáneo, cada vez que toma su cámara, se coloca en el lugar del "extranjero". Es la habilidad de enfocar lo cercano con los ojos del extranjero lo que proporciona a sus fotografías una simplicidad ilusoria. Nos presentan imágenes de lugares que muy pocos conocemos o que simplemente pasan desapercibidos a la mirada convencional. La panorámica de una gran avenida, y hasta la imagen mas banal, debe tomarse como una postura conceptual, un documento fotográfico vaciado de contenido estético. La imagen más mundana puede convertirse en la más estetizada.

Es una propiedad de la fotografía contemporánea que modalidades aparentemente divergentes, como lados opuestos de una moneda, puedan sufrir semejantes reversos repentinos. En *Blow Up* Hemmings vaga en el parque con la intención de hacer arte, sin embargo lo que produce es algo más cercano a la evidencia.



En la escena de la película, Hemmings camina una vez más por el parque en el que se origina el enigma, sin poder encontrar el cadáver que aparece registrado en sus fotografías. El silencio de la escena se rompe cuando un *jeep* de estridentes mimos entra por un camino lateral. Emulando las condiciones de la fotografía estática, Antonioni hace uso del silencio en la medida en que vacía el espacio alrededor del protagonista. El silencio es una condición para el artista viajero, aunque es raro encontrar tanta quietud capturada mientras se camina por las calles. Uno es golpeado por un exceso de información visual que, al parecer, esta exenta de sujetos humanos. Así como las hojas de contactos de Hemmings, la presencia física en estas fotografías produce un alivio imaginativo.



El *flâneur,* contemporáneo encierra dentro de si una compulsión hacia la exploración, un deseo que nace de la necesidad de encontrar en los espacios que recorre algún misterio, aunque sea solamente en una "proyección imaginaria".



Blow Up: Los paisajes de la ciudad suelen esconder cosas que solo una "inocente" fotografía podría revelar.

Hacia una Configuración

Puede haber una apuesta teórica, e incluso política en perseguir el hilo de la indecisión en el estilo o la técnica, en no elegir entre el hecho o el artificio, en trabajar solo a la sombra de la incertidumbre, en dudar.

Jeff Wall

El ejercicio inicial de desplazarse por la ciudad ha pasado a convertirse en un ejercicio de recolección. Tras cada tour se obtiene una extensa cantidad de fotografías: el registro de esas vistas desconocidas y de esos límites desoladores da como resultado una colección de pedazos proscritos de espacio.
Es un conjunto amplio y variado de imágenes: diferentes panoramas, diferentes construcciones, diferentes elementos, diferentes objetos, diferentes formas, diferentes planos; todas bajo la misma perspectiva. Este hecho genera la posibilidad de crear un conjunto en el que mas allá de pretender establecer una tipología de espacios urbanos, pueda construirse como un conjunto abierto a todo tipo de relaciones espaciales, un conjunto que no se vea restringido por cuestiones de tamaño o de cantidad.

Las fotografías, en conjunto como individualmente, son el resultado de un punto de vista específico y de una posición concreta frente a lo urbano. Procuro tomar cada fotografía desde una perspectiva más bien simplista: sin recurrir necesariamente a paradigmas fotográficos como la utilización de ángulos interesantes o composiciones idealizadas, excesivas o rebuscadas. No es accidental ni caprichoso que en todas mis fotografías la perspectiva se dirija hacia el centro de la escena. Trato de mantener una

posición estética distante e imparcial frente a lo que veo, lo único que hago es registrar cada paisaje que voy descubriendo tal y como se me ofrece en ese momento, sin añadir nada nuevo, sin cambiarlo. Es el acto en sí mismo de ver el paisaje y las circunstancias con las que me encuentro a la hora de fotografiarlo lo que define la estética de mis imágenes.

Frente a este amplio conjunto de imágenes surge un par de inquietudes en el momento de establecer un orden o configuración que se ajuste al sentido conceptual y experimental originario del trabajo. En primer lugar, ¿qué imágenes y bajo que parámetros pueden ser seleccionadas para organizar un conjunto que refleje los intereses del trabajo? Y segundo, ¿Qué tan necesario resulta hacer una selección de imágenes, y por que?

Desde el comienzo he mantenido un marcado interés por construir un conjunto con el que más allá de presentar una colección de imágenes fotográficas enfocadas en un aspecto diferente del paisaje urbano, pueda también proponer una perspectiva múltiple y dinámica de los mismos; un conjunto dirigido a experimentar con la posibilidad de generar un juego visual a partir de las relaciones, espaciales y conceptuales, que pueda establecer con estas imágenes.

Encuentro un par de opciones para construir un conjunto que tenga tal efecto. Por un lado esta la opción de seleccionar y clasificar un número específico de imágenes, tomando del conjunto original solo aquellas que puedan funcionar no solo como parte del mismo sino también individualmente. Estas imágenes serian no solo las de mejor factura, las mejor logradas en medio de tanta accidentalidad callejera, sino también aquellas que puedan mostrar por si solas los conceptos abordados en este proyecto.

La otra opción puede ser simplemente renunciar a cualquier selección, y en lugar de ello organizar un conjunto que transmita el mismo dinamismo espacial y visual sin descartar ninguna imagen; mostrarlo todo. A fin de cuentas, el resultado de esta exhaustiva recolección de fragmentos callejeros es en si mismo un solo conjunto. Sea cual sea la opción que finalmente se elija, conviene recordar la siguiente frase de Man Ray: *Una cierta cuota de desprecio por el material empleado para expresar una idea es indispensable para la realización mas pura de esa idea*.

¿Si he de descartar unas cuantas imágenes, cuáles serían y bajo que lógica hacerlo? La forma adecuada de responder este interrogante es teniendo en cuenta el tipo de imágenes que en ultima instancia resulten potencialmente más interesantes y que, independientes de su atractivo, reúnan los elementos necesarios para generar un discurso visual de peso. En ese sentido todo parece estar muy claro: las fotografías que me interesa mostrar son todas aquellas que logran presentar una absorbente atmósfera de incertidumbre. Aquellas que mejor han podido registrar la indiferencia y la soledad del paisaje urbano. Imágenes que aluden a una especie de orden y quietud; al vacio, la inactividad y la atemporalidad. Imágenes que registran lugares producidos por lógicas indefinidas, gastados por la industria y el progreso. Imágenes de paisajes en los que el hombre ha desaparecido por completo y el espacio urbano se convierte en el fondo, el tema y el protagonista. Ante todo me interesa despertar en los espectadores cierta sensación de desconcierto y desolación, la misma que experimento cuando atravieso los lugares que retrato en mis fotografías.

Si cada imagen fotográfica es un recorte de la realidad, lo mejor es procurar mantener esa realidad intacta y mostrarla de la misma manera en que fue encontrada. En un sentido experimental, la selección y la edición, dos métodos recurrentes en mi trabajo, más que un intento por desprenderse de la literalidad y la documentalidad, son un intento por construir una nueva perspectiva de los lugares que exploro; una perspectiva fundada en la incertidumbre y el azar, la misma que caracteriza a esos espacios.

La idea del conjunto y la selección es tratar de trazar una línea conceptual entre mis fotografías. Todas tienen el mismo trasfondo, pero el resultado puede parecer divergente, no es nada caprichoso: de esta manera queda un pequeño vacio fluctuante entre las fotografías y el espacio en que se presentan. Es un vacio que no pretendo llenar con cuestiones de aspecto puramente técnico o formal. Simplemente pretendo aprovechar este vacio, jugar con él y ajustarlo en todas las formas que sea posible. Jugar con un tratamiento que supere las fronteras de su importancia representativa: producir una imagen absorbente, tan cierta y tan real que supere su propia existencia y se convierta en un símbolo de la mirada fotográfica.

En la fotografía artística contemporánea existe, tal como sucede en buena parte de los otros géneros, la tendencia a la obra grande. Con las imágenes del paisaje esto adquiere una especial resonancia. Y, además, resulta muy lógico desde un punto de vista conceptual. No siempre es apropiado condensar la experiencia de vastas franjas de tierra en una serie de rectángulos pequeños. El espacio debe experimentarse físicamente y eso es lo que suele buscarse en las fotografías que lo reproducen.

Finalmente, es necesario recordar que la labor del espectador, tanto individual como colectivo, es esencial ya que dota de contenido, de significado y de coherencia la lectura de unas imágenes dispersas que solo unidas con un concepto especifico tienen un discurso de peso y un contenido concreto

A través de territorios actuales*

Después de haber realizado varias exploraciones a través de los territorios de Roma, Milán, Paris, Turín y Passaic, tras las huellas de Robert Smithson, el artista norteamericano Stalker* asegura que la práctica del recorrido se esta consolidando en la actualidad como un sentido modo de expresión y un útil instrumento de conocimiento de las transformaciones del territorio metropolitano. Por este motivo ahora siente la necesidad de invitar a todos los ciudadanos a la *transurbancia*, a recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento en el interior de la ciudad. Si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en muchas de sus partes, un mundo hecho de territorios caóticos, en el cual los asentamientos abusivos se sitúan junto a yacimientos arqueológicos; las líneas de alta tensión y las autopistas se intersecan con los acueductos; y las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás habían habitado la ciudad.

"La transurbancia vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el titulo de viajero, permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. Se trata de volver a encontrar en el territorio urbano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones, a través de una mirada libre de opiniones, una mirada que no busque justificaciones históricas o funciones tranquilizadoras y al mismo tiempo frustrantes , que no reduzca su propio horizonte a las selecciones de las guías turísticas, sino que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad: mirar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco

* ver Francesco Careri, *Walkscapes, El andar como practica estética.* 2002

tranquilizador de nuestra cultura, entendida como fundamento histórico de la improbable posición que actualmente ocupa el hombre en el espacio. Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede."



Lastscape 434, 2008

Lecturas recomendadas.

Alonso Martínez, Francisco. *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*.
Barcelona: Editorial UOC, 2007.

Augé Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*.
Barcelona, Gedisa edtitores.1994

Becher Bernd, *Water towers / Bernd and Hilla Becher*.
Cambridge: Mit Press, 1988.
.
Becher, Bernd, 1931, *Gas tanks / Bernd and Hilla Becher*.
Cambridge: Mit Press, 1993.

Becher, Bernd, 1931, *Mineheads / Bernd and Hilla Becher*.
Cambridge: Mit Press, 1997.

Bright, Susan, *Fotografía hoy*.
San Sebastián: Nerea, 2005.

Bustamante, Jean-Marc, *Something is missing*.
Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

Careri, Francesco, 1966, *Walkscapes el andar como práctica estética = Walking as an aesthetic práctice*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Castelo, Luis, *Del ruido al arte: una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*.
Madrid: H. Blume, 2006.

Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística (Madrid), *Los géneros de la pintura: una visión actual.*
[Edición José Alberto López.]
Madrid: Iberia, 1994.

Chevrier, Jean-Francois, *Walker Evans & Dan Graham*
New York: Whitney Museum of American Art, 1994.

Deutche Bank, *Más de lo que los ojos pueden ver: arte fotográfico de la Colección Deutsche Bank*
Heidelberg: PrePress, 2005].

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*
Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

Estes, Richard, 1936, *Richard Estes: the urban landscape* / essay by John Canadá; catalogue and interview by John Arthur.
Boston, Massachusetts: Museum of Fine Arts, 1979.

Fundación Eduardo F. Constantini (Buenos Aires), *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex*.
Buenos Aires: La Colección Jumex, Malba Colección Constantini, 2004.

Mora, Gilles, *Walker Evans: the hungry eye*.
translated from the french by Jacqueline Taylor.] [Editor Robert Morton.
New York: Harry N. Abrams, 1993.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, 1956, *Del daguerrotipo a la Instamatic: autores, tendencias, Instituciones*.
Gijón: Ediciones Trea, 2007.

Smithson Robert, *The collected writings*.
Jack Flam [Ed.]
Los Angeles, California: University of California Press, 1996

Ursprung, Philip. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall: Fotografías de arquitectura, arquitectura de fotografías*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006

Varas, Alberto, *Buenos Aires natural + artificial: exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*.
Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2000.

Wall, Jeff, *Fotografía e inteligencia líquida*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Wall, Jeff, 1946, *Ensayos y entrevistas / Jeff Wall*.
Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2003.

Lista de ilustraciones

1 Eugene Atget, *Pantheon*, 1925

2 Eugene Atget, *Down*, 1920

3 Thomas Struth, *Nassau Street, Nueva York*, 1978.

4 Thomas Struth, Water *Street, Nueva York*, 1978.

5 Robert Frank, *Drive in Movie, Detroit*.1955

6 Robert Frank, *Santa fe, Nuevo México*. 1956

7 Jeff Wall, *Mimic*, 1981

8 Jeff Wall, *The Storyteller*, 2001

9 Peter Fischcli & David Weiss, *Tokio, Vistas*, 1987-1999

10 Thomas Struth, *The Times Square*, 2006.

11 Peter Fischcli & David Weiss, *vistas, 1987*-1999.

12 Andreas Gursky, *99 cent*,1989

13 Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade*, 1995.

14 Paul Graham, *American Night*, 2007

15 Joel Meyerowitz, *Upstair*, 2001

16 Peter Fischcli & David Weiss, *Air France N.Y*, 1988

17 Peter Fischcli & David Weiss, *Tokyo Airport*, 1989

18 Joel Meyerowitz, *Smoke rising throuhg sunlight, november 8th*, 2001.

19 Richard Long, *A line made by walking*, 1967

20 Long: *An eleven days line walkin in a lava plain*, 1981

21 Robert Smithson: *Espiral Jetty*, 1970.

22 Ricahrd Long: *Heaven and earth*, 1981

23 Joel Stenfield, *Walking the hihg line*, 2001.

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,31, 32 Robert Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967

33 Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1967

34 Bernd & Hilla Becher, *Hornos Altos*, 1972

35 Bernd & Hilla Becher, *Refinerías*, 1975

36 Bernd & Hilla Becher, *Gran Elevador, Bethel*, Francia. 2000

37 Bernd & Hilla Becher, *Ocho Fachadas de Casas*, Stuttgart, 1978

38 Bernd & Hilla Becher, *Gran Elevador*, Oberentzen, Francia, 1981

39 Gabriel Orozco, *De techo a techo*.1993

40 Richard Wenworth *London* 1995

41 Richard Wenworth *Italia 2004.*

42 Richard Wenworth, *London 1982*,

43 Gabriel Orozco: *Pelota ponchada*, 1993

44 Richard Wenworth, Basel 1997

Lista de ilustraciones

45 Eugene Atget, *Pantheon*, 1925

46 Eugene Atget, Down, 1920

47 Thomas Struth, *Nassau Street, Nueva York*, 1978.

48 Thomas Struth, Water *Street, Nueva York*, 1978.

49 Robert Frank, *Drive in Movie, Detroit*.1955

50 Robert Frank, *Santa fe, Nuevo México*. 1956

51 Jeff Wall, *Mimic*, 1981

52 Jeff Wall, *The overpass*, 2001

53 Peter Fischcli & David Weiss, *Vistas*, 1987-1999

54 Thomas Struth, *The Times Square*, 2006.

55 Peter Fischcli & David Weiss, *vistas, 1987*-1999.

56 Andreas Gursky, *99 cent*,1989

57 Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade*, 1995.

58 Paul Graham, *American Night*, 2007

59 Joel Meyerowitz, *Upstair*, 2001

60 Peter Fischcli & David Weiss, *Air France N.Y*, 1988

61 Peter Fischcli & David Weiss, *Tokyo Airport*, 1989

62 Joel Meyerowitz, *Smoke rising throuhg sunlight, november 8th*, 2001.

63 Richard Long, *A line made by walking*, 1967

64 Long: *An eleven days line walkin in a lava plain*, 1981

65 Ricahrd Long: *Heaven and earth*, 1981

66 Robert Smithson: *Espiral Jetty*, 1970.

67 Joel Stenfield, *Walking the hihg line*, 2001.

68 Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1967

69 Bernd & Hilla Becher, *Hornos Altos*, 1972

70 Bernd & Hilla Becher, *Sterkrade Colliery*, 1975

71 Bernd & Hilla Becher, *Grain Elevator, Bethel, France*. 2000

72 Bernd & Hilla Becher, *Ocho Fachadas de Casas, Stuttgart*, 1978

73 Bernd & Hilla Becher, Grain Elevator, *Oberentzen, France*, 1981

74 Gabriel Orozco, *De techo a techo*.1993

75 London 1995

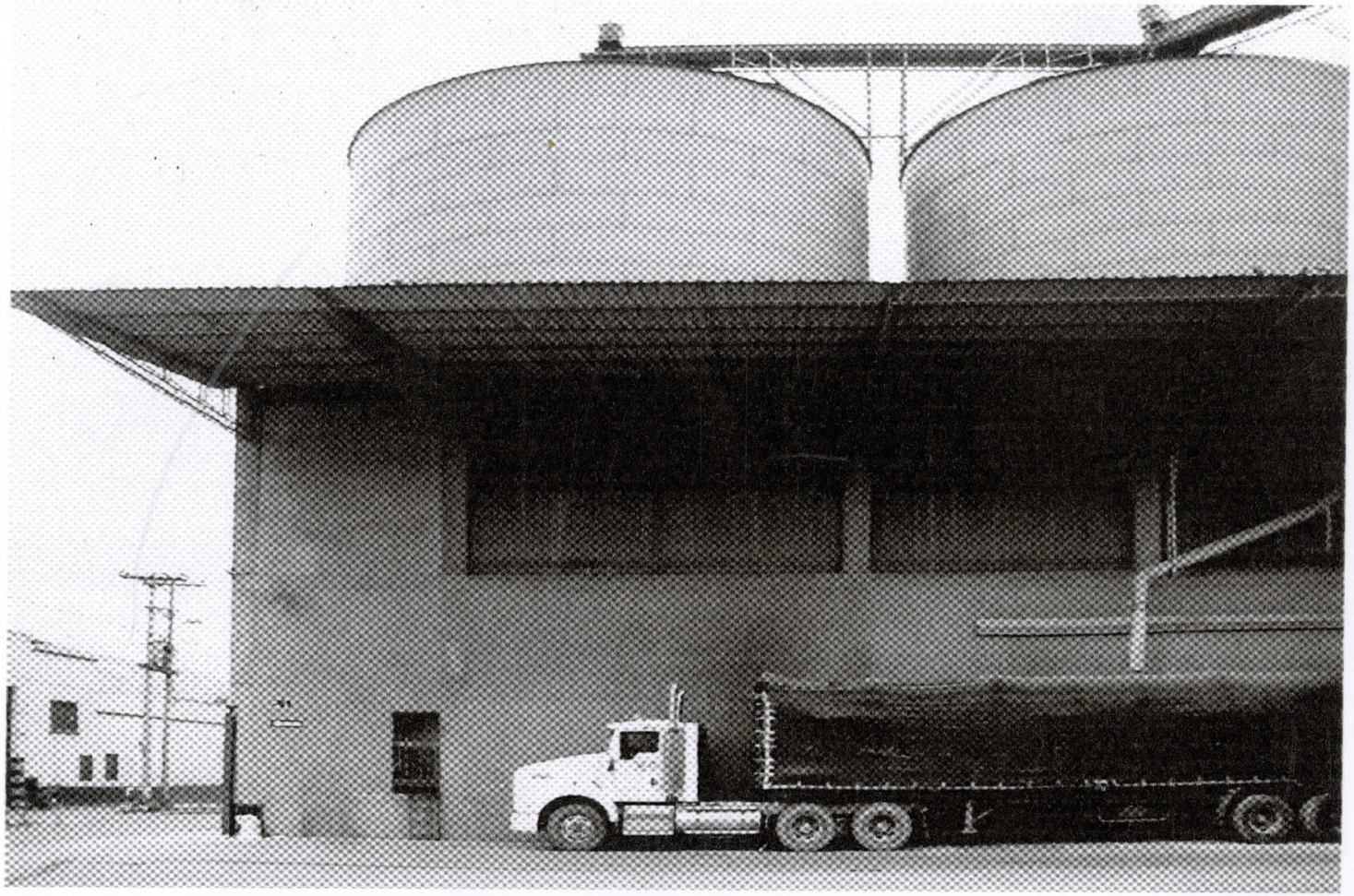
76 Richard Wenworth, *Italia 2004*.

77 Richard Wenworth, *London 1982*,

78 Gabriel Orozco: *Pelota ponchada*, 1993

79 Richard Wenworth, Basel 1997

37 Jason Contento: *Cielo Liquido*, 2007



Lastscapes

Los últimos paisajes

Una cámara fotográfica puede ser el medio mas adecuado para los espacios urbanos ya que permite al fotógrafo caminar por la calle eligiendo lo que quiere capturar y lo que quiere dejar, deteniendo el paso del tiempo al tomar la decisión de parar y sacar una foto. De esta manera es posible conferir orden y estructura a un mundo sometido a una constante transformación.

Lastscapes es un proyecto que explora de manera imparcial los diferentes escenarios del espacio urbano contemporáneo subrayando especialmente en el extrañamiento y la desolación que se percibe en los espacios dedicados a la industria una vez que ha terminado el horario habitual de trabajo.

La cualidad de esos lugares "sin cualidades", de esos espacios transitorios es que son sicológicamente indefinidos: Inexpresión, frialdad, indiferencia, minimalismo, distancia, objetividad. ¿Modelos escultóricos proyectados? *¿what you see is what you see?*

El tema de estas imágenes, más que cualquier cosa, es el aire o el vacio.



Lastscapes

Los últimos paisajes

Una cámara fotográfica puede ser el medio mas adecuado para los espacios urbanos ya que permite al fotógrafo caminar por la calle eligiendo lo que quiere capturar y lo que quiere dejar, deteniendo el paso del tiempo al tomar la decisión de parar y sacar una foto. De esta manera es posible conferir orden y estructura a un mundo sometido a una constante transformación.

Lastscapes es un proyecto que explora de manera imparcial los diferentes escenarios del espacio urbano contemporáneo subrayando especialmente en el extrañamiento y la desolación que se percibe en los espacios dedicados a la industria una vez que ha terminado el horario habitual de trabajo.

La cualidad de esos lugares "sin cualidades", de esos espacios transitorios es que son sicológicamente indefinidos: Inexpresión, frialdad, indiferencia, minimalismo, distancia, objetividad. ¿Modelos escultóricos proyectados? *¿what you see is what you see?*

El tema de estas imágenes, más que cualquier cosa, es el aire o el vacío.