

La infinita resignificación del paisaje en la fotografía

CARLOS TEJO VELOSO*

*Par académico externo da Revista Estúdio. Artista Visual e professor universitário. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

AFLIAÇÃO: Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes. 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: deph08@uvigo.es

Resumen: El presente artículo analizará la simbiótica relación entre paisaje y fotografía centrandó la atención en los cambios de significado y de valor que el paisaje sufre durante los episodios clave de la evolución del medio fotográfico.

Palabras clave: paisaje / fotografía / usos de la fotografía.

Title: *The endless meanings of landscape in photography*

Abstract: *The present article is focused on some key moments of the symbiotic relation between the landscape and photography, mainly on the instances of relevance change of landscape.*

Keywords: *landscape / photography / uses of photography.*

Introducción

Desde el poético y ya legendario paisaje urbano de Niépce hasta los sugerentes horizontes de Sugimoto, la fotografía construye el paisaje con un deseo múltiple, siempre atenta a su contexto y dialogando con las grandes posibilidades expresivas que el propio paisaje ofrece en cada momento. Lejos de un análisis basado en lo que se ha dado en denominar los *géneros de la fotografía* nos interesa analizar la continua resignificación del paisaje en los distintos comportamientos del acto fotográfico e intentar traducir los diferentes mensajes que se esconden tras la imagen que nos devuelve la cámara. Dado el lógico límite en la extensión de este artículo y la amplitud de la temática, hemos acotado en base a cuatro pilares fundamentales que sostienen la fecunda relación entre fotografía y paisaje: el discurso de lo real, un reflejo subjetivo de lo social, una práctica que se expande y la hibridación con el arte contemporáneo. Metodológicamente, optaremos por una línea de investigación multidisciplinar e inclusiva que sepa valorar la influencia de las distintas parcelas del saber a la hora de interpretar el significado de la práctica fotográfica. Somos conscientes que no podremos

detenemos con la meticulosidad que la temática requiere y confiamos que este escrito se entienda como una modesta aproximación a la larga, compleja y prolífica simbiosis entre paisaje y fotografía.

1. El discurso de lo real

A partir del preciso momento en que la imagen puede ser fijada, la fotografía ha estado sometida a importantes cambios que han determinado profundamente su funcionalidad y significado. Estas ágiles metamorfosis en su uso y su valor han discurrido paralelas al devenir socio-económico y político de una sociedad fascinada por los avances técnicos, una sociedad que demandaba de la fotografía puntos de enfoque disímiles y, podríamos decir, antagónicos. Desde su descubrimiento, esta poliédrica manera de asimilar lo fotográfico nos descubre un paisaje que -tanto en oxigenados entornos naturales como en ajetreados contextos urbanos- se presenta como un fiel protagonista. Estas cartografías discurren paralelas a la evolución de la práctica fotográfica y junto a ella describen una compleja red de usos, intenciones y maneras.

En este complejo devenir, la fotografía — sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX — se asimilaba como un medio fiable para conocer el mundo. Este certificado de veracidad, demolido con posterioridad por expertos procedentes de campos como la sociología (Bourdieu, 2003) o la crítica (Dubois, 1999), fue interesadamente utilizado por el paisaje fotográfico. El público percibía lo fotográfico como una verdad incuestionable y otorgaba a esta práctica valores casi mágicos dejando a la tradicional representación pictórica definitivamente obsoleta (Bazin, 2001). Paralelo al gran desarrollo del medio en estas primeras décadas, el paisaje fotográfico experimenta un auge sorprendente. China, Egipto o Grecia viajaban ahora en los bolsillos de las clases adineradas. Estas imágenes saciaban un ávido interés por conocer pero también constituían un símbolo de poder que, de manera sutil, consolidaba el dominio de un *mundo técnicamente desarrollado* que conquistaba lugares haciendo un *click* en la cámara fotográfica. Este nuevo y particular *imperialismo* descubrió cartografías desconocidas afianzando una idea de un planeta plural y en continua expansión. Atendiendo a este *descubrir* y *fundar*, importantes fotógrafos han asimilado el paisaje como centro de su trabajo inmortalizando maravillosos parajes desérticos, grandiosos monumentos o acercando formas de vida que, para el espectador occidental, resultaban exóticas y lejanas. Autores como Francis Frith, Los hermanos Adbullah, Felice A. Beato o Timothy H. O'Sullivan son una buena muestra de ello.

Sincronicamente a este interés por lo inabarcable, la cámara registró también el escenario del horror y la devastación que deja la guerra. Comenzando

con la Guerra de Crimea (1853-1856) y siguiendo con la Guerra de Secesión de Estados Unidos (1861-1865) los paisajes de destrucción y muerte fueron también de interés prioritario para el objetivo. Poéticas imágenes como "The valley of the shadow of death" de Roger Fenton o duros testimonios como "A harvest of death" de O'Sullivan abrieron nuevas perspectivas para el paisaje en la fotografía y fueron la antesala del extenso y cruel archivo que nos dejarían las dos grandes contiendas mundiales que, por otro lado, tanto han contribuido al desarrollo y consolidación del medio fotográfico. En este preludeo, la fotografía comienza a funcionar como un reflejo subjetivo de lo social presentándonos nuevos paisajes humanos donde el documento y su pretendida objetividad van a jugar un papel fundamental.

2. Un reflejo subjetivo de lo social

La fotografía se desarrolló paralelamente al auge de las grandes ciudades donde crecía la modernidad. Esta vinculación, más intensa a finales del XIX y durante la primera mitad del XX, conforma una triada inseparable: *fotografía-ciudad-modernidad*. Serán estos tres ejes los que justifican la proliferación del paisaje urbano en este periodo y su estrecha relación con la fotografía entendida como testimonio. Sin embargo, se produjeron diferentes maneras de acercarse al acto fotográfico que, a su vez, nos ofrecieron diferentes enfoques del paisaje. Concretamente, tras la exposición del *Cámara Club* de Viena en 1888, el pictorialismo origina formas nuevas que vindican la fotografía como arte y que traslucen difuminados y románticos espacios naturales. Dos décadas más tarde, en franca oposición al pictorialismo, nace en Alemania la *neue sachlichkeit*. Esta *nueva objetividad* dirigirá el objetivo hacia fríos paisajes geométricos, aparentemente despojados de emoción. Desde el constructivismo, autores como el ruso Aleksandr Rodchenko construyen un paisaje que se conforma en base a un juego de líneas violentas, de encuadres picados y de dramáticos contrastes entre las luces y las sombras. La *straight photography*, término ya acuñado en 1904 por el crítico Sadakichi Hartmann, compone un paisaje con pretensiones de objetividad y con gran preocupación formal.

Junto a estos y otros istmos, una imperativa necesidad de inmortalizar lo que podríamos llamar paisaje de lo social, se convierte en común denominador. Así, independientemente de la corriente fotográfica y de la época en la que desenvolvesen su trabajo, el paisaje (crítico en muchas ocasiones) es referencia central en la obra de grandes artistas como Hippolyte Bayard, Henry Fox Talbot, August Riis, Eugene Atget, Lewis Hine, Brassai, Dorothea Lange o Ansel Adams entre muchos otros. Ya avanzado el siglo XX la fotografía mantiene su evolución ascendente y observamos que la obsesión por atrapar la realidad



Figura 1 · Fotografía de Dorothea Lange,
Tractored out, Childress County, Texas, 1938.

se consolida. Hacen su aparición imágenes cargadas de simbolismo, un paisaje múltiple que muestra marcadas diferencias de clase, lo cotidiano e incluso lo que una conservadora sociedad consideraba inaceptable. La cámara pretende ser, una vez más, reflejo de lo real y captar ese crucial *momento decisivo* defendido, años más tarde, por el excelente fotógrafo francés Cartier Bresson. Sin embargo esta práctica documental dibuja casi siempre paisajes matizados por la mirada del fotógrafo, paisajes cargados de una subjetividad que nos recuerda la escasa neutralidad del acto fotográfico (Benjamin, 2004). Este tipo de paisaje crecerá junto a la asunción de la imagen como documento objetivo de la realidad; dogma que coincidiendo con una tardo-modernidad será inteligentemente desmontado por, entre otros autores, Allan Sekula (Sekula, 2004) y Martha Rosler (Rosler, 2004). Hasta mediados del siglo XX, la fotografía se expande a una velocidad vertiginosa y tras las dos guerras mundiales el medio experimenta un crecimiento imparable. Con la llegada de la televisión el uso de la imagen fotográfica se diversifica: el *flâneur* de Baudelaire abandona las calles y empieza a inmiscuirse en otros territorios antes insospechados para el medio.

3. Una práctica que se expande

El alud de imágenes en prensa provocado por las dos guerras mundiales, las revistas especializadas como *Life*, agencias como *Magnum*, la popularización entre las clases medias y los avances en la técnica convirtieron a la fotografía en

el instrumento preferido a la hora de conocer los diferentes paisajes políticos, sociales y humanos de nuestro mundo. Pensemos que antes de la entrada en los hogares de los medios de información audiovisual, la fotografía -que no el cine más ligado al entretenimiento- funcionaba como la única ventana abierta al exterior. En la primera mitad del siglo XX, el reportaje fotográfico para la prensa y su aproximación al paisaje experimenta un crecimiento sorprendente. En este sentido, recordemos el trabajo de autores tan representativos como William Eugene Smith, Werner Bischof o Cartier Bresson. Sin embargo, resulta interesante advertir que el fotógrafo de prensa es un elemento más en una cadena de manipulaciones guiado por los intereses políticos de sus superiores que contribuyen a crear un mensaje codificado de antemano. Al igual que un *voyeur*, se escuda detrás de su cámara sin tratar de buscar algo más interesante que una impactante instantánea. El propio paisaje se convierte entonces en algo modelado, superficial, una trampa que se aleja radicalmente de otros valores como el rigor, la objetividad, la pluralidad de análisis o la sinceridad. No obstante, el *maisntream* no interpretará las imágenes de este modo y tras la aparente objetividad del medio, el público aceptará estos paisajes como perfectamente legítimos.

A pesar de estas observaciones, la irrupción masiva de la fotografía en la prensa escrita también alimentó factores como los canales de difusión, el estilo del autor o determinados intereses políticos. Estos elementos se convertirán en activos agentes transformadores de lo que hasta entonces parecía un axioma inalterable. Un conjunto de interferencias, nos advierten que la fidelidad entre fotografía y realidad empieza paulatinamente a perder vigencia al tiempo que desde plataformas como el arte conceptual o la performance se buscan nuevos caminos para lo fotográfico.

3. la hibridación con el arte contemporáneo

La fotografía entendida como parte sustancial del proceso artístico actual se alejará de todos aquellos géneros a los que tradicionalmente ha estado asociada proponiéndonos un ejercicio creativo fuera de la pureza que durante décadas predominaba en su carácter *indicial*. Así, una incipiente posmodernidad norteamericana vindicará la fotografía como un soporte cardinal del dinámico arte del momento. De este modo, la manipulación del paisaje de Richard Long, los poéticos caminos de Hamish Fulton o las inquietantes gasolineras de Edward Ruscha, empiezan a debilitar los privilegios de un obsoleto medio fotográfico y proponen un enérgico cambio dentro de un cuestionamiento global de las disciplinas tradicionales de la producción cultural. Esta intención, visible ya en el comienzo de los años sesenta, estaba impulsada por una revolucionaria actitud de los propios productores que actuaban al margen de los grandes respaldos



Figura 2 · Fotografía de Bernd and Hilla Becher, *Reed & Herb Coal Co.*, 1975.

Figura 3 · Fotografía de Andreas Gursky, *Paris Montparnasse*, (Detalle), 1993.

institucionales. La fotografía comienza entonces a ser *impura* y abandonando una ortodoxa definición propuesta a través de posiciones como las sustentadas por Beaumont Newhall, Edward Steichen o Jhon Szarkowski, buscará otras vías de expansión renunciando a su carácter dócil para convertirse en un activo agente modificador. Reflejando esta dinámica, nos encontraremos con un nutrido grupo de creadores que, sobre todo desde Estados Unidos y determinadas capitales europeas, compartirán un espíritu que de un modo unánime propone: recontextualizar en su propia producción cultural el creciente protagonismo de la imagen, incorporar nuevos procesos dentro de una anquilosada producción artística, plantear la fotografía no ya como puro registro documental sino como parte imprescindible de la obra y rechazar determinados modelos de comportamiento fotográfico surgidos principalmente en la primera mitad del siglo XX.

Dentro de esta manera de entender lo fotográfico el paisaje atiende ahora únicamente a la subjetividad del creador. Desde el juego con el tiempo y el archivo que nos proponen Bernd y Hilla Becher, la dura cotidianidad que destilan las arquitecturas de Andreas Gursky o la irónica crítica social que destilan los turistas de Martin Parr, el paisaje encuentra, en este nuevo uso de la fotografía como herramienta de la creación, direcciones múltiples y polimórficas. El axioma de lo verdadero queda ahora definitivamente desmontado. Se abren un sinnúmero de posibilidades para mostrar un paisaje que ya no debe ser fiel a la ilusión de la realidad y que podrá dibujar sin fronteras todos los intereses del sujeto creador que, en la práctica artística contemporánea, sólo responde a sus apetitos.

Referências

- Bazin, André (2001). "Ontología de la imagen fotográfica". En, *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, Walter (2004) *Sobre la fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos,
- Bourdieu, Pierre (2003) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Rosler, Martha (2004) "Dentro, alrededor y otras reflexiones sobre fotografía documental", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sekula, Allan (2004) "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación". En, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.