

# LA OTRA CIUDAD

## FOTOGRAFÍA COMO SIGNO DE LA INCOMODIDAD DEL TERRITORIO

JOSÉ IGNACIO VIELMA

Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Profesor FAU Universidad de Chile

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.11>

Al fotografiar enanos no se revelan la majestad y la belleza, se revelan enanos

Susan Sontag, 1977

Las relaciones entre fotografía, arquitectura y proyecto edificatorio o territorial han sido más que productivas. De hecho, lo primero que Niepce logró registrar en 1826 de manera permanente en una superficie fotosensible fue una vista del pequeño pueblo de Le Gras desde una ventana de su domicilio familiar. Daguerre heredó las notas de Niepce, perfeccionó la técnica y logró desarrollar el daguerrotipo, que después se hizo de dominio público. La primera imagen de este tipo que se expuso fue del *Boulevard du Temple* (1838) en París. En este se veía a las dos primeras personas fotografiadas: un limpiabotas y su cliente que posaron inmóviles por varios minutos para aparecer registrados en la lejana vista tomada también desde una ventana alta.

Esas dos primeras imágenes miran la ciudad y como el proyecto, lo hacen desde una perspectiva distante y elevada, aludiendo a una

pretendida omnipotencia. De modo temprano, ya en la segunda mitad del siglo XIX la fotografía se convirtió en la herramienta indispensable para registrar las veloces transformaciones del territorio urbano, como es el caso de las conocidas imágenes de Charles Marville previas y durante las obras del Plan Haussmann, o del territorio virgen de Norteamérica, y su transformación por la fiebre del oro y el ferrocarril, como en el caso de Carleton Watkins.

Ya desde ese momento la fotografía insistía en dedicarse no solo al registro de lo permanente y lo monumental, sino el proceso de su ejecución, no solo el antes y el después, sino el durante. Así, estableció también una relación con el proyecto, si se entiende a éste como un proceso intelectual que predefine a un objeto. Esto en la ciudad en permanente transformación, suele traducirse como un durante inestable y cambiante, una presencia persistente de lo otro.

Por otra parte, el proyecto arquitectónico y urbano puede ser descrito como un proceso de confrontación y exorcismo de *lo otro* en el territorio y el espacio. El proyecto implica el encuentro con un territorio expectante, vago, de determinación problemática o incompleta y su transformación en un supuesto espacio de control, de organización material y conceptual con formulaciones legibles. Sin poder aspirar a la transformación material de la arquitectura o el urbanismo, la práctica fotográfica pretende también transformar lo otro en un hecho determinado, comprensible, sensible o signifiante.

Así la fotografía, como todo proyecto, implica la determinación de unos límites en sus enunciados, operaciones y representaciones. Toda fotografía implica un modo implícito de mirar, una selección de encuadre, un control de lo visual. De la misma manera como un mismo encargo arquitectónico dará lugar a diferentes soluciones proyectuales en manos de distintos arquitectos, un mismo sujeto puede ser fotografiado de maneras radicalmente diferentes por distintos fotógrafos. Esto reafirma esta condición donde el proyecto arquitectónico y el acto fotográfico son modos hasta cierto modo análogos de conjurar lo otro.

El renovado interés por la fotografía arquitectónica, urbana y del paisaje como campo disciplinar se relaciona con el papel preponderante que esta ha tenido en la diseminación y reproducción de las imágenes y experiencias espaciales, por la *disponibilidad* que lo fotográfico permite. Tal como lo reconoce Campany (Campany, 2015) si bien la arquitectura, la ciudad o el paisaje son experiencias estéticas, estas son efímeras y no reproducibles, no pueden en términos generales ser poseídas, son específicas de un *allí* y un *ahora*. No se puede tener un edificio

del mismo modo en que se tiene una pintura o una escultura y allí lo fotográfico viene a dotar de reproductibilidad y de posibilidad de difusión a lo arquitectónico. Pero más allá de esa documentación, la fotografía también pretende apropiarse de parte de las cualidades estéticas de los espacios originales.

De este modo, aun siendo la arquitectura y el paisaje urbano experiencias urbanas poco reproducibles, únicas y auráticas, mucho de su valor se difunde y se legitima por medio de la imagen fotográfica. Edificios emblemáticos fueron valorados durante décadas tan sólo por un puñado de fotos, como es el caso del Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe. Este, después de su existencia brevísima, se convirtió en un ícono justamente de la visualidad espacial sin haber sido visto por casi nadie más allá de esas imágenes originales. Y a partir de ellas pudo en parte también ser reconstruido buscando ser idéntico al original, en 1986. En dicha reconstrucción, documentación técnica y fotografía se convirtieron por igual en los documentos del proyecto (Solà-Morales, Cirici, & Ramos, 1993).

En este contexto lo fotográfico forma parte importante de los relatos espaciales de una cultura aun sabiendo que, como toda representación, la fotografía tiene la capacidad de aislar, definir parcialmente, interpretar, exagerar o incluso engañar respecto a la experiencia original. Tiene como el proyecto, la capacidad de transformar una realidad preexistente en otra cosa, en el marco de los signos culturales dominantes, para seguirlos o para enfrentarlos. Es connatural con la proposición de espacio de la arquitectura, el urbanismo o el paisaje. Por tanto podría al menos de manera provisional, someterse a herramientas de discusión o análisis compartidas.

Esto se pretende poner en relación con lo desarrollado por Roberto Fernández (Fernández, 2016) en su propuesta *Proyecto Americano en el Flujo Global-Local*, donde ofrece problematizar la cultura proyectual en el contexto de la apertura enorme de las referencias y los resultados de la práctica arquitectónica y su circulación por los medios digitales, en un contexto de predominio de los programas privados y del mercado. Allí la discusión se abre justamente confrontando al proyecto con la cultura.

En este diálogo entre cultura y proyecto, Fernández reconoce la deuda de lo arquitectónico con la cultura visual y material y la distancia de los cometidos sociales que alguna vez la sustentaron. En los nuevos paradigmas operativos del proyecto contemporáneo, lo arquitectónico busca más acercarse a las propuestas conceptualistas del arte contemporáneo y esto forma parte de una operación de pérdida de centralidad de lo estético para hacerse más bien portadora de discursos críticos. La obra se descosifica y se transforma en idea y acción, y de este modo confronta la otredad y la extrañeza del mundo contemporáneo.

Desde su emergencia en la primera mitad del siglo XIX, la fotografía ha recorrido de manera veloz una serie de *modos de hacer*, en una constante búsqueda de su estatuto en el marco de las prácticas estéticas. Despreciada y temida, la fotografía partió siendo poco más que una práctica documental sobre la realidad o una disciplina auxiliar para los artistas pictóricos. Sin embargo, con rapidez, desde el pictorialismo, intentó hacerse un lugar como práctica estética específica y emancipada.

Durante casi todo el siglo XX la fotografía ha estado signada por esa tensa coexistencia con lo documental que siempre pretende

acapararla, y emparentada problemáticamente con lo periodístico, lo *amateur* o la industria publicitaria. Sin embargo, a partir de la década de 1960, lo fotográfico consolida su emancipación que había partido en las vanguardias para dejar de ser una práctica utilitarista o de un cometido exclusivamente de representación y denuncia social.

Se consolida como práctica estética de valor en sí misma. Desde allí, se abren por lo menos dos tendencias por momentos superpuestas: por una parte, la fotografía como gran imagen-objeto de orden estético capaz de por su resolución plástica, perfección técnica, su carácter pictórico y su dimensión física de ocupar con todo derecho las salas de museos y galerías, y la fotografía como práctica artística ligada al arte conceptual, vinculada a la ideas que cuestionan el status quo y desestructuran la representación convencional del mundo (Del Río, 2008; Picazo & Ribalta, 1995)

## CONFRONTAR LO OTRO

Lo fotográfico ha sido un recurso común para la construcción de muchos de los discursos que trajeron a *lo otro* como evidencia, como *objet-trouvé*, para la práctica urbana y arquitectónica a partir de la segunda mitad del siglo XX. Rudofsky (Rudofsky, 1964) difundió extensamente su apología de lo vernáculo a través de impactantes fotos. Alison y Peter Smithson usaron las fotografías de Nigel Henderson de niños jugando en la calle en los paneles para el CIAM IX, criticando con ellas la rigidez proyectual y discursiva del urbanismo y la arquitectura modernos (Mumford, 2000). El equipo de estudiantes que realizó el trabajo de campo para la investigación que dio lugar a *Learning from Las*

Vegas visitó justo antes, junto a Denisse Scott Brown, a Edward Ruscha en su estudio y éste les explicó detalladamente la catalogación de distintas experiencias de Los Ángeles que realizaba mediante sus fotografías. Esto último dio lugar a modos específicos de representación arquitectónica y urbana en la referida investigación, que resultaron después muy influyentes (Stadley & Stierli, 2009).

Fotografiar es fotografiar lo *otro*, una respuesta ante aquello que solicita atención, que pulsa la sensibilidad ética o estética. La fotografía se ocupó desde sus inicios de lo más inusual: registrar de modo objetivo a los insanos o criminales para poderlos catalogar; o intentar fotografiar el *aura* de las personas, su energía evanescente, como fenómeno paranormal (Dubois, 1990). Dos extremos de lo *otro*, dos maneras radicales de registrar diferencias.

La imagen fotográfica hoy es índice de la persistente incomodidad de una experiencia urbana contemporánea que se presenta sin genealogía, ausente de proyectos, de grandes ideas, y de posibilidades de representación comprensiva (Amendola, 1997; Pope, 1996). Reproduce la experiencia de un sujeto inmerso en un constante terror espacial, sin localización en medio del vacío y la distorsión (Vidler, 2000).

La exploración de lo *otro* urbano desde la fotografía moderna emerge naturalmente como crítica social –ejemplificado por Hines o Rijs. También, como los espacios urbanos complejos y azarosos de los procesos de modernización – desde Marville y Atget, pasando por Steichen, Weston o Evans o el registro de lo singularísimo y azaroso de la vida urbana – como la fotografía callejera de Abbott, Cartier-Bresson o Doisneau.

En estas y otras prácticas, la fotografía urbana moderna se desarrolló como aparato

de representación y legitimación de un *otro* urbano. Otro, como lo define Gilles Deleuze (Deleuze, 1968), que es una diferencia persistente, incapaz de recibir un sentido unívoco y estable: *accidentes puros, órdenes aún no catalogados, situaciones inaprensibles caracterizadas por ser variaciones de intensidad*.

Susan Sontag (1977) reconoció ya que en esta fascinación de la fotografía por lo *otro*, queda en evidencia lo más oscuro e incómodo del territorio o la sociedad. Lo describe por medio de la obra de Diane Arbus y su fijación con seres extraños, como ejemplo del abandono de la mirada reconciliatoria con lo inusual, trabajando directamente lo doloroso, borrando todo escrúpulo y desplazando el límite de la experiencia estética hacia lo grotesco y lo siniestro. De esta manera, cuando *el fotógrafo escoge lo extraño, lo que hace es perseguirlo, atraparlo, desarrollarlo y darle nombre*. Le confiere interés estético a dicha experiencia, pero es claro que lo obtenido, lo que se hace público, no es belleza. Es una operación de descarnada puesta en escena.

De esta manera lo que se pretende con este trabajo es revisar ciertas confrontaciones en la representación fotográfica referentes al objeto o el espacio arquitectónico, y los sucesos urbanos entendidos como *otredad*. Haciendo una operación análoga a la que Fernández desarrolla para la arquitectura, de un lado se presentan casos provenientes de la escena europea, artistas consagrados que de modo natural han atendido la expresión de lo *otro* en la fotografía, pero por medio de representaciones aún aprehensibles. Prácticas legitimadas desde una estética fotográfica general donde se acepta la existencia de una *otra ciudad*, un *otro territorio*. En el otro lado, desde la escena de

América Latina, representaciones desbordadas que atienden a una suerte de “otra otra ciudad”, territorios aún más extraños y problemáticos, donde la representación fotográfica asume su insuficiencia y el espectador se ubica sin remedio en una zona de incomodidad.

De esta manera se propone confrontar como evidencias por un lado, una fotografía europea que desarrolló hasta cierto punto el registro del otro urbano en la forma de espacios, acontecimientos o personas, sirviendo como domesticadora de los mismos: lo banal del turismo, los espacios cualesquiera, la pobreza, los derrumbes políticos, las instituciones obsoletas, la desconfiguración urbana y edilicia, lo accidental, el crimen, lo informal, la fiesta, lo frenético y caótico. Por otro lado, especialmente en los lugares de desarrollo emergente, cómo el devenir de la ciudad agotó ese marco de representación, expandiéndose una fotografía cada vez más directa y hasta cruda, capaz de rápidamente dejar constancia de la enorme desestructuración de los territorios habitables o de la más extrema banalidad. De este modo, mucha de la fotografía que se quiere contraponer a la anterior se expresa como una *otredad* de la *otredad* y se propone que es especialmente presente en la escena de América Latina. Es

despiadada, extiende aún más los límites de la representación, es por momentos índice del muy inquietante vacío del espacio, de la ciudad, del paisaje y en algunos casos, hasta de la violencia extrema.

De este modo, aquí lo fotográfico, desde su especificidad, vendría a operar como el modo que Fernández (Fernández, 2018) describe al proyecto, que con

*algunas experiencias, marginales respecto de la centralidad de las simbólicas del terciario avanzado, intentan reubicar lo proyectual en las lógicas del proceso contemporáneo de producción de arte, asumiendo que el arte contemporáneo se desestitiza y deviene propulsor de discursos críticos de la sociedad actual (10).*

Se propone organizar el análisis descriptivo de estas obras por medio de las tres temáticas que Fernández propuso como pares dialécticos dentro de las relaciones entre cultura y proyecto, y en cada uno se propone un fotógrafo de la esfera europea y dos de la escena de América Latina, como se ve en el siguiente cuadro:

Par dialéctico	Escena Europea	Escena de América Latina
Cultura de la Transformación – Cultura de la Instalación	Josef Koudelka	André Cypriano María José García Piaggio
Cosmopolitismo – Mosaico de Culturas	Martin Parr	Marcos López Francisco Mata Rosas
Semio-Mercancías – Bienes de Uso	Candida Höfer	Rosario Montero Christopher Anderson

Metodológicamente se propone un análisis descriptivo que confronte las obras pertenecientes a ambos lados del par descrito. Las obras del segundo grupo terminarían siendo índice de esta paradójica “otra otra ciudad”, resultante de los procesos actuales de desarrollo urbano, y el contexto natural del proyecto urbano, de paisaje y de arquitectura en el territorio latinoamericano.

A partir de ellas pueden describirse experiencias espaciales, hibridaciones, y prácticas urbanas y sociales propias de la ciudad actual. Siendo que todas las obras del segundo grupo pertenecen al contexto de América Latina, desde la frontera norte de México hasta el extremo sur del continente, su revisión serviría también para dejar en evidencia ciertos cambios en la mirada fotográfica sobre este territorio, y sus propias formas de desarrollo urbano y de experiencia de ciudad.

#### CULTURA DE LA TRANSFORMACIÓN / CULTURA DE LA INSTALACIÓN

*ESCENA EUROPEA / CULTURA DE LA  
TRANSFORMACIÓN*  
JOSEF KOUDELKA (1938)

Después de fotografiar de manera anónima el aplastamiento soviético de la Primavera de Praga, y de deambular por más de veinte años por Europa de manera nómada fotografiando poblados gitanos y sociedades que persisten en la ruralidad, Josef Koudelka tomó partido por denunciar otras escalas de la transformación física y social del continente. En su serie *Chaos*, utiliza composiciones muy logradas para dar cuenta de la *anarquía que el hombre ha impuesto a la naturaleza y a sí mismo y lo absurdo de un mundo transformado en un estado de dilapidación por la guerra, la contaminación y el mal manejo del poder* (Delpire & Koudelka, 2008).

Dos imágenes de la serie *Chaos* logran concretar toda la amplitud de esta profunda transformación de Europa en la segunda mitad del siglo XX. La primera, *Bat 015* (s.f.) muestra un muelle flanqueado por una gran defensa marítima fotografiado en absoluta frontalidad y en formato panorámico. Está construido a través de la acumulación de enormes poliedros de hormigón alineados unos tras otros, formando un complejo muro. Cada pieza muestra una ambigüedad entre lo natural de su forma de inspiración orgánica, producto de la necesidad de encajarse una con otra, de apoyarse e interconec-



I1 Koudelka, Josef. *Bat-015* (Serie *Chaos*)



12 Koudelka, Josef. *Romania*, 1994

tarse, de romper las olas que golpean el malecón, y su explícita artificialidad por lo definido de sus caras y aristas y su homogeneidad material.

Si la primera imagen muestra la potencia de la transformación y el control del territorio y el paisaje en el contexto europeo, la segunda, *Romania* (1994), da cuenta de la enorme transformación política y cultural ocurrida entre la década de 1980 y la de 1990. Se trata de una barcaza que navega por el Danubio en Rumania y sobre ella, parcialmente despiezada una estatua de Lenin reposa sobre su espalda, dando la idea de que acaba de ser desmontada de algún lugar público y se despide de Europa navegando su río más emblemático. Un último gesto de la escultura insinúa que todavía pretende alzar su brazo para decir adiós. Podría prestarse a confusión lo registrado como si fuera una imagen producto o inmediatamente posterior al derrumbe del comunismo en 1989 y sin duda este Lenin tendido en trozos que mira el horizonte del enorme río es una magnífica representación de los cambios recién ocurridos. Sin embargo, la imagen proviene de la filmación de *La Mirada de Ulises* (Theodoros Angelopoulos, 1995) donde el desmantelamiento y el transporte de la estatua es tema y metáfora del desmoronamiento del espacio balcánico.

## **ESCENA DE AMÉRICA LATINA / CULTURA DE LA INSTALACIÓN**

**ANDRÉ CYPRIANO (1964)**

La obra de André Cypriano (1964) ha registrado los lugares, los modos de habitar y las subjetividades de algunos de los sectores informales más icónicos de Suramérica, incluyendo un catastro fotográfico bastante exhaustivo en Caracas y su icónico trabajo en la Favela Rocinha en Río de Janeiro –habitada por casi 60000 personas.

Pero a pesar del contexto hay que insistir que el registro de Cypriano sobre Rocinha en ningún momento roza el tono de lamento que por momento caracteriza la fotografía clásica de la pobreza. Cypriano desarrolla un enfoque que rescata la dignidad, la fuerza y la belleza humana. Es el caso de la imagen que se quiere contrastar como signo de la instalación en el territorio como tema propio de lo americano. En esta imagen se opera desde distintas paradojas que desmontan los lugares ciertos, pero comunes, de la pobreza en América Latina (Cypriano, 2005; Santos, 2011).

Cuatro *surfers* con sus tablas y un enorme perro que parece ser la mascota de alguno de ellos están sobre una piedra en el primer plano de la fotografía. El plano de fondo lo ocu-



13 Cypriano, Andre. *Rocinha*

pa casi en su totalidad una lejana imagen de la favela ascendiendo por una escarpada ladera, detenida en el encuentro con una tupida selva tropical. La favela no es nueva. Se ve consolidada con sus edificaciones de cuatro y cinco pisos de materiales sólidos. Los *surfers* son los que parecen estar instalándose en la precaria roca, acampando para permitir la particular fotografía. ¿Qué hacen en un sitio como este? –se preguntaría quien no supiera de la cercana relación de todo Río de Janeiro con la playa. ¿Expresan realmente la pobreza con sus moldeados cuerpos, sus costosas tablas y su bien alimentada mascota? ¿Cómo llegaron allí?, ¿Dónde comienza y dónde termina la favela, cortada arbitrariamente en cada uno de los lados del encuadre?

La imagen se ensambla como un homenaje a la fuerza y vitalidad de esos cuatro jóvenes sujetos, reconociendo la fuerza de su ubicación, no tanto en la playa carioca que se enuncia tratando de alejarse de una pobreza que le es demasiado próxima, sino en esa roca, donde con sus instrumentos y sus atuendos se expresan como una particularidad otredad.

**ESCENA DE AMÉRICA LATINA / CULTURA DE LA INSTALACIÓN**

**MARÍA JOSÉ GARCÍA PIAGGIO (1990)**

En la serie *Belleza Express*, María José García Piaggio registra a distintas mujeres en peluquerías de mercados populares en Lima en el





I4 García Piaggio, María José. *Belleza Express*

momento en que se realizan sus tratamientos capilares. Especialmente mientras esperan a que la tintura, los soportes o los alisadores químicos hagan su efecto sobre el cabello. Para García Piaggio, lo importante es el *estado de transición* en el salón de belleza popular, el mostrar un momento que aunque es en un espacio colectivo, suele comprenderse como privado.

En el caso de estas peluquerías, esta condición pública de la preparación, de la instauración del cambio es aún mayor, al producirse en un espacio de paso o tangente a la circulación muy densa del mercado popular (García Piaggio, 2018). La imagen seleccionada muestra a una mujer muy joven en una toma frontal de medio cuerpo, sentada sobre el sillón del salón. En una composición absolutamente simétrica, su cabeza es el vértice superior de un triángulo que se completa con el forro plástico fucsia que le protege el torso. Este cuerpo ocupa el primer plano, y el plano de fondo es el salón y su parafernalia de *posters* y objetos. La mirada de la joven es profunda y paciente, como de quien espera un suceso de total definición.

## COSMOPOLITISMO / MOSAICO DE CULTURAS

### *ESCENA EUROPEA / COSMOPOLITISMO* *MARTIN PARR (1952)*

Martin Parr se ha convertido en el fotógrafo icónico de las escenas más banales de los distintos estratos sociales ingleses. Evolucionando desde la fotografía costumbrista, ha trabajado siempre a las personas y sus cuerpos en las incómodas poses o situaciones que inevitablemente suceden en los lugares de distendido encuentro sociales o de descanso. Su obra más desarrollada captura frecuentemente de manera cándida a personas cuyo cuerpo queda registrado como fragmentos en encuadres de apariencia accidental, iluminados a veces con *flashes* frontales. Suele acompañar a los sujetos con los objetos más banales y populares, y maneja el color muy puro y saturado, lo que es un signo característico en su obra. Con frecuencia la crítica cataloga a Parr de cínico e irreflexivo, diciendo que se aprovecha de sujetos indefensos ante su cámara para montar escenas que rayan en lo ridículo. Sin embargo, su obra tiene ese carácter en extremo abierto e inclusivo que la acerca justamente a lo cosmopolita, a la posibilidad de que incluya todo, todo lo otro, lo más banal. Lo intrascendente tanto de las clases populares como de las clases aspiracionales británicas. Las series que ha producido han operado en los espacios icónicos que es sencillo asociar como estereotipos a distintos grupos sociales. Las playas populares, los destinos turísticos icónicos, las ferias, *rallies* y prácticas deportivas aristocráticas, así como las prácticas sociales de la alimentación, el consumo, la religión o el entretenimiento (Bajac, 2011).



15 Parr, Martin. *Home and Abroad*, 1990

En las dos imágenes que se presentan, la *ciudad otra* da un extraño giro en manos de la problemática industria del turismo. El entorno de ambas imágenes es la ciudad de Venecia. La primera imagen es de 1990, con un turismo ya en auge en las islas. Muestra a dos niños, uno negro y otro rubio con cámaras de juguetes. Están en la Piazza San Marco, con la torre del

Orologio de fondo y mirando con atención a través de sus falsos instrumentos en la dirección del Gran Canal, sin percatarse del fotógrafo. La escena es completada por una visión parcial de un puesto callejero de venta de mapas, postales y *souvenirs*. Los colores de las pieles de los niños y de sus vestimentas destacan sobre el fondo urbano fuera de foco y poco contrastado de la composición. Toda la atención se concentra en los dos niños, mientras la icónica ciudad se presenta poco reconocible.

La segunda imagen (2000) muestra a una Venecia mucho más reconocible, aunque falsa. Una copia dolorosa y brutalmente fiel en aspectos como el carácter fotográfico de sus edificaciones. Se trata del hotel y casino *Venetian* en Las Vegas, donde tras una inversión de 1500 millones de dólares en 600000 metros cuadrados de instalaciones se han recreado canales, puentes, edificaciones icónicas y hasta el campanil de San Marcos en escala natural. Esto se ha acompañado convenientemente con góndolas y 3000 palomas entrenadas para otorgar autenticidad. Con la fachada del falso *Palazzo Ducale* de fondo, la imagen de Parr de esta falsa Venecia destaca por la presencia de un primer plano de un joven obeso que camina tambaleante hacia la réplica del monumento. Ocupa justo el centro de la imagen, y lo hace destacar aún más su camiseta roja manga corta con el texto *Big & Proud*. Los brazos rollizos que cuelgan a los lados establecen una tensión compositiva con su empuñada cabeza girada ligeramente a un lado.



16 Parr, Martin. *Las Vegas Casinos*, 2000

Lo cosmopolita que nos presenta Parr en estas imágenes apunta más bien a un encuentro no resuelto entre extraños, a un deambular provisional de otros que no logran instalarse.

Trátese de personas o edificios-réplica, niños o jóvenes obesos, esa condición turística de la banalidad y el tiempo corto y programado, se opondrá siempre con vehemencia a la complejidad de un encuentro pausado entre lo diferente. Si la primera imagen acude a la inocencia de los modelos para justificar lo raro del encuentro, la segunda desarrollará con especial énfasis el desencaje entre el sujeto y el falso espacio expresado con gran extrañeza e ironía.

### ESCENA DE AMÉRICA LATINA / MOSAICO DE CULTURAS

MARCOS LÓPEZ (1958)

El artista argentino Marcos López (1958) realiza montajes digitales a partir de imágenes fotográficas. Su temática recurrente es la exploración sarcástica y despiadada de los estereotipos de personajes argentinos en escenas que refieren a distintas cotidianidades reales o mediáticas, a productos y actividades o lugares tradicionales. En la mayoría de sus series recurre a una estética figurativa de tipo *collage*, donde ob-

jetos o personajes de gran gestualidad parecen haber sido colocados de manera explícita encima de un fondo también complejo, dotando a la composición de una manifiesta artificialidad, a la manera de un retablo o como él lo reconoce, en deuda con el muralismo mexicano. A la fuerza de la composición contribuye el uso de contraste elevado entre colores básicos y muy saturados (Castellote, 2006; Chatruc, 2017).

La pieza que se presenta pertenece a la serie *Pop-Latino*, donde el artista se esmera en la representación de lo popular argentino de una manera muy descarnada, hasta tal punto de llevarlo justo antes de lo grotesco. En *La Terraza* (2009) realiza un montaje cuyo espacio de situación es una azotea que mira sobre el barrio de Boca en Buenos Aires. López no se ahorra signos en ubicar la terraza en el barrio, por lo que tanto la arquitectura del edificio como la vista del Riachuelo y del Puente Avellanada servirán para localizarla sin dudas. Es una escena veraniega, casual, en el techo de un edificio donde hay un asador y se ha dispuesto de una piscina



17 López, Marcos. *La Terraza*, Buenos Aires, 2009 (serie *Pop Latino*)

inflable. En esta se baña una mujer obesa incrustada en un salvavidas naranja y con un coctel en la mano, y en su borde se sienta lo que parece ser una sirena, con los senos sólo cubiertos por su cabello. A la izquierda se ubica una suerte de Carlos Gardel en extremo sonriente, avejentado y panzón, en ropa interior y sirviéndose vino en un vaso. Al medio de la composición, un flaco musculoso vestido con una zunga se ocupa de llenar la piscina con una manguera mientras posa con apariencia despreocupada. Al fondo otro sujeto parece haberse colado en la celebración mientras sujeta una morcilla enorme. En primer plano a la derecha, aparece quien parece el anfitrión. Con rasgos italianos y elegantemente veraniego con una polera pistacho de tela de polyester, mira directamente a la cámara mientras sonríe y corta embutidos para preparar un gran plato de picada. Muchos más objetos y signos complementan esta escena que se mofa de una actividad predilecta de la urbandad porteña, tales como bebidas, parrilla, bolsas de carbón, botellas vacías, o la iluminación ya encendida que contribuye al efecto vespertino.

López explícitamente ironiza con esa supuesta argentinidad que es más un mosaico de culturas que una expresión pura de nacionalidad. La multitud de referencias de su obra apunta a un mestizaje entre lo italiano, lo latino, lo urbano y lo gaucho, además de cierta condición aspiracional de las clases medias que asumen estas condiciones ya incorporadas, pero que no pueden negar su origen en otros lugares o culturas. Pero aclara también que en su obra no hay concepto, no hay armonía posible entre ideas, sino una *compulsión maniaca por generar imágenes que expresen y/o movilicen emociones*, placer por mirar y coleccionar una ciudad: Buenos Aires.

El resultado, ese mosaico de signos recogidos en aparente contradicción, tomados de lo más bajo y banal de la ciudad, formaría parte entonces de esa condición híbrida de lo latinoamericano, es decir, como lo explica García Canclini (García Canclini, 1990), un entrecruzamiento de estructuras y prácticas que genera nuevas expresiones, un hecho cultural capaz de permear y construir experiencia en muchas esferas sociales, y que no aspira ni a la unidad ni a la determinación. Siendo este híbrido un entrecruzamiento de diferencias, no posee ese carácter productivo y de alto valor de lo cosmopolita que se produce o genera alrededor de una centralidad poderosa o dominante que acoge a lo diferente, como era el caso del turismo en las escenas reales o ficticias de Venecia que se comentaron de Martín Parr.

#### **ESCENA DE AMÉRICA LATINA / MOSAICO DE CULTURAS**

**FRANCISCO MATA ROSAS (1958)**

Lo híbrido suele relacionarse con lo monstruoso. Es lo impuro, lo que se forma de partes en principio incompatibles que son unidas de manera antinatural, y que aparece, sobre todo, para recordar la propia fragilidad del sujeto que intenta establecerse como puro, como canónico (Cortes, 1997). Esa idea de confrontar al espectador con los sujetos y lugares que, como monstruos, recuerdan la fragilidad de la subjetividad y la sociedad es lo que puede expresarse en la potente fotografía de Francisco Mata Rosas (Zaiter, 2017). En su serie *La Línea*, trabaja la frontera entre Estados Unidos y México, y lo monstruoso emerge ante los registros de seres y lugares que se componen de piezas incompatibles, o que, al reunirse, evidencian una ruptura muy poderosa (Zaiter, 2017).



18 Mata Rosas, Francisco. *Adicción*. Serie *La Línea*

La imagen aquí referida es un retrato en primerísimo plano de una mujer que aparenta ser adicta a los opioides. Su rostro ocupa el sector centro-izquierdo de la composición, y el fondo está pleno de lo que, desenfocado, aparente ser el muro existente en este sector de la frontera. La mujer sostiene en su boca una pequeña y delgada inyectora ya vacía, lo que hace pensar que su contenido corre por su cuerpo. Su rostro está relajado y apacible y mira a la cámara con sus ojos de un verde clarísimo, casi blancos, que resaltan además por la luz del sol directa que ilumina al retrato. El color de sus ojos, la piel cobriza clara, el cabello ensortijado, la gorra con el monograma *L.A.*, el tatuaje en su cuello que dice *Shadow* y la pequeña inyectora apretada entre sus dientes conver-

gen en este sujeto liminal que se comunica con los mundos que están separados, pero también inevitablemente vinculados por la línea fronteriza. La imagen comunica la desesperación de un sujeto de identidad problemática, *atravesada por la larga y sinuosa línea de la frontera*, que parece atrapado en una idea de viaje imposible, sin solución. Describiendo toda esta serie de Mata Rosas, Daniel Saldaña (Saldaña París, 2012) refiere a estas identidades alteradas que parecen repetirse como en un juego de espejo y están sujetas a la violencia y el desamparo en un paisaje erizado. Una ciudad en extremo tan otra, justamente por ser la línea de encuentro y también de divergencia de dos partes de un encuentro sin solución aparente. Aquí la idea de encuentro o mosaico cultural queda eviden-



temente en suspenso, alterada, al presentarse más bien, la colisión de objetos y signos que se aprovechan de un sujeto para apropiarse de la imagen: la inyectadora, su insinuado contenido, la gorra, el tatuaje o el muro coexisten en una condición tan extremadamente otra y dolorosa, que se es incapaz de representarse desde el sarcasmo apacible o el *kitsch* extremo de los casos anteriores.

## SEMIO-MERCANCIAS / BIENES DE USO

### *ESCENA EUROPEA / SEMIO-MERCANCIAS* *CANDIDA HÖFER (1944)*

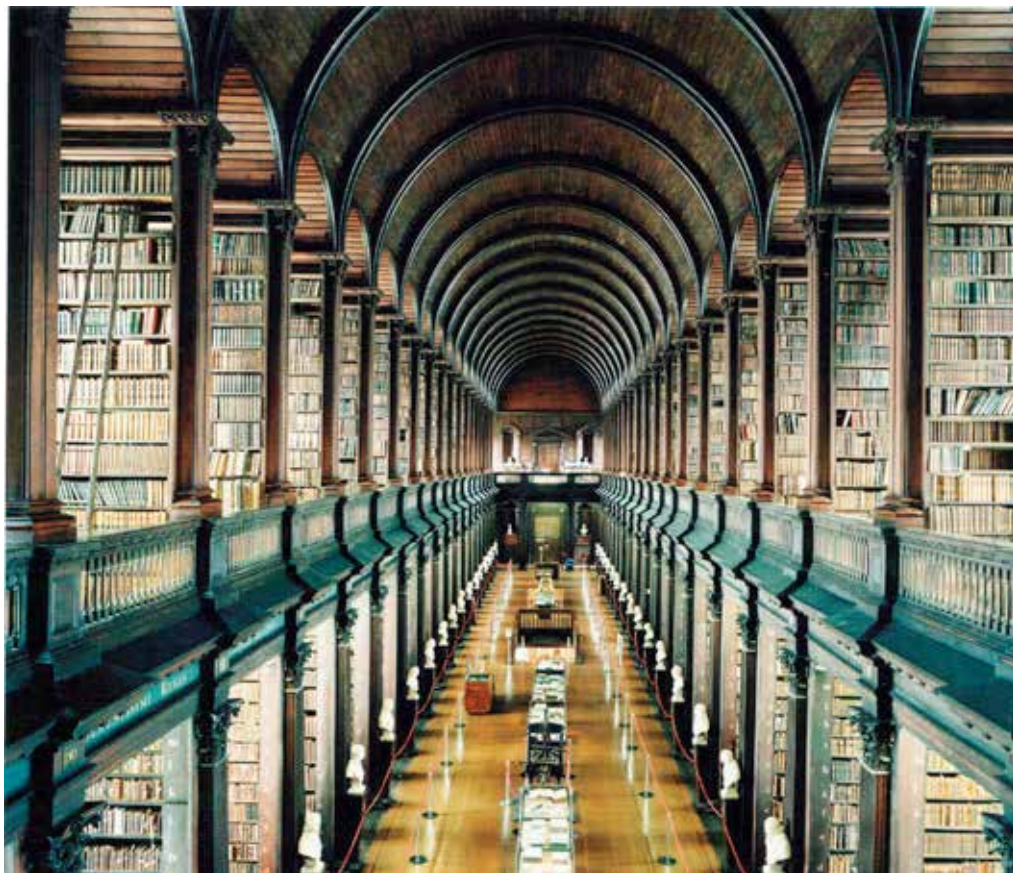
Candida Höfer formó parte del grupo de alumnos de Bernd y Hilla Becher que se conocen como representantes de la Escuela de Düsseldorf en fotografía, y que se caracterizan por heredar una mirada en extremo objetiva ante los sujetos, en apariencia impasible, y técnicamente muy elaborada. Los descritos como miembros de esta escuela operan también con procedimientos y registros seriales guiados por protocolos estrictos lo que, junto a su gusto por la repetición de sujetos análogos, los aproxima al conceptualismo artístico. Esto, reunido con la perfección objetual de las obras, y su ubicación entre lo meramente documental y lo estéticamente formulado con atención, así como los grandes formatos de exhibición, los hace claves en la comprensión contemporánea de la fotografía como práctica artística (Baqué, 2003).

El trabajo de Höfer desde muy temprano se enfoca en el registro de ciertos espacios interiores con carga semántica particular, por lo que el hecho de reproducirlos a un alto nivel de detalle y con una técnica estricta y tendien-

te a lo repetitivo, podría interpretarse como su conversión en semio-mercancía. Suelen ser fotografías absolutamente simétricas y muy bien compuestas de interiores de museos, teatros, bibliotecas e iglesias a lo largo del mundo entero, las cuales se presentan sin asociarse a culturas o países sino meramente como registros espaciales clasificados por tipo.

La fotografía de Höfer invita y permite visualizar el espacio como visitantes del mismo, con un registro detalladísimo de los materiales, las decoraciones y contenidos, y una reiterada ausencia de personas, como si dichos espacios fueran totalmente inútiles a pesar de ser tan elaboradas. De algún modo, al registrarlos con tanto detalle, realiza lo que ella misma denomina *retratos de espacio* en lugar de fotografía arquitectónica, sustituyendo la complejidad humana por la complejidad de los lugares representados. Esta ausencia de personas parece, con cierta ironía, elevar el contenido cultural de esos lugares, haciéndolos inaccesibles y elitistas (Cué, 2016; Gronert, 2009).

De estos trabajos se presenta primero la fotografía del *Trinity College* en Dublin, de 2004. Con una toma central desde la altura media del espacio, se muestra una enorme biblioteca organizada como naves transversales a un espacio central abovedado. La magnífica reproducción permite intuir como la luz natural proviene de los fondos de cada una de esas naves a doble altura, haciendo destacar con fuerza los libreros repletos que forman una perspectiva de planos texturados que por la iluminación contrastan con la estructura de madera oscura. Toda la estructura de madera, y especialmente la cúpula, quedan magníficamente reproducidos por el técnicamente muy logrado manejo de la toma en relación a la luz



19 Höfer, Candida. Biblioteca Trinity College. Dublin

disponible. La ausencia de personas, como uno de los signos recurrentemente más incómodos de la obra de Höfer, se hace aquí más evidente por la presencia de una serie de bustos a tamaño natural en color blanco que se alinean en un orden muy rígido en el nivel inferior. Este trabajo de Höfer refleja su obsesión con reproducir los lugares donde se almacenan significados, como bibliotecas y museos, pero también donde se ponen en escena ritos y espectáculos, como teatros e iglesias, dando a entender la paradójica disponibilidad permanente de un

enorme número de contenidos que sin embargo no están siendo intercambiados.

En relación con lo anterior se puede comprender la segunda fotografía seleccionada de Höfer, que es de una sala de depósito de la *Sächsische Landesbibliothek* en Dresden, tomada en 2002. Aquí no se muestra una magnífica sala de lectura ni estanterías repletas de volúmenes en un orden paralizante. Se registra lo que parece ser una sala cualquiera de un depósito de documentos. Se ordena en una composición si-



110 Höfer, Candida. *Sächsische Landesbibliothek Dresden VIII*, 2002

métrica, que en su fondo y a la derecha muestra dos estanterías metálicas donde se acumulan meticulosamente cajas de cartón con sus tapas perfectamente ajustadas. A la izquierda, una ventana es la principal fuente de luz de la fotografía. Al contrario de las imágenes a que nos acostumbra Höfer, en esta no hay espectacularidad arquitectónica ni grandilocuencia institucional. Pero es inevitable que esta dialogue con las otras fotografías, y aparezca también como signo de contenidos no disponibles, por lo que además hasta se podría intuir trascendencia en lo contenido en las cajas. La clave está en el color blanco que domina la imagen. Estantes, cajas, paredes y luminiscencia de la ventana resuelven toda la imagen en tonos de blanco, lo cual contribu-

ye a esa idea de orden trascendental a la composición. Si las imágenes propias de las bibliotecas muestran la cara visible de estos contenedores de sentidos, esta imagen nos muestra otra cara arquitectónica. Una cara no opuesta e intrascendente, sino ordenada de una manera otra, alternativa, a través de su curiosa luminosidad.

**ESCENA DE AMÉRICA LATINA / BIENES DE USO**  
**ROSARIO MONTERO (1978)**

Rosario Montero presenta en *Winter Camp* una primera aproximación a lo que será el trabajo de mirada impasible y repetitiva sobre la ciudad actual, sobre sus situaciones banales y de apariencia periférica, como lo realizó en *Ciudad Ideal* (2010) y *No Way Out* (2011-2015). Refiriendo a las imágenes previas de Höfer, como índices de la trascendencia significativa de los espacios icónicos de la trasmisión cultural, incluso cuando se muestran vacíos, se propone que las imágenes de *Winter Camp*, estando sometidas a un registro técnicamente muy preci-



111 Montero, Rosario. *Winter Camp*, 2010-2



so y minucioso, pueden dar cuenta de cómo en estos casos, la ausencia de personas se corresponde a un artefacto vacío y sin sentido.

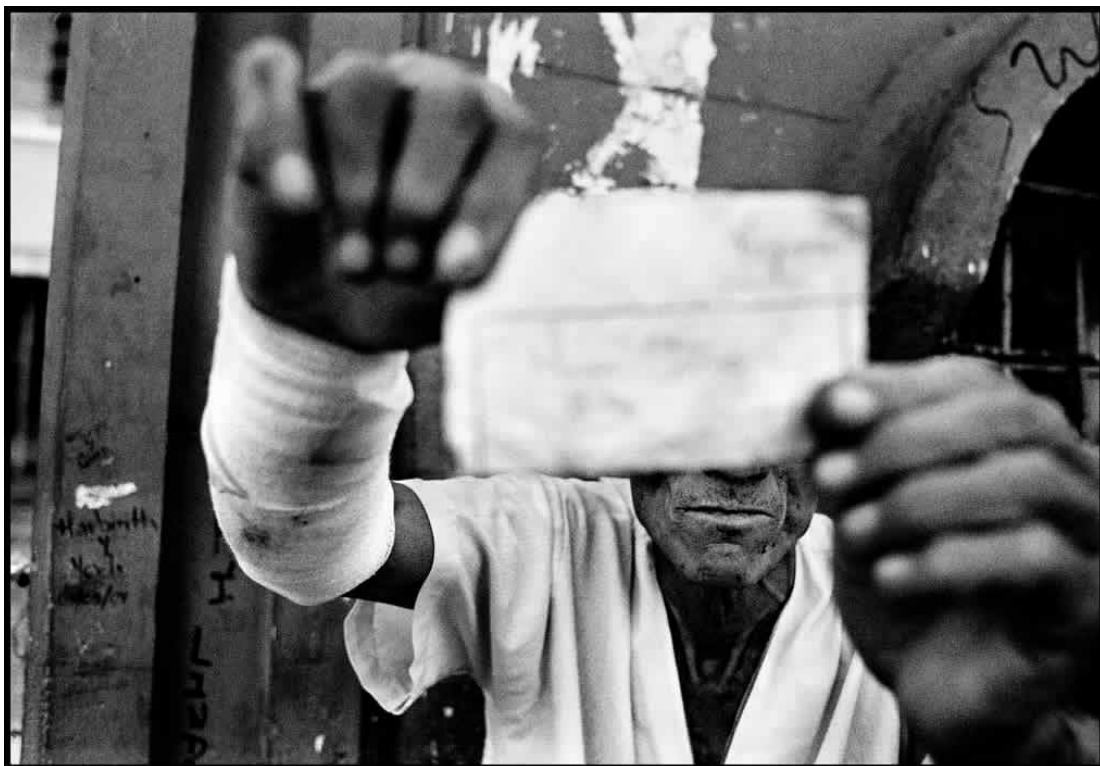
En *Winter Camp* (2009) Montero se dedicó a registrar minuciosamente quioscos y carros de venta de comida o mercancía en el litoral chileno de la Quinta Región, pero específicamente en meses de invierno. Fuera de la temporada de verano, cuando esta zona del litoral se llena de personas, estas estructuras están contundentemente clausuradas. Artefactos cerrados que son fotografiados justo cuando no están sirviendo a sus fines instrumentales originales. Nada venden, nadie los visita. Un bien de uso que queda en evidencia como tal justamente cuando no está siendo usado, porque su imagen es apenas un esquema, al contrario de los espectaculares espacios de Höfer, no presenta mayor trascendencia formal, decorativa o significativa.

En la imagen que se presenta destaca una vista perfectamente simétrica y frontal de un quiosco de lata pintado en colores blanco y azul, levemente deteriorado por el óxido. Su cubierta sobresale como un alero y está protegida con un forro textil, para evitar el deterioro excesivo en los meses de invierno. El volumen de este conjunto superior refuerza la idea de clausura y quietud de la pequeña construcción. El objeto se ubica en un malecón costero con vista hacia un litoral rocoso, flanqueado por un mar y un cielo grisáceos. No hay personas ni signo alguno de actividad. La intención de la pieza es transmitir ese sentido de absoluta banalidad de un objeto que es sólo un instrumento en cierta temporada. Un bien de uso sin aparente trascendencia cultural y frente al que muchos se preguntarán por qué ha sido fotografiado.

### **ESCENA DE AMÉRICA LATINA / BIENES DE USO** **CHRISTOPHER ANDERSON (1970)**

En contraste también con la trascendencia y autosuficiencia de los significados y sus lugares de almacenamiento que quedan expresados en Höfer, se presenta el trabajo de Christopher Anderson acerca de la Caracas bajo la influencia del gobierno de Hugo Chávez. Anderson, aunque es canadiense, es un documentalista nómada, y realizó la serie *Capitolio* entre 2004 y 2009 en múltiples viajes a Caracas, donde estableció redes con las fuerzas del orden y el submundo local para acceder a los sujetos de sus temas: operativos policiales, violencia urbana, prostitución, manifestaciones políticas, barrios bajos, arquitecturas modernas y desigualdad social. Esta serie, publicada como libro en 2009 ha sido descrita como *poética y política*, y se esmera en mostrar una ciudad en constante tensión y contradicción, donde coexisten por igual la violencia y la sensualidad, la pasión política y la desatención, pobreza y riqueza extremas. La serie es una crónica de una dinámica visual fortísima y una agudeza singular. Su resultado presenta el espacio como *una jungla que crece entre las grietas de una arquitectura moderna en decadencia, que se convierte en los muros de un edificio, y de unas calles violentas que se vuelven los corredores donde se desenvuelve el drama humano en lo que el Presidente Hugo Chávez llamó una 'revolución'* (Colberg, 2009; Magnum Photos, 2018).

La imagen seleccionada se presenta como signo de la transformación de los sujetos en objetos de uso político, tal como se ha caracterizado en la Venezuela reciente. Se muestra a un hombre anciano frente a un destartado portal. Se ve del torso hacia arriba, pero la par-



112 Anderson, Christopher. Serie *Capitolio*, 2004

te superior del rostro queda cubierta, incluidos los ojos, por un papel que muestra ante la cámara con los brazos extendidos. Es una imagen en blanco y negro, de grano grueso y que enfoca el rostro en el plano trasero, mientras las manos y el papel que sujetan sale fuera de foco. En esta instantaneidad Anderson opera con la espontaneidad que es propia de toda la serie y de la fotografía callejera contemporánea. El sujeto parece tener un brazo vendado y vestir una bata hospitalaria. El papel que sostiene es su comprobante de estar registrado para votar. A pesar de no poderse ver su rostro, el lenguaje corporal y la expresión parcial lo muestran orgulloso y decidido, a pesar de lo

precaria de la situación que se percibe. La imagen es del 2004, año en que Hugo Chávez ganó un referéndum que amenazaba con sacarlo del poder. La consulta fue obstaculizada y atrasada por muchos meses utilizando las amplias ventajas de su posición de poder, y se efectuó sólo después de poder articular una amplia red asistencialista entre la población votante. De este modo, la imagen sugiere una doble condición de uso instrumental. Primero, el uso del documento que le permitiría al hombre enfermo votar. Pero probablemente, también el uso que el sistema político hace de él. El sujeto como un bien de uso que vale tan sólo su voto, convencido o coaccionado de apoyar al guber-

nante a cambio de asistencias circunstanciales o por presiones políticas.

## CIERRE

El tránsito realizado por los temas y obras en ires y venires fotográficos entre la escena europea y las prácticas en América Latina parecen mantener la vigencia de una tensión entre culturas que se dirigen hacia la estabilización e incluso la retirada y otras en las cuales la transformación está presente, incluso a la manera de un violento choque. Evidentemente la revisión realizada podría dar resultados distintos, incluso opuestos, si los artistas y obras seleccionados hubieran sido otros. Como en el proyecto, con partes, lugares y proyectistas distintos, los resultados son infinitos e indeterminados. En este sentido, no puede excluirse la mirada personal de quien realiza la selección, que es este caso es análogo a la curaduría de una muestra. También como una muestra, las conclusiones se dan por el diálogo de las propias obras.

Las expresiones más extremas de la tensión que se puede describir entre lo seleccionado se da entre la segunda y la última imagen. Tratando de evitar el riesgo de elaborar un obvio panfleto es de destacar que el Lenin de piedra que navega por el Danubio despidiéndose de manera plácida se opone a un sujeto humano anónimo, demacrado, y todavía intercambiado como mercancía por motivos políticos. Dos territorios: uno todavía en transformación con pretensiones históricas, el otro mero instrumento para propios y ajenos.

## REFERENCIAS

- Amendola, G. (1997). *La ciudad posmoderna: magia y miedo de la metrópoli contemporánea*. Madrid: Celeste (2000).
- Bajac, Q. (2011). *Martin Parr por Martin Parr: un diálogo con Quentin Bajac*. Madrid: La Fabrica.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica. Un arte decisivo* Barcelona: Gustavo Gili.
- Company, D. (2015). *Architecture as photography: document, publicity, commentary, art*. En *Constructing worlds photography and architecture in the modern art*. Londres: Prestel.
- Castellote, A. (2006). *Entrevista a Marcos López por Alejandro Castellote*.  
*Marcos López*. Disponible en Web.
- Chatruc, C. (2017). *Marcos López: El psicólogo me dice que soy un provocador constante*. Disponible en Web.
- Colberg, J. (2009). *A Conversation with Christopher Anderson*. *Archives*. Disponible en Web.
- Cortes, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cué, E. (2016). *Candida Höfer: No soy una fotógrafa de arquitectura, veo mis obras como retratos de espacios*. ABC Cultura. Disponible en Web.
- Cypriano, A. (2005). *Rocinha*. Rio de Janeiro: Senac.
- Del Río, V. (2008). *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorroutu. *pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Delpire, R., & Koudelka, J. (2008). *Chaos*. Londres: Phaidon.
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan.
- Fernández, R. (2016). *Proyecto Americano en el flujo global-local*. Montevideo: UdelaR [Versión en Doctorado PUCH Santiago, 2018].
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- García Piaggio, M. J. (2018). *María José García Piaggio: Belleza Express*.
- Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. Nueva York: Aperture.
- Magnum Photos. (2018). *Capitolio. Politics*. Disponible en Web. [capitolio/](#)
- Mumford, E. P. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Picazo, G., & Ribalta, J. (1995). *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pope, A. (1996). *Ladders*. Nueva York: Rice University School of Architecture.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Saldaña París, D. (2012). *La línea en la mirada de Mata Rosas*. Disponible en Web
- Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). *El Pabellón de Mies en Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Farrar.
- Stadler, H., Stierli, M., & (eds.). (2009). *Las Vegas Studio. Images from the archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Kriens: Museum im Bellpark.
- Vidler, A. (2000). *Warped Space. Art, architecture and anxiety in modern culture*. Boston: MIT Press.
- Zaiter, M. (2017). *Francisco Mata Rosas: más allá de la cultura de México. Cultura Fotográfica*. Disponible en web.