

VI Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética

"Arte Local/Arte Global: Tránsitos y Apropiaciones simbólicas"

Facultad de las Artes de la Universidad de Chile, 20 de noviembre de 2012

Recorriendo en redondo la maqueta viviente

Por Lucy Quezada

La siguiente será una relación instaurada a partir del paisaje, la fotografía, los límites urbanos, rurales y la instantaneidad de la imagen a través de internet. Cada uno de estos momentos deben entenderse como conceptos que enmarcan la gravitación constante entre dos obras: "Límites duros" (2009-2011) de Carlos Avello y "Caminar en redondo" (2012) de Albert Gusi.

Avello, fotógrafo chileno nacido en Concepción, entrega con "Límites duros" (2009-2011) una serie de imágenes aéreas que ilustran los márgenes que separan lo rural y lo urbano en la región del Bío-Bío, proponiendo una reflexión que en primera instancia tiene que ver con la expansión urbana. Por otro lado está Gusi, nacido en Cataluña, España, quien conforma su obra "Caminar en redondo" (2012) a partir del concepto de performance colectiva, en donde se invita a los espectadores a participar de distintos recorridos difundidos a través del sitio web Wikiloc, dedicado al senderismo. Lo que propone Gusi es que a través de estas imágenes satelitales, todo aquel que quiera acceda a realizar estos recorridos, los cuales son siempre circulares y abarcan tramos cercanos a los quinientos metros.

Si bien es posible entrar a las obras de Avello y Gusi desde múltiples caminos, lo primero que sale a la luz en su gravitación es su evidente relación con el paisaje. En lo que cabe respecto al vínculo entre fotografía y paisaje, y yendo poco más de un siglo hacia atrás, el panorama entre España y Chile parece ser similar. Fotógrafos como Jean Laurent y Robert P. Napper, apodados los "fotógrafos viajeros", toman en la segunda mitad del siglo XIX imágenes del paisaje rural y urbano en España y la península ibérica en general, dando origen a una serie de álbumes encargados por sociedades que comercializaban masivamente estas imágenes, precediendo a las agencias internacionales. Instituciones de este tipo no funcionaban con la misma pregnancia en Chile que en España. Haya sido esto por asuntos de atraso tecnológico o por motivos de tipo político en relación al control de la imagen fotográfica, lo cierto es que en Chile los encargos de este tipo nacieron en su mayoría de parte de personalidades ligadas a instituciones y gobiernos locales - por ejemplo, Benjamín Vicuña Mackenna que como intendente de

Santiago encarga al fotógrafo francés Emilio Garreaud el Álbum del Santa Lucía. La escena es la siguiente: inmigrantes ingleses arribando por Valparaíso en la segunda mitad del XIX, lanzándose a tomar vistas del territorio chileno desde Cauquenes hasta el cerro Santa Lucía en Santiago, pasando por lugares tan recónditos como Laguna Negra o Juan Fernández.

Los álbumes compilan vistas tomadas a lo largo del territorio nacional, siempre llevando la impronta del control y la soberanía por vía de la imagen técnica. La vía simbólica es entonces también una con la cual aprehender el territorio de un país particularmente extenso; constituye la documentación de un espacio con el fin de apropiárselo, y a través de la comercialización del álbum, ser entregado en forma de imagen al resto de los ciudadanos. La fotografía de paisaje en el álbum reproduce la imagen del paisaje local; reproducción que además de la descontextualizada mirada europea, carga con volverse un bien transable simbólica y económicamente, pero a nivel local. Distinto a lo que ocurre con la imagen del álbum en España que, en primer lugar, orbita en un contexto territorial más amplio (Laureant incluye a toda la península ibérica) y con pretensiones mayores al ser encargados por estas sociedades predecesoras de las agencias internacionales (inglesas). En este último caso, la imagen se vuelve igualmente un bien transable, pero ya inscrita en un espacio comercial mayor, en el que las transacciones entre países y contextos locales constituyen el panorama de cierta globalidad económica, al moverse las imágenes entre países dando origen a cierto mercado.

Es posible entonces detectar un desfase particular entre esta especie de "pasado contextual" que permite comenzar a leer las obras de Gusi y Avello. Resulta ineludible en este punto citar a Ronald Kay con "Del espacio de acá"¹. Un escrito como éste tendría cierto rendimiento si seguimos pensando en las cuestiones contextuales que cruzan el pasado de ambas obras a partir de la presencia de la imagen fotográfica. Aunque quizás el foco no tendría que situarse tanto sobre la llegada de la fotografía antecediendo a la pintura y su inexistente tradición en el territorio americano, sino que a cierto mercado o espacio de transacción de imágenes arribando antes en España que en Chile, conformando así redes de intercambio que son comerciales a la vez que simbólicas. ¿Qué pasa con el paisaje local español cuando se instaura cierto mercado dominado a un nivel global (europeo) a través de las agencias internacionales de fotografía? En Chile, al no existir este mercado con tanta pregnancia, ¿el territorio constituye a "la" imagen local producida en y para el país? ¿Hasta qué punto estos álbumes excedieron la

¹ Kay, Ronald. "Del espacio de acá". Santiago, 1981. V.S.U.A.L. Editores Asociados.

frontera chilena o se quedaron operando dentro del territorio para instaurar un imaginario local del paisaje nacional?

Volviendo a las obras mismas y a uno de sus componentes formales, ambas trabajan con el paisaje pero desde la mirada en altura, distorsionando así la manera tradicional de abordarlo desde cualquier soporte reproductivo; la línea de horizonte no existe y lo que se muestra es el esquema que soporta como proyecto a las ciudades. Parques, casas, sitios eriazos, campos de siembras, autopistas; todo nos pone en el escenario de ser observadores de algo que, por la pequeñez que le da la distancia y la compresión en la imagen, parece más una maqueta. Sobrevolando Concepción en avioneta o compartiendo la imagen satelital de Wikiloc; el punto de vista es alterado para ofrecernos una vista cartográfica y marcadamente pictórica de los espacios habitados y los que no. La mirada no se extiende frente al paisaje sino que sobre él, develándose ante nosotros la composición de otro tipo de vista, en el que las hileras de casas, campos y árboles, atravesados por autopistas y verdes espacios vacíos permiten ver las formas particulares producidas por el tejido sobre el que se ordena el territorio.

Con estas y otras cuestiones cargan las obras de Avello y Gusi que, a través de una mirada retrospectiva, permiten dibujar cierto estado de situación respecto al paisaje y su toma fotográfica. Si bien se deja aquí en vacío lo que ocurre entre este pasado y la actualidad de estas obras, sería correcto entender esta mirada hacia atrás como una visión escenificadora más que abarcadora históricamente en un sentido de rigurosidad lineal.

Es momento entonces de referirnos a lo que exponen una y otra obra por separado. En primer lugar, la obra de Avello parece estar dotada de un particular hermetismo y frialdad. Las imágenes obtenidas del sobrevuelo por la región del Bío-Bío dan cuenta de un paisaje urbano y rural igualmente sistematizado. Las casas y las áreas verdes que las colindan parecen participar de un orden proporcional. La relación entre el paisaje y su imagen deja de estar vinculada a la idea sentimental, exótica o exuberante con el territorio natural. En este sentido, constituye dentro de una posible historia local de la traducción del paisaje, un momento en que su toma fotográfica -con la autoridad que le da la altura- se apropia de una imagen para trastocarla: el paisaje está completamente normado por las hileras de cientos de casas que, más allá de proferirnos una sensación de belleza, infinitud y monumentalidad, nos sitúa en un espacio en que la imagen se nos presenta incluso con cierto lineamiento de orden pictórico, compositivamente racional.

Si antes la fotografía del paisaje era la imagen que buscaba controlar ese espacio que en su naturaleza era desorganizado, ya no se necesita de la toma para hacerlo entrar en cierta estructura; el hombre moldea el paisaje desde la trama urbana y rural sobre la que se sustenta, y la imagen que se tiene de ella actúa desde este esquema, para ponerlo en vista y provocar a través de la distancia física, otra referida a la reflexión respecto al espacio que se habita. Como bien alude el mismo Avello, lo que busca con estas imágenes es sacar a flote ciertas preguntas en el espectador: *"¿es posible que no nos demos cuenta cómo crece la ciudad? ¿cómo la fotografía de autor abre otra visión para el ciudadano común?"*²

Desde el modo en que Avello interpela a los receptores de su obra, hasta llegar a la performance colectiva de Gusi existen distancias. Las imágenes herméticas, racionales y frías de Avello son silenciosas, y trasladan en un acto cuasi ventrílocuo el acto de hablar por ellas hacia la boca de los espectadores. La propuesta de Gusi busca que el espectador se mueva – él mismo, físicamente, ya no sólo su mirada - para constituirse así la obra. En este sentido, sitúo "Caminar en redondo" dentro de una relación más afectada con el paisaje; la intención está puesta en apropiarse de él, a través de la mirada directa y en redondo. Tal como Gusi detalla en la presentación de esta obra en su sitio web, lo que quiere es dar pie a captar *"la manera idónea de ver el paisaje en toda su dimensión (...) una contemplación expansiva y completa en constante itinerancia que lleva a la obsesión"*³. Esta manera idónea sería la de dar vueltas en círculo por las rutas trazadas, las cuales cubren espacios rurales, urbanos, y algunos en donde naturaleza y cultura colindan con cierta espontaneidad, pero que el recorrido en redondo que los atraviesa parece dislocarla. Tal es el caso, por ejemplo, del trayecto "Caminar en redondo entre un campo y un camino".

El caminar en círculos no carga solamente con la aprehensión ideal del paisaje en 360°; son también las palabras que se pronuncian cuando se está perdido, que indican que no se está llegando a destino y que la ruta se ha vuelto absurda debido a la desorientación. Pero el recorrido circular de Gusi es adrede, intencionado, y porta con ello también para desafiar el sello del absurdo de caminar en círculos, sin principio ni fin claros, sino que sólo dejando la huella sobre la tierra para ser leída por el GPS de Wikiloc o de cualquier plataforma de toma de imágenes satelitales,

²"Nueva intervención de Plataforma en Corporación Cultural San Pedro de La Paz: Líneas periféricas y espacios significativos de Carlos Avello" en Blog del Colectivo Plataforma.
<http://spplataforma.wordpress.com/2011/07/05/nueva-intervencion-de-plataforma-en-corporacion-cultural-san-pedro-de-la-paz-lineas-perifericas-y-espacios-significativos-de-carlos-avello/> [consultado el 19 de Noviembre de 2012]

³ http://www.albertgusi.com/galeria/caminar_rodod.html [consultado el 19 de Noviembre de 2012]

en una ultramoderna intervención sobre el paisaje que sólo queda documentada por la imagen satelital.

De este modo, el uso de internet en la obra de Gusi parece ser doble. Es la herramienta a través de la cual se convoca y con la que también se deja testimonio, marcando con una particular apertura la duración de la obra. A lo que me refiero aquí es a que Gusi no posee datos estadísticos de cuántos y quiénes son los que acceden a esta ruta, pudiendo ser así un número que siempre está susceptible de aumentar. La prueba de que alguien hizo el recorrido en redondo queda sólo puesta en imagen a través de la actualización de la toma satelital, la cual puede ser instantánea, pero no siempre fiel. Las huellas pueden quedar o borrarse.

Gusi pone en obra una suerte de contradicción vital para la fotografía como medio de reproducción, a partir de cierto componente teatral. Desde la imagen satelital, reproducción del paisaje cartografiado por grados y coordenadas de orden matemático, Gusi plantea "re-producir" el instante tomado, a través de los recorridos en redondo. Es entonces cuando la contradicción es producida; el único registro de un individuo siguiendo el recorrido en redondo es el surco dejado por la huella de sus pies. La imagen se intervino y la causa de ello no puede ser abarcada por la toma satelital, que sólo tiene injerencia sobre el paisaje, como si la mano del hombre sobre él fuera un secreto encanto que ordena la continuidad de lo sin-orden, y permanece sin imagen, sólo como huella. Las imágenes satelitales son la presencia enigmática de un individuo que no puede ser tomado por ellas, casi como el vampiro que no puede verse reflejado en el espejo.

La inmediatez vuelve posible actualizar esa toma cuantas veces se quiera. Es ahí cuando se tensiona la definición de fotografía referida a traer al presente siempre un pasado, en la instantaneidad de su desfase. Una definición de fotografía como "*estereotipos instantáneos de actualidad siempre anacrónica*"⁴ es la que queda puesta en crisis. Ante esto ¿Habría dejado de ser esta imagen (la satelital) una que se precie de ser llamada toma fotográfica? ¿O la fotografía simplemente se disolvió y por fin logró lo que la pintura o la escultura, al volver difusos sus límites?

Desde la otra esquina, la obra de Avello parece obviar esta pregunta al plantearse desde la fotografía de autor. Cuando en Europa la fotografía es la exaltación de un paisaje moldeado por la mano del hombre, que se ha hecho a la medida de una tradición cultural -o de sus disputas-, y comienza a explotarse como imagen de comercio turístico global, lo que sucede en América constituye su revés: el territorio

⁴ Kay, Ronald. "Del espacio de acá". Santiago, 1981. V.I.S.U.A.L. Editores Asociados. Pág. 24.

se quiere hacer propio a través de la imagen, en un estado anterior al de su intervención espacial y/o arquitectónica por el hombre. Antes de ser intervenido, habitado o conquistado, la fotografía ejerce su poder posesional.

Entonces la relación del paisaje chileno con su imagen fotográfica es una relación desfasada y fallida, que sigue revelándose ante nosotros con las fotografías de Avello pero desde una inversión en los términos. El paisaje ha sido dominado y no se tiene imagen de él que logre abarcarlo; el punto de vista habrá de cambiar y la opción del sobrevuelo nos trae imágenes de una dominación imparablemente ordenada y sistemática, de hileras de casas que se sujetan sobre una trama que podría recordarnos la historia de un estudiante de arquitectura por alcanzar la prolijidad en una maqueta. Las fotografías de *Límites duros* son una apropiación melancólica del paisaje en la región del Bío-Bío. No hay nada que se pueda hacer más que mirar desde la altura, y hacerse todas las preguntas posibles esperando siempre el asalto de respuestas fallidas.

Si se va de la quietud melancólica de las maquetas a la languidez de una imagen satelital en internet, la acción de Gusi guarda también con una carga de aflicción, pero que provoca no sólo el cambio en el punto de vista; es el traspaso de la acción del artista a la del espectador lo que constituye a la obra como tal. La aflicción puede estar en el absurdo del caminar en círculos, en la nostalgia por el individuo que camina pero que no existe más allá del surco hecho por sus pies. Cuando la imagen satelital problematiza con su propio contenido fotográfico (¿puede ser una imagen fotográfica si la toma es hecha por una máquina? ¿es entonces toda imagen una fotografía?), esta reproduce la *presencia de una ausencia* (sacando de contexto a Sartre). La propuesta de Gusi es un llamado a contribuir en la ilustración de esta presencia, es a hacer fotografía desde un dispositivo que quizás no puede preciarse de la acción de fotografiar, o que quizás la expande para difuminar sus límites. El surco en la tierra es el residuo nostálgico de ese individuo que ya no está pero que estuvo; residuo nostálgico que es también el del aparato fotográfico tradicional, decimonónico y puramente reproductor.

Como decía antes, Avello plantea su obra desde la fotografía de autor, en un momento en que esta definición problematiza con el medio a través de su expansión más allá de la traducción referencial de las tomas. ¿Puede ser la fotografía de autor un espacio para tensar este momento problemático y así expandir sus límites? ¿Es posible asumir que su aparente y transparente referencialidad le otorgue al espectador un espacio para observar la realidad desde la altura, mirarse en ella como en un espejo y pensarse a sí mismo en su relación con el espacio que habita, el cual excede su control? Si el espectador/ciudadano no

tiene incidencia en los trayectos que constituyen su vida diaria ¿se transforma entonces en una pieza más de esta maqueta viviente, quedándole nada más que recorrerla en círculos para contrariar su trazado de ángulos rectos?

Si se piensa que la fotografía de autor hace referencia justamente a *un autor* al patentar con autoridad que la toma fue hecha efectivamente por alguien, y detrás de ese alguien hay un discurso, una poética, una propuesta particular, la obra de Gusi va más allá. Las tomas son ahora unas *sin autor*, y el absurdo camino en redondo documenta esa imposibilidad autoral de una imagen satelital. ¿Puede seguir siendo fotografía? ¿o lo es sólo porque ilustra esta *presencia de una ausencia*? Si la instantaneidad es siempre una falsa promesa, aunque sea por algunos segundos ¿Acaso no es siempre esa la característica de cualquier tipo de imagen?