

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



LA MINIATURA EN LA INMENSIDAD DEL PAISAJE FOTOGRÁFICO. EL MAPA EN LAS IMÁGENES DE ANDREAS GURSKY

GEMA PASTOR ANDRÉS

Universidad Rey Juan Carlos. Madrid

«Las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables, y no visitables».
Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

La torre era de piedra y la escalera que permitía subir hasta arriba era como una escalera de mano, era una atalaya de vigilancia y defensa. La subí y desde arriba tuve una visión enrarecida del mundo, ampliada, pero reducida, empuñecida pero llena de detalles que observando fijamente me enseñaban en contraídos conjuntos la inmensidad que se extendía bajo mi mirada. La sensación de un espectador de una fotografía contemporánea, que ha sido colocado por el fotógrafo en la atalaya, podría ser muy similar a lo descrito, pero una vez superada esa sensación que para Bachelard (1965), en *La poética del espacio*, provoca ensoñaciones interiores a partir de la lectura, reconoceremos en el paisaje cenital la construcción que del mundo actual nos devuelven estos fotógrafos.

Algunos de los fotógrafos más importantes de los últimos años colocan la cámara de modo cenital y alejado sobre el mundo. Andreas Gursky es uno de ellos y ha dedicado estos últimos quince años especial atención sobre la visión en picado del mundo. Muchos libros de fotografía editados en los últimos años recopilan imágenes aéreas (*La tierra vista desde el aire* de Arthus-Bertrand Yann ha tenido gran éxito de ventas y exposiciones) pero este tipo de obras fijan su mirada especialmente sobre la belleza puntual que puede ser encontrada sobre la superpie terrestre. Desde luego, sobrevolar el territorio facilita mucho esta visión, pero fijar especialmente la atención sobre ese punto de vista implica otra serie de connotaciones conceptuales y temáticas. Algunos precursores de este tipo de fotografía han encontrado, seguramente, esa necesidad de plasmar cenitalmente el paisaje a partir del crecimiento urbanístico, en muchos

casos apresurado, de las ciudades. La concepción de una nueva arquitectura que genera espacios no vistos hasta ese momento impone en algunos de estos fotógrafos un punto de vista elevado que aglutina en la imagen toda la estructura cambiante en el paisaje.

Es el caso de muchas de las fotografías de Berenice Abbott. Plasma la ciudad de Nueva York en la década de los treinta desde algunos de sus edificios más emblemáticos. Su visión, facilitada por una estructura novedosa en su entorno, es la de una ciudad nueva, que crece en estructuras e intercambios: los transportes invaden las calles, los grandes edificios y fábricas aparecen al lado de las construcciones antecedentes.

Otro ejemplo de fotógrafo preocupado por el espacio y los cambios en su utilización, es Robert Adams, que dedicará en las décadas de los 60 y 70 parte de su atención como fotógrafo a las transformaciones del paisaje americano, la transformación de un territorio que ama. Sus fotografías muestran el surgimiento de las urbanizaciones homogéneas en Estados Unidos, la parcelación artificial del solar y la construcción seriada de viviendas.

Joel Sternfeld fijará también su mirada sobre el paisaje americano años más tarde, pero su mirada se fijará sobre todo en las estructuras de comunicación construidas por el hombre, aunque su punto de vista no llegará a ser nunca tan cenital (o sólo como ruptura formal con las tendencias del momento) como en las obras de Gursky.

Son sólo algunos ejemplos de fotógrafos que, conscientes de las transformaciones históricas sobre el territorio, las plasman en sus imágenes, en muchas ocasiones desde un punto de vista que abarca en una sola visión la evolución espacial, un punto de vista que coloca al espectador en una posición elevada sobre el mundo.

Esa visión aérea, es en las fotografías de Gursky, una visión aplana del mundo. Sus fotografías muestran, a diferencia de otros artistas, lugares muy distantes del planeta, pero el resultado no es heterogéneo, sino que acumula de forma seriada los modelos repetidos de la estructura urbana. «Para Gursky el mundo de los noventa es grande, high-tech, acelerado, caro y global. Dentro de él, el individuo anónimo no es más que uno entre muchos» (Galassi, 2001: 18).

Hasta el siglo XX el ser humano interactuaba con un entorno a su escala, sin velocidad en las transacciones entre puntos distantes en el espacio o sin la posibilidad de alejarse a vista de pájaro. Como mucho, un coetáneo del siglo XIX podía subir a un monte o una colina y observar desde allí el panorama. Así surgiría el primer documento europeo en el que se muestra interés por el paisaje, la carta de Petrarca en el Mont Ventoux a un amigo (Petrarca, 1978). Pero el resto del tiempo, alejado de la contemplación sublime o «ensoñadora», el individuo interactuaba con un mundo a su escala. El habitante de finales del siglo XX y principios del XXI se mueve en un entorno, urbano o natural, acelerado por las comunicaciones y el transporte, que excede con mucho el canon humano fijado en el Renacimiento. Los artistas que representan de este modo el mundo son capaces de abstraer y obtener la imagen interiorizada, pero no consciente, de sus contemporáneos.

Entresacando en los capítulos que Bachelard dedica a estos temas (a la miniatura y a la inmensidad), veremos cómo la reconstrucción poética que él hace del espacio no puede ser aplicada en todas las ocasiones a las fotografías, mucho más tangibles y corpóreas que sus imágenes, pero su camino nos revelará un proceso para el estudio del punto de vista en el que se coloca al espectador de las fotografías, que nos ayudará a saber cual es la visión que éste tiene del mundo en el que vive.

En su libro, Bachelard analiza textos para buscar en ellos la poética del espacio que provoca al espectador ensoñaciones idealizadas de su relación con el mundo exterior e interior, pero en las fotografías que podemos analizar no se reconstruye un espacio, si no que se registra el existente de una manera particular. Si Bachelard hace referencia a la creación para la evasión cuando el artista representa un paisaje en miniatura es porque esto le permite escaparse hacia un mundo mejor, hacia su ensueño particular; mientras que en las fotografías en las que nos estamos fijando, que registran de forma documental la realidad, la imagen que se muestra al espectador es la imagen que éste vive. Por lo tanto, la visión de extraterrestre que Peter Galassy (2001: 24) atribuye a Gursky sólo podría ser el ensueño del mundo real. Paisajes urbanos o humanizados (por la máquina o la presencia del hombre) donde la extrañeza del

espectador se canaliza a través del punto de vista elegido para la toma; el resultado es una visión panorámica en la que las construcciones se asemejan a maquetas de sí mismas: el inmenso territorio plasmado, abarcable sólo desde la mirada, recoge en todos sus detalles la visión del desarrollo. La caída casi vertical de la mirada sitúa al espectador en un punto de vista absolutamente novedoso. Esta escala distorsionada del mundo, basada en la polaridad entre la cosmicidad y la miniatura, está contrapuesta a la escala humana.

El mundo se ve empequeñecido entonces por nuestros traslados en los medios de comunicación y transporte, lugares distantes quedan unidos en pequeños intervalos de tiempo. ¿Será esta la característica intrínseca del paisaje y el territorio de nuestra época? ¿Es la que Gursky pretende hacer consciente en el espectador? ¿Cuál es la lectura del espacio de sus contemporáneos?

MINIATURA

En Olinda el que lleva una lupa y busca con atención puede encontrar en alguna parte un punto no más grande que la cabeza de un alfiler donde, mirando con un poco de aumento, se ven dentro los techos las antenas las claraboyas los jardines los tazones de las fuentes, las franjas rayadas que cruzan las calles, los quioscos de las plazas, la pista de carreras de los caballos.

ITALO CALVINO, «Las ciudades escondidas 1», en *Las ciudades invisibles*.

«Esas casas en miniatura son objetos falsos provistos de objetividad psicológica» dice Bachelard (1965: 184) al referirse a las miniaturas escritas; estas fotografías, en cambio, describen espacios reales de forma objetiva, sin embargo las dos plantean el problema de las similitudes geométricas. ¿Cuál es la lectura del espacio que se puede hacer a partir de estas imágenes en miniatura del mundo?

En los dibujos que estudia el geómetra, éste ve exactamente lo mismo en dos figuras semejantes a diferentes escalas, pero en la miniatura no

se puede reconocer el espacio, quizás tan sólo se pueda comprender y entender cómo se percibe.

En estas fotografías de Gursky los encuadres están vacíos de profundidad, consiguiendo con el cúmulo de elementos composiciones completamente abstractas. En esta miniatura, que plasma el paisaje, sus valores se condensan y se enriquecen por la acumulación y la compresión del espacio en una imagen de dos dimensiones.

Bachelard dice que se posee el mundo cuanta mayor posibilidad se tenga para miniaturizarlo en esa capacidad de imaginación que la lectura amplía con sus ensoñaciones, seguramente esto sucede porque ésta facultad miniaturizante facilita la comprensión del mismo. En el caso de las imágenes compiladoras, además, la imagen que se ve es la imagen que se vive, lo que ayuda a la construcción e identificación del individuo en su entorno.

Las fotografías pudieran estar hechas por un astrónomo matemático, que estudia la vida en su mismo planeta alejándose de él. El formato de las tomas panorámicas y el punto de vista de la cámara de Gursky está en un punto elevado respecto al motivo. Encuadradas desde un punto de vista elevado y con la mirada hacia abajo resultan radicalmente diferentes de la estética fotográfica imperante (en la que el fotógrafo suele implicarse emocionalmente en el hecho que se registra, por medio de la espectacularidad del primer plano) y constante en la fotografía documental del siglo xx. Gursky, filósofo del espacio, se aleja del sujeto, de su atención, y este distanciamiento, que nos resulta familiar a priori, se convierte en algo extraño y novedoso y, por tanto, llama nuestra atención, nos engancha para realizar una exploración detenida. La atención del fotógrafo con su cámara a modo de lupa, como el botánico que con paciencia escudriña sus portamuestras, nos hace fijarnos sobre la estructura del espacio, lo grande concentrado en lo pequeño. La distancia con respecto al motivo de Gursky se convierte progresivamente en un modelo a estudiar para comparar con otras imágenes. La repetición de distintos motivos en iguales circunstancias puede llegar a inferir un discurso donde se revele la estructura esencial de lo fotografiado. Gursky elimina todos los elementos de la perspectiva para que el tema parezca

presentado sin la interferencia de un observador y selecciona y configura el punto de vista para que éste sugiera una totalidad (todo lo esencial está incluido) completamente autónoma que corresponda a una imagen mental o concepto, el que él previamente ha generado en su mente.

Los miniaturistas de la Edad Media representaban el mundo bajo la misma premisa, pero los espectadores de sus espacios no conocían el mundo que vivimos hoy (ni siquiera el mundo de su momento histórico). La diferencia entre ambos es lo que el espectador ya sabe, lo que les une es, como dice Bachelard: ese amor al espacio para describirlo tan minuciosamente «como si hubiera moléculas de mundo, para encerrar todo un espectáculo en una molécula del dibujo». En ambos «los detalles se descubren y se ordenan unos tras otros, pacientemente, con la malicia discursiva de un fino miniaturista» (1965: 195, 196). La atención sobre la miniatura propuesta en la emulsión fotográfica salta entonces en cada uno de los detalles, detalles que son paradigmas de la construcción postmoderna del espacio: acumulación, indiferenciación, homogeneización... La obra de Gursky *Sha Tin* resume todas esas características del momento actual. Distribuidas en bandas horizontales se muestra: el individuo en masa, los espectáculos de ocio, la imagen de esos espectáculos, la arquitectura homogeneizante de la estructura urbana y la naturaleza de fondo. Son este tipo de imágenes que aglutinan en una sola mirada las características del paisaje moderno las que interesan a Gursky desde la visión cenital. La repetición estructural de los modelos elegidos plasma la visión del mundo actual, del concepto de sociedad comercial e industrializada: la sofisticación y la alta tecnología desplegada en esos lugares comunes de trabajo, el esparcimiento, la sociedad acelerada por el ritmo de producción, el ocio ceñido a los espectáculos de masas. En este juego de dimensiones las imágenes pasan sin esfuerzo de lo pequeño a lo grande y de lo grande a lo pequeño, el macrocosmos y el microcosmos son correlativos. El espectador de las fotografías se hará consciente de su pequeñez al observar las imágenes: el pulgarcito que se sabe, también puede maravillarse de lo que es capaz de superar, enfrentado al poder de la naturaleza como en la fotografía

de 1989 *Cataratas del Niagara* (la otra cara del espejo sería su visión como hormiga que todo lo invade) o como generador de los entornos que observa (ahora obrera construyendo el hormiguero) en *Hong Kong And Shanghai Bank* de 1994.

Pero el ser que observa también puede hacerse consciente de su pequeñez en la altura (ahora más vulnerable que el pulgarcito capaz y consciente). «Me hundo en las dimensiones minúsculas ofrecidas por la distancia, inquieto de medir en ese empequeñecimiento la inmovilidad donde me siento retenido» dice Jöe Bousquet en *Le meneur de Lune*. Es desde la lejanía donde se fabrican miniaturas en el horizonte, ya que fabricadas en la distancia las miniaturas son más fáciles de poseer. Es una lección de soledad la que se recibe: al observar el bullicio de la piscina en verano desde la altura como en la imagen *Ratingem, Swimming Pool* de 1987, el barullo del trabajo en la bolsa en *Chicago Board Of Trade II* de 1999 o el silencio invernal de la nieve en una carrera de esquiadores plasmada en *Engadine* de 1995.

Es la imagen, junto con el sonido que evoca, la que nos aleja del plano. Hasta ahora las imágenes nos han remitido a través de la vista a la comprensión del espacio, pero en la reconstrucción de su percepción intervienen otros sentidos (así muchas de las imágenes en miniatura soportarían un estudio minucioso para cada sentido); en muchas de las fotografías que nos muestran el mundo, podemos descubrir el sonido que las acompaña intuido por la composición, la forma o el contenido. En el díptico *Cairo*, de 1992, el espectador puede hacerse consciente del ruido de los coches en la ciudad, el ligero movimiento que existe entre las dos imágenes nos anuncia un cambio que produce también la acústica de la ciudad, aunque aquí solo podamos intuirlo. Esa soledad de la altura puede compararse en ocasiones con la del ser divino que contempla su obra (otra forma de observar el comportamiento humano desde el espacio, como la del extraterrestre), una obra inmensa empequeñecida por la distancia que debe existir para que ésta transcurra por sí misma.

LA INMENSIDAD

Hasta aquí hemos podido ir siguiendo los pasos de Gaston Bachelard en *La poética del espacio* cuando se refiere a la miniatura, pero el capítulo que dedica a la inmensidad, titulado exactamente *La inmensidad íntima*, nos sumerge en el interior del ser humano para descubrir esa conciencia sublime que puede adquirir en algunas ocasiones a partir de escritos que le mueven a la ensoñación. Mientras que con las imágenes objetivas que pretendemos analizar el camino no puede llevarnos hacia la conciencia sublime de la poética, sino a la conciencia del conocimiento, la comprensión de la percepción y la construcción del mundo real. Así, las fotografías, como los poemas, realidades humanas que no pueden ser explicadas con unas pocas impresiones, necesitan ser vividas, interiorizadas, en su inmensidad poética y creadora.

En las imágenes fotográficas la sensación de inmensidad que la naturaleza puede provocar se verá interrumpida por el mismo hombre o sus obras, la invasión de la naturaleza para su disfrute o consumo. El temor del hombre enfrentado directamente a las fuerzas ambientales nos descubrirá los métodos que utiliza para camuflarse o enfrentarse a ella, con aglomeraciones o invasiones irracionales con medios técnicos.

El objetivo escrutador de la cámara nos devolverá la imagen del horizonte: el hombre, antes aislado en su entorno podrá visualizar la extensión ante sus ojos, aunque ésta se haya igualado allá donde mire y sea homogénea en los lugares a los que se pretenda escapar. No es el horizonte para escapar, es el horizonte que se ve en el viaje. Aun así, como dice Baudelaire (1981: 963) en sus *Diarios íntimos* «En ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo, por corriente que sea lo que uno tiene bajo sus ojos. Se convierte en su símbolo». Ese reconecedor del momento podrá escrutar ante su mirada la construcción del espacio que le rodea, podrá construirse a partir del paisaje «El espectáculo exterior ayuda a desplegar la grandeza íntima» (Bachelard, 1965: 230), pero la contemplación no es una ensoñación romántica, es una contemplación reconocedora. La mirada es sobre el mundo, la sensibilidad visual del espacio no mira

a un objeto lejano que puede ser imaginado por cada uno de manera distinta, sino a un entorno real que es transitado o sólo comprendido desde la velocidad del medio.

EL MAPA

El trayecto fue fácil: el viaje a París por la autopista A11 no presenta problemas un domingo por la mañana. No tuvo que esperar en la entrada, pagó con su tarjeta de crédito el peaje de Dourdan, rodeó París por el periférico y llegó al aeropuerto de Roissy por la A1. [...] Mientras esperaba el despegue y la distribución de los diarios, hojeó la revista de la compañía e imaginó, siguiéndolo con el dedo, el itinerario posible del viaje: Heraclion, Lárnaca, Beirut, Dharan, Dóubai, Bombay, Bangkok, más de nueve mil kilómetros en un abrir y cerrar de ojos y algunos nombres que daban tanto en la actualidad periodística. [...] Durante algunas horas (el tiempo necesario para sobrevolar el Mediterráneo, el mar de Arabia y el golfo de Bengala), estaría por fin solo. (Augé, 1993; 9-13).

Volvamos al principio, hemos ido bajando de la torre a la vida real que nos muestran las imágenes de Gursky. ¿Cuál es la lectura del espacio que se puede hacer a partir de estas imágenes en miniatura del mundo? Nos hemos ido acercando a esa visión del espacio desde la altura apreciada en el tránsito que nos traslada de un punto a otro. Quizás ahora podamos resolver el problema planteado al principio de las similitudes geométricas: si el escritor de Bachelard conoce el tamaño de su soledad y sueña sobre el mapa, se sueña geógrafo, puede que, el individuo contemporáneo construya su identidad espacial a partir de esa miniatura porque se construye en su tránsito sobre el mapa. El habitante del mundo actual recorre el espacio en un viaje lineal de un punto a otro, el espacio que recorre se convierte entonces en una superficie de dos dimensiones. El espacio intermedio entre la salida y la llegada, no es más que una vista desde la ventanilla, sólo es un paisaje, no un lugar vivido. El espacio entonces es reconocido más por el dibujo de colores y líneas, que recrea su estructura, que por su vivencia tangible. El mapa del geógrafo se

convierte, en ese momento, en el espacio real vivido, visto desde el transporte. En *Salerno*, fotografía de 1990, Gursky compendia todos los elementos que pueden configurar la imagen de una ciudad en la que se mezclan el pasado y el futuro y los elementos naturales con los artificiales. Muestra un panorama de la industria y el comercio a gran escala, superpuestos en un enclave de la antigua cultura del mediterráneo: los montes lejanos, la bahía, la ciudad antigua, el puerto industrial, la cuadrícula de coches de colores preparados para vender, los contenedores de mercancías... La imagen aglutina de este modo los elementos que construyen la identidad ecléctica del postmodernismo capitalista aplicado a un lugar concreto. Donde lo local se funde con global –*glocal* (Virilio: en línea)– para destilar la esencia de la cultura contemporánea en una sola imagen. Una imagen que condensa en sí misma una estructura esencial que no se ofrece a la experiencia ordinaria, pero que se extrae de ella. La maqueta inmensa de la ciudad apreciada no genera un proceso imaginativo para su asimilación, sino que propone un ejercicio de reconocimiento, la miniatura en que se convierte la ciudad queda aplanada en un mapa que cumple la necesidad de acumular en una sola imagen el espacio transitado. El plano es, por similitud con la sensación espacial, el espacio disfrutado. El mapa del territorio compone la idea del espacio, de un punto a otro en un espacio de dos dimensiones apreciado desde el transporte. La visión de *Los Ángeles de Gursky* propone directamente el plano del territorio construido a través de las luces de la ciudad. La fotografía representación del territorio, paisaje, se muestra entonces al igual que el mapa como visualizadora bidimensional del espacio vivido. Puede entonces que al recorrerla con el dedo podamos imaginarnos el paisaje desde la ventanilla, como se encarga de mostrarnos en muchas ocasiones en sus películas Abbas Kiarostami (Jaio: en línea).

La cámara queda fijada en un punto concreto del parabrisas o la ventanilla lateral de un coche en marcha, y durante largos y silenciosos minutos no pasa nada por delante de los ojos del espectador, sólo el paisaje inalterable de las montañas de la zona rural del Kurdistán iraní, los monó-

tonos barrios del centro de Teherán o los alrededores calcinados, hipnóticos y abstractos de la capital.

Llegados a este punto la visión de las fotografías revelará la estructura interna del espacio desde su visión a vista de pájaro. Contextualizado en ese espacio, el individuo de nuestra época no posee más medios para conocerlo que una visión desde los medios de transporte, su percepción del territorio quedará entonces reducida a una sensación no tangible. Esa sensación construirá en su interior una concepción del territorio que las fotografías de Gursky son capaces de recopilar.

La miniatura del paisaje representado desde la altura fotográfica, símil del mapa del recorrido, construye el espacio aplanado por medio de una representación de dos dimensiones. El mapa de colores, la fotografía aérea del mundo, puede ser, por tanto, el medio que nos facilita la comprensión de un espacio que se escapa a nuestras dimensiones. El territorio que recorreremos pero que no vivimos más que desde la distancia en nuestro tránsito entre la salida y la llegada.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1993): *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (1965): *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1982): *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BAUDELAIRE, C. (1981): *Diarios íntimos*, México D. F., Premiá.
- GALASSI, Peter (2001): *El mundo de Gursky*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro, Madrid, del 12 de julio al 23 de septiembre de 2001.)
- PETRARCA (1978): *Obras I. Prosa*, Madrid, Alfaguara.
- CALVINO, Italo (2000): *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela.
- JAIO, Miren: «Permanezcan sentados en sus asiento», *Revista Zehar*, 43, <http://arteleku.net/4.0/zehar/43/jaio.pdf>
- VIRILIO, Paul: «Velocidad e información», <http://aleph-arts.org/pens/speed.html>.