



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO
Y POSTÍTULO

ESPECTRALIDAD Y VACIAMIENTO: MIRADAS EN TORNO A LA CIUDAD
EN SACHIYO NISHIMURA Y RODRIGO CASANOVA

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención
en Teoría e Historia del Arte

AUTOR: PATRICIO ANDRÉS ALVARADO BARRÍA

PROFESOR GUÍA: CARLOS OSSA SWEARS

SANTIAGO DE CHILE

2015

A Natalia,
su incondicional apoyo hizo posible esta investigación.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	
CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LA IMAGEN FOTOGRAFICA	10
1.1 La concepción y transformación del paisaje en la imagen fotográfica	11
1.2 La fotografía de ciudad como proyecto modernizador	18
1.3 Las dimensiones de la ciudad	24
1.4 El proyecto tipológico de los Becher	27
CAPÍTULO II	
REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA IMAGEN FOTOGRAFICA CONTEMPORÁNEA	33
2.1 La fotografía urbana entre el documento y la práctica artística	34
2.2 Dos modelos de representación en la fotografía urbana desde los aspectos sociales	41
2.3 La fotografía urbana contemporánea en el discurso artístico	48
CAPÍTULO III	
ESPECTRALIDAD Y VACIAMIENTO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD	56

3.1 Aproximaciones conceptuales: Espectralidad y vaciamiento	56
3.2 Extractos de ciudad de Sachiyo Nishimura	64
3.3 Paisaje en tránsito de Rodrigo Casanova	69

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES	75
--------------	----

BIBLIOGRAFÍA	79
--------------	----

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
Figura 1: Rue de Constantine, Paris, Charles Marville, 1861	16
Figura 2: Álbum del Santa Lucía: Segunda Vista General del Santa Lucía (costado del sud-oeste), Pedro Emilio Garreaud, 1874	23
Figura 3: Grain Elevators, Bins, Bernd & Hilla Becher, 1978-2000	30
Figura 4: Typology of Watertowers, Bernd & Hilla Becher, 1972	32
Figura 5: Architecture of Density 52, Michael Wolf, 2005	37
Figura 6: Isolated Rowhouses, Roel Jacobs, 2001	38
Figura 7: Poblenou, Martí Llorens, 1987	40
Figura 8: Congresso Nacional, Salomon Cytrynowicz, 1998	42
Figura 9: La vida es una pasarela, Jaime Ávila, 2004	45
Figura 10: The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems, Martha Rosler, 1975	47
Figura 11: París Montparnasse, Andreas Gursky, 1993	52
Figura 12: Something is Missing, Jean-Marc Bustamante, 2008	54
Figura 13: Penúltima región, Gerardo Suter, 2009	58
Figura 14: Ransom Gillis Mansion, John R at Alfred, Camilo José Vergara, 2001	61
Figura 15: Caracoles, Carlos Silva, 2007-2014	63
Figura 16: Paisaje / Ficción, Sachiyo Nishimura, 2010	65
Figura 17: Paisaje / Ficción, Sachiyo Nishimura, 2010	66
Figura 18: Líneas, Sachiyo Nishimura, 2010	68
Figura 19: Paisaje en tránsito, Rodrigo Casanova, 2009	71
Figura 20: Paisaje en tránsito, Rodrigo Casanova, 2009	72
Figura 21: Paisaje en tránsito, Rodrigo Casanova, 2009	73

RESUMEN

Desde el siglo XIX la fotografía urbana se ha destacado por establecer una mirada modernizadora cuyo objetivo ha sido el reordenamiento de la ciudad. A lo largo de su devenir, esta mirada se ha descentrado del eje normativo permitiendo el surgimiento de estéticas cercanas al documental, la identidad y el discurso artístico, con diversos ejemplos locales, como Helsby, Garreaud, Merton, o Silva, e internacionales, desde Marville, Atget, la Nueva objetividad, la escuela de los Becher, hasta las propuestas contemporáneas. La imagen fotográfica en su desarrollo artístico redefiniría su coeficiente de objetividad, poniendo en cuestión problemas en torno al montaje, el referente y la imagen no indicial. En este sentido, la mirada presente en las series Extractos de Ciudad (2010) de Sachiyo Nishimura y Paisaje en tránsito (2009) de Rodrigo Casanova, permitirían abordar una lectura a los modelos representacionales de la ciudad desde una producción artística actual, considerando los problemas desarrollados por la imagen en la construcción de la mirada sobre lo urbano. De esta forma, los conceptos de espectralidad y vaciamiento que desarrollarían las propuestas de estos artistas, a partir de las ideas de tránsito, fractura y ausencia en relación al referente hasta la multiplicidad, saturación o yuxtaposición en el montaje, permitiendo observar nuevas configuraciones de la imagen fotográfica urbana. En consecuencia, la ciudad aparecería como una discontinuidad determinada por la construcción de perspectivas y miradas, cruzadas a su vez por sus propias referencialidades en diálogo hacia un discurso estético.

INTRODUCCIÓN

La fotografía de ciudad ha tenido un desarrollo tan antiguo como la propia aspiración del deseo de fotografiar. Esto se observaría en las prácticas de sus precursores y la construcción de puntos de vista que servirían como fundamento para la fotografía de paisaje, cuya elaboración procedería, a su vez, desde la tradición de un discurso pictórico. Para esto es necesario revisar la concepción de paisaje en la imagen fotográfica, en donde surgirían términos como fotografía topográfica, paisajística o urbana. A partir de esto, el espacio representacional establecería una relación descriptiva del entorno (Chevrier) que sería promovida funcionalmente por los aparatos del Estado en consecuencia de un proyecto modernizador que tomaría forma a través de lo urbano, arraigado en el estatuto objetivo de visión que se concebiría en el dispositivo. De este modo, el proyecto urbano tendría lugar en un tipo de producción sensible donde se reconocerían los elementos del poder en la imagen del progreso.

Para algunos autores, el modelo visual que se proyectaría a través del dispositivo fotográfico se constituiría bajo la perspectiva lineal de la representación pictórica clásica (Synder, Burgin), mientras que el desarraigo de la visión que representaría este dispositivo se produciría con anterioridad a partir de la cámara oscura (Crary), cuestionando su estatuto referencial. De forma que cabe la pregunta acerca de la forma en que se constituiría la visión de la ciudad en la imagen fotográfica, en qué medida dependería de un programa estético tecnológico, y cómo este modelo se vería cuestionado a partir de algunas producciones visuales para dar paso a una toma de lugar.

El modelo documental y el interés tipológico de Marville o Atget sería uno de los caminos que seguirían diversos autores con trayectorias disímiles, desde el coeficiente indicial (nueva objetividad) hasta la inclusión en un discurso artístico (surrealismo), entre las cuales surgirían propuestas cuyos ecos permanecerían vigentes para un grupo de producciones contemporáneas visibles en las prácticas artísticas actuales, como es el caso del legado de los Becher. Sin duda la relación de las producciones visuales que emplean la fotografía de ciudad son bastante diversas y disímiles, por lo tanto, luego de rastrear sus antecedentes, es necesario revisar las principales características respecto a producciones relativamente recientes, restringidas hacia lo urbano (Iglesias, Marina & Morón), en donde se conformarían visiones, en algunos casos opuestas, respecto a la imagen en su estatuto documental, observando cómo algunas producciones artísticas las incorporarían y las cuestionarían (Llorens, Rosler). Las propuestas abordadas en este itinerario, como el caso de la Escuela de Düsseldorf o Jean-Marc Bustamante, permitirían advertir en qué medida se reconocería el desarrollo de un modelo de visión y de qué forma se manifestaría una lectura hacia el proyecto modernizador en la representación de lo urbano. En este sentido, los criterios de objetividad serían sustituidos por los de simulacro, incorporando procedimientos que obligarían a replantear la relación hacia el entorno.

En este contexto, las propuestas de Sachiyo Nishimura y Rodrigo Casanova permitirían pensar la imagen fotográfica de la ciudad poniendo en tensión una relación entre la producción visual y su modelo representacional a través de distintos procedimientos fotográficos. Para ello, se ha delimitado un marco de referencias visuales y teóricas reconocibles en sus producciones, las que estarían cruzadas por las lecturas en torno al discurso artístico de la imagen fotográfica (Fontcuberta, Bright). De modo que surgirían los términos espectralidad y vaciamiento, los que darían cuenta, por una parte, de las

características visuales, y por otra, de su correspondencia hacia un discurso acerca de la ciudad. Estos términos no son exclusivos para el análisis de sus propuestas, por el contrario, son conceptos a los que distintos autores han recurrido para explicar la producción visual contemporánea (Ancira, Vega), y en específico en su relación con la ciudad. De esta forma, la representación de lo urbano emerge proyectivamente en la imagen fotográfica, tomando forma y desapareciendo en la medida que los procedimientos la develan y la ocultan, estableciendo una compleja relación hacia el referente.

Por lo tanto, el tránsito descrito permitiría observar cuáles son las características de las imágenes fotográficas de ciudad en cuanto a su estatuto artístico, así como su relación con un lenguaje que se ha caracterizado por ser referencial, pero cuyos límites han sido excedidos a través de aspectos procedimentales y discursivos.

CAPÍTULO I

1. CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

A lo largo de este primer capítulo, se propone desarrollar una lectura respecto al tránsito del punto de vista de la fotografía de ciudad hacia un discurso artístico, derivado del empleo del dispositivo fotográfico y su relación con la representación plástica a partir de autores como Batchen, Dubois, Krauss, Newhall, entre otros. De este modo, en un primer momento, las “vistas de paisaje, objetos de la naturaleza, imágenes encontradas en la cámara oscura”¹ conformarían las principales fijaciones de lo que se denominaría como “deseo fotográfico”. A partir de ahí, su relación con el entorno aparecería bajo una estrecha relación con los discursos visuales pictóricos desde el renacimiento hasta la pintura de paisaje.

En una segunda instancia, se propone observar la argumentación de Crary y Tagg, en relación al desarrollo de la fotografía urbana, como el procedimiento vital para el proyecto modernizador del siglo XIX en adelante. Aunque, a partir de las aportaciones de Burgin y Snyder, sería posible pensar en la representación fotográfica como la consecución de un modelo convencional en su relación con el cuerpo y la concepción pictórica del espacio.

Finalmente se propone analizar el proyecto de Hilla y Bernd Becher, cuyas imágenes fotográficas de estructuras industriales han sido producidas en un contexto en el que diversos teóricos tales como Baqué, Guasch, Argán o Bright, han observado como la época en la que surge la fotografía como un discurso artístico contemporáneo, particularmente como un dispositivo clave

¹ Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, 2004, p. 60

para el desarrollo del arte conceptual, el minimalismo, e incluso para prácticas tan diversas como el *land art* o la performance. De forma que el proyecto de los Becher, siguiendo la lectura de Stimson, significaría un punto de inflexión para la fotografía urbana al hacer arte a partir de la industria, la que, a su vez, significaría una posibilidad para desarrollar una lectura respecto a la ciudad, el proyecto modernizador y las propuestas generacionales desde el discurso estético a partir de la fotografía.

1.1 La concepción y transformación del paisaje en la imagen fotográfica

Considerando el desarrollo de un modelo de visión sobre el paisaje en relación a la práctica fotográfica, es necesario referirse inicialmente al trabajo de los profotógrafos, cuya labor, por medio de la búsqueda por representar técnicamente el entorno, según plantea el propio Batchen, determinaría “un modo particular de *mostrar en imagen* la naturaleza”, es decir, el paisaje no sólo representaría “la principal aspiración pictórica del proceso que intentaban desarrollar, sino que proporcionaba buena parte del lenguaje conceptual y técnico empleado para describir sus resultados previstos”². Para esto se utilizaría como medio auxiliar una serie de aparatos en los que destacan la cámara oscura y, más tarde, la cámara lúcida, los que permitirían la representación de una escena proporcionando un encuadre rígido y un punto fijo de visión que exigiría la organización de las convenciones estéticas de lo que sería la “principal teorización del paisaje en Europa durante los siglos XVIII y principios del XIX”, como es el caso, por ejemplo, del pintoresquismo. De forma que estos dispositivos estarían presentes, siguiendo este modelo estético, para el pensamiento de los principales precursores de la fotografía como Niépce, Daguerre y Talbot. Para este último “no lograr una composición

² Ibíd., p. 73

correctamente dibujada sobre la página que tenía delante fue lo que, supuestamente, le llevó a pensar en la fotografía”³.

En este sentido, los términos “vista”, “efecto” o “panorama” vendrían a establecer una relación visual respecto al término de naturaleza, cuya concepción tendría una trayectoria ecléctica desde el siglo XVIII en adelante, pero que estaría determinado por la distancia de un observador en relación a su entorno y el discurso estético académico. Para Chevrier, la expresión “punto de vista” diferenciaría “las fotografías hechas a partir de un motivo natural de las fotografías que reproducían grabados”, de forma que este término permitiría “relacionar la invención de la fotografía, no sólo (...) con la ideología progresista de la Ilustración y con las investigaciones sobre la comunicación del saber y sobre la multiplicación de imágenes, que suscitaron pasiones en el siglo XVIII, sino también con la estética que se desarrolló, sobre todo, en materia de paisaje.”⁴

Desde la representación pictórica, críticos como Hussey y Samuel H. Monk han propuesto que “lo pintoresco actuó como transición entre una comprensión racionalista de la naturaleza y un romanticismo más basado en respuestas subjetivas y emocionales”⁵, lo que coincidiría con una aparición del deseo de fotografiar. Batchen a partir de los escritos de Richard Payne Knight en su *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, señala que este pintoresquismo “está atrapado en un discurso de autorreflexión crítica”, tratándose de “un modelo de representación que depende de una cierta conciencia de sí mismo como tropo”, lo que permitiría articular “un nuevo tipo de

³ *Ibid.*, p. 76

⁴ Chevrier, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, 2006, p. 42

⁵ Batchen, op. cit., p. 80

espectador de paisajes: un ser que, por primera vez, era a la vez sujeto y objeto de la representación”⁶.

Para Dubois, durante el siglo XIX se propone un argumento consistente en que, como consecuencia de la masificación de la fotografía, “la práctica pictórica pueda en adelante conformarse a lo que constituye su misma esencia: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica”⁷. El mismo autor indica que este discurso liberador se prolongaría durante el siglo XX mediante una oposición entre una *técnica* y la *actividad humana*, es decir, “la fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y su habilidad”⁸. Para esto, el autor hace hincapié en el carácter azaroso de su descubrimiento, ya sea tanto en la cualidad científica de Niepce, cuyo objetivo radicaba en copiar grabados, o de Talbot, quien se dedicaría a colaborar con científicos botánicos a través de sus *photogenic drawings*.

Para efectos de observar el desarrollo del paisaje en la imagen fotográfica, emerge lo que algunos autores han denominado como fotografía topográfica, en la cual se podría observar, por un lado, la consecución de un discurso pictórico, y por otro, una representación directa del espacio. Rosalind Krauss señala –a partir del contraste de *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada* de Timothy O’Sullivan y una litografía de la misma– que la reseña histórica de los primeros años de lo que sería un tipo de fotografía topográfica “se realizó para solventar las necesidades de la exploración, de las expediciones y de los estudios topográficos”⁹, pero cuyo estatuto estético se ha modificado en conjunto a su recepción y circulación, permitiendo su ingreso o legitimación al

⁶ *Ibíd.*, p. 81

⁷ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, 1994, p. 26

⁸ *Ibíd.*, p. 27

⁹ Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una Teoría de los desplazamientos*, 2004, p. 43

discurso estético del arte, como lo plantearía Peter Galassi quien, en *Before Photography*¹⁰, situaría el discurso de la fotografía como “una descendiente legítima de la tradición pictórica occidental” cuya perspectiva analítica “por oposición a la perspectiva de construcción ‘sintética’ del renacimiento, se había desarrollado ya plenamente a finales del XVIII en el arte pictórico”¹¹. Esto se representaría en la práctica topográfica de Samuel Bourne, Felice Beato, Auguste Salzmann, Charles Marville y el mismo O’Sullivan. De forma que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, estas oposiciones se observarían en el discurso estético al interior del espacio de exposición, surgiendo una complementariedad dialéctica, y produciéndose una rápida “transformación del paisaje, a partir de 1860, en una visión aplanada y comprimida del espacio extendiéndose lateralmente sobre la superficie”, la cual empezaría “con la evacuación sistemática de la perspectiva en la pintura de paisaje”¹². En este sentido, Krauss observaría este tipo de fotografía como producto de una investigación al interior del discurso artístico, integrando una perspectiva analítica y visión empírica.

Newhall, en su *Historia de la fotografía*, ha definido este tipo de imagen, consistente en emplear como objeto el entorno y su observación panorámica, de la siguiente manera:

“Se ha denominado ‘topográfica’ a la preocupación de Frith, Wilson, Valentine y de otros fotógrafos en el mundo entero, por la representación literal y directa de los aspectos más característicos en sitios y cosas. En la década de 1860 el término ‘fotografía mecánica’ fue utilizado por Cornelius Jabez Hughes para distinguir a ese enfoque frente al de otros fotógrafos cuyo objetivo era estético y que encontraban en la fotografía

¹⁰ Galassi, Peter. *Before Photography*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1981.

¹¹ Krauss, Op. Cit., p. 43

¹² *Ibíd.*, p. 42

un medio de expresión personal, más allá del trabajo realizado con propósitos comerciales.¹³

Para el autor, las imágenes producidas en este contexto se destacarían por ser “casi siempre técnicamente excelentes, con un detalle de gran nitidez, un logro completo de tonalidades y a menudo con nubes hábilmente impresas, procedentes de otros negativos”¹⁴. Esta preocupación por desarrollar un tipo de encuadre fijo, un montaje correctivo a través de cuidadas técnicas de positivado, una indiferenciación estilística, correspondería a la naturaleza de una producción mecánica y masiva realizada por empresas editoras, en donde, siguiendo a Newhall, desaparecería muchas veces la individualización del fotógrafo y, por lo tanto, la noción del autor. Pues bien, es conocido que esta característica estaría presente en la elaboración de copias de consumo como postales y otro tipo de objetos, pero que tendrían su contraparte en la elaboración de timbres y marcas que servirían para firmar en algunas casas fotográficas que se comenzarían a destacar por la incorporación del trabajo de autor, en donde la presencia de la arquitectura urbana ocuparía un lugar cada vez más central en la imagen, siguiendo estos parámetros establecidos.

De manera que se podría decir que la práctica de una “fotografía topográfica” fue constitutiva para el desarrollo de una visión que estaría intrínsecamente relacionada con la fotografía urbana. De tal forma, hacia 1851, la Commission des Monuments Historiques envió a fotógrafos organizados en misiones para registrar más de un centenar de monumentos y lugares en Francia. Así también el propio Charles Marville, incluido en *Before Photography*, fue nombrado por el prefecto Georges-Eugène Haussmann para “registrar el

¹³ Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*, p. 105

¹⁴ *Ibíd.*

testimonio del cambio y la modernización”¹⁵ durante la renovación urbana de París hacia 1860 (Figura 1).



Figura 1

Rue de Constantine, Paris, Charles Marville, 1861.

Ahora, volviendo a la relación de la fotografía de paisaje y la pintura académica, a propósito de la revisión del trabajo de Roberto Gerstmann – fotógrafo e ingeniero ruso que participó del archivo fotográfico y fílmico de Chile hacia la década de 1930– y con el objetivo de reflexionar acerca de la construcción de sus imágenes patrimoniales, Margarita Alvarado indica que:

“un aspecto que no debemos olvidar al reflexionar acerca de la constitución del paisaje como sujeto de lo fotográfico, es su indiscutible anclaje o relación implícita con la pintura, en lo que se refiere a sus respectivos modos de representar. Tal vez por esta relación, es que muchos críticos y estudiosos de este género sostienen que la fotografía paisajística permanece incluso hasta hoy ‘codificada dentro de los límites

¹⁵ Moya, Ana María. *La percepción del espacio urbano*, 2011, p. 258

del lenguaje de la pintura académica y las tradiciones del arte paisajista que se desarrollaron durante los siglos XVIII y XIX”¹⁶

Por otro lado, para Ana María Moya, el paisaje siempre sería el resultado de una mediación; en este sentido, el concepto específico de “paisaje urbano” surgiría como una categoría consistente en representar un imaginario visual de la ciudad que se conformaría, a su vez, como “vista”, es decir, se regiría por reglas similares a la representación distanciada del entorno como un espacio y entidad física “mediado por la cultura que tiende a manipular y filtrar criterios perceptivos. El paisaje urbano entendido como imagen –experimentado como *representación*– se encuentra mediado por las tecnologías de la visión”¹⁷. En complemento, al revisar la configuración del observador, respecto a la transformación en la constitución de la visión a lo largo del siglo XIX planteada por Jonathan Crary, tanto “la pintura modernista de las décadas de 1870 y 1880 y el desarrollo de la fotografía después de 1839 pueden considerarse síntomas posteriores o consecuencias de este desplazamiento sistémico que ya estaba en marcha hacia 1820”¹⁸. Transformación que antecede el desarrollo de distintos dispositivos técnicos que surgen a lo largo del siglo XIX, entre los cuales es posible señalar una procedencia diferenciada, correspondiente a órdenes distintos por cuanto “la cámara oscura y la cámara fotográfica, en tanto agenciamientos, prácticas y objetos sociales, pertenecen a dos ordenaciones diferentes de la representación y el observador, así como de la relación del observador con lo visible”¹⁹. Es decir, la fotografía, y en particular el establecimiento de la fotografía de ciudad, sería la expresión y el dispositivo fundamental que permitiría comprender los procesos de modernización del siglo

¹⁶ Alvarado et All, *Roberto Gerstmann, fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*, 2009, p. 33. Para esta definición, la autora se apoya en la obra de Clarke, Graham. *The photograph*, Oxford University Press, 1997.

¹⁷ Moya, Op. Cit., p. 96

¹⁸ Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, 2008, p. 20

¹⁹ *Ibíd.*, p. 54

XIX. De forma que la conformación de su mirada correspondería, en un principio, a un sistema de representación convencional, el cual cambiaría de acuerdo a la concepción de los mismos procesos que determinarían su devenir.

1.2 La fotografía de ciudad como proyecto modernizador

Anteriormente se ha señalado escuetamente la incorporación la imagen fotográfica para la documentación urbana promovida por las instituciones oficiales, ya sea por la prefectura del Sena bajo las órdenes de Haussmann, o la colaboración de Gerstmann con la Sección de Turismo del Ministerio de Fomento en Chile. El desarrollo y la práctica de este tipo de fotografía cumpliría un importante rol para el proyecto modernizador del Estado. De este modo, las técnicas de la fotografía, durante el siglo XIX, según John Tagg:

“evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo ‘régimen de verdad’ y un nuevo ‘régimen de sentido’. Lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado.”²⁰

En este sentido, la ciudad, a través de la imagen fotográfica, sería uno de los principales espacios donde se despliegan los signos de la modernización, es decir, donde se da lugar a la producción sensible para establecer estos nuevos regímenes. En consecuencia, “encontrar una fórmula para conciliar el pasado filial y el presente urbano significó convertir a las ciudades en una vitrina de adelantos: la arquitectura materializaba los deseos liberales de orden y progreso ocupando el espacio con una monumentalidad que debía su apego

²⁰ Tagg, John. *El peso de la representación*, 2005, p. 82

jurídico al Estado centralizador borbónico.”²¹ En cuanto a la función cívica de la fotografía, “sus posibilidades de mercado estaban vinculadas a su capacidad de convertir la visión, entendida como representación ideal, en un recurso material en el mundo cotidiano de las masas”²². Dicho de otro modo, la capacidad de incluir a la imaginación visual al ritmo acelerado de la expansión de la Revolución Industrial le dotaría “un nuevo rol moderno como heraldo de la vida privada del sujeto burgués.”²³ Para Moya, este contexto sería el principal auge de la *ciudad-capital* del siglo XIX, es decir, “la ciudad de los grandes bulevares y espacios públicos, donde el capitalismo dio forma a la innovación. La *ciudad-capital* da importancia al realismo que personifica los ideales positivistas y progresistas de la época, con una nueva tecnología visual: la fotografía. La ciudad se representa en imágenes instantáneas y vistas de perspectiva.”²⁴ En este sentido, cabe señalar que el propio ideario tendría su lugar al replegarse desde el imaginario fotográfico, lo que se observa por cuanto:

“han sido frecuentes las fotografías sobre los avances de la ingeniería en la era industrial, especialmente en Gran Bretaña, donde Philip Henry Delamotte tomó la reconstrucción del Crystal Palace en Sydenham durante 1853-1854, Robert Howlett fotografió la botadura del barco a vapor ‘Great Eastern’ en 1857 y James Mudd produjo un inventario fotográfico de las locomotoras construidas en Manchester por la firma Beyer-Peacock durante el mismo periodo.”²⁵

De forma que, durante el siglo XIX, se desarrollarían aparatos fotográficos exclusivos para lograr este tipo de imágenes, como es el caso del calotipo de Talbot, el cual fue utilizado principalmente para el registro de la arquitectura y el paisaje. Entre sus precursores se puede observar el trabajo de

²¹ Antezana, Lorena & Ossa, Carlos. *Fantomas urbanos: cuerpos vigilados-calles retratadas*, 2013, p. 320

²² Stimson, Blake. *El eje del mundo. Fotografía y nación*, 2009, p. 209

²³ *Ibíd.*

²⁴ Moya, Op. Cit., p. 142

²⁵ Newhall, op. cit. p. 110

Thomas Keith, el ya citado Charles Marville o Hippolyte Bayard, entre otros, llegando a tomar un lugar oficial en cuanto a la producción y masificación de éste tipo de imágenes, al punto de que “el calotipo fue ampliamente utilizado en Francia, especialmente para la documentación de arquitectura, con los auspicios del gobierno”²⁶. Louis-Désiré Blanquart-Evrard, por ejemplo, realizó una producción masiva de copias de calotipos, cuando, “en el verano de 1851, su ‘Casa de Impresiones Fotográficas’ publicó el primer número del *Album protographique*: una carpeta de copias con temas arquitectónicos y paisajistas, al estilo de las litografías románticas, hermosamente montadas sobre un excelente papel, con epígrafes grabados en tinta dorada”²⁷.

En Chile, tempranamente ingresaron distintos dispositivos ópticos, así como el establecimiento de casas fotográficas que prestaban servicios de laboratorio. Rodríguez Villegas describe un proceso gradual en el que distintos dispositivos ópticos, principalmente el daguerrotipo, ingresaron al país, fundamentalmente desde Valparaíso, a partir de la década de 1840 en adelante ²⁸, desplazando –aunque no definitivamente– a los dispositivos estéticos tradicionales, así “en los años siguientes, el prodigioso invento del daguerrotipo pareció poner fin al trabajo que hasta entonces realizaban los retratistas y pintores itinerantes”²⁹. Entre sus precursores se puede observar la estrecha relación de distintas disciplinas y procedimientos, destacando el dominio de la pintura –a partir de la formación de algunos de ellos, como William Helsby o Antonio Smith–, el empleo de la litografía, daguerrotipos, fotografía sobre papel, entre otros.

²⁶ *Ibíd.*, p. 49-50

²⁷ *Ibíd.*, p. 50

²⁸ El propio Rodríguez señala que en 1840 habría llegado una cámara lúcida, mientras que en 1843, Philogone Daviette comenzó a realizar retratos con un daguerrotipo. Hacia 1851 “los alemanes Alexander y Boehme ofrecieron retratos por un novísimo método [...]: la fotografía sobre papel”. Rodríguez, *op. cit.* pp. 19–20

²⁹ Rodríguez, *op. cit.* p. 20

Aunque los precursores se dedicaron inicialmente al desarrollo del negocio del retrato, el reconocimiento de la ciudad no tardaría en aparecer a través de vistas urbanas aéreas o con especial atención hacia la arquitectura³⁰, cuyo trabajo en algunos casos fue incorporado programadamente en los planes institucionales por difundir una determinada imagen de la ciudad, con el fin de exaltar sus nuevos monumentos en un contexto nacional o, ya sea en el caso de las viejas ciudades europeas como París, Londres o Glasgow, las cuales se cristalizarían en la imagen, de forma que se llegaron a organizar “expediciones fotográficas para registrar la herencia arquitectónica que estaba condenada a la destrucción”³¹. En el decir de Antezana & Ossa:

“la fotografía se transformó en la escena simbólica donde la ciudad se protegió de sus errores mediante la exhibición de sus mejores edificios y triunfos técnicos ante el desorden y el tumulto. La orientación de estas *toma-vistas* insinúa una colonización del paisaje, el repliegue de su agreste presencia a las líneas precisas y calculadas de la razón humana.”³²

En este sentido, cabe señalar el trabajo de algunos referentes para el desarrollo de la imagen fotográfica en general, y urbana en particular en Chile, como John Stephens Helsby, inglés que llegó a Valparaíso en 1854, quien una vez en Santiago ofreció un sistema que consistía en “posiblemente ambrotipo o fotografía sobre papel”, y que destacaría por la exactitud, la realización de retratos estereoscópicos, y “vistas de Santiago y de Valparaíso con muchos detalles”. Vistas consistentes en la representación de lo urbano, y cuya preocupación por su agenciamiento se puede observar cuando “en octubre de

³⁰ Esto se puede observar, por ejemplo, en el trabajo *Valparaíso* de J. Helsby y C. Rowsell, 1864, Albúmina, imperial, Museo Histórico Nacional; *Vistas de Valparaíso* de Lutjen, 1864, Albúmina, imperial, Museo Histórico Nacional; así también en *Portal MacClure en la Plaza de Armas, Santiago* de Díaz y Spencer, 1885, Albúmina, imperial, Museo Histórico Nacional.

³¹ Newhall, op. cit., p. 110

³² Antezana et al, op. cit., p. 321

1866, el mismo Helsby depositó en la Biblioteca [Nacional] 18 vistas de calles y edificios notables de Santiago y Valparaíso”³³. Así también, se puede señalar el trabajo de Pedro Emilio Garreaud, fotógrafo francés que abrió su primer establecimiento en Lima hacia 1856, en 1863 en Copiapó y más tarde en Santiago y Valparaíso. Siendo la exposición pública de su trabajo, así como la reproducción de vistas y paisajes en 1872, lo que permitió que “el gobierno [acogiera] su proyecto de formar álbumes de vistas de Chile, mostrando edificios, paseos y monumentos más representativos del país”³⁴, publicando así el álbum fotográfico *Vistas de Chile, Santiago N°1* [Figura 2]. En este se observan vistas en donde la perspectiva de la ciudad ocuparía un lugar central, especialmente las vistas hacia distintas direcciones de Santiago, dejando como eje al principal espacio donde parte importante del proyecto urbano de Vicuña Mackenna tendría su lugar: el cerro Santa Lucía.

Así también es destacable el trabajo de francés, Félix Leblanc, quien se incorporó a Garreaud y Cía. en 1865, y desarrolló, hacia 1886, un trabajo de *vistas fotográficas y álbumes de vistas*, en colaboración con otros fotógrafos como Odber Heffer o Jorge Valck. Leblanc incluyó cuadernillos a través de los cuales logró masificar imágenes panorámicas capturadas en distintos lugares del país. En “*Panorama de Chile*, uno de ellos, llegó a contar con más de 30 cuadernos. Mientras en *Vistas de Chile* dedicó cada ejemplar a diferentes ciudades”³⁵. Este trabajo se fue relevando entre nuevas generaciones de fotógrafos, como el caso del inglés Carlos Luis Rowsell, quien se vinculó al establecimiento de Helsby y Cía., cuyo trabajo fotográfico tuvo un especial énfasis hacia la ciudad y su arquitectura con apoyo estatal, lo que se observaría en su participación “con Juan Helsby y Guillermo Lütjen, en el proyecto que

³³ Rodríguez, op. cit., p. 41

³⁴ *Ibíd.*, 105

³⁵ *Ibíd.*, 175

presentaron al gobierno para editar las *Vistas de Monumentos, Obras y Campiñas de Chile*³⁶.



Figura 2

Álbum del Santa Lucía: Segunda Vista General del Santa Lucía (costado del sud-oeste)
Pedro Emilio Garreaud, 1874.

Ahora bien, durante las primeras décadas del siglo XX, tanto en Europa como Norteamérica, para Newhall surgirían distintos proyectos que incorporaron una búsqueda por retratar la ciudad empleando para ello otros puntos de vista. En este sentido, se destacaría la serie de cinco fotografías titulada *New York from its pinnacles* en la muestra personal de Alvin Langdon Coburn en la Groupil Gallery de Londres en 1913. Estas imágenes “eran vistas hacia abajo [cuya] perspectiva distorsionada subrayaba el diseño abstracto de calles, plazas y edificios”³⁷. Así también la visión arquitectónica de Kertész y las antiguas casas de Brassai, o la exposición sobre el movimiento de la Nueva

³⁶ *Ibíd.*, 153

³⁷ Newhall, *op. cit.*, p. 199

fotografía realizada en Stuttgart en 1929, y producida por el Deutsche Warkbund, “una organización alemana que se mostró muy activa en la promoción de la arquitectura moderna y el diseño industrial”³⁸.

Según Moya, a partir de las observaciones respecto a la arquitectura de Solà-Morales, habría un quiebre en la representación urbana a partir de la experiencia de las guerras, que consistiría en el surgimiento de un nuevo modelo “con la utilización de fragmentos visuales inconexos”³⁹ en donde se dispondría un tipo de operación determinada por el montaje. De esta forma, una nueva transformación surgiría en los años sesenta, donde “los fenómenos de desterritorialización, dispersión física y sistemas de flujos crean nuevas estructuras urbanas, cuyos espacios de interacción ya no son físicos. Ya no hay un centro sino una multiplicidad de centros; ya no existen las zonificaciones sino la multifuncionalidad del espacio.”⁴⁰ En esta línea, cabe la pregunta sobre cómo representar la ciudad. Para Marina & Morón, supondría “conjugación de los diferentes elementos que componen su paisaje, integrado tanto por sólidos visibles de presencia física como por la distancia, la relación y la articulación entre ellos.”⁴¹ A continuación, revisaremos el modelo de visión de la ciudad que han propuesto teóricos de la imagen respecto a su representación, y cómo esto se vincularía con un modelo estético, por un lado, y con una organización de la imagen a partir del dispositivo.

1.3 Las dimensiones de la ciudad

En su ensayo *La ciudad en pedazos* (1992), Victor Burgin observa la relación entre las representaciones de cuerpo y ciudad, en las cuales se

³⁸ *Ibíd.*, p. 212

³⁹ Moya, *op. cit.*, p. 143

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ Marina, Jesús & Morón, Elena. *Aire de ciudad*, 2014, p. 46

dispondría una dimensión humana observable en las teorizaciones respecto a las construcciones arquitectónicas a partir del tercer libro de Vitrubio y *De re aedificatoria* de Alberti. El axioma de esta concepción orgánica del espacio diría que “el cuerpo no es simplemente algo que va a estar contenido en un edificio, el cuerpo contiene el propio principio generador del edificio”⁴²; para ello, Burgin se remite a Françoise Choay, quien describe una *doctrina vitrubiana* respecto a la relación biológica con las medidas del espacio, en donde “el cuerpo humano es considerado como el origen no sólo del edificio, sino de todo el entorno construido, [lo que] puede verse claramente en las descripciones y dibujos de ciudades antropomórficas que aparecen en los libros ilustrados del renacimiento”⁴³. Si bien el concepto de ciudad corpórea de Alberti, en donde el hombre es la “medida de las cosas”, correspondería a un modelo renacentista, la construcción del entorno y los objetos responderían a una medida corpórea que determinaría su estatura correcta “en relación con cualquier punto en la profundidad ilusoria del espacio representado”⁴⁴, este modelo cedería su lugar “a su representante metonímico incorpóreo, el ojo”⁴⁵.

Como ha señalado Crary, “en el siglo XIX se produce una reorganización del observador con anterioridad a la aparición de la fotografía” que está determinada por una visión monocular y un punto de vista delimitado. En consecuencia, “lo que tiene lugar aproximadamente desde 1810 hasta 1840 es un desarraigo de la visión con respecto a las relaciones estables y fijas encarnadas por la cámara oscura”⁴⁶, de forma que se cuestionaría su estatuto como referente de “verdad visual”, reubicando al cuerpo humano en un nuevo régimen sensible.

⁴² Burgin, Victor. *Ensayos*, p. 151

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*, 153

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Crary, *op. cit.*, p. 32

Desde este punto de vista, la experiencia monocular que conforma el uso de la cámara oscura, sería compatible con el intento de lograr el conocimiento de una visión objetiva del mundo y su apertura incorporaría un quiebre del modelo para un observador en relación al funcionamiento de la visión, puesto que su modelo “corresponde a un punto único, matemáticamente definible, desde el cual el mundo se podría deducir y *re-presentar* lógicamente.”⁴⁷ El modelo monocular, por lo tanto,

“como la perspectiva y la óptica geométrica, era uno de los códigos del renacimiento a través de los cuales se construye el mundo visual de acuerdo con unas constantes sistematizadas, y a partir de los cuales toda inconsistencia e irregularidad es desterrada para garantizar la formación de un espacio homogéneo, unificado y plenamente legible”⁴⁸.

Burgin observaría una estrecha relación hacia el programa estético tecnológico coherente con este modelo de visión regularizado:

“De acuerdo con las exigencias de un capitalismo mercantil militante y expansivo, la imagen de la convergencia de líneas paralelas hacia un punto de fuga en el horizonte se convirtió en la figura misma de las ambiciones económicas y políticas de Europa occidental a escala mundial. Este régimen espacial óptico-geométrico –el espacio panóptico-instrumental de la modernidad colonialista capitalista– dominaría las representaciones europeas occidentales durante los tres siglos siguientes.”⁴⁹

Volviendo a Alberti, aunque particularmente a partir *De Pictura*, Joel Snyder propone una lectura respecto al modelo representacional de la cámara, cuya imagen creada a lo largo de la historia demostraría que es totalmente convencional, ya que “las cámaras han sido diseñadas para alcanzar

⁴⁷ Crary, Jonathan. "Modernización de la visión" *Poéticas del espacio*, 2002, p. 134

⁴⁸ Crary, op. cit., 2002, pp. 134-135

⁴⁹ Burgin, op. cit., p. 153

determinados tipos de resultados pictóricos.”⁵⁰ Sin embargo, la distancia entre ambos aparatos se recluiría nuevamente en el lugar que ocuparía el cuerpo y, por lo tanto, la visión, ya que “la nueva posición de privilegio del cuerpo como productor visual comenzó a destruir la distinción entre interior y exterior, de la que dependía la cámara oscura”⁵¹. De forma que los principios de su diseño surgirían de un intento “por construir un equivalente pictórico de la visión”⁵².

La perspectiva lineal constitutiva de la representación pictórica se seguiría utilizando hasta hoy “en prácticamente todas las aplicaciones de la fotografía, incluyendo el cine y la televisión. En este sentido, seguimos estando totalmente bajo la influencia de Alberti.”⁵³ Esto significaría que el ojo se establece “en una relación determinada e invariable con la superficie de la imagen”⁵⁴, recreando en ésta una estructura racional de juicios perceptivos. Por lo tanto, su método correctivo correspondería a un juicio perceptivo completo y unificado en donde los objetos existirían en un espacio representacional al margen de la percepción, relacionándose “racionalmente con cualquier otro objeto del cuadro”⁵⁵, asignando a estas relaciones un valor numérico y un punto de vista rígido.

1.4 El proyecto tipológico de los Becher

El proyecto de Hilla (1934) y Bernd Becher (1931-2007), ha consistido en desarrollar una tipología de estructuras industriales en la imagen fotográfica. Desde sus inicios, hacia finales de la década de 1950, han establecido límites temáticos consistentes en abordar construcciones arquitectónicas, tales como

⁵⁰ Snyder, Joel. “La visión como imagen pictórica”. *Poéticas del espacio*, 2002, p. 224

⁵¹ Crary, op. cit., 2002, pp. 137

⁵² Snyder, op. cit. p. 224

⁵³ *Ibíd.*, p. 226

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 227

depósitos de agua, torres de refrigeración, plantas de tratamiento, hornos, naves industriales, entre otras. Su proyecto fotográfico ha seguido rigurosos procedimientos: el empleo de un formato estandarizado, una visión frontal, la ausencia de presencia humana y color, uniformidad en cuanto a calidad, tamaño, tonos, presentación y temática aplicadas en todas las fotografías de sus series.

Para Stimson, el proyecto de los Becher “derivaba su vitalidad crítica de dos influencias de preguerra que, al menos en apariencia, lo contraponían al subjetivismo de Steichen y Frank; es decir, lo situaban estrictamente del lado de lo que se denominara la nueva objetividad”⁵⁶, estas influencias fueron, en primer lugar, los trabajos de Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch y August Sander, y, en segundo lugar, la iconografía industrial. En el caso de una *ofensiva antipictorialista*, en el decir de Baqué, respecto a las fotografías de objetos de Renger-Patzsch y los retratos de Sander, se observaría una deuda “de una misma exigencia de neutralidad, de un mismo retorno reflexivo sobre la función documental de la imagen, de un mismo proceder de clasificación y de serialización”⁵⁷. Particularmente de Sander, volviendo a Stimson, se comprende el trabajo de un tipo de retrato que aportaría “la estructura metodológica y afectiva al procedimiento tipológico de los Becher, así como una alternativa lógica a la carga afectiva que aparecía tanto en la identificación sentimental como en el distanciamiento despreciativo que habían adoptado sus predecesores humanistas”⁵⁸.

En cuando a la iconografía industrial “el carácter aparentemente objetivo y científico de este proyecto suponía, en parte, un polémico retorno a la estética ‘directa’ y a los temas sociales de los años veinte y treinta en respuesta a la

⁵⁶ Stimson, op. cit. p. 208

⁵⁷ Baqué, Dominique. *La Fotografía Plástica*, 1998, p. 131

⁵⁸ Stimson, op. cit. p. 208

estética fotográfica subjetiva pos-política y postindustrial que iba a surgir a principio del periodo de posguerra”⁵⁹. De esta forma, las *esculturas anónimas* o *formas básicas* que conforman su proyecto fotográfico [Figura 3], a diferencia de cumplir una función arqueológica-fotográfica, considerando los procedimientos que integran un patrón instrumental, pretendería lo que ellos mismos han denominado un *punto de vista* o *gramática* “para comprender y comparar distintas estructuras [...] Para ello, los objetos deben ser aislados de su contexto y liberados de cualquier asociación”⁶⁰. En esta línea, Ana María Guasch destaca el proyecto de los Becher “entre los primeros artistas que utilizaron la fotografía como instrumento conceptual”, señalando, además de los referentes indicados anteriormente, las “importantes deudas de las fotografías experimentales de Edward Muybridge y del proyecto conceptual y minimalista (el recurso a las series, cuadrículas, alineaciones, etc.)”⁶¹. Para Chevrier y Lingwood, esta vinculación hacia el arte conceptual o al minimalismo, se produciría “según una lógica similar de asimilación retrospectiva”⁶², considerando que su punto de partida sería el interés por los vestigios de la cultura industrial, más que la renovación de un proceso artístico. Mientras que para Layuno, su interés por las estructuras industriales consideraría dos aspectos básicos: su valor plástico y tipológico, cuya fascinación radicaría “independientemente de su funcionalidad, tal como hicieron algunos arquitectos de vanguardia”⁶³.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 203

⁶⁰ Touraine, Liliane. *Bernd and Hilla Becher: The function doesn't make the form*, 1989, p. 9

⁶¹ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000, p. 433

⁶² Chevrier, Jean-François & Lingwood, James. “Otra objetividad”. *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, 2004, p. 242

⁶³ Layuno, Ángeles. *Paisajes urbanos de la industria Apropiações estéticas y conservación patrimonial*, 2013, p. 665



Figura 3
 Grain Elevators, Bins; Bernd & Hilla Becher, 1978-2000

Ahora, si bien el “efecto acumulativo del método tipológico [...] no ofrece un mayor conocimiento de los procesos o de la historia de su contenido”, el uso del ritmo y la repetición al momento de presentar las fotografías de las edificaciones “nos permiten leerlos de manera no histórica y extra socialmente, y apreciarlos como objetos estéticos autónomos o como ‘escultura”⁶⁴. Para estos efectos, Karl Pawek diferencia un tipo de cámara *vieja* correspondiente al periodo de preguerra como un artefacto que se situaría desde fuera del espacio del mundo retratado, en cambio una cámara *moderna*, posterior a la guerra, tendría un lugar en medio de los sujetos. Esto significaría que el aparato se instalaría a ras de suelo, y no contemplaría los monumentos de la modernidad ni desde abajo ni arriba. De esta forma, a diferencia de la *nueva visión* de los años veinte y treinta, el proyecto de los Becher carecería de la identificación

⁶⁴ Stimson, op. cit., p. 219

política anclada en el rol social del artista y la innovación visionaria que pretendía monumentalizar el objeto a través del uso de perspectivas forzadas, o aquellas que corresponderían, según Pawek, a la vieja cámara. Las estructuras industriales que sirvieron “como monumentos a la modernización tecnológica, social y política, están ahora vacías de cualquier cosa excepto de la memoria de la ambición que alguna vez albergaron”⁶⁵. Es decir, del fracaso del proyecto político surge una estética “que sirve para liberar un antiguo ideal político del peso de una represión continuada y de la ansiedad del presente para recolocarlo en una posición más fácil y ligera del pasado”⁶⁶, de forma que esta visión correspondería a una arquitectura libre del peso de la cultura.

Según Chevrier y Lingwood, la obra de los Becher habría evolucionado desde los setenta hacia una “mayor autonomía de cada imagen”, lo que se ejemplifica en una de sus series (Figura 4), en donde, por ejemplo, “cada cuadro contiene una única torre de agua, y las comparaciones morfológicas se establecen a través de la instalación y no dentro de los límites del cuadro”⁶⁷. Estas, entre otras características como “actitudes sistemáticas de índole tipológica”⁶⁸ o la simplicidad al momento de seleccionar un motivo único, central o frontal; son las que compartirían con un grupo de diversos artistas en una propuesta que estos teóricos han denominado como *Otra objetividad*. Propuesta en la cual, además de los Becher, han incluido el trabajo de algunos de sus discípulos provenientes de la Escuela de Düsseldorf, como es el caso de Jeff Wall o Thomas Struth, y otros como Suzanne Lafont o Jean-Louis Garnell; quienes han coincidido en el desarrollo de sus respectivos proyectos desde los años ochenta. Esta idea de *otra objetividad* tendría como objetivo redefinir el significado de los años veinte “reducida a la dogmática idea positivista de la

⁶⁵ Ibíd., p. 222

⁶⁶ Ibíd., p. 227

⁶⁷ Chevrier et all, op. cit. pp. 267-268

⁶⁸ Ibíd. p. 268

fotografía 'directa' o 'pura'⁶⁹, así como diferenciar su función hacia el arte contemporáneo, por cuanto busca revisar “una experiencia fotográfica basada en el registro y la objetividad, pero que conduce a la especificidad del propio medio”⁷⁰. A partir de lo anterior, en el siguiente capítulo se propone analizar las producciones estéticas derivadas del uso de la fotografía urbana contemporánea, con un interés focalizado hacia la práctica artística. Se propone que, la influencia de los Becher aún estaría presente configurándose como un modelo visual para observar la producción fotográfica contemporánea que toma como modelo a la ciudad, integrando precursores correspondientes de finales del s. XIX y principios del XX, siendo un precedente al cual se volverá permanentemente a lo largo del análisis.



Figura 4
Typology of Watertowers, Bernd & Hilla Becher, 1972.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 266

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 269

CAPÍTULO II

2. REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA

En este segundo capítulo se propone revisar parte del tránsito de la imagen fotográfica de ciudad desde sus referencias estéticas más relevantes, como es el caso de Atget o Marville, hasta su relación con el discurso artístico. De esta forma, este itinerario nos permitiría comprender la proposición de un tipo de fotografía contemporánea que permanentemente busca su lugar en el campo artístico.

En un principio, se revisarán sucintamente las propuestas de algunos teóricos, provenientes de la imagen, la historia y los estudios sociales, respecto a la elaboración de la visualidad urbana realizada por fotógrafos y artistas, considerando los difusos límites entre la imagen de registro documental y aquella que cuestionaría sus parámetros estéticos, en donde la fotografía se presenta como un instrumento que permitiría un “elevado valor de ficción que sustituye los criterios de objetividad por los de simulacro”⁷¹. De tal forma, surgirían los términos “vaciamiento”, que emplearían Marina & Morón, y “espectralidad” a partir de la lectura de Fontcuberta hacia Llorens. Así como la propuesta de Brenda Iglesias sobre los modelos de ciudad positiva y ciudad negativa, a través de las imágenes urbanas producidas en Latinoamérica. Autores y artistas que serán abordados en última instancia hacia el siguiente capítulo. Finalmente se retomaría el legado de los Becher a través de la Escuela de Düsseldorf, y se propondrían algunos ejemplos relacionados con la problematización de la imagen fotográfica contemporánea de la ciudad.

⁷¹ Guasch, op. cit., p. 433

Se observará el desarrollo de la imagen fotográfica en el campo particular del discurso artístico, ya sea a partir de la revalorización y crítica de propuestas visuales cuyo objetivo esté determinado por la representación de lo urbano, o de lecturas generacionales respecto a los movimientos en la segunda mitad del siglo XX; de forma que se observaría la coincidencia entre distintas voces en relación a la proposición de Dominique Baqué, para quien “la dialéctica compleja que se establece entre la fotografías y las artes plásticas, y la progresiva asunción de lo que se ha calificado, por neologismo, como ‘fotografía plástica’, cristaliza en torno a los años setenta”⁷², cuya continuidad en la década de los noventa se podría relevar a partir de una variación de lo que se constituyó en aquellos años.

2.1 La fotografía urbana entre el documento y la práctica artística

Diversos autores han situado la obra de Atget entre los principales referentes estéticos de la documentación fotográfica de la ciudad durante el siglo XX. Para Fontcuberta, su obra, junto a la de Stieglitz, iniciaría un corpus proseguido por Renger-Patzsch y Weston, a partir del reconocimiento de un origen óptico mecánico de la fotografía. Es conocido el interés que provocó Atget en Benjamin, para quien su obra “representaba las calles de París como si fueran escenarios de un crimen. Esta observación sirve para poetizar un estilo inexpresivo y no expresionista, para fundir la nostalgia y el frío instrumentalismo del detective.”⁷³ Esta toma de distancia de la visión frente a los elementos que conformaría la ciudad vería su corporización en la figura del paseante o *flâneur*, que Benjamin desarrollaría a partir de Baudelaire. De esta forma, el fotógrafo urbano sería “una versión armada del paseante solitario que

⁷² Baqué, op. cit., p. 42

⁷³ Sekula, Allan. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (Ed. Jorge Ribalta), 2004, p. 41

explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos”⁷⁴. Según observa Krauss, a partir del desciframiento del código en la numeración del trabajo de Atget, realizado por Maria Morris Hambourg, consistiría en “la sistematización de un catálogo de temas topográficos” cuya visión respondería a una organización “alrededor de un conjunto de intenciones socio-estéticas”⁷⁵. Es decir, seguiría un plan rector documental tal como lo hiciera en algunos casos Charles Marville a través de sus calotipos.

Para distintos movimientos y generaciones –Nueva objetividad y Fotografía Directa, por citar dos ejemplos recurrentes–, la fotografía se comprendería como la aspiración por elaborar en la imagen un coeficiente objetivo, y, en algunos casos, a través de producciones ligadas a la utilidad de su estatuto de verdad. En este sentido, la Nueva Objetividad nacería:

“como un movimiento que propugnaba la mera descripción de la realidad en contra del sentimentalismo del ‘arte burgués’. El artista, según esos principios, debía trabajar para restituir de forma clara y precisa las cosas, la gente y la naturaleza. A un mundo nuevo singularizado por la sunción del progreso técnico y científico, debía corresponderle un arte igualmente tecnológico. El fotógrafo –y por extensión el cineasta– aparecía necesariamente como el ‘artista’ por excelencia.”⁷⁶

Una posición extrema, como observa Fontcuberta, la adoptarían fotógrafos como Michael Schmidt⁷⁷ o William Jenkins en New Topographics, respecto a la “actitud neutral, de no intervención, de obediencia estricta a unas estrechas convenciones de representación” en la imagen fotográfica⁷⁸. Sin

⁷⁴ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, 2012, p. 61

⁷⁵ Krauss, op. cit., p. 54

⁷⁶ Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, 1997, p. 106

⁷⁷ Fontcuberta señala las aspiraciones de Schmidt por la irrefutabilidad del contenido del documento a través de su manifiesto publicado en la revista *Camera* en 1979.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 98

embargo, a partir de movimientos como el “documentalismo subjetivo”, surgiría una reacción que reivindicaría la experiencia individual, traicionando el interés por una “realidad aséptica”, y empleando como campo de acción el paisaje urbano, en donde “cada vez más lo subjetivo prevalecía sobre lo documental, lo abstracto sobre lo descriptivo, hasta que el mismo término de ‘documentación’ cayó en el mayor descrédito.”⁷⁹ Por otro lado, durante la segunda mitad del siglo XX se suscribiría a un discurso plástico, a partir de la recuperación de la obra de Atget por parte de los surrealistas, para quienes “el documento era necesariamente artístico”⁸⁰.

Para Chevrier, junto a la diversidad de los años cincuenta con los reportajes del trabajo preindustrial de Ludwing Windtossier o las investigaciones sobre arte concreto del grupo Zero por Peter Keetman,

“los trabajos de Baldus o, en menor medida, de los hermanos Bisson, ilustran de forma ejemplar la invención de una modernidad fotográfica acorde simultáneamente con las exigencias de un arte oficial y con la estética funcionalista de los ingenieros, en un momento en que la fotografía, invención todavía reciente, podía representar, como la arquitectura (y junto con la arquitectura), uno de los campos de encuentro privilegiados entre las bellas artes y la industria.”⁸¹

Según Marina & Morón, dos tendencias de la contemporaneidad fotográfica se han convertido en estereotipos visuales para la representación del paisaje de la ciudad a partir del sustrato documental. La primera estaría compuesta por imágenes que destacarían por la incorporación de una escala subrayada por la acumulación, un encuadre cerrado que favorecería una trama asfixiante extendida hasta el infinito, sumado a una perspectiva frontal y “perfección técnica”, para la cual “cualquier atisbo de distorsión óptica está

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 99

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 97

⁸¹ Chevrier, 2006, *op. cit.*, p. 304

radicalmente prohibido”, ya que de esta forma se sustentaría “el mensaje de neutralidad, de manera que sea fácil identificar lo construido, por cámara y fotógrafo, y lo real, verificable en cualquier momento por la visión directa del viajero”.⁸² Como ejemplo de esto, los autores citan las imágenes publicadas en “reportajes y documentos que pretenden dar noticia de las transformaciones experimentadas estos últimos años por las grandes aglomeraciones, sobre todo en Oriente”⁸³ de Michael Wolf (figura 5) o Stéphane Couturier. La asfixia presente en sus trabajos, se vería intensificada por aferrarse a la bidimensionalidad “hasta el extremo de negarse a sí misma la función de su respiración interior, esa que consigne mediante la circulación de la mirada la construcción del espacio”⁸⁴, en donde las escenas de planos yuxtapuestos comprimirían la perspectiva, y a cuyos objetos se les habría “extraído el aire”.

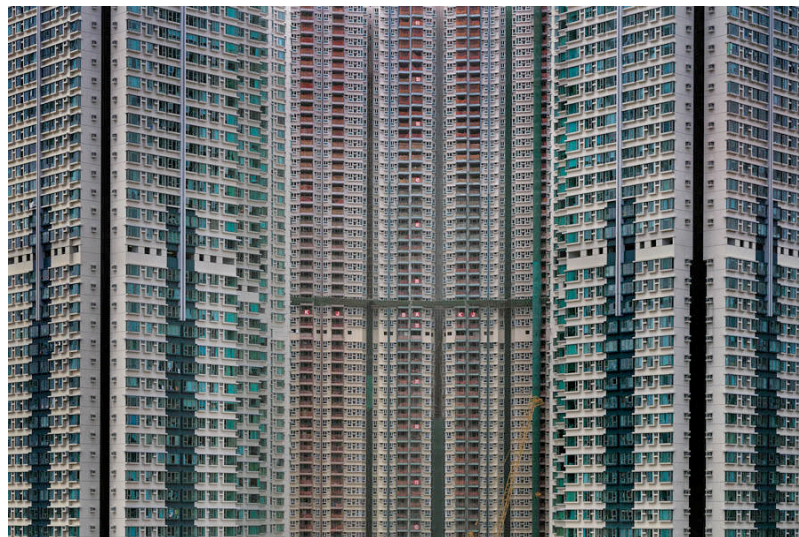


Figura 5
Architecture of Density 52, Michael Wolf, 2005.
Chromogenic print

⁸² Marina et al, op. cit., p. 46

⁸³ Ibíd.

⁸⁴ Ibíd., p. 47

La segunda tendencia estaría compuesta por imágenes correspondientes a “los espacios en desuso y las edificaciones en ruinas; lo obsoleto como espectáculo, la desolación y el abandono de un tiempo que se asume solo por ajeno.”⁸⁵ Como ejemplo, surgen las imágenes sobre la ciudad de Detroit, que representaría una “ruta de desocupación”, no sólo por las fábricas “antes emblemas construidos de los años de esplendor del desarrollo” o las viviendas abandonadas; sino por la contracción y la disolución inaudita de la dimensión multiplicadora del fenómeno urbano. Esto se observaría en el trabajo de Camilo José Vergara o las fotografías de casas aisladas de Roel Jacobs (Figura 6), en donde la composición se estructuraría por “la gran extensión de aire que se desborda por los cuatro lados del fotograma y que ancla la mirada del espectador en un único centro: la vivienda, algo onírico, irreal, de un tiempo detenido”⁸⁶



Figura 6
Isolated Rowhouses, Roel Jacobs, 2001.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 48

⁸⁶ *Ibíd.*

De esta forma, los autores proponen que en ambas tendencias se observaría una compresión y disgregación formando espacios de vacío. En una primera instancia “se reconocería un discurso sin pausas al haberse extraído el aire entre ellos, los objetos unidos, más yuxtapuestos que próximos, porque el lenguaje ha expulsado los silencios y no nos corresponde descifrar las claves ocultas de su articulación”⁸⁷; en tanto que en la segunda, los “parámetros de reconducción se desconocen. Mientras, nuestro sensor colectivo sigue almacenando, en número creciente, estos vacíos sobrevenidos, esta invasión de aire que miramos con incómoda ansiedad.”⁸⁸

En este sentido, Fontcuberta dispone el término de espectralidad para el trabajo fotográfico de Martí Llorens (Figura 7), el cual constituiría un fin al “documentalismo subjetivo”, específicamente a través de las imágenes realizadas entre 1987 y 1992 sobre la demolición de una zona industrial barcelonesa. Evento que obligaría a cientos de familias a trasladarse a otros lugares, significando un “choque de ideologías y de intereses económicos, al pretexto justificador del ‘progreso’, y a una conflictiva relación con la historia”⁸⁹. Si bien este sitio albergaría los “vestigios de la revolución industrial”, antigua riqueza convertida en un conjunto de instalaciones abandonadas, las fotografías de Llorens “hablarían” de cuestiones como el apego o la proximidad afectiva, por sobre una posible lucha de clases o las injusticias que se podrían producir en un contexto posindustrial.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 47

⁸⁸ Marina & Morón, p. 48

⁸⁹ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 95



Figura 7
Poblenou, Martí Llorens, 1987.

Empleando una cámara estenopeica, el artista produce una serie de calotipos, es decir, montaría un dispositivo que le permitiría apropiarse de la atmósfera nostálgica de la fotografía del siglo XIX, logrando así un proyecto ligado a la “cronofotografía”. De forma que el procedimiento forzaría a prolongadas exposiciones, en donde la cámara:

“permanecía inmóvil frente a un edificio mientras sus fachadas se iban desmoronando; impresionaban el negativo pero al desaparecer permitían que lo que su opacidad antes ocultaba, también se impresionase, resultando una inquietante superposición de planos. Los muros, así, quedaban semitransparentes, fantasmales... La arquitectura devenía en espectro. La sustancia corpórea se hacía mancha translúcida. Lo presente devenía inmaterial”⁹⁰

En este sentido, el proyecto de Llorens, más allá de presentar una indicialidad certificadora, conjugaría un conjunto de procedimientos que pondría en escena

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 101

un devenir a partir del cual “el mundo de ayer se proyecta y se desvanece en el mundo de hoy.”⁹¹

2.2 Dos modelos de representación en la fotografía urbana desde los aspectos sociales

A diferencia, Brenda Iglesias insistiría en aquello que Sontag situó como fotografía de preocupaciones sociales, a través de obras que comunicarían “una suerte de significado estable”⁹² para revelar su estatuto de verdad, proponiendo una lectura dicotómica de la imagen fotográfica urbana en Latinoamérica a partir de los estudios sociales desarrollados desde los imaginarios urbanos por autores como Silva, Gorelik o García Canclini. De esta forma, analizaría el trabajo de artistas y fotógrafos contemporáneos oponiendo, por un lado, una ciudad ideal/positiva y, por otro, una ciudad real/negativa. Esta caracterización correspondería a un doble imaginario: la ciudad nómada, moderna y abierta frente a una ciudad inabordable, rechazada y cerrada. La imagen que se produciría sería una “fuente en la construcción del imaginario urbano, donde la foto es un producto cultural que aprehende, de forma material, directa y con alcance masivo, la imagen de la sociedad que se muestra ante ella.”⁹³ Para la autora, durante la década de los setenta, la fotografía vendría a denunciar una crisis en la construcción de la urbe latinoamericana, cuyo fracaso radicaría en la planificación de los Estados en el continente. Periodo en el cual el principal hito sería el trabajo de Edmundo Desnoes y Paolo Gasparini, a través del libro *Para verte mejor América Latina* publicado en 1972. De esta forma, en “la fotografía, como expresión artística contemporánea latinoamericana” se manifestarían preocupaciones desde la que se construiría “una crónica de la ciudad:

⁹¹ *Ibíd.*, p. 104

⁹² Sontag, *op. cit.*, p. 109

⁹³ Iglesias, Brenda. ¡Para verte mejor América Latina! Imágenes dicotómicas de la ciudad a través de la fotografía contemporánea, *Revista Mem.soc.*, 2012, p. 70

imágenes de la arquitectura, de los espacios públicos, del paisaje urbano, y de las relaciones, expresiones y representaciones de lo urbano.”⁹⁴ En este sentido, para Iglesias, la imagen fotográfica sería el “mejor testimonio sobre el acontecer de la vida pública y privada” en la construcción de la historia de la ciudad latinoamericana, cuya concepción es “fomentada por el imaginario urbano representado y narrado en los medios de comunicación masiva”⁹⁵.



Figura 8
Congresso Nacional, Salomon Cytrynowicz, 1998.

Siguiendo el análisis de la autora, los artistas de la “ciudad positiva” establecerían una relación utópica hacia el proyecto modernizador, destacando a aquellos cuyas obras consistieran en imágenes urbanas presentadas en el Primer Encuentro de Fotografía Latinoamericana *Romper los márgenes*, organizado por el Museo de Arte Alejandro Otero de Caracas en 1993. Así se observaría, por ejemplo, en el trabajo del alemán residente en Brasil, Salomon Cytrynowicz (Figura 8), cuyo proyecto fotográfico sobre Brasilia potenciaría “al

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 71

⁹⁵ *Ibíd.*

máximo las cualidades estéticas de los amplios lugares públicos y edificios monumentales de la metrópoli brasileña, pero a partir de la tensión del encuadre que demarca un enlace discursivo planteado por el fotógrafo con el otro,”⁹⁶ el espectador y ciudadano. Por otro lado, Iglesias recurre al trabajo del artista colombiano Eduardo Consuegra, quien realizaría imágenes de la arquitectura de Bogotá en 2003, con el fin de revisar sus aspectos formales bajo parámetros tipológicos desde la documentación de la memoria urbana. Así también al trabajo de Nicola Rocco, quien, a través de sus conjuntos documentales de la visión urbanista de ciudades tales como Caracas, Valencia o Maracaibo, desarrollaría una mirada esteticista sobre la heterogeneidad del plano a partir de vistas aéreas. A través de estos proyectos se reconocería “la fotografía como testimonio de la historia urbana. Asimismo, ella constituye la relación visual entre el pasado y el presente latinoamericano que llega a nosotros por medio de ella, de esta forma, ella se suma al imaginario sobre nuestras ciudades”⁹⁷. Volviendo a Sontag, Iglesias observaría en estos proyectos la premisa respecto a la estetización de la imagen a través de la representación fotográfica, puesto que los fotógrafos transformarían “la visión en un nuevo tipo de proyecto: como si la propia visión, cultivada con suficiente avidez y resolución, pudiera en verdad conciliar las exigencias de la verdad con la necesidad de encontrar bello el mundo”⁹⁸.

En contraparte a esa primera concepción de la ciudad, surgiría aquella denominada por Iglesias como “negativa”, la cual se observaría desde finales de los noventa, y en donde la vida urbana se representaría a partir de la violencia, la inseguridad y el detrimento de la arquitectura. Así, la autora se concentra en Antonieta Sosa con su obra *Patio de atrás* (1998-2000), en donde intervendría el espacio museístico con una instalación de “imágenes

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 73

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ Sontag, *op. cit.*, p. 91

fotográficas sobre el acontecer de la época: actores políticos, contaminación, desidia, crimen, soledad, aislamiento”⁹⁹, rodeando el espacio con un muro de ladrillos y vidrios rotos como “un método de protección de la propiedad privada que simboliza la ausencia del orden urbano, en donde, para proteger, se debe herir al otro.”¹⁰⁰ Reflexiones que se extenderían sobre las series *Más salao que un bacalao* de Susana Arwas, de 1999, *La vida es una pasarela* de Jaime Ávila (Figura 7) –presentada en la octava edición de la Bienal de Arte de Bogotá (2002-2003)–, las tres series fotográficas que componen *Caracas suite* (2001-2006) de Santiago Apostol, o *Souvenir, cartografía en proceso* de Sara Mineiro –presentada en la Primera Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias en 2007–. Estos proyectos se relacionarían con una lectura crítica hacia la infraestructura urbana y los contrastes entre las estructuras monumentales y los nuevos espacios ruinosos, producidos, a su vez, por la erosión de la ciudad contemporánea como el despliegue del orden modernizador hasta la elaboración de una tipología moralizante a partir de la imagen sobre la pobreza de los habitantes de las ciudades aludidas.

⁹⁹ Iglesias, op. cit., p. 77

¹⁰⁰ *Ibid.*



Figura 9

La vida es una pasarela, Jaime Ávila, 2004.

A partir de la tipología contextualizada en la imagen que Iglesias ha tematizado sobre la ciudad en su variante más comprometida socialmente, es posible detenerse en el proyecto de Ávila para desarrollar un contraste hacia el trabajo de Martha Rosler (Figura 10), cuyo punto de partida también sería la documentación de lo urbano. Si la obra *La vida es una pasarela* de Ávila, consistiría en una serie fotográfica cuyos protagonistas serían los indigentes de las calles de Bogotá, Rosler ofrecería una perspectiva distinta en *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975), en la que, a través de un relato visual que incorpora palabras y frases breves, expondría, según Sekula, un registro urbano bajo una relación metacrítica con el género documental. Es decir, a través de las 24 fotografías de vistas frontales de fachadas del barrio Bowery –antes de su habilitación actual– Rosler desarrollaría una estética callejera, aparentemente espontánea “presentando una delicada elegancia geométrica (...) El manierismo frío e inexpresivo arremete contra el liberalismo,

a menudo expresivo”¹⁰¹ de la fotografía social. De esta forma, los textos incorporados corresponderían a una lista de frases referidas a la jerga del alcoholismo reforzando una "distancia antihumanista" hacia el objeto. “Las fotografías nos devuelven sistemáticamente a la calle, al terreno desde el que se intenta emprender esta lastimosa huida.”¹⁰² En consecuencia cabe preguntarse de qué forma el modelo o sus indicios problematizarían la imagen que se ha construido del paisaje urbano, mediante su huella o su espacio vacante en una representación que respondería a una “construcción ideológica socialmente mediatizada”¹⁰³.

En la obra de Ávila sucedería lo contrario, al observarse una serie de “hombres jóvenes que posan para el lente del artista en todo su esplendor de miseria y abandono”¹⁰⁴. Esplendor que tendría su albur en la alegoría de una pasarela, cuyo significado para la serie ofrecería un contrasentido, en la medida que los cuerpos continuarían “reflejando el tradicional regodeo de la fotografía documental en los pobres y desposeídos, los ciudadanos olvidados de la nación”¹⁰⁵. En este sentido, la mirada de Iglesias se limitaría a dividir la representación de la ciudad siguiendo los patrones del proyecto modernizador del siglo XIX, por un lado, y la fotografía de posguerra de mediados del siglo XX, por otro, en donde nacería “un nuevo globalismo capaz de conmover el espíritu de un modo tan profundo y significativo como los viejos nacionalismos”¹⁰⁶, es decir, “lo que la estética, en tanto ámbito característico de la experiencia ofrecía a los fotógrafos y a su público en los años cincuenta era

¹⁰¹ Sekula, op. cit., p. 46

¹⁰² *Ibid.*, p. 47

¹⁰³ *Ibid.*, p. 46

¹⁰⁴ Iglesias, op. cit., p. 77

¹⁰⁵ Sontag, op. cit., p. 67

¹⁰⁶ Stimson, op. cit., p. 33

un modo de renegociar el sentimiento de pertenencia de los individuos a una comunidad mayor”¹⁰⁷.

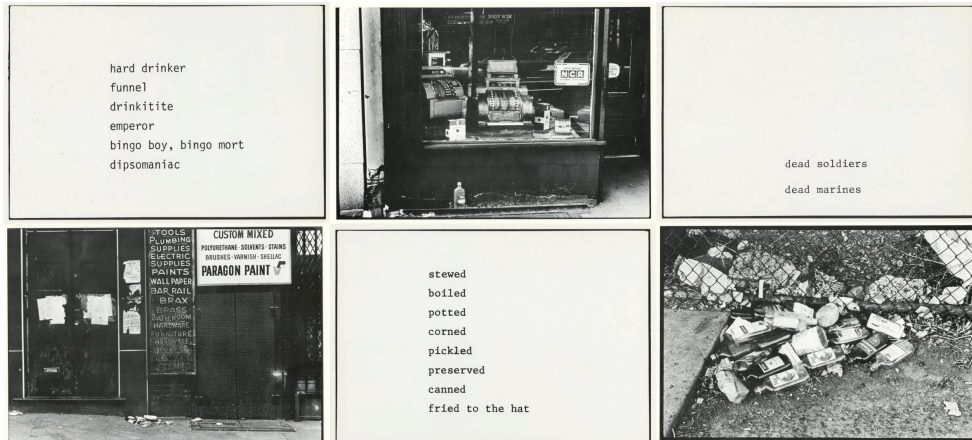


Figura 10

The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems, Martha Rosler, 1975.

En Rosler, la ausencia corporal trasladaría la mirada a los signos desplegados sobre sus fachadas impenetrables:

“El lenguaje llevaba a remolque las fotografías a fin de lograr una dimensión evocativa y no solamente descriptiva en la representación, haciendo patentes las complejidades culturales en vez de exponer la mera evidencia de los hechos. En parte por esta razón, estaban ausentes los supuestos protagonistas del documental, los residentes del Bowery y los vagabundos, presentándose únicamente el escenario urbano: aquello que queda dentro del marco cuando se elimina lo humano.”¹⁰⁸

Por lo tanto se podría señalar que en aquella tematización propuesta por Iglesias, predomina una confianza hacia los aspectos indiciales de la imagen fotográfica en su estatuto objetivo, sin lograr cuestionar la propia naturaleza de los procedimientos representacionales.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 49

¹⁰⁸ Rosler, Martha. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, 2007, p. 12

2.3 La fotografía urbana contemporánea en el discurso artístico

Si bien, como han observado distintos autores, desde sus inicios la imagen fotográfica ha mantenido una estrecha relación con un discurso artístico, generando “obras que pueden considerarse arte”; cabe señalar, por ejemplo, que la fotografía para Sontag “no es en absoluto una disciplina artística. Como el lenguaje, es un medio con el cual se hacen obras de arte”¹⁰⁹. Sin embargo, para Laura González Flores, la fotografía como discurso visual reclamaría su estatuto artístico durante la primera mitad del siglo XX como efecto de una conciencia moderna:

“Aunque la primera vez que se incluyó a la Fotografía en una exposición artística fue en 1851, y se organizó la primera exposición de Fotografía al año siguiente, no es sino hasta la cúspide de la tradición moderna, alrededor de los años veinte, cuando se produce una afirmación completa de la imagen fotográfica como objeto de contemplación estética y de mercado. Podría argumentarse que ya antes, con el pictorialismo, la fotografía había comenzado a valorarse como artística. Sin embargo, no fue hasta el surgimiento de una conciencia plenamente moderna cuando la fotografía reclama –a veces tácitamente– un espacio propio en los museos.”¹¹⁰

En este sentido, para Schaeffer, la definición del arte fotográfico estaría sujeta a parámetros discursivos en permanente examen, llegando a responder, en ciertos casos, a variables socioculturales que determinarían su estatuto, de modo que:

“parece ser que el arte fotográfico sólo puede definirse de dos maneras: bien como ‘arte de hacer’, como *tekhnê*, y entonces cualquier toma fotográfica se relaciona con el arte fotográfico; o bien como conjunto de

¹⁰⁹ Sontag, op. cit., p. 146

¹¹⁰ González Flores, Laura. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?*, 2005, p. 224

prácticas valoradas mediante unos criterios críticos (estéticos, etc.) u otros, en cuyo caso nos hallamos en el campo de una definición evaluadora, y, por lo tanto, inevitablemente variable según las instituciones, los individuos, la época, el lugar, etc.”¹¹¹

Sin embargo, lo anterior no proveería los argumentos suficientes, ya que, según el mismo autor:

“ninguna de estas dos formas de definir el arte fotográfico puede constituir una definición genérica susceptible de distinguirlo de otras prácticas de la fotografía: la primera, porque transforma el arte fotográfico en algo coextensivo de la fotografía como tal; la segunda, porque se trata de una definición evaluadora y no descriptiva (lo que la hace inaplicable). De esto se deduce que el arte fotográfico no es un género de (la) fotografía.”¹¹²

En consecuencia, González desarrollaría la idea de artisticidad en la “fotografía de la modernidad” a partir de la relación de ésta con las vanguardias y su ingreso a las formalidades expositivas “y no tanto con un concepto ideal referido a una cualidad concreta de la imagen fotográfica”¹¹³, de modo que se observaría:

“una paradójica conjunción de valores antitéticos: por un lado, el medio se afirma como género autónomo a partir de la solidez de su lenguaje y, por otro, disloca su pureza técnica a través de las propuestas vanguardistas, subsumiendo la fotografía al arte conceptual. Mientras que el fotomontaje recicla imágenes ya hechas, el surrealismo revalora obras documentales que después coloca sobre un pedestal artístico. La artisticidad de la fotografía, a partir de las vanguardias, comienza a presentarse como un valor desvinculado de la intención y el oficio del autor. Para que algo se vuelva artístico no se requiere ya crear, sino elegir, encontrar o colocar.”¹¹⁴

¹¹¹ Schaeffer, Jean-Marie. La fotografía entre visión e imagen, en *La confusión de los géneros en fotografía*, 2004, p. 17

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ González, op. cit., p. 230

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 223

Siguiendo esta argumentación, el uso más complejo de la fotografía por el surrealismo se observaría en su propuesta documental y artística, en donde la “artisticidad” sería desplazada por el concepto de “artistificación”, lo que significa que el espectador imprimiría “la expresión a la imagen a través de su deseo y de sus proyecciones inconscientes”, mediante la visión sobre lo urbano. La autora propone como ejemplos “los *paisajes urbanos* de París de Jacques André Boiffard, incluidos en el libro *Nadja* de Breton (*Sin título*, 1928) y en la revista *Documentos*, dirigida por Bataille (*Sin título*, de 1928) o la serie de fotografías de Eli Lotar”¹¹⁵ de la revista *Matadero* (1929). Volviendo al “inventario de los cambios urbanos modernos que es tan evidente en la obra de Atget y en el ensayo de Benjamin”, se ha observado la importancia de su relación con los surrealistas, aunque para autores como Susan Bright dicho itinerario aún sería operativo “para los artistas contemporáneos que salen a la calle y usan la ciudad como telón de fondo para explorar una serie de temas.”¹¹⁶ Sontag iría más lejos al decir que “la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire”¹¹⁷, siendo ilustrado a través del registro de las calles de Londres por Paul Martin o de San Francisco por Arnold Genthe a finales del siglo XIX.

Para Bright en “gran parte de los autores que trabajan hoy en espacios urbanos se puede observar una tendencia a alejarse de movimiento constante y a reflejar espacios desiertos, con una aparición frecuente de sentimiento de melancolía o suspense” de modo que la ciudad sería “el tema perfecto para la

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 218-219

¹¹⁶ Bright, Susan, *Fotografía hoy*, 2005, p. 192

¹¹⁷ Sontag, *op. cit.*, p. 61

fotografía más inexpresiva, en apariencia objetiva, realizada con cámara de placa grande.”¹¹⁸ En este sentido, Ramírez señala que:

“gran parte de los artistas que han trabajado en el terreno de la imagen fotográfica desde mediados de los ochenta (...) han basado su estrategia en un distanciamiento frente a los objetos y temas que tratan, una distancia que ayuda a construir el espacio significativo de la obra. (...) Muchos de estos artistas realizan fotos en las que predomina una normalidad cotidiana –aeropuertos, retratos frontales, refotografía de publicidad– que parece coquetear con la idea duchampiana de no-arte, aunque en realidad desarrollan una crítica de los mecanismos que hacen de las imágenes elementos reforzadores de los mitos del poder.”¹¹⁹

De manera que la fotografía urbana se asociaría a algunos autores norteamericanos de posguerra como Garry Winogrand, Lee Friedlander, Joel Meyerowitz, William Klein, Robert Frank y Diane Arbus, “quienes, pese a sus diferentes concepciones, no utilizaron sus cámaras para representar clásicos modernistas, documentos sociales o escenas humanistas, tal como habían hecho otros antes, sino que vieron la calle como un lugar en el que la gente disponía sus defensas, donde la humanidad se encuentra completamente expuesta.”¹²⁰ Entre los elementos colectivos a los que alude Bright, se podría destacar la desilusión tras la guerra y la carencia de sentimentalismo, considerando que “crearon y consolidaron una tradición de hacer imágenes que, a su vez, preparó el camino para que los artistas contemporáneos se replantearan el modo en que emplean la ciudad y la calle”.¹²¹

¹¹⁸ Bright, op. cit., p. 192

¹¹⁹ Ramírez, Juan. *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, 2006, p. 387

¹²⁰ Bright, op. cit., p. 192

¹²¹ Bright, op. cit., pp. 192-193



Figura 11

París Montparnasse, Andreas Gursky, 1993.

De esta forma, cabe citar el trabajo de algunos herederos de la tradición de los Becher en la Escuela de Düsseldorf, entre los que se situarían artistas como Thomas Struth, Candida Höffer, Andreas Gursky y Thomas Ruff, quienes desarrollarían proyectos a partir de un tipo de imagen fotográfica que incorporaría “formas de objetividad escrupulosamente neutras. En sus trabajos el centro de operaciones se localiza firmemente en el propio aparato más que en el fotógrafo. Es la cámara la que apunta al mundo y la que opera como agente deíctico. Es la cámara la que interviene performativamente para proclamar el suceso.”¹²² En consecuencia, según Green & Lowry, estos artistas desplegarían una performatividad deíctica consistente en socavar “las nociones tradicionales de significado y referencia”¹²³. Los mismos autores recurren al análisis de Geoff Bennington, señalando “la forma en que el signo deíctico se mantiene fuera del espacio referencial del lenguaje”¹²⁴ puesto que sólo podría “ser descrito gramaticalmente en virtud de su función y campo operativo”¹²⁵. Guasch ha señalado que los primeros trabajos de Struth, como las fotografías

¹²² Green, David & Lowry, Joanna. De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la inicialidad fotográfica. *¿Qué ha sido de la fotografía?* (Ed. David Green), 2007, p. 62

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 63

sobre la basura en las calles de Nueva York o los rascacielos de Tokio, residían en visiones urbanas pretendidamente objetivas, impersonales y distantes. En *South Wabash Avenue* (1992), se observaría la ciudad desde el punto de vista del transeúnte aludiendo a la experiencia evocativa de lo cotidiano. Por otro lado, Gursky dispondría visiones austeras y distanciadas de la ciudad. Así, la vida urbana posindustrial se observaría en *París Montparnasse* (1993) (Figura 11), correspondiente a la imagen sistemática y fría de un edificio de clase obrera. Mientras tanto en Ruff se anularía la realidad hasta convertirla en un simulacro. Como se observa en las imágenes de arquitectura como en *D.b.p. 08* (2000), o *House Nr. 11 II* (1989), cuyas fachadas y espacios aparentemente superficiales se dispondrían frente a elementos visuales como la alteración de las tonalidades.

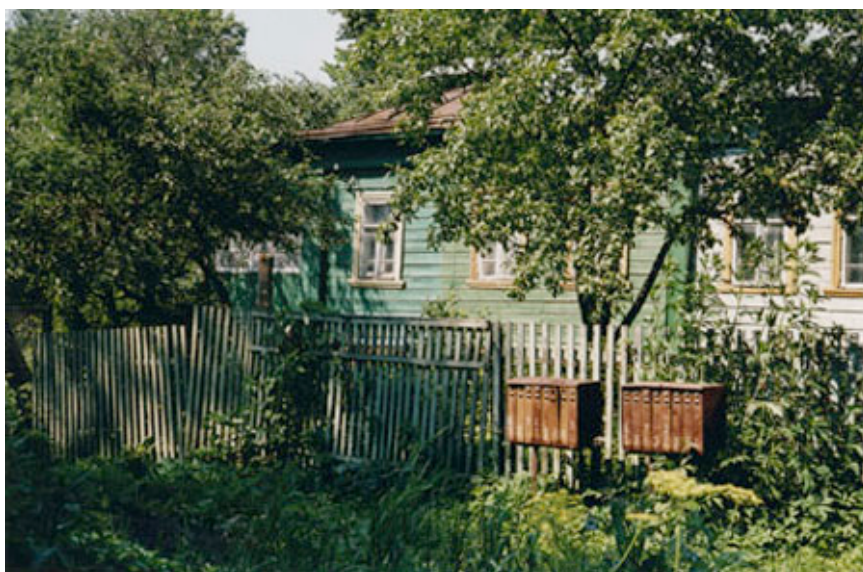


Figura 12

Something is Missing, Jean-Marc Bustamante, 2008.

Finalmente, es posible observar lecturas acerca de la legibilidad y la relación con el cuadro y el encuadre de la imagen fotográfica de la ciudad, a través de la serie *Something is Missing* de Jean-Marc Bustamante (Figura 12), quien desde los noventa ha realizado imágenes urbanas de ciudades como Buenos Aires, Barcelona, Madrid y Miami. En este proyecto, reproduciría “los rasgos familiares de los no-lugares en la ciudad, las arbitrarias coincidencias y sucesos causales que conspiran para construir la ilegibilidad del entorno urbano contemporáneo”¹²⁶. Para Chevrier, a través de la descripción –el paisaje– este artista buscaría “producir en sus cuadros, bajo la forma de imagen-objeto, el equivalente al misterio de las cosas cerradas en sí mismas, cuando la mirada las separa de su contexto histórico y funcional.”¹²⁷ Bustamante buscaría la composición estable y fija del cuadro, tratando la imagen como una herramienta

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Chevrier, Jean-François. *El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica, Indiferencia y singularidad*, 2003, p. 204

pictórica, “ya que se prohíbe todo recurso a los procedimientos de dramatización (...) hacer una fotografía como un cuadro implica dar un valor estable a la condición fija de la imagen”¹²⁸ De modo que su insignificancia y fría banalidad ofrecería un vacío preocupante, una falta de algo, una “sensación de indefinición respecto al encuadre, la idea de que ese marco de composición no es tanto la delimitación de un espacio semiótico como de un suceso arbitrario, una *performance*, un gesto que apunta a la escena y, al hacerlo, señala nuestra incapacidad para descifrarla”¹²⁹.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Green et al, op. cit., p. 64

CAPÍTULO III

3. ESPECTRALIDAD Y VACIAMIENTO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD

A través de este tercer capítulo se propone desarrollar una lectura respecto a dos series que han representado elementos urbanos a partir de procedimientos fotográficos. De esta forma, las series *Extractos de ciudad*, de Sachiyo Nishimura, y *Paisaje en tránsito*, de Rodrigo Casanova, expresarían un diálogo hacia ciertas estéticas que se han revisado en los capítulos anteriores, desplegando, a su vez, miradas particulares sobre la representación de lo urbano. En este sentido, espectralidad y vaciamiento surgirían como dos términos complementarios para establecer un vínculo entre ambas propuestas, y a través de los cuales surge un imaginario de la ciudad.

De forma que a continuación se revisarán las bases sobre las cuales se instalan ambos conceptos, situándolos en algunas producciones visuales relacionadas con la imagen fotográfica contemporánea.

3.1 Aproximaciones conceptuales: Espectralidad y vaciamiento

Vera recuerda que las primeras teorizaciones de aquello denominado como “espectro” provienen de Platón, “cuyo modo de aparición no es otro que el del ‘simulacro’”, es decir, “las producciones del espíritu (de la *mimesis*) cuya relación con la Idea (*eidos*) es doblemente mediata”¹³⁰. En este sentido, el arte, como “copia de una copia” correspondería a una producción de simulacros (*phantasma*), de forma que “la modernidad es la época de la producción sistemática, por medio de máquinas especializadas, de simulacros”, lo que no sería algo inherente a nuestra época “sino que se constituye ya en la

¹³⁰ Vera, Adolfo. *Ciudad, cine, espectralidad*, 2013, p. 248

arqueología misma de nuestro tiempo, en el momento en que la perspectiva comenzaba a poblar el mundo de fantasmagorías”¹³¹. De igual forma se comprendería, siguiendo la lectura de Déotte hacia Benjamin, que la ciudad no existe en sí misma “porque ella siempre está configurada por aparatos”¹³², por lo tanto es proyectiva. Vera se preguntará: *¿Qué significa proyectar?*, y, siguiendo a Déotte, señala: “establecer un ‘punto de sujeto’ que, al menos en el ámbito de la pintura, se ubica en el centro del cuadro mismo y se conecta con el radio ocular del espectador”¹³³. Ahora, desde la configuración de la modernidad a partir de un punto de vista técnico-óptico, se produciría una disociación sujeto-objeto a partir de la proyección lumínica de los objetos que afectan al ojo. El sentido físico-biológico de lo espectral estaría relacionado a una modalidad sensorial que consistiría en la capacidad ocular por discriminar las distintas intensidades lumínicas. De este modo surgiría el término “sensibilidad espectral”, según Cruz Gómez, “la sensibilidad ante diferentes longitudes de onda del espectro visible”¹³⁴.

¹³¹ *Ibid.*, p. 249

¹³² Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 2012, p. 51

¹³³ Vera, *op. cit.*, p. 251

¹³⁴ Cruz Gómez, Alberto, *Principios de ergonomía*, 2001, p. 92



Figura 13
Penúltima región, Gerardo Suter, 2009.

Por otro lado, Andrea Ancira ha empleado el concepto de “mirada espectral” para analizar la imagen fotográfica en la obra de los artistas Gerardo Suter (figura 13) y Virgilio Ferreira “como metáfora de la alienación en la representación visual”¹³⁵. En este sentido, desarrolla un análisis metodológico para una concepción de “cultura” desde el materialismo histórico, para lo cual incorpora la propuesta de Lefebvre sobre el espacio urbano como reproducción del capital y lugar de enajenación de la vida cotidiana, en donde la figura del espectro, siguiendo al Derrida de *Fantasma de Marx*, se definiría “en un campo ambivalente cuyo fundamento se encuentra en la naturaleza jánica del fantasma”¹³⁶, es decir, “el espectro se convierte más bien en cierta cosa difícil

¹³⁵ Ancira, Andrea. *La mirada espectral como indicio de la alienación en la ciudad a través de las fotografías de Gerardo Suter y Virgilio Ferreira*, 2014, p. 16

¹³⁶ *Ibid.*, p. 41

de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro”¹³⁷. De esta forma, Acira señala, por ejemplo, que las imágenes de Suter representarían la Ciudad de México “como un palimpsesto poliédrico constituido por un conjunto de superficies de luz yuxtapuestas en las que el presente de la ciudad convive con las huellas y los trazos de su pasado.”¹³⁸ Esto constituiría una desgarradura en la relación entre sujeto y espacio donde el presente de la ciudad se escabulliría. Para Barthes, los paisajes deberían incorporar un doble movimiento que denominaría como “fantasmático”:

“Las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser *habitables*, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adonde de mí mismo”¹³⁹.

De modo que para Ancira, lo fantasmático tendría un cariz nostálgico en las imágenes de Suter, por cuanto:

“Muestran, a través de una impronta visual fantasmática, lo que es y lo que ha sido el centro de la ciudad. Recuperan del olvido residuos del presente articulándolos de tal modo que parecería que pasado, presente y futuro se colapsaran en un punto focal. Estas imágenes reconocen un presente olvidado o invisibilizado y si no fuera por el asedio espectral que las inunda, podrían ofrecer un camino para su inserción hacia el futuro en un nuevo discurso que reconociera su presencia.”¹⁴⁰

¹³⁷ Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional* 2003, p. 12

¹³⁸ Ancira, op. cit., p. 54

¹³⁹ Barthes, Roland, *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, 1989, p. 74

¹⁴⁰ Ancira, op. cit., p. 59)

Es preciso volver en este punto a Martí Llorens, ya que, cuando Fontcuberta indica que “la arquitectura devenía espectro”, significaría que ésta tomaba lugar en la representación por cuanto la imagen era el espacio en donde la ciudad comparecía en su desmoronamiento. Sin alteraciones de la perspectiva ni modificando la profundidad de campo, el modelo emerge a lo largo del tiempo proyectándose a través del estenopo. De forma que la ciudad aparecería fantasma al mismo momento en que se exhibirían sus escombros. Es decir, el propio calotipo acusaría su transparencia conjugándose distintas temporalidades impresas sobre la placa. La imagen espectral permitiría observar un tiempo inaprensible a través de su huella borrosa. El propio artista diría: “los muros que al caer no estaban suficientemente expuestos, se convertían en sombras y rastros transparentes. Por la misma razón, todos los objetos y personas en movimiento tampoco aparecían, construyendo paisajes urbanos desolados y solitarios.”¹⁴¹ Es decir, los procedimientos han sido dirigidos para asegurar la reclusión del espacio, cuya lábil proyección es el rastro, a su vez, de la relación entre el sujeto y la aparición de una ciudad imaginaria, inexistente, en su dualidad espectral.

Para los estudios urbanos, el concepto de vacío en la ciudad suele expresarse en su carácter residual, relacionado con la categorización de áreas abandonadas cuya obsolescencia funcional, según Casas Ramírez¹⁴², exigiría una intervención para incorporarse al entorno. Para Solà-Morales el vacío consistiría en una ausencia, visible a través de “lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la ciudad”¹⁴³. Para Careri,

¹⁴¹ Llorens, Martí. *Poblenou 1987-1989* <http://www.martillorens.com/works/places/poble-nou/>

¹⁴² Casas Ramírez, Olga. Revitalización del centro urbano de Duitama, a partir de lineamientos de intervención de áreas abandonadas y en proceso de deterioro, 2012.

¹⁴³ Solà-Morales Rubio, Ignasi, “Territorios”, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

este nuevo territorio se ramificaría en la ciudad a través de una condición fragmentaria, expresada en un tipo de presencia denominada como vacío urbano, la que no correspondía al tradicional espacio público, correspondiente a un territorio no construido y que resultaría impenetrable, “más allá de las nuevas manufacturas de la construcción anónima había una presencia que, después de haber sido durante tanto tiempo el telón de fondo, se iba convirtiendo cada vez más en la protagonista del paisaje urbano”¹⁴⁴. Andrea Rojas, señalaría que los límites del espacio se estructuran a través de fragmentos, en la medida que el vacío se presentaría “como un límite o posibles enlaces dentro de la textura de la ciudad contemporánea”¹⁴⁵, configurando una estructura distinta a la continuidad del movimiento moderno.

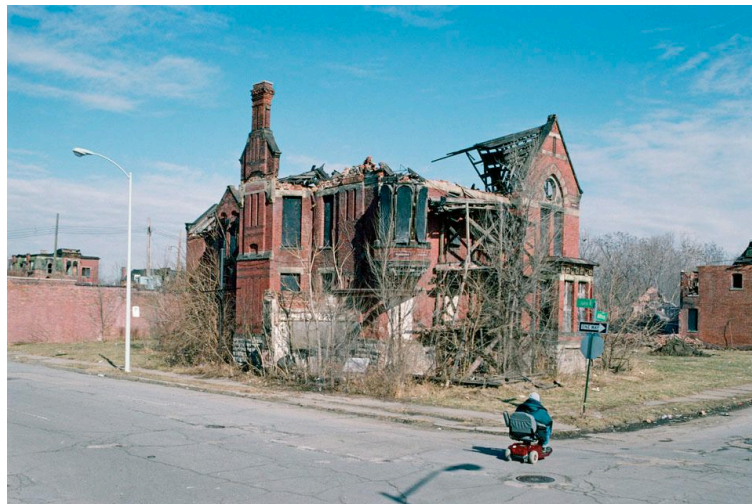


Figura 14

Ransom Gillis Mansion, John R at Alfred, Camilo José Vergara, 2001.

El vaciamiento de la ciudad se observaría, en primera instancia, en la representación visual desde ópticas disímiles, en donde el concepto de vacío en

¹⁴⁴ Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, 2013, p. 148

¹⁴⁵ Rojas, Andrea. *El vacío como posibilidad*, La ciudad viva, Lunes 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=2842>

la imagen se estructuraría a partir de consideraciones formales: la distancia del modelo, la ordenación del espacio compositivo y la yuxtaposición de sus elementos, de modo que sería necesario volver hacia algunas propuestas revisadas en los capítulos anteriores. En este sentido, la asfixia señalada por Marina & Morón a partir de los trabajos de Wolf o Couturier, permitiría observar la transformación de la arquitectura urbana al interior de los límites representacionales como un espacio sin pausas, asediado por la agorafobia producida desde la saturación, donde la mirada se recluye eliminando el horizonte en el espacio proyectivo de la ciudad. En complemento, el trabajo tanto de Vergara como de Jacobs en la representación de las ruinas, en donde, a diferencia de la asfixia, el vacío desbordaría en la imagen y los signos urbanos se encontrarían en medio de un paisaje erosionado. En este sentido, Rojas diría que las ruinas son “aquellos objetos que permanecen materialmente cuando el tiempo (la época) que les dio origen y sentido hoy se ha extinguido, objetos que en su materialidad cifran el mundo en cuya disponibilidad se inscribían”¹⁴⁶. Vergara (Figura 14) “intenta construir una tipología de las ciudades del interior de Estados Unidos”¹⁴⁷ reconociendo la reducción del espacio urbano. De este modo ha empleado entre sus modelos sitios que más tarde han retomado su función de vivienda, pero que se han cristalizado en la imagen como representación de un tiempo igualmente pretérito sin dejar de lado su condición de ruina. Mientras en Jean-Marc Bustamante la imagen se vaciaría como la expresión de la falta de algo, de modo que para Criqui¹⁴⁸, las imágenes en *Something is missing* no articularían ningún tipo de narrativa, construyéndose como bloques aislados que representarían la propia fragmentariedad de la experiencia urbana.

¹⁴⁶ Rojas, Sergio. *El arte agotado*, 2012, p. 172

¹⁴⁷ Millington, Nate. *Post-industrial imaginaries: nature, representation, and ruin in Detroit, Michigan*, 2010, p. 67

¹⁴⁸ Criqui, Jean-Pierre. *Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques 1978-1999*, 1999, p.16-17



Figura 15

Caracoles, Carlos Silva, 2007-2014.

Por otro lado, Alejandra Wolff diría, a propósito de algunos artistas de los noventa, como Carlos Silva, Carolina Illanes o Leonardo Portus, que en sus propuestas la urbe aparecería “bajo el signo de su fracaso moderno, las ruinas neoliberales se esconden bajo el marco de un maquillaje que borra todo patrimonio y evidencia la crisis de una identidad que viste la ciudad de escenografías importadas”¹⁴⁹. Obras que según la autora darían cuenta de una *arqueología urbana*, recurriendo a elaborar tipológicamente una revisión de distintos modelos arquitectónicos y mobiliarios como expresión crítica sobre los programas urbanos y los proyectos modernizadores de la ciudad. En el caso particular de la serie *Caracoles* de Silva (Figura 15), se reaccionaría ante la lógica horizontal del paisaje, a través de una forzada verticalidad “emulando la percepción de un lugar inabarcable e imponente, aun cuando se trata de espacios cuyo interés radica en la porosidad que le provee su anacronismo,

¹⁴⁹ Wolff, Alejandra. Embates de la memoria urbana: artistas plásticos de los 90. *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Ed. Magda Sepúlveda. p. 294

caducidad y fracaso”¹⁵⁰. Es decir, se presentaría esta arquitectura a través de su huella como significante, nuevamente, a partir del carácter residual de aquello que alguna vez ocupó el espacio representacional.

3. 2 Extractos de ciudad de Sachiyo Nishimura

Sachiyo Nishimura ha desarrollado progresivamente una propuesta visual que incorpora procedimientos fotográficos de orden digital, incorporando el montaje virtual y la impresión sobre papel en formatos bidimensionales. Particularmente, nos concentraremos a continuación en su serie *Extractos de ciudad* (2010)¹⁵¹, compuesta por las obras *Paisaje / Ficción* y *Líneas*.

En primer lugar, observaremos una serie de nueve dípticos monocromos denominados *Paisaje / Ficción* (Figuras 16 y 17), los cuales han sido montados en formatos rectangulares manteniendo un patrón similar de presentación, en donde se observaría la representación de elementos industriales que podríamos relacionar con estaciones ferroviarias y la extensión de sus vías de comunicación. De esta manera, la primera unidad de cada díptico seguiría un formato apaisado –prosiguiendo la convención tradicional del paisaje–, de forma que se observaría un conjunto de líneas extendiéndose diagonalmente hacia el horizonte como parte de un tendido eléctrico que atraviesa los respectivos postes que la sostienen, y a su vez los rieles que consecuentemente se pierden en el mismo horizonte desde donde nace un amplio cielo interrumpido por las estructuras geométricas que se reiteran en cada composición. La segunda unidad de cada díptico, a diferencia, se presentaría bajo un formato cuadrado, reproduciendo una estructura congruente a la primera, conformando en la imagen la extensión de la secuencia como si se tratase de una pantalla.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 300

¹⁵¹ *Extractos de ciudad*, Galería AFA, Santiago, 2010.



Figura 16
Paisaje / Ficción, Sachiyo Nishimura, 2010.

Si bien, a partir de la dualidad *Paisaje / Ficción* con que se denomina este primer conjunto, se comprendería, por una parte, la reiteración de una misma idea: el paisaje como proyección de una mirada que sería por antonomasia una construcción subjetiva –más allá del anhelo presente en la fotografía, como hemos revisado en los capítulos anteriores, por asegurar un coeficiente objetivo–. Pero por otra parte, lo que entendemos aquí por ficción estaría relacionado a una voluntad por abstraer los elementos genéricos que construyen la representación de lo urbano. Se podría decir que este primer conjunto se compone de paisajes imposibles, que ni siquiera remitirían a un lugar en particular, ya que, como señalaría la propia artista, se ha elaborado un “lenguaje visual basado en una serie de operaciones gráficas que modifican y reinterpretan la imagen capturada inicialmente (...) modificando la información gráfica de las fotografías en diversas maneras, [se] propone nuevas versiones imposibles o ficticias del paisaje urbano.”¹⁵² Pavel Büchler sigue la idea de Flusser acerca de que el “mundo postindustrial no está dominado por máquinas

¹⁵² Nishimura, Sachiyo. Fotografías de Sachiyo Nishimura. Consultado el lunes 3 de agosto de 2015. Disponible en: <http://chilenosenfotografia.blogspot.cl/2011/01/sachiyo-nishimura.html>

sino por aparatos –como la cámara o el ordenador, las agencias estatales o el mercado– que son la expresión de los intereses ocultos de quienes controlan sus flujos económicos.”¹⁵³ Por lo tanto, el fotógrafo debería desear aquello que la cámara sea capaz de proyectar. En este sentido, los procedimientos a los que recurre la artista en esta serie buscarían alterar esta condición apropiándose del montaje y la superposición, descentrando el modelo de paisajes anónimos que se dispondrían como ventanas interconectadas hacia un horizonte de vías que se han desrielado al interior de una simultaneidad de extractos.



Figura 17

Paisaje / Ficción, Sachiyo Nishimura, 2010.

En segundo lugar, la denominación del siguiente conjunto –*Líneas*– reforzaría esta presencia anónima, seleccionando fragmentariamente el indicio a través de su componente básico más visible y simple. De modo que la serie estaría conformada por un nuevo tipo de imagen (Figura 18), también a partir de fotografías monocromas, concentradas únicamente en el entramado lineal de cables suspendidos en el aire en contraste al espacio vacío del cielo. En

¹⁵³ Büchler, Pavel. El observador de trenes ciegos: una duda delirante, en *¿Qué ha sido de la fotografía?* (Ed. David Green), 2007, p. 98

consecuencia, se dispondrían dos series de polípticos a partir de conjuntos geométricos que agruparían rectangularmente una treintena de soportes por cada composición. La artista utilizaría el sustrato visual básico que conformaría cada imagen, la línea. A lo largo de estas composiciones, Nishimura despliega complejos homogéneos donde predomina una composición visual estructurada a partir de un ritmo organizado por la acumulación y la tensión de una sola gran red, la que se proyectaría hacia distintas e infinitas direcciones. En complemento, la artista ha indicado que “cada uno expone 30 combinaciones posibles entre 5 imágenes distintas. La simpleza de las composiciones lineales se va tornando cada vez más caótica y compleja a medida que aumentan las operaciones de superposición entre las imágenes iniciales”¹⁵⁴. De esta forma, el lenguaje gráfico permitiría programar un orden específico a partir de una matriz, sin despojar a la imagen del sentido de lo urbano, en la medida de que se recurriría a esta representación básica siguiendo un principio metonímico, en donde cada nudo se ramificaría como un laberinto abierto con múltiples entradas y salidas, siguiendo la lógica del rizoma, que “puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras”¹⁵⁵. Burgin recurriría a Lefebvre para recordar que una casa es atravesada desde todas direcciones por corrientes y líneas que entran y salen por todas las rutas imaginables, de tal modo “que observaciones similares son aplicables a la ciudad entera”¹⁵⁶, así como este constante atravesar no nos dispone sólo a un lugar, sino, por correspondencia, a todos los lugares.

¹⁵⁴ Nishimura, Sachiyo. Fotografías de Sachiyo Nishimura. Consultado el lunes 3 de agosto de 2015. Disponible en: <http://chilenosenfotografia.blogspot.cl/2011/01/sachiyo-nishimura.html>

¹⁵⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Les Editions de Minuit, París, 1980; Edición Pre-textos, Valencia, 2004, p. 15.

¹⁵⁶ Burgin, op. cit., p. 158

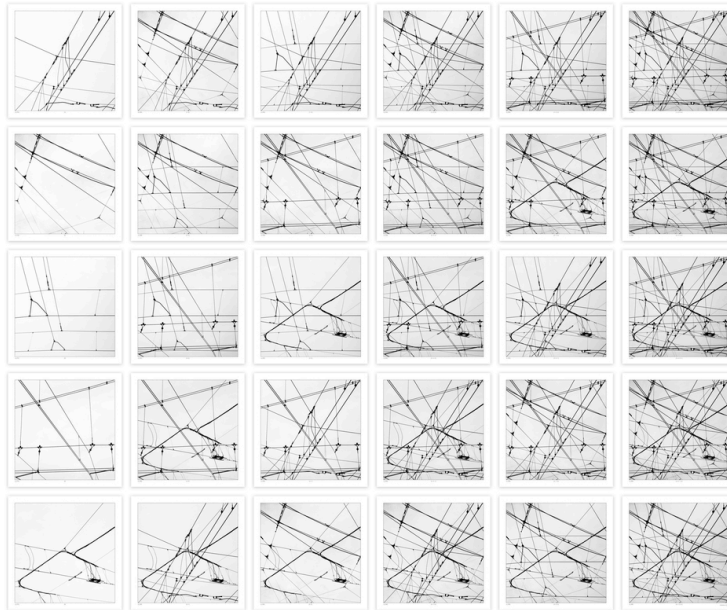


Figura 18
Líneas, Sachiyo Nishimura, 2010.

Anteriormente se ha indicado que la propuesta de Nishimura se podría relacionar con el discurso tradicional del paisaje, de modo que la representación pictórica ocupa un espacio privilegiado considerando las retículas visibles que guían y trazan la composición a partir del plano horizontal del cuadro, uniendo “el espacio ilusorio de la imagen con el espacio real del espectador. Esta es la conocida retícula de cuadrados que se alejan aceleradamente hacia un punto de fuga, que en numerosos cuadros se conserva en la superficie final bajo el disfraz apenas disimulado de un suelo embaldosado.”¹⁵⁷ Para Rosler, a propósito de su serie sobre el Bowery, la cuadrícula también dialogaría con la historia del arte, pero en este caso, así como Nishimura, las referencias se cruzarían, de forma que la primera reconocería su relación hacia “obras de arte conceptual, aunque había constituido ya una forma básica desde el cubismo y las otras vanguardias hasta el posmodernismo. (...) Me atraía el poder formal y

¹⁵⁷ Burgin, op. cit., p. 152

taxonómico de las cuadrículas”¹⁵⁸; en este sentido, la cuadrícula problematizaría “tanto el límite de la obra como la noción de límite en general. Se relaciona con principios constructivos y modos de hacer que vinculan el arte con otras formas de producción”¹⁵⁹ evocando los procesos de fabricación en serie precisamente como la fotografía.

Finalmente, cuando se señala que esta propuesta se ha desarrollado progresivamente, significa que el entramado, a su vez, forma parte de un conjunto mayor en el itinerario propuesto por la artista. De modo que durante los proyectos anteriores y siguientes, estos extractos se han construido sobre una permanente expansión, ramificándose a partir de variaciones de los mismos modelos, es decir que la proyección de su obra se ve a sí misma como un continuo de correspondencias con la propia comprensión de lo urbano. Aunque se trate de paisajes imposibles, el modelo que toma Nishimura se encuentra en distintas ciudades distintas entre sí, sin lograr aludir a ninguna directamente, lo que nos permitiría hablar de una consciencia de lo urbano.

3.3 Paisaje en tránsito de Rodrigo Casanova

Paisaje en tránsito (2009)¹⁶⁰ (Figura 19) consiste en una serie de fotografías cuyos modelos han sido los sitios eriazos del centro de Santiago, capturados entre los años 2005 y 2008 con sus límites geográficos signados en las calles Huérfanos con Riquelme y Libertad con Erasmo Escala de Santiago¹⁶¹. El conjunto consiste, al contrario de *Extractos de ciudad*, en

¹⁵⁸ Rosler, op. cit., p. 13

¹⁵⁹ Rosler, ibíd.

¹⁶⁰ *Paisaje en tránsito*, Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2009.

¹⁶¹ Exposiciones: Paisaje en tránsito. Museo de Arte contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Consultado el lunes 3 de agosto de 2015. Disponible en: http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/futuras_expos/paisaje_en_transito.html

fotografías que emplean el color inmediato al negativo digital, y cuyo montaje está más cercano a un modelo fotográfico tradicional, ya que no recurriría ni al fotomontaje, ni a la alteración de su apaisado formato convencional.

La idea de tránsito en Casanova reside, por un lado, en que los espacios residuales que conformarían los distintos sitios eriazos forman parte de un itinerario urbano mayor, cuya localización individual dependerá de la proliferación o restauración de otro lugar con características similares en un punto distinto de la ciudad. Este dinamismo se produce, a su vez, como un espejismo según el cual formará parte de un entramado urbano cruzado por el propio transeúnte, pasando a formar parte del entramado cotidiano como una vista pública. Por otro lado, se podría decir que su propia visualidad irá modificándose a lo largo del tiempo debido a su cualidad como espacio vacante, así como al encierro impuesto en su calidad de espacio privado que impediría su acceso. En este sentido, es posible observar el carácter cíclico de la naturaleza dominada, siguiendo un patrón predecible, confiscada a dar cuenta del paso del tiempo y circunscrita al interior de los límites de la propiedad privada. De ello nos habla la calcinación del follaje en las épocas más agrestes durante las que el artista regresa estación tras estación, así “la temporalidad circular de las estaciones del año tienen lugar en el eriazo, y Casanova, plegándose a esa circularidad, retorna una y otra vez a esos sitios, en otoño, invierno, primavera y verano”¹⁶².

¹⁶² Rojas, 2009, p. 8-9



Figura 19

Paisaje en tránsito, Rodrigo Casanova, 2010.

Si la naturaleza permanece relegada al interior de las murallas, se podría decir que los márgenes mismos se reiterarían bajo una retícula horizontal dada por el formato de la imagen fotográfica, en ella se recluye la representación en correspondencia a los lugares registrados “como si el encuadre fuese un elemento estructural del sitio”¹⁶³. Volviendo a la mirada proyectiva en la composición, Burgin señalaría que “al explicar el principio del dibujo basado en la perspectiva, Leonardo pedía a su lector que imaginara que miraba por una ventana y trazaba sobre la superficie del cristal el contorno de lo que veía”¹⁶⁴. En este sentido resulta significativo que en la primera fotografía del cuerpo del catálogo¹⁶⁵ se observe, a modo de presentación, a través de una porción de ventana el surgimiento del paisaje que servirá de modelo para toda la serie. En esta se advertiría que sus componentes han sido modificados por la violencia y la desidia, ya que sus bordes destruidos dan paso a un descampado mientras el vidrio ha desaparecido completamente, del mismo modo que a través de una segunda ventana, yuxtapuesta a la primera, la mirada penetraría forzosamente debido a sus múltiples trizaduras junto al polvo depositado en su superficie,

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ Burgin, *op. cit.*, p. 166

¹⁶⁵ Casanova, Rodrigo p. 5

siguiendo la perspectiva artificial del encuadre. Lo paradójico sería que la ventana, desde un afuera, mostraría el interior como pura intemperie.

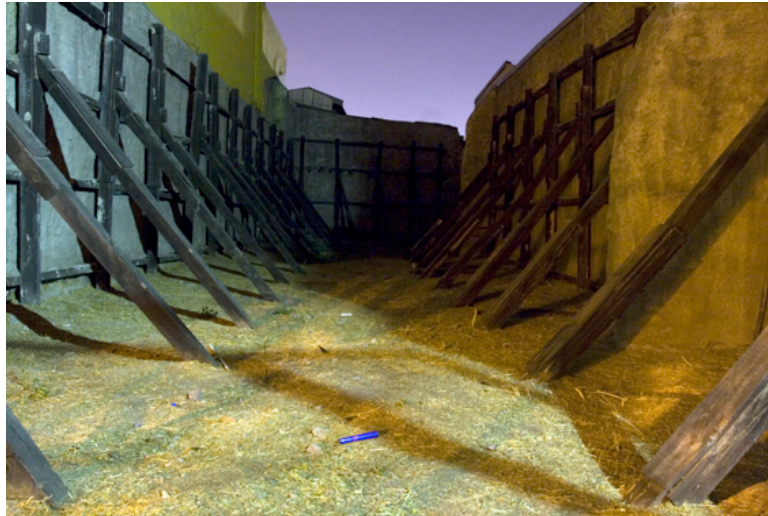


Figura 20

Paisaje en tránsito, Rodrigo Casanova, 2010.

Este proyecto se desarrolla en relación a las temporalidades de lo urbano y, en esta medida, a la temporalidad de los procesos de modernización “cuya lógica de producción, destrucción y transformación parece desplegarse indiferente a la escala individual de percepción y comprensión del mundo”¹⁶⁶. Las edificaciones colindantes, algunos automóviles estacionados, serían los únicos indicios que permitirían asignar algún signo específico que los sitúe en el tiempo. Se observaría, por lo general, una mirada que ofrece una distancia y una perspectiva frontal, es decir, evitando desarrollar juicios, y explorando el espacio desde distintas posiciones cercanas a una elaboración tipológica. Esta selección anunciaría un *estrechamiento de la visión* por cuanto “no hay, en principio, truco ni manipulación sino la de la elección del *punto de vista*, que deberá ser atentamente determinado puesto que de él dependerá el

¹⁶⁶ Rojas, 2009, op. cit., p. 8

encajamiento y por tanto todo lo que deberá verse por las aberturas de la escena”¹⁶⁷. En consecuencia, en sus sitios eriazos la ciudad parece detenerse frente a la contingencia, aunque nada podría estar aparentemente más lejos de la contingencia que estos lugares, a diferencia de las estaciones ferroviarias de Nishimura, aquí el espacio carece de flujo, movimiento, velocidad, o eventos más que el azar cubriendo la escenografía y que se presentarían como la huella alojada en la epidermis del sitio, como si se tratara de la elaboración de palimpsestos urbanos que tomarían lugar a lo largo de sus muros, en donde se da cuenta de la ausencia de otras construcciones que en algún momento estuvieron anexadas, y sobre ellas se irían coagulando como cicatrices los restos de papeles, pintura, grafitis, todo esto interrumpido cada tanto por fisuras más profundas. Sin embargo, no se podría señalar que han sido completamente olvidados o borrados, pues se mantendrían a la expectativa de un aumento en la plusvalía del terreno para transformarse en sitios funcionales, o esperando algún tipo de resolución legal que permita su modificación, según sea el caso.

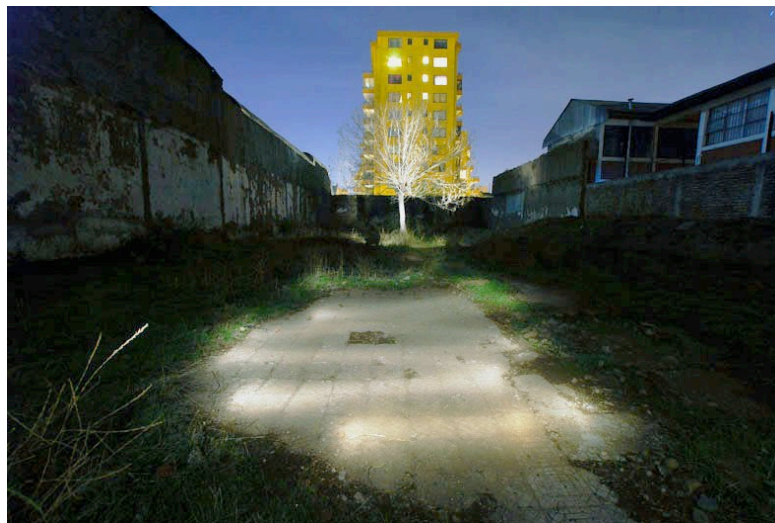


Figura 21

Paisaje en tránsito, Rodrigo Casanova, 2010.

¹⁶⁷ Dubois, op. cit., p. 169

Se ha señalado que Casanova regresaría cíclicamente a estos lugares en diferentes estaciones, pero también en diferentes momentos del día o la noche. De esta manera, se pueden observar imágenes nocturnas (Figuras 20 y 21) en donde el uso de la iluminación artificial obligaría una apertura prolongada del lente que le permita aprehender la imagen, descubriendo los relieves del descampado, delimitando sus contornos espectrales, ocultando con sombras su profundidad al final de una muralla distante. Aunque con diferencias derivadas del itinerario de cada proyecto, la propuesta de Casanova se podría relacionar con la serie *Tableaux* (1978-1982) de Jean-Marc Bustamante, donde se reconocería una presencia guiada por la mirada al interior de sus límites. Pero también el carácter referencial de las tonalidades cuya correspondencia estaría más cercana al registro que su estetización, así como en *Pasaje Gaspar* (2003) o *Calle Wakulski* (2003) de Struth, pertenecientes a su serie sobre las calles de Lima en Perú, o los primeros proyectos Ruff. Aquí es necesario volver nuevamente la mirada hacia la escuela de los Becher, con quienes compartiría su austeridad a partir de “imágenes planas, neutras, despojadas de cualquier artificio. Fotografías de la constatación y del archivo, que sólo apuntan a la presencia muda de las cosas y a la opacidad de los seres”¹⁶⁸.

A diferencia de *Extractos de ciudad*, en donde la imagen aludía a elementos en permanente fuga, los cuales atravesarían la ciudad en un flujo constante, esta serie volvería la mirada a los contornos internos de lo urbano como la expresión de la multiplicidad de límites que lo conforman, como bloques que surgirían soportándose en sus murallas y expulsando hacia el exterior el peso que comprimiría su espacio.

¹⁶⁸ Baqué, op. cit., p. 129

4. CONCLUSIONES

A lo largo de la lectura propuesta hacia la fotografía de ciudad se observaría, en primer lugar, una estrecha relación con un relato histórico que buscaría en sus inicios darle lugar a la representación de lo urbano como expresión de un modelo que se proyectaría en un imaginario monumental, reconociendo a través de hitos organizados a partir de la arquitectura el orden del ideario modernizador. Para estos efectos, los procedimientos que ofrecerían los modelos de visión técnicos tendrían como objetivo coincidir con un coeficiente de objetividad que se cumpliría en la naturaleza de esta imagen. Sin embargo, pronto se observaría, en un segundo lugar, la relación hacia un discurso pictórico en donde predominaría un punto de vista monocular, para lo cual su estatuto como registro se desplegaría inaprensible hacia un sujeto que permanecería asediado por vistas y perspectivas fragmentadas, lejos de un ideal totalizante.

La imagen fotográfica en las series de Nishimura y Casanova ofrecerían un distanciamiento crítico en donde lo urbano deviene en espectro, así como la ciudad en su representación se vaciaría a partir de la dualidad fantasmagórica. Las imágenes de estos artistas no trazarían un itinerario de istmos urbanos, ni tampoco se observaría en ellas una voluntad nostálgica hacia la ruina. La ciudad se proyectaría en la representación de ambas propuestas sin llegar a sedimentarse definitivamente. Es decir, al mismo tiempo en que parece tomar lugar en la imagen, la ciudad se escabulle en el vacío reclusándose en otro lugar, cumpliéndose en la dualidad que transita entre presencia y ausencia.

Por un lado, en *Extractos de ciudad*, Nishimura lleva a cabo procedimientos que consisten en cortar y sobreponer imagen tras imagen una

estructura sobre otra, para lo cual los elementos que dan cuenta de lo urbano emergen en su transparencia sin definirse completamente. Por lo tanto, se reconocerán en sus signos cierta morfología de lo urbano, pero cuyo intento por aprehender la ciudad fracasa en el gesto de disponerse en una imagen que nunca se fijará, permitiendo, a través de la sobreposición, un juego de posibilidades infinitas. Por otro lado, su monocromía subraya los contornos de los objetos, al mismo tiempo que estos no se logran asir en la representación debido a su multiplicidad que emerge como un sin fin de espectros, negándose a desvanecerse a lo largo de su reiteración. De esta forma, la ciudad desaparece suspendida en las líneas que se proyectan en un entramado inagotable. Mientras que, específicamente a través de la elaboración de polípticos, y al margen de cualquier horizonte posible, la cuadrícula que se plegaría al interior de la imagen se reproduce en cada conjunto a partir del ejercicio de yuxtaposición, dejando en cada espacio la aparente trayectoria azarosa desde una geometría planificada. Siguiendo el modelo de los Becher, el ritmo y la repetición permitirían aislar los objetos, descentrándolos hasta imponer una nueva gramática.

En tanto Casanova, en *Paisaje en tránsito*, registraría aquello que se presenta como sitio eriazo, que para los estudios urbanos se denominaría como espacio residual, en donde la ciudad se ve desplazada hacia sus márgenes confinando en este lugar sólo huellas a través de su superficie. Es decir, aquí la ciudad se retira dejando aparecer al modelo en la opacidad de sus marcas, las que desaparecerán junto al espacio cuando cierto estado de orden sea restituido por la funcionalidad. Sin embargo, a pesar de lo incorpóreo que pueda resultar su representación, en estas imágenes aparentemente vacías se despliegan los signos urbanos que, a diferencia de presentarse como falta, proliferan inaccesibles. El horizonte interrumpido clausuraría al interior de los límites de sus murallas una arquitectura silenciosa, aislada del ruido, en medio

del eriazos que deviene, siguiendo a Rojas, en murmullos; el espacio deshabitado surgiría, en consecuencia, como un eco fantasmal de lo urbano. El gesto de regresar sistemáticamente al mismo espacio no podría comprenderse simplemente desde la melancolía que predomina en producciones relacionadas con un asedio hacia la ruina o la tematización establecida desde la configuración de un paseante romántico. En este sentido, el procedimiento operaría como agente deíctico determinado por la posición desde donde se proclamaría el suceso liberado del peso de la arquitectura.

Ambos proyectos se componen de paisajes anónimos, cuya fragmentariedad excluiría cualquier posibilidad de presentarse como una representación panorámica, en coincidencia a los caracoles de Silva o la saturación en las composiciones de Wolf. La única forma de habitabilidad se cumpliría en la proyección de una mirada, de manera que el tiempo se suspendería en los límites de la imagen. Ambas propuestas revisarían el proyecto modernizador presente en lo urbano desde lo corpóreo de sus manchas, como se aludiría en el proyecto de Llorens. En Nishimura, la promesa utópica del poder en la máquina ferroviaria se disipa a lo largo de múltiples vías vacías, que se interponen unas sobre otras, proyectadas hacia ningún lugar en un horizonte imposible. Así también, en los sitios eriazos que proliferan en Casanova, suprimen desde su interior las nociones de una escala territorial, impidiendo la condición mensurable y aprehensible del mundo.

Como se observa, estas propuestas no se presentan aisladas en un conjunto de proyectos en la producción contemporánea, representando estos mismos una disposición epocal a partir de procedimientos materiales por momentos divergentes, a pesar de compartir puntos de partida similares desde el reconocimiento de un dispositivo visual, pero que permiten advertir una relación distanciada y crítica hacia la imagen que se ha construido de lo urbano.

No se conformaría, por lo tanto, una ciudad ni positiva ni negativa, monumental o documental, sino una ciudad que apenas se sostiene en la levedad de su proyección fantasmagórica que aparece y se desvanece tras sus propios signos.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, Margarita; Matthews, Mariana & Möller, Carla. *Roberto Gerstmann, fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*, Santiago: Pehuén Editores, 2009.

ANCIRA, Andrea. *La mirada espectral como indicio de la alienación en la ciudad a través de las fotografías de Gerardo Suter y Virgilio Ferreira*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2014.

ANTEZANA, Lorena & Ossa, Carlos. *Fantomas urbanos: cuerpos vigilados-calles retratadas*, Aisthesis, No. 52, 2013, pp. 313-324.

BAQUÉ, Dominique. *La Fotografía Plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BRIGHT, Susan, *Fotografía hoy*, Nerea, Madrid, 2005.

BURGIN, Victor. *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BÜCHLER, Pavel. El observador de trenes ciegos: una duda delirante *¿Qué ha sido de la fotografía?* Ed. David Green, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.

CASANOVA, Rodrigo. *Paisaje en tránsito*, Lom Ediciones, Santiago, 2009.

CASAS RAMÍREZ, Olga. *Revitalización del centro urbano de Duitama, a partir de lineamientos de intervención de áreas abandonadas y en proceso de deterioro*, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de arquitectura y diseño, Maestría en planeación urbana y regional, Bogotá, 2012.

CHEVRIER, Jean-François & Lingwood, James. Otra objetividad. *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Jorge Ribalta, Gustavo Gili, 2004, 240-277.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

_____ El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica, *Indiferencia y singularidad* Ed. Glòria Picazo & Jorge Ribalta, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac, Madrid, 2008.

_____ Modernización de la visión. *Poéticas del espacio*, Ed. Steve Yates, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CRIQUI, Jean-Pierre. *Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques 1978-1999*, Centro Nacional de la Fotografía, París, 1999.

CRUZ GÓMEZ, Alberto. *Principios de ergonomía*, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2001.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Les Editions de Minuit, París, 1980; Edición Pre-textos, Valencia, 2004.

Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, Metales Pesados, Santiago, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Trotta, Madrid, 2003.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

GALASSI, Peter, *Before Photography*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1981.

GONZÁLEZ Flores, Laura. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

GREEN, David & Lowry, Joanna. De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Ed. David Green, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

IGLESIAS, Brenda. *¡Para verte mejor América Latina! Imágenes dicotómicas de la ciudad a través de la fotografía contemporánea*, Mem.soc / Bogotá, 2012, pp. 69-82.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una Teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

LAYUNO, Ángeles. *Paisajes urbanos de la industria Apropiaciones estéticas y conservación patrimonial*. Arte y Ciudad, No 3 (I) Extraordinario, 2013, 641-678.

LLORENS, Martí. *Poblenou 1987-1989* Consultado el 5 de agosto de 2015. Disponible en: <http://www.martillorens.com/works/places/poble-nou/>

MARINA, Jesús & Morón, Elena. *Aire de ciudad*, Arte y Ciudad, No 5, 2014, pp. 41-52.

MILLINGTON, Nate. *Post-industrial imaginaries: nature, representation, and ruin in Detroit, Michigan*, Tesis de Master of Science (Geography), University of Wisconsin-Madison, 2010.

MOYA, Ana María. *La percepción del espacio urbano*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2011.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

RAMÍREZ, Juan. *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

RODRÍGUEZ Villegas, Hernán. *Historia de la fotografía, fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago, 2001.

ROJAS, Andrea. *El vacío como posibilidad*, La ciudad viva, Lunes 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=2842>

ROJAS, Sergio. *El arte agotado*, Sangría Ediciones, Santiago, 2012.

_____ Escenografía de ciertos lugares de “ninguna parte”, en *Paisaje en tránsito*, Rodrigo Casanova, Lom Ediciones, Santiago, 2009.

SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Jorge Ribalta, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La fotografía entre visión e imagen, en *La confusión de los géneros en fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

SNYDER, Joel. La visión como imagen pictórica. *Poéticas del espacio*, Ed. Steve Yates, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

SOLÀ MORALES RUBIO, Ignasi. *Territorios*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Random House Mondadori, Buenos Aires, 2012.

STIMSON, Blake. *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

TOURAINÉ, Liliane. *Bernd and Hilla Becher: The function doesn't make the form*, Artefactum, abril-mayo, 1989.

VERA, Adolfo. *Ciudad, cine, espectralidad*, Universidad de Valparaíso, 2013, pp. 247-265.

Wolff, Alejandra. Embates de la memoria urbana: artistas plásticos de los 90. *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Ed. Magda Sepúlveda. Celich/Cuarto Propio, Santiago, 2013.