

Del paisaje al territorio: prácticas fotográficas y giro geográfico

Marta Dahó

Universitat de Barcelona, AGI (Art Globalization Interculturality), martadahó@gmail.com

Abstract

In recent decades, attention to the geographic in the world of art research has increased exponentially, to the point of shaping a new discursive experience known as the “geographical turn.” Alluding to an extension of the term geography’s meaning, which crystallizes together with an ensemble of essentially diverse practices, the geographical turn is linked to the spatial turn. However, the overlap produced between both is a key question that requires clarification, as it entails major resignification of the concepts of “landscape,” “territory,” and “geography.” Taking heed of the need to establish a map of circumstances, in this study we articulate a few brief considerations on the epistemological frameworks that put the perspective opened by the geographical turn into play in relation to photographic practices that reflect on territory.

Keywords: *photographic practices, geographical turn, landscape, territory.*

Resumen

En las últimas dos décadas, la atención a lo geográfico se ha manifestado de manera creciente en el ámbito de la investigación artística hasta el punto de formalizarse en una nueva perspectiva discursiva definida como “giro geográfico”. Aludiendo a una extensión del sentido del término “geografía” que se materializa en un conjunto de prácticas esencialmente diversas, el giro geográfico enlazaría con el giro espacial. No obstante, el solapamiento que se produce entre ambos es una cuestión clave que necesita ser aclarada, ya que implica importantes resignificaciones de conceptos como “paisaje”, “territorio” o “geografía”. Atendiendo a la necesidad de establecer un mapa de circunstancias, en este trabajo articularemos unas breves consideraciones respecto a los marcos epistemológicos que pone en juego la perspectiva abierta por el giro geográfico en relación a las prácticas fotográficas que abordan la reflexión en torno al territorio.

Palabras clave: *prácticas fotográficas, giro geográfico, paisaje, territorio.*

1. Algunas premisas a modo de introducción

Si el giro geográfico marca una nueva perspectiva en relación con la idea de geografía, a la hora de analizar las implicaciones de este desplazamiento surge, en primer lugar, la necesidad de identificar los puntos de referencia estables en la rotación que traza: ¿Cuál es el centro a partir del cual se produce el giro? ¿Qué nuevas órbitas introduce? En el ámbito que nos concierne, el de las prácticas fotográficas que trabajan en el campo del arte, ¿de qué maneras se manifiesta este giro?¹ Más concretamente, y frente a la abstracción que caracteriza al capitalismo globalizado, ¿qué transformaciones supone respecto de una cultura asentada en la idea de paisaje? Es decir, ¿qué aspectos arrastra esta transición del paisaje al territorio cuando este territorio se manifiesta a través de la representación fotográfica? Son interrogantes que abren campos de análisis muy amplios a los cuales no podemos dar respuestas muy acotadas en pocas páginas, pero resultan especialmente útiles como guía para empezar a explorar la tipología de movimientos que el giro geográfico viene a proponer.

En primer lugar, al hablar de prácticas fotográficas que reflexionan sobre el territorio, podríamos convenir que el giro geográfico supone y obliga a una seria y necesaria revisión crítica de las nociones implicadas en el concepto de paisaje; o, mejor dicho, que el propio giro es ya en sí mismo el resultado de tal revisión crítica, aunque las expresiones a través de las cuales se ha producido la rotación hacia lo geográfico no estén libres de ambigüedades. Las problemáticas con las que nos confrontamos a la hora de abordar el análisis del desplazamiento epistemológico que supone hablar de giro geográfico son diversas pero, para empezar, podríamos distinguir dos importantes: la confusión entre giro espacial y giro geográfico, por una parte, y el continuo trasvase semántico que se viene produciendo en los últimos tiempos entre los términos de paisaje, territorio y geografía, por otra.

En los últimos quince años aproximadamente, muchos artistas han manifestado la necesidad de apelar al concepto de geografía, generando diversas resignificaciones en distintos grados². Un caso especialmente conocido es el del artista y geógrafo Trevor Paglen que, en 2002, acuñó la expresión “geografía experimental”, pero también podríamos hacer alusión a la simple presencia del término “geografía” en títulos de proyectos como los de Xavier Ribas, Ignacio Acosta o Javier Ayarza, por mencionar solo algunos. ¿Qué nuevos saberes se despliegan cuando aquello que *a priori* podría ser identificado como paisaje, como representación paisajística, pasa a denominarse “geografía”? Esto plantea un primer campo de análisis que, evidentemente, va mucho más allá de las tendencias temporales que marcan el uso de ciertos términos³, por tres razones importantes. En primer lugar, porque se utilizan como definiciones ontológicas de aquello que presentan. La segunda cuestión a valorar es que la hegemonía del concepto paisaje en nuestro lenguaje y su polisemia lo han convertido en una categoría sumamente compleja y enormemente escurridiza. Por último, habría que señalar que la necesaria revisión de la

¹ Para una conceptualización de “giro”, véase Rogoff (2008).

² En su capítulo dedicado al giro geográfico, Anna María Guasch (2016: 162) menciona a Ursula Biemann y su referencia al pensamiento geográfico como el más crucial y decisivo instrumento de análisis que, en su perspectiva postmoderna, puede convertirse en “un modo distinto de organizar el conocimiento en función de la manera como lo natural, lo social y lo cultural quedan relacionados entre sí”.

³ En el ámbito de la fotografía contemporánea, el uso del término “topografía” merece un estudio aparte dada su vinculación con la exposición en la George Eastman House de Rochester, en 1975.

dialéctica entre estos conceptos no puede soslayar el hecho de que ambas nociones están cada vez más imbricadas. A fin de cuentas, fue precisamente desde el ámbito de la geografía que el término “paisaje” mutó, en el siglo XIX, de concepto estético (de un saber pictórico y poético) a concepto científico, es decir, a un saber fundamentado en la descripción exacta y medible (Minca, 2008: 209-231).

No obstante, como se sabe, el paisaje ha conservado su antigua acepción, pasando a expresar simultáneamente dos realidades: el objeto físico y su representación. Si esta situación ha producido tantos quebraderos de cabeza a los teóricos que, desde los años ochenta, empezaron a indagar en su etimología tratando de establecer la evolución de sus significados de forma más precisa, ahora además hay que añadir las nuevas conceptualizaciones de “territorio” que, como señalaba Jean François Chevrier (2011), también está sufriendo una inflación semántica considerable, incorporando aspectos que, paradójicamente, en nuestra opinión, no hacen sino acercarla extrañamente de vuelta al concepto de paisaje. Un concepto que, justamente en esos mismos años, por su vinculación al género pictórico, va a sufrir una nueva oleada de críticas al considerarse que, durante siglos, las representaciones paisajísticas contribuyeron a naturalizar las desigualdades, borrando los procesos históricos que dieron forma al territorio.

Las connotaciones materiales, mensurables y, por tanto, supuestamente más objetivas del término “geografía” parecen, pues, proporcionar un asidero más estable al referente en relación con su representación, así como al análisis de unas condiciones sociopolíticas directamente implicadas en la transformación de los territorios que muchos artistas han deseado privilegiar optando, por lo general, por una estética asociada a la contención de la expresión personal –una de las paradojas del estilo documental (Lugon, 2001). No es una casualidad que muchos de los autores seleccionados en la célebre *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, celebrada en Rochester en 1975, tuvieran como principal referencia a Walker Evans. El rescate de su figura y sus aportaciones va a marcar muy directamente a una nueva generación de artistas y fotógrafos especialmente interesados por el entorno, que empezaron su andadura profesional en aquellos años.

La manifestación más evidente de este relevo generacional se va a visibilizar, por lo general, en la necesidad de muchos de incluir en sus “paisajes” elementos arquitectónicos, industriales, urbanísticos o humanos que anclaban la fotografía a su época, a su presente. A principios de los años setenta, en muchas partes del mundo esto equivalía a señalar la dimensión y la escala de las transformaciones industriales y urbanísticas y cómo estaban alterando el “espacio vivido”⁴. Por supuesto, como suele esgrimirse, esto no necesariamente iba acompañado de una crítica explícita hacia esas transformaciones; pero, en cualquier caso, suponía una reestructuración semántica significativa de aquello que había definido al paisaje como sinónimo de espacio idealizado y “deshistorizador” y que había prevalecido en muchas representaciones paisajísticas hasta entonces.

La reiterada referencia a los fotógrafos incluidos en la exposición *New Topographics* al tratar sobre fotografía y paisaje puede parecer repetitiva por su omnipresencia en el relato historiográfico, pero en este contexto resulta particularmente útil tenerla en consideración, entre otras cosas por lo que ha supuesto el propio título de la

⁴ O lo que Edward Soja (1996) ha teorizado con la categoría de “tercer paisaje”.

muestra (Salvesen, 2010)⁵. Ahora bien, es evidente que, más allá de las indiscutibles aportaciones de algunos de los fotógrafos incluidos en esta exposición, las circunstancias vitales en las que actualmente nos relacionamos con el territorio que pisamos han cambiado mucho desde los años setenta y, por supuesto, tampoco son las mismas en todas partes. De hecho, la apelación a un nuevo giro dentro de la rotación ya operativa de lo espacial que se concreta en torno a la década de 2000 bajo el epígrafe de “geográfica” aparecería justamente para señalar la importancia de estas diferencias.

2. Geografías difusas

La agudización de los efectos más nocivos derivados de las políticas neoliberales en su dimensión territorial, geopolítica, social y cultural ha provocado una nueva atención a la opacidad con la que operan. Podríamos hablar de una sensibilidad hacia la interdependencia de acontecimientos simultáneos en espacios geográficamente muy distantes, que vendría a poner en jaque las posibilidades habitualmente asociadas con la representación fotográfica o, cuando menos, retaría a emplear nuevas modalidades de trabajo. Proyectos como *Fish Story*, de Allan Sekula, inauguraron nuevos enfoques de carácter investigativo en el uso de la fotografía que hemos podido reencontrar en proyectos más recientes como *Traces of Nitrate. Mining History and Photography Between Britain and Chile*, de Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick; *State Business*, de Mari Bastashevski, o *The Other Night Sky*, de Trevor Paglen, por citar solo algunos que consideramos especialmente significativos y referenciales para reflexionar sobre el giro geográfico.

Más allá de sus evidentes diferencias, estos trabajos permiten individuar una serie de aspectos clave en la cuestión que nos concierne. En primer lugar, la posibilidad de invertir los términos de una ecuación muy asentada en la cultura fotográfica y que podríamos resumir de la siguiente manera: si la invisibilidad de la soberanía con la que opera el capitalismo global es inversamente proporcional a la visibilidad de sus consecuencias territoriales, sociales y medioambientales, de lo que se trataría es de invertir esta polaridad. En este sentido, lo que ponen de manifiesto estos proyectos es la necesidad de plasmar algo especialmente resistente a la representación fotográfica como son, por ejemplo, los agentes directamente responsables, el núcleo opaco del sistema. La posibilidad que señalan los proyectos mencionados sería, de este modo, la de localizar de forma geográficamente exacta los puntos de intersección entre las entidades responsables de la transformación territorial y sus beneficiarios. Por supuesto, en este agenciamiento de la territorialidad cada vez más complejo, cada autor lidia de manera distinta con la densidad de la trama de relaciones implicadas entre tratados internacionales y mercados financieros, sistemas de cultivo, transporte, política laboral o la creciente privatización de recursos. La operatividad transnacional no es algo nuevo, pero sus modalidades y la magnitud de sus efectos sí lo son.

⁵ En el ámbito de las prácticas fotográficas, estas revisiones ya se habían empezado a producir de forma mucho más instintiva, por puro efecto de observación del entorno, y han sido a menudo señaladas también como signo de un relevo generacional.

Este aspecto lo encontramos en el proyecto *Rastros del Nitrato*, en el cual Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick han explorado la circulación transnacional de dos minerales especialmente difíciles de visualizar desde su extracción hasta su uso y transformación en mercancía y capital: el nitrato y el cobre. Como explica el proyecto de Ribas, el nitrato fue, entre 1870 y 1920, una materia fundamental para la producción de explosivos y fertilizantes, razón por la cual sus rastros son tan difíciles de observar. El cobre está actualmente en todas partes: envuelto en cables de plástico, detrás de paredes, coches, ordenadores, teléfonos móviles... pero, como señala Acosta, raramente lo vemos (Dahó, 2016). Tampoco tenemos acceso a la realidad laboral que impera en los recintos mineros o a los daños ecológicos que provoca la industria extractiva en estos lugares, no vemos cómo se transporta, cómo son transformados los materiales o cómo regresan a Chile en forma de residuos. Y, si bien el proyecto está centrado en casos específicos, como indican sus autores, su trabajo alude indirectamente a las políticas extraccionistas que durante siglos han pautado las relaciones entre Europa, Sudamérica y África (Ribas, Purbrick y Acosta, 2017).

Finalmente, en estos proyectos, la fotografía entendida como plataforma relacional (Azoulay, 2009) se convierte en una especie de conector que permite poner en relación espacios, flujos de materia, empresas, capitales y personas implicadas. Y esta conectividad potencial –es importante subrayarlo– es el resultado de largos e intensos procesos de investigación que son los que permiten finalmente señalar los puntos exactos donde puede abrirse una grieta en las tramas más opacas. Es el caso del proyecto de Mari Bastashevski, *State Business*, también articulado en diversos casos de estudio organizados por capítulos, en los que logra señalar situaciones especialmente problemáticas en la gestión económica de estado en situaciones de conflicto y su rentabilidad lucrativa para algunas industrias.

En relación con el proyecto de Mari Bastashevski podemos señalar dos aspectos importantes. En primer lugar, el reto y la dificultad que supone, en trabajos investigativos de este calibre, encontrar el equilibrio en el montaje de imágenes y textos. Muchos de los documentos e informaciones que ha logrado encontrar tienen, por sí solos, escaso valor; es en su montaje, en su justa conexión con otras fuentes, como pueden llegar a producir un auténtico espacio de conocimiento para la sociedad civil. La segunda consideración es la relacionada con los impedimentos para fotografiar en determinados lugares con altas medidas de seguridad, que, en este caso, acaban convirtiéndose en negociaciones cuyos términos Bastashevski incorpora a la propia exposición final del proyecto, como ella misma explicó en la presentación de su trabajo en el MAST de Bolonia.

Hay otro autor importante y frecuentemente nombrado cuando se habla de giro geográfico: Trevor Paglen. Su obra también es fruto de arduas investigaciones, aunque es interesante observar las características de su formalización expositiva. Sus fotografías, como, por ejemplo, *The Other Night Sky*, funcionan como evidencias al más puro estilo documental; en este caso, la captación de satélites gubernamentales secretos con los que el gobierno americano espía a la población civil. Estéticamente, sin embargo, y ahí radica su ambivalencia con lo paisajístico, flirtean provocativamente con reminiscencias pictóricas vinculadas a lo sublime o al impresionismo, como también sucede con varias fotografías de su proyecto *Limit Telephotography*. Si no fuera por los discursos de Paglen y su idea de una geografía experimental directamente formulada sobre los cimientos

de *La Production de l'espace* de Henri Lefebvre (1974), se le podría acusar de optar por una estética excesivamente complaciente con las largas lenguas del sistema financiero que mueve el arte. O quizás haya que interpretar sus decisiones estéticas como una especie de caballo de Troya. Al fin y al cabo, el paisaje que plantea Paglen es aquel en el que las fronteras han sido reconocidas y transgredidas, y en cuyo espacio se escenifica una contestación frente al poder desde una posición legal y segura: “A ti que me espías, te estoy viendo”.

3. Conclusiones

La vinculación con lo geográfico que se está dando en las prácticas artísticas es múltiple y diversa según los casos, pero podríamos atribuirle una connotación más: su carácter difuso. Como la idea de ciudad difusa, en que las zonas limítrofes entre pueblos y ciudades se hacen cada vez más borrosas por su crecimiento, parecería que las nuevas categorizaciones de la “geografía” atraviesan un proceso similar. Las enormes contribuciones de la geografía radical a los discursos sobre el espacio han convertido la geografía en una categoría en la que se entrecruzan intereses y saberes relacionados con las condiciones materiales de vida de los sujetos, sus subjetividades y sus temporalidades, de tal manera que ya no es posible pensarlas de forma independiente, circunstancia que convierte esta categoría en un instrumento epistemológico cada vez más necesario y útil en el ámbito artístico.

Por otra parte, en esta tesitura trazada por el giro geográfico en relación con las prácticas fotográficas, existe otro aspecto fundamental que está presente en la propia etimología de los términos “fotografía” y “geografía”: la cuestión de la descripción y la representación. Si el giro espacial supuso una auténtica transformación epistemológica, es probable que el giro geográfico, como perspectiva discursiva, sea todavía demasiado incipiente, que esté aún demasiado confundido en sus términos con el giro espacial –con el consiguiente peligro de convertirse en algo meramente retórico–, como para que podamos reconocer realmente su identidad y su auténtica potencialidad en un posible cambio de paradigma. Para ello, quizá necesitemos seguir observando atentamente cómo se expande la categoría de lo geográfico, así como los nuevos términos vinculados a ella.

4. Referencias

- AZOULAY, A. (2009). “Al·legacions d’emergència: tres arguments sobre l’ontologia de la fotografia” en Vicente, P. *Instantànies de la teoria de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors.
- CHEVRIER, J. F. (2011). *Des Territoires*. París: L’Arachnéen.
- DAHÓ, M. (2016). Conversación con Ignacio Acosta. Madrid, 15 de junio de 2016.
- GUASCH, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l’espace*. París: Anthropos.
- LUGON, O. (2001). *Le Style documentaire. D’August Sander à Walker Evans*. París: Macula.
- MINCA, C. (2008). “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno” en Nogué, J. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RIBAS, X., PURBRICK, L. y ACOSTA, I. (2017). *Traces of Nitrate*. <<http://www.tracesofnitrate.org>> [Consulta: 15 de agosto de 2017].
- ROGOFF, I. (2008). “Turning” en *E-Flux*, vol. 0. <<http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>> [Consulta: 2 de septiembre de 2017].
- SALVESEN, B. (2010). “New Topographics” en *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Gotinga: Steidl.
- SOJA, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Spaces*. Boston: Wiley-Blackwell.