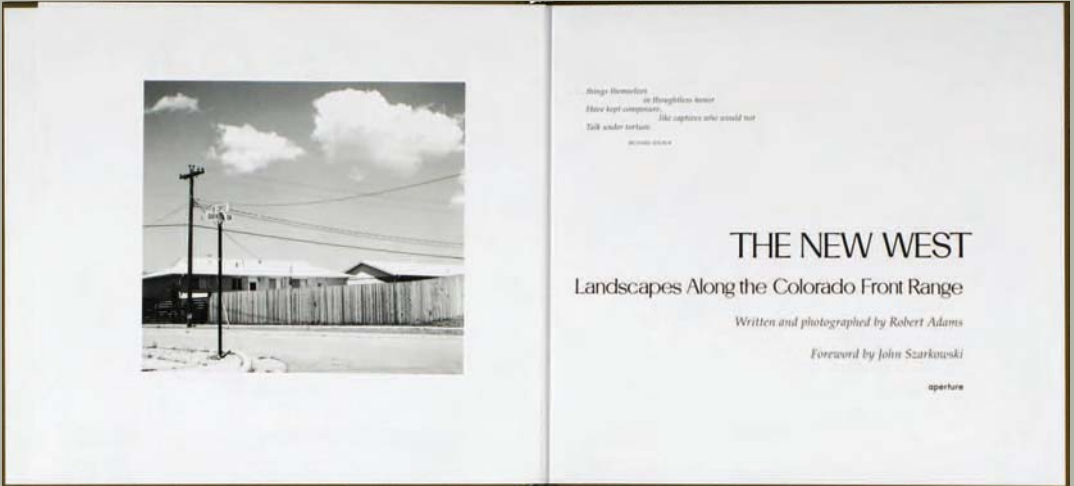


ADRIAN TYLER

Fotografía y medio ambiente



1



2

1. Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado 1968-1970*

2. *The New West*, interior del fotolibro de Robert Adams

«Las fotos útiles no parten de ideas. Parten del poder ver».

ROBERT ADAMS

La forma en que se representa a Robert Adams en la historia institucional de la fotografía suele ser por una de sus fotos más conocidas, *Colorado Springs, Colorado 1968-70*. Dice Adams que su motivación a la hora de capturar la imagen era el «placer, porque la luz era cautivadora y porque quería cambiar la sociedad» [1]. Sus fotos son deliberadamente neutras: secas y escépticas visiones del desarrollo inmobiliario de Colorado que nos hablan de la forma en que hemos administrado nuestra tierra, si bien con la contradicción inherente a la fotografía dada su tendencia a embellecer. Una copia de dicha fotografía puede llegar a costar unos 30.000 €. Es una foto hermosa y tiene muchas lecturas posibles. No obstante, al ser un objeto único, a esta fotografía le falta contexto. Esta imagen formaba parte de un trabajo extenso que creó el artista en aquella época, y por unos 30 € se podía conseguir todo el proyecto concebido por Adams en su libro *The New West*. Las complejidades y contradicciones de *The New West* serían imposibles de comprender en una sola foto; su lugar en la historia de la fotografía es como proyecto, archivo, edición, secuencia, diseño, impresión y, finalmente, como un *photobook*.

La fotografía es acumulativa. La organización interna, así como la ordenación de un cuerpo de trabajo, han sido fundamentales para el desarrollo de la fotografía en todas sus manifestaciones, tanto en el arte como en aquello que lo rodea. El renacimiento del interés en la fotografía y la producción de libros dedicados a ella indican hasta qué punto está aceptada la idea de que la arquitectura del libro es un vehículo adecuado y flexible para exponer un archivo organizado. Gracias a historiadores como Horacio Fernández, con su libro y exposición *Fotografía pública* en 1991 –el primer libro sobre fotolibros–, y también en gran parte a los dos volúmenes del *The Photobook* (2004 y 2006) de Martin Parr y Gerry Badger, se está desvelando una historia nueva –no solo sobre libros, sino también sobre fotografía– completamente distinta al relato arrogante e impreciso que había circulado hasta este momento.

La historia del *photobook* no es un historia ajena a la historia de la fotografía, sino que constituye su parte central; en palabras del historiador Gerry Badger, «es una historia mas amplia, mas populista, mas relevante tanto cultural como históricamente, que la historia de la fotografía como mera disciplina artística» [2]. Esto no supone renegar del arte fotográfico –hay artistas cuyo trabajo queda más potente en imágenes sueltas–, sino descubrir un género que se define como *photobook* y que es un híbrido entre fotografía y cine: una novela fotográfica que tiene parte de fotografía, parte de diseño y parte de producción.



1



2



3



4

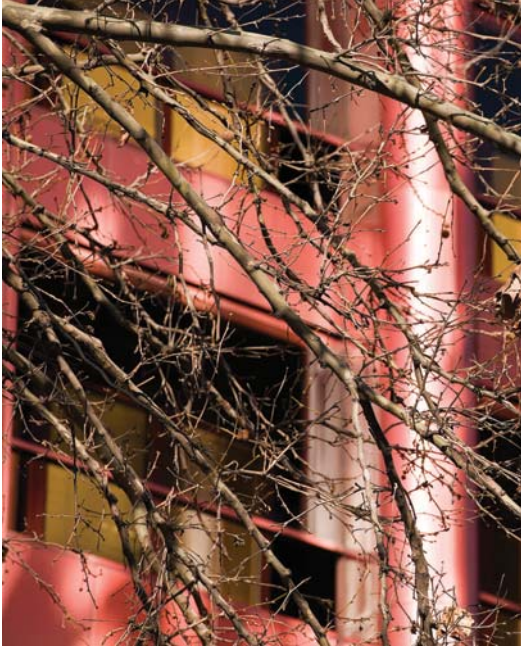
Escribe Ralph Prings: «Un *photobook* es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden sus propias características fotográficas como “entidades únicas” y se convierten en piezas dramáticas de un acontecimiento que se llama *photobook*» [3].

Cuando casi treinta años después del *The New West* se preguntó a Robert Adams sobre cómo era Denver en ese momento, contestó: «El exceso de población y capitalismo corporativo han acelerado y ampliado los fracasos que estábamos desarrollando en el momento del libro»; y a la pregunta de si hay algún valor práctico en sus paisajes, respondió: «Creo que su uso social es indirecto. Las mejores fotos permiten a un individuo conservar la esperanza». Quizá esa sea una justificación suficiente para usar la fotografía como medio de abordar temas medioambientales.

Cuando vine a vivir en España hace unos veinte años, aún era posible reconocer cada una de las provincias por sus distintos estilos arquitectónicos; hoy en día, tras veinte años de construcción especulativa y descontrolada, se podría estar en una provincia y creer que se trata de cualquiera de las otras. Nunca se ha visto un cambio tan radical en nuestro medio ambiente quizá desde el paso de la sociedad agrícola a la sociedad urbana. Este hecho ha sido rotundamente ignorado en cualquier forma de debate tanto por los políticos como por las élites de la arquitectura (quizá con la excepción de Rem Koolhaas, que ha investigado y publicado sobre las *Cloud Cities*). En España, el rastro de problemas medioambientales derivados de este fenómeno es tan sobrecogedor que las organizaciones medioambientales no gubernamentales no pueden hacer frente a ello. Greenpeace, por ejemplo, se ve obligada a restringir sus campañas a urbanizaciones y costas.

Roadworks

Estas zonas de reciente desarrollo son la base de la serie de imágenes de carreteras en construcción que he llamado *Roadworks*. Se trata de un archivo de imágenes pictóricas formales tomadas desde una perspectiva elevada –normalmente, un puente en construcción– cuyo resultado es un aplanamiento de la imagen que refuerza su naturaleza gráfica. El trabajo se realizó a lo largo de tres años, durante los meses de verano, empleando luz solar directa y película negativa para lograr una mayor homogeneización de la serie y reforzar su linealidad. Visto en su conjunto, las líneas y las formas del proyecto resultante se convierten casi en abstracciones, subrayando el carácter irreal del *boom* inmobiliario español de los primeros años del siglo XXI, es decir, la era del nihilismo urbanístico más desaforado.



1



2



3

1 y 2. Adrian Tyler, del fotolibro *Externalities*
3. Adrian Tyler, de la serie *Arquitecturas*

Externalities

El *photobook Externalities* yuxtapone tres series distintas de fotografías: las sedes de grandes corporaciones y organizaciones gubernamentales –su «imagen»–, el concepto del poder –control/terror– y los resultados de políticas capitalistas sin controlar –«externalities»–. En otras palabras, las consecuencias de una actividad industrial o comercial que afecta a otras partes, sin que ello se refleje en los precios de mercado (un ejemplo sería la polinización de cultivos circundantes por las abejas de miel). Lo que me parecía importante no era tanto el aspecto que pudiera tener cada fotografía como lo que diría, o podría decir, cuando los lectores trajeran su propio intelecto y experiencia al trabajo.

«Una foto acertada es sólo un paso preliminar hacia el uso inteligente de la fotografía... la fotografía viene a ser como un mosaico que se convierte en síntesis solo cuando es presentado en bloque».

AUGUST SANDER, 1951

Arquitectures

La organización interna y la ordenación de un cuerpo de trabajo son los procesos culminativos de la obra; por lo cual, editar tiene tanta importancia como realizar imágenes.

«La esencia se realiza muy rápidamente con un destello de la mente y con una máquina. Creo también que la fotografía es edición, después de la toma. Después de saber lo que debes hacer, lo que tienes que hacer es editar».

WALKER EVANS, 1971

El trabajo de seguimiento de la construcción del hotel de las bodegas Marqués de Riscal duró cinco años y se creó un archivo de cinco mil quinientos negativos. Durante el proceso de trabajo de Riscal se empezaron a evidenciar grupos de imágenes que mostraban el paso del tiempo a través de distintas tomas en el tiempo y en el mismo lugar, y se terminó estableciendo una edición final que fue la que planteé: el proceso del proyecto, el cual terminó marcando las pautas de la forma final del trabajo.

Esa edición mía –dada mi cercanía al proyecto y al hecho de que sus fines eran también un documento para el cliente, es decir, un proyecto comercial– no es necesariamente la definitiva. Se podría pensar, incluso, que quizá no es la edición final la que tiene valor en este caso, sino el archivo mismo, que ofrece múltiples interpretaciones y usos.



1



2

1. Carleton Watkins, *Cap of Liberty, 3100 Ft. and Nevada Fall, 700 Ft., Yosemite*, 1878
2. Timothy O'Sullivan, *Iceberg Cañon, Colorado River, Looking Above*, 1872

«No me gusta editar, siempre trato de pasar la edición a otro, un editor fotográfico o alguien de mi oficina. Te sorprendería lo que otra gente puede aportar a tus fotos».

RANKIN, 2007

«Toda edición es una mentira».

JEAN-LUC GODARD, 1971

Arte y documentación (el *artista* que emplea la fotografía)

Cuando Carleton Watkins entró en Yosemite, el medio fotográfico tenía apenas veinte años, por lo cual el peso de los prejuicios sobre cómo debía ser una buena foto apenas existía. Se ve, no obstante, la herencia de la pintura, especialmente el tipo de pintura romántica que estuvo de moda en Estados Unidos en el siglo XIX. Gracias al éxito de las imágenes de Yosemite, Watkins abrió su Yosemite Art Gallery en San Francisco y ganó en 1868 el primer premio con *California Landscape Photography* en la Feria Internacional de París.

Timothy O'Sullivan fotografió la guerra civil de Estados Unidos; posteriormente trabajó con el ejército americano para documentar el oeste del país con fines topográficos y geográficos. Su trabajo iba dirigido a profesionales y fue distribuido en forma de litografías en distintos documentos científicos. Creó un cuerpo de imágenes descriptivas para cumplir con los requisitos científicos de los geólogos, pero también realizó una interpretación visual de las características geológicas del Oeste americano, reflejando sus experiencias físicas y emocionales de cada lugar. La materia en la cual se concentró era un nuevo concepto que implicaba tomar cuadros de la naturaleza como una tierra no domada, evitando las convenciones propias de la pintura paisajística. O'Sullivan rechazó *la mejor vista general* de Watkins y la idea de que hay una manera única de ver un lugar.

Aunque Carleton Watkins era un pésimo hombre de negocios y terminó perdiendo su estudio y su trabajo, es inconcebible pensar que los *documentos* de O'Sullivan pudieran haberse vendido en una galería de arte, y mucho menos ganar concursos internacionales. A pesar de la grandeza del artista, las instituciones de entonces no fueron capaces de apreciar, y mucho menos comercializar y promover, el trabajo de O'Sullivan como *arte*. La ironía es que aquello que se apreciaba como arte en esa época ha dado hoy en día una vuelta de ciento ochenta grados.

«Dicen que el dinero sigue al arte, pero al arte también le gusta el dinero...».

SIMON SCHARMA



1



2

1. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962
2. Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1968

La función social del arte en la actualidad es la de convertirse en capital de inversión, o lo que es lo mismo, en lingotes [4]. En este sentido, el mercado del arte no tiene mucho que ver con casi nada –aparte de los coleccionistas involucrados–, pero se nos dice que la fotografía –o por lo menos parte de la fotografía– ha llegado al estatus que buscaban los pictorialistas, aunque no de la forma que lo habían propugnado.

Las personas vinculadas al arte contemporáneo suelen hablar acerca de la importancia de la originalidad, pero, en realidad, lo que indica que un trabajo se produce y está promovido, discutido o apoyado, generalmente, se reduce a su familiaridad. Importantes galerías, museos, publicaciones y escuelas de arte fomentan un pedigrí y versiones de la historia de un arte que fácilmente podría ser enseñado, destacando una narración banal de «progreso», «innovación» y «movimientos». Esta visión, que parte de presupuestos modernistas, ha llegado a ser tan arrogante y rígida como lo fue la cultura oficial del siglo XIX.

Este proceso comenzó con el auge del liberalismo y la democracia capitalista del siglo XIX. Antes, los gustos de las instituciones religiosas o seculares eran los que determinaban el patrocinio. Los impresionistas fueron recibidos con escándalo e insultos, de modo igual al que la siguiente generación de patronos trató a los fauvistas, como Matisse; los gustos de las audiencias siempre iban por detrás del arte. Para mediados de los sesenta del siglo pasado, el público ya recibía con los brazos abiertos cada aspecto del arte *avanzado*, y el que una obra fuera novedosa era una condición para ser aceptada.

Una década después, en los setenta, nos encontramos con un mercado de arte fotográfico ya establecido pero ajeno a las galerías de arte al uso. Sin embargo, desde que el Pop Art se puso de moda, algunas galerías empezaron a mostrar piezas fotográficas, eso sí, únicamente cuando eran obra de artistas. Resulta interesante comparar las imágenes de gasolineras de Ed Ruscha con las de Robert Adams: aunque ambas parezcan muy similares, en concepto e intención son muy distintas. Como apuntó John Schott, las imágenes de Ruscha «no son declaraciones sobre el mundo a través del arte, sino que son declaraciones acerca del arte a través del mundo» [5].

El trabajo de Adams trata del mundo y el de Ruscha trata sobre el arte. Esto no quiere decir que Adams fuera menos artista que Ruscha, aunque para el ambiente artístico de los setenta sí que lo fuera a pesar de que estas diferencias tuvieran que ver únicamente con distintos modos de percepción, cuando no de un cierto esnobismo. No obstante, la separación entre fotógrafos y artistas fue desapareciendo gradualmente gracias en gran parte a los Becher y sus alumnos de la escuela de Düsseldorf y a Cindy Sherman con sus *Untitled Film Stills*.



1



BERND UND HILLA BECHER
WASSERTÜRME

2

1. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980

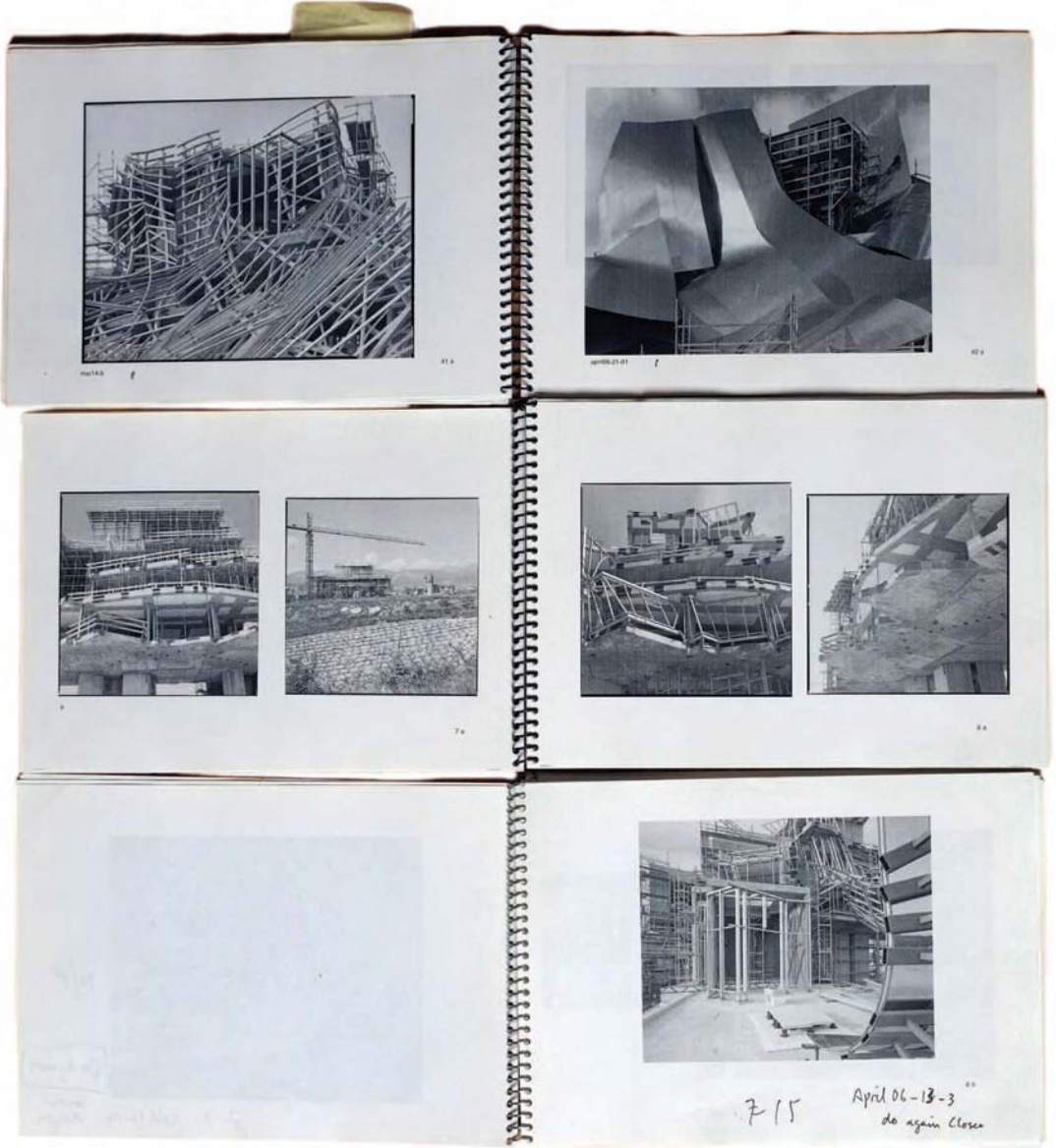
2. Bernd y Hilla Becher, *Wassertürme*, portada del libro, 1988

Ante las enormes cantidades de *lingua arte* que los críticos han escrito sobre el trabajo de Cindy Sherman relacionado con feminismo/fetichismo y el *male gaze*, es refrescante leer a Sherman cuando dice que «no sabía lo que estaba haciendo en ese momento, estaba jugando»; y en relación con la teoría del *male gaze*, escribe: «sé que no era consciente de esta cosa del “male gaze”, fue mi forma de fotografiar lo que produjo esos caracteres, no mi conocimiento de la teoría feminista» [6].

El trabajo de los Becher, que comenzó a finales de los años cincuenta, tuvo muy claros sus objetivos desde un principio. Su deseo fue preservar en fotografías la imagen de aquellas construcciones industriales que se destruían después de su vida útil. Dirigían su visión mediante un rigurosa objetividad y usaban el medio de la fotografía para negar cualquier *interpretación* pictórica y la creación de obra con cualquier valor *artístico*; su objetivo no era elaborar las estructuras y texturas según cómo respondían a la luz, ni el uso de la perspectiva, ni elementos topográficos, ni jugar con planos de foco. «No queremos alterar nada de los objetos que fotografiamos. Solo permitimos una elaboración, quitar el objeto individual de su contexto y ponerlo en la posición para que llene el marco, aunque altere los hechos físicos; por ejemplo, el lugar donde encontramos nuestras imágenes suele estar en medio de arquitectura y el caos, pero esta elaboración es necesaria para lograr una visión incisiva de ellos como forma general» [7].

Un hecho crucial es que su trabajo, a medio camino entre el arte conceptual y la fotografía, se mostraba en galerías de arte en forma de cuadrículas y grupos de topologías «que hacía que a los críticos se les cayera la baba sobre la serialidad, el rigor de presentación, el minimalismo, las topologías comparativas y otras frases de “lingua arte” que distraían la atención del hecho de que las fotografías eran elegantes, hermosas fotos de arquitectura, tiradas austeramente y defendidas brillantemente» [8].

Hoy en día, debido en gran parte al trabajo de John Szarkowsky, se reconoce que crear *grandes fotografías* no fue coto exclusivo de fotógrafos con claras intenciones artísticas y sus exposiciones; el MoMA ha exhibido imágenes hechas por *amateurs*, agentes inmobiliarios, fotógrafos de prensa, paparazis, etc., dejando claro que hacer distinciones entre trabajos y crear muros de división entre ellos nunca tendrá éxito, ya que, en la vida real, todas estas raíces se entremezclan de forma continua y desvergonzada. Sin embargo, las diferencias de percepción entre lo fenomenológico y lo conceptual aún son cruciales para la aceptación de la fotografía en el mundo del arte. Incluso aquellos discursos que hacen referencia a la pintura –la palabra mágica– todavía abundan debido al aumento de la manipulación digital para crear *pintura-fotográfica* hecha por *artistas que emplean la fotografía*. Sigue existiendo, en suma, gran incertidumbre sobre dónde reside el arte en el



1. Adrian Tyler, proceso de trabajo, serie *Arquitectures*

medio. Independiente del *tipo* de autor, el deseo de negar la fotografía parece ser endémico. Apunta Alan Trachtenberg: «Los fotógrafos de arte probaron todos los trucos disponibles para alejarse de la literalidad embarazosa de su medio. Afortunadamente, suficientes profesionales continuaron simplemente fotografiando, por el simple milagro de ver surgir una imagen buena y clara, o para tener fotos fieles a lo que la gente y las cosas se parecen» [9].

Parte del problema en el mundo institucional es aceptar y reconocer que la suerte es una fuerza poderosa en la fotografía: solo suele prestarse interés a la *intención artística* porque hace que el trabajo aparente tener más importancia. Szarkowsky dice «que sería de gran importancia y mucho menos aburrido si aceptáramos el hecho de que la suerte desempeña su papel en todas partes y es, incluso, determinante; es más, el mundo sería bastante triste sin ello» [10].

Dicho todo esto, sería interesante alejarnos por un momento de la visión mercantilista, de los críticos y de las instituciones de la historia de la fotografía. El escritor americano William S. Burroughs contestó a un crítico en relación con su método de citar textos de otros autores: «Burroughs: Creo que cualquier producto artístico debe vivir o morir en base a lo que vemos ahí. Entrevistador: Por lo tanto, ¿a usted no le molesta que un chimpancé pueda hacer una pintura abstracta? Burroughs: Si hace una buena, no» [11].

[1] Robert Adams, *The New West*. Walter König, 2000, p. XXVI.

[2] Gerry Badger, *The Pleasure of Good Photographs*. Aperture, 2012, p. 221.

[3] Ralph Prins, *Photography Between the Covers, the Dutch Documentary Photobook after 1945*. Fragment Untgeverij, 1989, p. 12.

[4] Robert Hughes, *The Shock of the New*. Thames and Hudson, 1980, p. 111.

[5] John Schott, *New Topographics*. Steidl, 2009.

[6] Cindy Sherman, *The Complete Untitled Filmstills*. MoMA, 2003, pp- 7-10.

[7] Michael Kohler, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Kunstler, 1989, p. 14.

[8] Gerry Badger, *The Genius of Photography*. Quadrille Publishing, 2007, p. 217.

[9] Alan Trachtenberg, «Walker Evans, The Artist of the Real», en *Afterimage*. Vol. 6. nº. 5, diciembre 1978.

[10] John Szarkowsky, «Eyes Wide Open», en *Art in America*, mayo 2006.

[11] Entrevista con William S. Burroughs, extraída de la entrevista por Conrad Knickerbocker, en *Paris Review*. 1966.