

Resumen

En arquitectura, las imágenes no son posteriores ni exteriores, forman parte indisoluble de ella. No existe división entre arquitectura construida y arquitectura representada. La investigación se centra en el lenguaje de las imágenes, en la relación entre el espacio construido y su representación. La fotografía genera una nueva realidad, construida sobre la mirada intencional del autor del espacio transformado. Es una imagen creada, con origen en un espacio habitado, resultando un nuevo espacio que será objeto de experiencia para otros. La creación de una imagen encierra el doble proceso de percepción y representación, entendiendo, haciendo explícitas las sensaciones vinculadas a un lugar y desarrollando significados para comunicarlos mediante los recursos del lenguaje visual.

Formas de ver y de habitar están interrelacionadas en la representación fotográfica del espacio. Más allá de las dos dimensiones de su soporte físico, la imagen contiene un espacio de profundidad, puesto que ha sido modelizado. Distinguimos visualmente planos de profundidad para estructurar la imagen. Pero entre todos esos planos hay otro tipo de espacios, hay vacíos. La tesis adapta una particular interpretación del término “fotografía digital”: secuencias de 0 y 1. Nuestra mirada rastrea a través de vectores y separa objetos sólidos, espacios intermedios, huecos y silencios. Estas secuencias de elementos alfabéticos y sintácticos provocan en el espectador movimientos de introspección y emociones físicas. Consecuencia directa de una acción, en la fotografía el vacío es, además de activo, relacional, de enorme trascendencia en el proceso de construcción del espacio.

Palabras clave: Vacío, Espacio, Representación, Arquitectura, Fotografía.

Abstract

In architecture, images are not subsequent or external to it, they form an unbreakable part of it. We deny the division between constructed architecture and represented architecture. The research is about the language of images and in particular the relationship between built space and representation. Photography has resulted in a new reality, built on making and expressive intention of the author regarding the transformed space. It is an image created based on an inhabited space, allowing for a new space to be experienced by others. Creating an image involves the dual process of perception and representation, understanding, revealing the sensations associated with a place and creating a means to communicate them, through the resources of visual language.

Ways of seeing and ways of living are intertwined in the photographic representation of the space. In images there is a space of depth, beyond the two-dimensionality of their technical support, because it has been modelled. We visually differentiate the successive planes that give structure to the images. But amongst them all there is emptiness; there are other types of spaces. We have a very particular interpretation of the term 'digital photography': sequences of 0 and 1. Our vision is directed by vectors, our gaze finds and differentiates solid objects, along with intermediate spaces, gaps and silences. These sequences of alphabetic and syntactic elements provoked in the viewer introspective movements and physical emotions. In Photography, besides being active, this empty space is relational, decisive in the process of spatial construction.

Key words: Emptiness, Space, Representation, Architecture, Photography.



Fig. 1. marina_morón [fotografía] (Jesús Marina + Elena Morón). Stave I



Fig. 2. marina_morón [fotografía] (Jesús Marina + Elena Morón). Stave XII

En torno a la imagen la sociedad actual vive una actitud de esquizofrenia. Nuestras prácticas culturales contemporáneas están dominadas por el sentido de la vista, mientras que una tradición cultural de raíz logocéntrica continua rigiendo nuestro imaginario visual. Conviven una ilimitada producción y mercantilización de imágenes con la persistencia de su estereotipo como una forma superficial y estilizada de representación artística.

Antes que seguir repitiendo los tópicos de la desconfianza y el recelo, tan antiguos como recurrentes (Lahuerta, 2010, p.175), debería imponerse la reflexión acerca de este mundo imaginativo construido por nosotros mismos. Porque la imagen ha cambiado los modos en que experimentamos el mundo y hablamos de él. La experiencia de un tiempo discontinuo y desplazado tiene mucho que ver con esa “lluvia ininterrumpida de imágenes” a la que se refería Italo Calvino. La comunicación acelerada elimina matices y la imaginación individual parece ser reemplazada por el exceso de información exterior.

Sin embargo la experiencia arquitectónica duradera consiste en imágenes vividas y corpóreas, experiencia materializada y multisensorial. Ante la arquitectura somos seres completos, sensoriales y conscientes, y no únicamente organismos visuales. Totalidad y plenitud diferencian la sensación de un espacio capaz de dar soporte a la vida.

Las estructuras arquitectónicas son metáforas vividas que median entre lo inmenso y lo íntimo, pasado y presente. Proyectamos aspectos de nosotros mismos, sus imágenes son representaciones metafóricas que pasan a formar parte de nuestro paisaje mental. Experimentar el contenido emocional supone identificarse con el objeto y proyectarse en él. Entre el ego consciente y los contenidos inconscientes, la obra visual es el terreno de una tensión continua de los dos dominios simultáneos de la arquitectura: la realidad de su construcción material y tectónica y la dimensión abstracta, idealizada y espiritual de su imaginario artístico.

Instrumentalización y estetización suponen amenazas y perversiones de la naturaleza de la imagen, del mismo modo que el imperio de lo funcional y la dictadura de la forma lo son para la arquitectura. En ambos casos la clave de diferenciación es de naturaleza ontológica. El hecho de que la utilidad de la arquitectura constituya una condición consustancial no implica que su esencia deba surgir directamente de sus características técnicas y funcionales. Paralelamente evitará transformarse en simple estética visual cuando se si se mantiene aferrado a sus raíces originarias de domesticación del tiempo y el espacio (Pallasmaa, 2014).

Sentimos que multitud de narrativas quedan atrapadas en escenarios dañados o destruidos, capaces de generar evocaciones emotivas, frente a las imágenes arquitectónicas pulcras, cerradas, apenas sin estrenar antes de acabarse. Otro ejemplo: los collages sugieren estratos de tiempo, experiencias de duración temporal, como las coexistencias de restos y culturas que hace contener Alvar Aalto en Muuratsalo. Una narración visual poética da origen a un mundo. Ningún edificio, ninguna ciudad, ningún paisaje acaban en los bordes del encuadre. Para el espectador se extenderá por su conciencia interminablemente. Imagen que es

dualidad física e imaginaria, historicidad de la mente, organizadora, instrumento de orden y orientación del habitar.

En la sociedad de la “imagen” la pregunta ha de ser “¿de qué imagen?”. Omnipresente, dominadora, a su definición tienen que volver hoy teóricos y creadores, que se enfrentan a una ruptura abierta en la historia del pensamiento visual. Nuestro tiempo arrastra la formación, evidente ya en el primer tercio del siglo XX, de un “continuum” global de la imagen. Tres grandes vías de esteticidad, es decir de transmisión de representaciones sensibles, que tienen como soporte la tecnología y no se sitúan específicamente en el territorio del arte, se van desarrollando en paralelo a la formación de las grandes ciudades modernas como resultado de los nuevos procesos de producción: el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas.

Walter Benjamin, pionero en la comprensión del alcance de estos procesos, describe en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935-1936) este contacto directo de la sociedad de masas con la imagen a través de la tecnología. Cine y fotografía siguen manteniendo la relación colectiva con la ilusión de la figuración, quebrada con las vanguardias. Benjamín insiste en la distinción entre imagen y reproducción, pues la fugacidad y repetición de ésta se oponen a la permanencia y singularidad de aquella (Benjamin, 2008). El debate en el medio fotográfico sobre la naturaleza de la copia en un arte, que es, por definición, serial, ha continuado vivo. Cuando Hiroshi Sugimoto recibe el encargo de retratar la copia de *El Gran Vidrio*, que se exhibía en Tokio, lo hace de forma convencional, con un fondo negro que aísla el objeto, para después fotografiar el negativo de la foto. Una réplica de réplicas, como ha sido entendida después esta *La boîte en bois* (Martínez García-Posada, 2009).

Resulta complicado establecer actualmente una diferenciación basada en la producción, como lo hacía la teoría clásica griega de la mimesis (La diferencia entre *techné*, habilidad o destreza ligada a un pensamiento práctico, y la *techné mimetike*, la habilidad o destreza de la mimesis, de la representación sensible, radica en la *poitei*, la producción. Constituye la primera valoración positiva de la representación sensible, que coincide con la formación de la polis como categoría social y política y el simultáneo proceso de alfabetización generalizado de los ciudadanos, universalización laica de la transmisión y la enseñanza de la escritura). No hay manera de distinguir la naturaleza de las imágenes por el modo de hacer, las técnicas o soportes. Esa amalgama envolvente de la que hablaba Andy Warhol se nos presenta más real que lo real, llega a desvalorizar la propia experiencia y el sentido de las cosas. Contiene de igual modo imágenes artísticas e imágenes mediáticas. De tal manera que la única salida del arte será cuestionar la identificación mediática entre apariencia comunicativa y realidad. Teóricos como José Jiménez establecen una convergencia entre el trabajo crítico de filósofos y artistas. El arte de nuestro tiempo singulariza la imagen no por el hacer sino por una tarea de elección, un proceso de desvinculación y descontextualización. La filosofía intenta elaborar construcciones teóricas que planteen la crítica de la sumisión de la realidad a la apariencia. El arte busca la singularización representativa y a través de la imagen una dimensión conceptual y sensible de la verdad en contraposición a la apariencia.

El trabajo de los creadores trata de resituar la experiencia humana del *fluir vital*, la relación entre los individuos, la intensificación de un tiempo no ligado a la acción, un tiempo que nos haga cuestionar la envolvente escenográfica que nos rodea. En la sociedad donde toda imagen se vive como una escenificación, como producción mediática de apariencia, la creación artística, inservible en su singularidad, inútil en su dimensión pragmática, alcanzaría el mismo grado de abstracción de la forma que los griegos identificaron como el núcleo de la *mímesis*.

Por sorprendente que pudiera parecer en una contemporaneidad ahistórica, que aspira a vivir su narcisismo virtual fuera de cualquier medida del tiempo, se puede establecer una conexión entre los eslabones que dan fuerza a una concepción positiva del valor de la representación sensible. Desde la formulación de la *imitatio* en Cicerón (siglo I a.C.), quien partiendo de Aristóteles habla de *imago*, imagen, señalando cómo su punto de partida está en la mente del artífice y no en el mundo exterior, al paso, tan decisivo como poco valorado, del neoplatonismo florentino del s. XV, en cuyas academias se introduce el concepto de producción artística como creación de alcance espiritual (Ficino, 1474). La afirmación de la intensidad del poder del creador y la exaltación de la potencia creativa de la mente es del romanticismo –“las imágenes son porciones de eternidad” llegó a afirmar William Blake– que tendrá continuidad en la exaltación de las vanguardias artísticas: todavía en 1920 Paul Klee escribía “el arte no reproduce sino que hace o construye lo visible”.

Realidad, lenguaje, percepción

Para la fotografía, la vinculación entre representación y realidad ha resultado engañosamente directa. Contra la complejidad del pensamiento visual, expuesto en innumerables escritos acerca de la mirada, la percepción del observador, los sentidos y significados, se enfrentaba con tozudez la creencia de que el objetivo es un medio imparcial, llevando hasta la ingenuidad nuestra fe en la verdad de lo fotografiado. Hasta tal punto el fotógrafo nos convence con su visión que su intervención, su mano, termina desapareciendo (Szarkowski, 2010, p. 12).

“No hay ojo inocente” clamaba Ernest Gombrich en oposición a las teorías de Ruskin. Para él, la semejanza es una convención cultural, no es una adecuación entre representación y realidad sino entre expectativas (del autor y de los espectadores), que cambian de una época a otra (Gombrich, 2008). Si hay alguna correspondencia entre ciertos elementos de imagen y objeto, ésta, como advirtió Umberto Eco, no es natural sino fruto de la transformación icónica. Toda imagen es una modelización de la realidad. Nuestra concepción acerca de su carácter verdadero o falso, traducción de términos morales que hacen equivaler la maldad y el engaño, se basa especialmente en su carácter indiciario y proviene de nuestra herencia histórico-cultural.

La perspectiva lineal, tal y como la definía Leonardo, es el esquema dominante en la interpretación de cómo ve el ojo los cuerpos situados frente a sí. La metáfora de la pared de vidrio recoge el modelo de visión de un mundo que se reconoce infinito y visual (Da Vinci, 1986, p.122 y p. 142). La fotografía no fue sino el modo

de almacenar y conservar esos registros de lo visible, que a través de instrumentos como la cámara oscura llevaban capturándose desde hacía siglos. En el conocimiento de la fotografía, la idea de que el ojo “copia” un objeto tal cual es se trasladó a la cámara, subordinando al hecho técnico tanto los deseos y las expectativas como la dimensión intelectual. “Espejo con memoria” se llamaba al daguerrotipo, palabra que llegó a ser sinónimo de fidelidad absoluta (Bajac, 2011, p. 31). Pero con ello se excluían las categorías de lo cultural. El fotógrafo ve y hace ver, explora lo visible y produce algo visible. La mirada crea seres diferentes de los que percibe. Una fotografía es una obra creada porque despliega un espacio imaginario habitado por el fotógrafo y propone un espacio virtual a habitar por el espectador (Schnaith, 2011, p. 25). Conviene recordar que la imaginación, en palabras de Bachelard, no es la facultad de formar imágenes de la realidad, sino la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad.

Cuando uno se pregunta qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara, se esperan respuestas como la pintura o el grabado, sin embargo la respuesta es mucho más reveladora: la memoria. La relación de los seres humanos con las imágenes es mucho más compleja y selectiva que el mero proceso técnico de imprimir fotografías o películas. Se “fija” la apariencia de un acto, aunque no se conserva significado alguno. Podrían utilizarse de manera simple y unilateral, para ilustrar un argumento o repetir, en forma de nueva tautología, lo que se está diciendo. En cualquier caso, se le crea un contexto, que sitúa a la imagen en el tiempo, no el suyo original, sino más bien en el tiempo narrado, un tiempo narrado construido que tiene que respetar los procesos de la memoria (Berger, 2001).

La exposición *Controversias: una historia jurídica y ética de la fotografía*, celebrada en Lausana en 2008 mostraba estas decepciones producidas cuando la fotografía frustraba las expectativas de una transcripción literal de la realidad. Pero también las ocasionadas cuando esta transcripción resultaba excesivamente brutal, porque en ocasiones la verdad se muestra como exceso, la imagen no sólo contiene realidad sino que se ve desbordada por ella.

Steichen definía cada fotografía como una falsificación de principio a fin. Ciertamente la cámara nunca es neutral, ni en su codificación ni en su difusión o uso (Tagg, 2005). Toda fotografía es necesariamente una construcción. No puede equivaler a un simple registro mecánico, desprovisto de códigos cuya veracidad viene garantizada por una instancia exterior. La construcción es compleja: las imágenes se conectan a otras imágenes y engrosan imaginarios colectivos y se someten a tiempos históricos (Fontcuberta, 2011, p. 6).

Lo podemos ver en las arquitecturas quiméricas de Filip Dujardin, con su lenguaje próximo a la pesada estética de la industrialización y la prefabricación de las construcciones soviéticas. Tienen el frágil soporte real de una simple maqueta de cartón, un proceso de Sketchup o, en otros casos, un montaje digital. En lugar de registrar edificios existentes, crea estructuras *imposibles*, para ser vistas como situaciones *imposibles*. La vaguedad de la atmósfera y ciertos parecidos razonables no bastan para fijar las coordenadas que la visión necesita para situarse ante la imagen.

Vertov se empeñó en establecer una imposible diferencia entre el mundo visto por el ojo humano y otro, más real, capaz de ser representado por la cámara. Pero la representación no mediatizada del referente a través del signo, presupuesto del realismo clásico, quedó, desde la perspectiva de Saussure, apoyado, al descubierto, en un concepto equivocado de significado, donde el signo era transparente. Creemos que miramos un espacio tridimensional a través de una superficie bidimensional, aunque sabemos que no podemos hacer las dos cosas al mismo tiempo. Entre conocimiento y creencias, en el triángulo formado por la línea del horizonte y el espectador se despliega la estructura de la representación (Burgin, 2004, p.25 y p. 34)

La imagen es un compuesto de signos que debe compararse con una frase compleja, no con un vocablo individualizado. Cada elemento de la imagen se ofrece a la mirada como origen potencial de cadenas asociativas que integran la totalidad de un sentido. Como en el sueño, cuya forma expresiva está constituida por imágenes, podríamos aplicar criterios interpretativos al interior del discurso.

La sucesión alineada del discurso global debe sustituirse, sin embargo, por recursos de significación adecuados a la simultaneidad bidimensional. Así, la condensación permite que en cada elemento de la imagen confluyan varios sentidos que pueden pertenecer a cadenas asociativas diferentes, o reforzar una sola significación con diferentes elementos. O el desplazamiento, traslado de los centros de significación desde el primer plano a niveles secundarios, intensificando o desviando el sentido. También la figuración, por la que la imagen representa o promueve, con su sola intensidad visual, palabras y pensamientos (Schnaith, 2011, p. 55 y p.57).

Un ejemplo tan gráfico como conceptual es cuando Dionisio González deconstruye y reorganiza sus alineaciones visuales de lo construido, nos propone una nueva geometría que nace de la conciencia del desorden y la fuerza del fragmento. Se enfatizan los signos de lo aleatorio. Nos hace preguntarnos por el tiempo siguiente, la transformación o la desaparición del fenómeno urbano. Dislocación, juego de transparencias en clave de invisibilidad, son narrativas quebradas, cuyas fisuras exteriores remueven nuestra respiración, desquebrajada en su estabilidad perdida (Barro, 2009).

Hoy estaríamos de acuerdo en que las fotografías no suponen una representación literalmente cierta de los hechos. No obstante, que se trate de puras ficciones sin relación con el mundo resulta aún mucho más dudoso. La creación contemporánea recurre a la cita y a la referencia sobre un imaginario previo. Al hacerlo, convierte en material de trabajo los registros de la experiencia.

Una imagen siempre es veraz, en la medida en que al ser obtenida por la cámara es la huella de un emisor material. Si la huella opera como signo cultural se modificará su efecto de sentido y la posibilidad de lo que se podría llamar engaño es algo intrínseco a su poder significativo.

Las primeras obras de James Casebere, realizadas en los años 70, como decorados de habitaciones y viviendas de la sociedad americana, tenían todo el carácter de extrañamiento, neurosis y psicosis de lo doméstico que la estética de la cotidianidad

de la clase media vivía como realidad en las pantallas de televisión. Lejos de la celebración de la cultura del pop, el fotógrafo iniciaba una trayectoria caracterizada por la construcción de esos escenarios ficcionales, pero sobre todo por la reflexión sobre el pasado, el poder, el control político y económico y la sumisión de la vida dentro de los espacios contruidos. La convivencia de las diferentes escalas en las maquetas o la propia perfección técnica de las tomas no son sino cualidades de ese nuevo mundo inventado en el que se produce la interacción de la idea y el imaginario espacial. Cárceles, túneles y sótanos: arquitecturas de percepción interior, abolidas en la realidad de su distancia por la ambigüedad opresiva de aberturas de luz que no son salida y reflejos líquidos de angustiosa consistencia material. La fotografía apela a la inteligencia del espectador mediante experiencias que sólo se pueden tener a través de la imagen. Son espacios en los que entrar psicológicamente, constatada la imposibilidad física de ocuparlos (Casebere, 2011).

Ver el mundo a través de otras imágenes prioriza como espacio vital la memoria del archivo y no la realidad del entorno. Pero al mismo tiempo genera la angustia metafísica del desvanecimiento de la realidad, únicamente aprensible a través de sus representaciones. En la película *Días extraños* (Bigelow, 1995) la imagen, mórbida y perversa, se ha convertido en la única posible salida a la existencia invisible de los individuos en una sociedad esclava del tráfico de representaciones visuales.

El espejo de la memoria transmite fidelidad y precisión. Pero la intervención ya ha alterado la realidad. No se puede elegir entre documento y ficción, no hay elección posible. El creador de ficciones visuales fabrica simulacros (Gómez Isla, 2005). Necesariamente engañosos para Platón, por tratarse de un efecto referencial y por consiguiente de un valor de verdad para Aristóteles, en cualquier caso mantiene una determinada relación con lo real que es preciso analizar con distancia. Ficción lúdica o artística, coloca en suspenso el referente, desplazando el debate desde el dilema entre verdad y falsedad al cuestionamiento de nuestra propia facultad de creer. La revisión crítica de la historia de la fotografía habrá de reevaluar la doble faceta notarial y especulativa que en demasiadas ocasiones se pretende mostrar como una liberación hacia la narratividad y la creación, desarrollada en una única dirección (Fontcuberta, 2010).

Cuando el espacio-tiempo ya no existe, la imagen virtual aparece como una forma vacía. Su expectativa continua siendo inadecuada, puesto que se confunde con una expectativa de verdad, incluso de vida. Como si lo visual tuviera la obligación de ser creíble, mantenemos una confianza “ciega” hacia imágenes que no sabemos interpretar (ecografías, satélites) traducidas por especialistas a las que tenemos que creer.

La expectativa de verdad ya no está unida ni a lo visible ni a lo visual, sino a la relación entre lo enseñado y lo dicho, algo que incluye los comentarios verbales que lo acompañan, en definitiva a la interpretación. Habría que llamar la atención acerca de una extrema paradoja. Muy frecuentemente a la imagen se le niega su carácter visual al reducirla a un puro objeto visible, algo que significa renegar de sus características de lenguaje. Pero si la imagen no es lenguaje, y por tanto no dice nada, no habría que analizarla. En cambio, al mismo tiempo se afirma con reiteración que manipula, influye, dicta conductas, juicios y comportamientos (Joly, 2003, p. 133).

Si se ha demostrado estéril el interrogante de la naturaleza del discurso artístico, formulado en términos de exclusión (qué no es arte) sigue siendo necesario el planteamiento sobre la especificidad del medio fotográfico, su carácter y funcionalidad en una sociedad visual. Aunque, como se ha dicho, el mismo diseño de la “cámara oscura” implica una concepción espacial determinada y los principios y convenciones de la perspectiva renacentista, el lenguaje fotográfico desarrolla en su evolución tecnológica un conjunto específico de signos y códigos, que tienen una influencia palpable sobre las imágenes, tanto en la estética de su producción como en su lectura.

Continuidad e instantaneidad, mal entendidas, han llevado a confundir experiencia visual y representación sensible en la fotografía. Pero tal correspondencia no soporta el más mínimo análisis. El medio fotográfico incorpora elementos inexistentes: desenfokes, barridos, ruido... transmitidos posiblemente como mensajes en el propio discurso. De igual modo, otros parámetros son añadidos en ocasiones de manera deliberada para la realización de la toma. Así, una determinada ambientación e iluminación, el desplazamiento de los valores cromáticos, la modificación del ángulo de visión, la determinación del enfoque, la elección de la profundidad de campo deseada, y una lista de posibilidades tan interminable como la actitud subversiva del creador, desafiante frente a la norma. Moholy-Nagy lo definía tajante: “el enemigo de la fotografía es la convención. Su salvación viene del experimentador que se atreve a llamar “fotografía” a cualquier resultado con medios fotográficos, con cámara o sin ella”.

El lenguaje fotográfico ha ampliado sus registros de comunicación para expresar el cambio en las relaciones de apropiación del hecho arquitectónico. En ese sentido, resulta elocuente la trayectoria seguida por Thomas Ruff. Las series agrupadas bajo el título *l.m.v.d.r.* significaron un giro sensible en sus métodos de trabajo para la fotografía de arquitectura. Ante los proyectos de Mies Van der Rohe, convertidos ya en iconos visuales de la cultura contemporánea, se obligó a sí mismo a repensar las cualidades iconográficas que había tras el estereotipo de lo construido. La manipulación trascendió su carácter técnico para funcionar como proceso de reflexión en torno a la capacidad de la fotografía para transformar los clichés asociados a la obra de los grandes arquitectos, creando nuevos espacios mediante la “reterritorialización” de la arquitectura (Søberg, 2008).

En la interacción entre arquitectura y fotografía, la obra de Mies supone un capítulo especialmente conflictivo. Llama la atención hasta qué punto las cualidades de proporción, ritmo, o transparencia que definen sus proyectos han resultado difíciles de reflejar o producir por la fotografía. Han sido necesarias puestas en escena muy complejas, así como el recurso a herramientas de iluminación y de exposición sofisticadas, para comunicar aspectos que solo en la percepción directa resultaban más aprensibles (Rocha, 2013, p. 49).

Contrariamente a lo que suele ocurrir, que en el montaje expositivo la ilusión de percepción es esquivada o al menos relegada, ésta aparece con gran significancia en las imágenes de este trabajo, como puede verse en la que hemos elegido, una especial variación de perspectiva diagonal en la esquina entre dos ventanas de la Casa Lange. Juntas las dos instantáneas, el camino del jardín y los muros crean una

geometría, casi una red isométrica de modo que el espacio parece ex e implosionar al mismo tiempo en una complicada interacción óptica.

La estereografía consiste en dos disparos fotográficos con una cierta distancia, suficiente para crear un efecto espacial cuando es montada en el aparato estereográfico. El espacio estereográfico es un espacio de perspectiva en su más alto grado, una experiencia visual.

Dos ejemplos, opuestos en sus extremos, ambos referidos a la variable del tiempo, resultarían concluyentes para explicitar esta separación entre lo visto y lo fotografiado. Se ha denominado “inconsciente tecnológico” a aquellos resultados no correspondientes, que rompen la equivalencia entre escenas fotografiadas y lo que finalmente se obtiene con la cámara. Es el caso de que no aparezcan personas registradas en un daguerrotipo aunque la calle estuviera ocupada, dado el largo tiempo de exposición necesario y el movimiento de los paseantes. Era muy característico en esta época que se pudieran comprar “placas de nubes” para añadirlas por detrás de las imágenes que quedaban, por el mismo motivo, sin ellas. Cabría afirmar que en este tiempo la cámara veía menos que nosotros. Con el mismo criterio podría decirse que con la evolución de la técnica ahora ve más. La representación icónica del movimiento ya es una serie de convenciones aprendidas, puesto que se trata de efectos que el ojo humano no percibe. La dispersión de las gotas de agua, las balas detenidas, son figuras que debemos a recursos como el flash estroboscópico y que identificamos sin problemas con nuestra visión de lo real (Castelo, 2006).

El problema de la analogía es hoy para la teoría de la imagen la cara más próxima de la discusión compleja, poliédrica, en torno a la naturaleza icónica de lo visual. Aceptado que toda imagen mantiene un nexo con lo real, lo que varía es su forma de sustituir, interpretar, traducir, es decir de modelizar mediante la creación y la observación.

Los grados de iconicidad son medidos en una escala de niveles de semejanza entre imagen y referente. Pero supone, tan sólo, la primera de las seis variables en las que se ha sistematizado la definición de la imagen. Junto a este nivel de realidad se atiende la simplicidad estructural, la concreción del sentido, la materialidad, los procesos de generación y la definición estructural (Villafañe, 1996, p. 41).

La representación implica una propuesta de interpretación de la realidad percibida, que plantea básicamente dos cuestiones teóricas: la relación entre ambos procesos de percepción y de representación, y la forma de esta construcción visual cualificada.

Sobre esa propuesta de creación se puede llevar a cabo un análisis de sus elementos visuales básicos, de las estrategias y opciones de las técnicas empleadas, así como de las implicaciones psicológicas y fisiológicas de la composición creativa y de los medios y formatos elegidos. El lenguaje es un recurso de comunicación, y como tal construye un sistema. Fabricar y comprender mensajes visuales pertenece a la esfera de lo natural, pues visualizar es formar imágenes. Sin embargo, la aproximación a esos sistemas de símbolos del material representacional depende de nuestro nivel de alfabetización visual, de nuestro saber leer y escribir visualmente. Creamos interrelacionando activamente elementos revelados por la luz pretendiendo

comunicar un significado. A ese conjunto de elementos básicos (punto, línea, contorno, direccionalidad, color, textura, escala, movimiento...) aplicamos las técnicas, entendidas como estrategia de comunicación, que abarcan desde el mismo punto de partida de la selección a las opciones variables de fragmentación, equilibrio, predictibilidad, coherencia, secuencialidad, etc... (Dondis, 2004, p. 53).

Pero más allá de su dimensión teórica, en cualquier caso siempre estará el enfrentamiento, directo, del espectador ante el objeto. Es ahí donde reside la esencia, también la magia de la comunicación. El objeto aislado se convierte en el todo. Aislar espanta, inquieta, perturba. Nos vuelve desprotegidos al sentirnos enajenados de la facultad de ordenar, reunir y relacionar. Nos arroja momentáneamente fuera del entendimiento. Las imágenes, la subversión de las imágenes, revela todo su poder:

“No basta con crear un objeto, no le basta para ser, para que se vea. Es necesario mostrarlo, es decir, excitar en el espectador, por algún artificio, el deseo, la necesidad de verlo” (Nougé, 2007, p. 49).

Excitar, crear la necesidad de ver, pero sin revelar sus orígenes. Son mecanismos sutiles desencadenantes de las acciones de sugerir, inquietar e inventar. Con esta última se trasciende la descripción del universo, se reivindica la vocación cosmológica de intervenir en el mundo. Quien mira se convierte en responsable. Implicado, ya no es inocente ni juez. Extrañado, sorprendido, comprende dolorosamente que ver y entender no son sinónimos.

La mirada es, en palabras de Aumont, la dimensión propiamente humana de la visión, lo que define su intencionalidad y finalidad (Aumont, 2002, p. 6). Una imagen se mira mediante un recorrido, un tiempo ocular que es el de la exploración de la superficie. Para esta serie de movimientos el inglés tiene un término evocador: *scanning*. El ojo barre irregularmente la imagen, mientras que simultáneamente la visión periférica no deja de aportar una impresión de conjunto, decisiva en la estructuración y traducción de lo visto.

El espectador referirá en cualquier circunstancia un primer sentido de relato al espacio. Pero, de otra forma, también podría decirse que el espacio no es visto directamente sino construido a partir de percepciones kinésicas, táctiles. En la profundidad de campo, en los enmarcados, los ángulos y la distancia, y, por supuesto, en los gestos, ver el espacio es necesariamente “interpretar” (Aumont, 1997, p. 104 y p. 55).

En ese sentido resultará elocuente el papel que ocupa el espectador en las fotografías de Georges Rousse, con cada imagen acabada le entrega el tiempo de descubrir por sí mismo el secreto alquimista del proceso de su elaboración. Nadie estuvo autorizado para ver los diferentes mecanismos (anamorfosis, trampantojos, interposición de cristales rayados, construcción de volúmenes) que se utilizaron hasta que las formas geométricas y perfectas quedaron fijadas sobre el papel. La ficción atraviesa la atmósfera del lugar, como si de un taller de artista abandonado se tratase. La intervención se oculta, el autor retira los materiales que empleó para devolver a un espacio banal y anónimo la dimensión pictórica, cromática, de luminosidad resplandeciente, de un vacío transformado para ser visto por primera vez (Rousse, 2009).

La fotografía nos remite hacia el exterior, pero al mismo tiempo nos proyecta hacia nuestro interior, hacia nuestra manera de mirar, lo que va a llamarse visión. Quedamos excluidos de la realidad que fue accesible para la cámara, pero ésta nos permite incorporar y armonizar lo real existente con lo real vivido por nosotros. En un acto de lectura de la imagen nos vemos obligados a plantearnos los lazos invisibles que nos conectan con lo *otro* (Ledo Andión, 2005, p. 35).

Rudolf Arheim insistió en el hecho de que las operaciones cognitivas que llamamos pensamiento son integrantes constitutivas de la percepción misma. No hay diferencia entre contemplar el mundo y cerrar los ojos y “pensar”. Acciones que hemos llegado a ejecutar de manera inconsciente, rutinariamente confundidas, tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis, la síntesis, la compensación y la corrección... son tareas perceptivas (Arnheim, 1998, p. 27).

Seguramente, el último medio siglo de la filosofía moderna ha disuelto las distinciones que separaban conceptos fundamentales, que habían sido asumidos como inamovibles en su definición. La misma oposición entre sujeto y objeto, o entre el ser y la nada, implicaban una determinada interpretación del mundo y debían dejar de ser intocables para plantear nuevos puntos de partida y revisar las antiguas construcciones de pensamiento. La fenomenología de la percepción interroga los antiguos métodos de conocimiento, incapaces de explicar el sentido de pertenencia e integración de la percepción, justo donde Merleau-Ponty encuentra la convicción del ser. Integración y diferenciación encarnan al tiempo un sistema universal, articulado en lo esencial por la trascendencia. El cuerpo percibe y entiende aquello de lo que forma parte, que transforma y desplaza. Como el lenguaje, decía Valéry, es todo, no sólo una voz de la persona, el paisaje queda invadido por las palabras, siendo nuestros ojos una metáfora de la totalidad.

No se trata de llegar a una síntesis, tampoco de desdoblar, en esa idea tan querida al pop art de la “representación de la representación” (Baqué, 2002, p.28), sino comprender la reversibilidad que es la verdad última (Merleau-Ponty, 2011, p. 201). La experiencia primordial, la de la percepción, queda dibujada como una estructura de intersubjetividad, que trasciende los límites de la soledad existencialista de lo privado y niega cualquier tipo de dominio en la relación entre el exterior y el interior del sujeto (Bonan, 2011, p. 63).

El diafragma abierto del conocido proyecto de Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, se había convertido en la alegoría del conocimiento imposible por la acumulación de información. Luz y tiempo concluían en la visión de la nada. Pero la frontalidad, el estatismo y el control de la focalidad desaparecieron al fotografiar los grandes hitos de la arquitectura occidental, en las series de *Architecture* (Sugimoto, 2007). Ahora es un discurso flexible, cambiante en los recursos del lenguaje: puntos de vista, encuadre, escala, perspectiva. Los detalles físicos de la materia construida no constituyen el objetivo, por tanto no hay espacio para la hiperrealidad. Es la reflexión ante la memoria de nuestra cultura arquitectónica el verdadero tema de fondo. El foco debe situarse en otro plano para ver con claridad la idea.

La arquitectura en Sugimoto no es ni sueños fantásticos ni utopías alumbradas. Se nos presenta como la taxonomía de un sujeto convencional, único espectador en el fluir continuo de un tiempo sin historia. La aceleración del tiempo de la modernidad ha eliminado las diferencias cronológicas, igualado bajo una misma mirada una época contemplada desde su confusa unicidad. Extraídos de su contexto histórico, los edificios son testigos de sí mismos, arquetipos de sí mismos. Resultan líneas esenciales devenidas en símbolos, en marcas visuales difundidas y consumidas hasta la saciedad. Componen la memoria de acumulación de imágenes superpuestas asumidas desde nuestro pasado colectivo.

Para la teoría de la imagen, la fotografía contemporánea refleja el hecho de una traslación significativa. Visto con cierta perspectiva de tiempo, era evidente el cambio progresivo en el centro de interés. La interpretación de las imágenes se situó en el centro del debate semiológico. La pregunta se dirigió a todo aquello que ocurre con la significación cuando pasa por el filtro de la lectura del sujeto. Tras haberse privilegiado, hasta el exceso, al autor en los esquemas tradicionales, se subrayó la importancia de la obra y su análisis para posteriormente traspasar el protagonismo al lector al insistir en la infinitud de interpretaciones posibles (Joly, 2003, p. 13).

La clave de la comunicación de la experiencia está en la transmisión perceptiva entre creador y espectador, entre autor y lector. El interrogante de cómo pueda dotar de fundamento a un discurso no es sino la reflexión acerca de las formas de comunicación de lo visual. La esencia del espectáculo es la exterioridad (Debord, 2009). La enfermedad del espectador se resume en la afirmación “cuanto más contempla menos es”. Porque el espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento del sí. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. Su emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando comprende que las evidencias que estructuran de una determinada manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer, pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción.

Cuando mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones, el espectador también actúa. Observa, selecciona, interpreta. Relaciona lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares. Se produce una alteración entre la frontera entre los que actúan y los que miran (Puelles, 2011). La representación de su vida se desarrolla también en esos escenarios de papel. Imágenes que, en ocasiones, le ofrecerán, a modo de guiños, pistas de su propia teatralidad. En los márgenes de las fotografías de Miriam Bäckström aparecen, deliberadamente visibles, elementos que informan de la escenografía dispuesta. Pero que, en otras muchas, siguiendo la tendencia de ficcionalización de la creación visual, (Fried, 2007), tendrá que decidir, sin información alguna acerca del andamiaje técnico y conceptual su papel y su lugar, el sentido de su comprensión y el análisis de sus emociones.

Ahí radica el poder y la razón de la imagen. En fronteras que deben atravesarse, de acuerdo con una contemporaneidad donde todas las competencias tienden a salir de su propio ámbito e intercambiar sus funciones. Contra los argumentos habituales del consumo rápido e inocuo de la imagen arquitectónica, cabe afirmar,

desde la propia realidad social, al menos dos cuestiones importantes. Primero, la transformación de la arquitectura después de ser fotografiada, puesto que pertenece al tiempo (Lahiji, 2011). En segundo lugar, el protagonismo asumido de forma creciente por el espectador, sujeto activo de la expresión de su propia experiencia a través del medio fotográfico.

Sobre los tres conceptos que vertebran el enunciado de este texto se podría decir que se ha producido un desdoblamiento dialéctico. La realidad funciona como referente de origen y expectativa para el lector final; el lenguaje integra los recursos y las técnicas que hacen posible la expresión, articulada sintácticamente en forma de discurso visual; la percepción, por último, sólo se entiende como proceso doble que interrelaciona la creación de la representación y la gestación del pensamiento del observador.

La revisión contemporánea de estos y otros conceptos básicos de la comunicación replantea el significado mismo de los términos. La realidad, que durante tanto tiempo fue referida a un estado anterior, externo e inmutable, hoy se entiende construido y representado por las tecnologías y los medios. Y cabe hablar de una realidad mediatizada; su corolario es, como nos dice Lahrann, que somos observadores de la observación. Nuestro ojo ignora cada vez más el mundo como tal, lee grafismos en lugar de ver cosas (Giannetti, 2008, p. 276). Esto supone una inversión radical de la antigua relación arquitectura-fotografía. De los espacios interiores de Thomas Demand, construidos para ser fotografiados, se puede concluir la identificación que hace Beatriz Colomina: los medios de comunicación como arquitectura moderna (Colomina, 2010).

Si hemos de creer a John Berger, en su reflexión sobre Claude Monet, el impresionismo cerró en la historia un tiempo y un espacio definidos por la perspectiva sistemática y la permanencia. Antes de él -antes de la fotografía- el espectador entraba en la imagen. Su marco era un umbral, la antesala de una experiencia inalterable, una estancia que podía ser visitada. Después, hasta ahora, la imagen ya es más activa que uno mismo. En lugar de introducirnos en ella extraerá nuestros recuerdos (Berger, 2006, p. 213).

Necesariamente, los cambios señalados han de tener reflejo en transformaciones radicales de los métodos y herramientas de la alfabetización visual. En la medida en que la autonomía y la libertad del espectador, y la fusión y la disolución de los mensajes, son los ejes de una nueva trama donde afrontar el mundo de la imagen, el aprendizaje irá dirigido a interrogarse sobre los procesos de creación espacial, los fundamentos (neurofisiológicos, pero también semióticos y simbólicos) de generación de categorías espaciales tan básicas como la proyección o la introspección, en definitiva, a repensar la representación del espacio y sus formas de percepción (Robin, 2007). Cada individuo posee sus representaciones del espacio: cree mirar y se representa. El arquitecto se mueve en esa trama de invisibles coacciones. Tendrá que atenderlas para superarlas y tener su oportunidad de construir “un lugar de presencias en un espacio de ausencias” (Lefebvre, 1983, p. 247), en ese intermedio indefinido donde la representación no es ni verdad ni error, ni observación ni producción.

Bibliografía

- ARNHEIM, R., 1998. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J., 1997. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J., 2002. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAJAC, Q., 2011. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume.
- BAQUÉ, D., 2002. Ambigüités du présent. En D. Baqué et al., 2002. *Vues d'Architecture. Photographiés des XIXe et XXe siècles*. Grenoble: Musée Grenoble.
- BARRO, D., 2009. Dionisio González y la luz del fragmento. En González, D. et al. 2009. *La invisibilidad del resto*. Sevilla: Caja de Ahorros de San Fernando.
- BENJAMIN, W., 2008. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- BERGER, J., 2001. Usos de la fotografía. Para Susan Sontag. En J. Berger, 2011. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 54-57.
- BERGER, J., 2006. Los ojos de Claude Monet. En J. Berger, 2006. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Forma. pp. 209-216.
- BONAN, R., 2011. *Merlau-Ponty*. Paris: Les Belles Lettres.
- BURGIN, V., 2004. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASEBERE, J., 2011. *James Casebere. Works 1975-2010*. Bologna: Damiani.
- CASTELO, L., 2006. *Del ruido al arte*. Madrid: Akal.
- COLOMINA, B., 2010. Los medios de comunicación como arquitectura moderna. *Exit*, nº 37, Arquitectura II. La mirada del artista. pp. 112-139.
- DA VINCI, L.; GONZÁLEZ GARCÍA, A. ed., 1986. *Tratado de Pintura*. Barcelona: Akal.
- DEBORD, G., 2009. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- DONDIS, D.A., 2004. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J., 2010. Ficciones documentales. En J. Fontcuberta. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. Cap. 10. pp. 103-110.
- FONTCUBERTA, J., 2011. *Indiferencias fotográficas y éticas de la imagen periodística*. Barcelona: GGmínima.
- FRIED, M., 2007. *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*. Paris: Gallimard.
- GIANNETTI, C., 2008. Hacia una realidad total. Operar sobre la interfaz de la realidad. En J. Fontcuberta, ed., 2008. *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Madrid: Ministerio de Cultura. pp. 270-285.
- GOMBRICH, E., 2008. *Arte e ilusión*. Madrid: Phaidon.
- GÓMEZ ISLA, J., 2005. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- LAHIJI, N., 2011. *L'architecture sous le regard de la photographie*. En L. Andreotti, dir. 2011. *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*. Paris: Éditions de La Villette, pp. 305-320.
- LAHUERTA, J.J., 2010. La fotografía o la vida. El aspa y la rueda. En J.J. Lahuerta et al. 2010. *Humaredas*. Madrid: Lampreave. pp. 169-195.
- LEDO ANDIÓN, M., 2005. *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEFEBVRE, H., 1983. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México D.F.: Fondo Cultura Económica.
- JOLY, M., 2003. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, A., 2009. *Sueños y polvo*. Madrid: Lampreave.

MERLAU-PONTY, M. 2011. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

NOUGÉ, P., 1956. *Histoire de ne pas rire. Bruxelles: Les Lèvres nues*. Cit. en L. Puelles Romero, 2007. Lo posible. Fotografías de Paul Nougé. Murcia: Cendeac.

PALLASMAA, J., 2014. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

PUELLES ROMERO, L., 2011. *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores.

ROBIN, C., 2007. De l'anthropologie de l'espace aux cultures spatiales. En B., Philippe .dr., 2007. *Architecture, espace pensé, espace vécu*. Paris : Éditions Recherches. pp. 55-71.

ROCHA, L., 2013. Building Architectural Images: On Photography and Modern Architecture. En Janser, D.; Seelig, Th.; Stahel, U., eds., 2013. *Concrete. Photography and Architecture*. Zurich: Fotomuseum Winterthur and Scheidegger & Spiess.

ROUSSE, G., 2009. *Georges Rousse*. Paris: Actes Sud.

SCHNAITH, N., 2011. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina Ediciones.

SØBERG, M., 2008. Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe. *Conference Architectural Inquires*. pp. 1-10.

SZARKOWSKI, J., 2010. *El ojo del fotógrafo*. Madrid: La Fábrica.

SUGIMOTO, H.; BONAMI, F.; DE MICHAELIS, M.; YAU, J., 2007. *Sugimoto. Architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz.

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

VILLAFANE, J.; MINGUEZ, N., 1996. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.