

# Reconocer el territorio: escollos de la representación

MARTA NEGRE BUSÓ\*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

\*Espanha, artista e profesora universitaria, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: [martanegre@ub.edu](mailto:martanegre@ub.edu)

**Resumen:** En el presente artículo se analizan los trabajos fotográficos del artista catalán Esteve Subirah (1975) relacionados con el paisaje. Su propuesta artística reflexiona sobre el uso que se hace de las imágenes y la limitación de la representación como herramienta de conocimiento objetivo. Se estudian estos conceptos contextualizándolos dentro de un marco histórico.

**Palabras clave:** Esteve Subirah / fotografía / paisaje / arte contemporáneo.

**Title:** *To recognize the territory: pitfalls of the representation*

**Abstract:** *This article examines the photographic work of the Catalan artist Esteve Subirah (1975) concentrating on his landscape studies. Based on his artistic proposals, it reflects on the use he makes of these images and the limits of this representation as a tool for objective knowledge. These concepts are studied by contextualising them within their historical framework.*

**Keywords:** *Esteve Subirah / photography / landscape / contemporary art.*

## Introducción

*El lápiz de la naturaleza* es el título del libro donde se recopilan los *dibujos fotogénicos* que William Henry Fox Talbot registró con el proceso del calotipo, un término que en su origen griego significa “imagen bella”. John F. W. Herschel llamó fotografía a este procedimiento que, como es sabido, acabó convirtiéndose en el medio perfecto para capturar de forma mimética el mundo visible, a la vez que socavó los cimientos de la representación pictórica, entre ellos el género del paisaje. Desde el romanticismo, la interpretación del entorno natural fue un tema común en las artes. Esta tradición fue continuada por múltiples fotógrafos que tenían como finalidad registrar la belleza, la grandiosidad o el exotismo de

los elementos naturales. Sin embargo, como producto fruto de la era moderna la cámara también tenía la función de analizar, ordenar y controlar todo lo que retrataba. La fotografía como prueba objetiva no se ponía en cuestión; incluso su forma de proceder se consideraba análoga a la de las formas orgánicas. De esta manera su poética recaía en cómo el operador era capaz de concebir, sin preparación alguna, una fotografía que era tan espontánea como la naturaleza misma. En las décadas de los veinte y los treinta esta visión fue ampliamente difundida por el Group f/64, que con la *fotografía directa* promovía una imagen perfectamente nítida para registrar cada detalle de la realidad. Pero a finales de los setenta esta relación con el referente se verá cuestionada. La fotografía dejará de ser un testimonio veraz para pasar a ser una representación filtrada por el mecanismo óptico, la mirada del fotógrafo y por la interpretación del espectador. Con la llegada de las estéticas postmodernas, la fotografía se convertirá en una imagen construida y contaminada de escenificaciones, apropiacionismos y connotaciones sociales. La obra de Esteve Subirah alberga este poso conceptual que vincula la fotografía con la representación del paisaje, recuperando así el debate y generando con ello un discurso crítico versus el propio género. En su investigación se pregunta si es posible una representación objetiva de lo natural, o si por el contrario ésta, desde el principio, está destinada al fracaso.

### **1. El paisaje como territorio**

En la actualidad, la tradición paisajística que la fotografía había heredado de la pintura parece una vía incierta, al menos desde los cánones que la modernidad había instaurado. Intentar captar lo sublime dentro de un mundo cada vez más contradictorio y globalizado, o pretender que la imagen fotográfica sea un instrumento al servicio de la verdad parece que no es la intención de muchos artistas contemporáneos, entre los que se encuentra Subirah. Sus imágenes intentan huir de la pura descripción formal, porque consideran que la fotografía documental se queda corta a la hora de establecer una relación directa con lo real. Asimismo, si el paisaje ya no es ese lugar puro y aislado, sino que más bien es un espacio donde lo natural está en permanente lucha con lo artificial y donde se reflejan los conflictos que ejercen las fuerzas sociopolíticas, su representación no puede simplemente reflejar lo “bello”, sino que también tiene que implicarse en sus problemáticas. Subirah, en este sentido, adopta una actitud crítica y reflexiva para convertir el paisaje en territorio, y el territorio, tal y como comenta Eudald Camps, en una “suma de lugares: parcelas significativas de dimensiones humanas donde el pasado es vivido y analizado más que no representado” (Camps, 2012). Por ejemplo, en la serie *Forma núm. 9* (2012) (Figura 1) el artista parte de imágenes capturadas por los operarios encargados de instalar antenas de telefonía móvil



**Figura 1** · Esteve Subirah (2012). Forma núm. 9. Siete fotografías a color enmarcadas (detalle de la serie), 70,5 x 93,5 x 3,5 cm. c/u. (imágenes cedidas por el artista).

en el nordeste catalán. Las empresas proporcionaron a los trabajadores herramientas fotográficas para registrar la zona, pero con el material sobrante los trabajadores también realizaron fotografías personales. Subirah recoge estas imágenes, las archiva y finalmente amplía una serie de nueve fotografías. De esta forma se convierten en recorridos por parajes económicamente estratégicos de la orografía del país, a la vez que proporcionan una visión lúdica y sincera del paisaje. Las escenas no nos interesan como forma de representación, sino como vestigio de una experiencia física. Tal y como sucedía con los artistas del *Land Art*, estas instantáneas no son más que “impresiones pasajeras de acciones y lugares entendidos como procesos y no como imágenes que hay que contemplar estéticamente” (Campany, 2006: 39). Aún así, Subirah añade otra capa de sentido: el carácter archivístico y la apropiación hacen que su autoría quede relegada a la mínima acción y que la obra se sitúe en el orden de lo semántico. En un mundo abarrotado de imágenes, el artista pretende cargar de significado unas fotografías donde su visualidad es solo el estrato superficial: el interés radica en el diálogo que se establece entre los diferentes niveles de lectura. Esta estrategia conceptual le permite trabajar desde lo cotidiano para poder llegar a lo genérico, situando el paisajismo en relación con su entorno social. En este sentido, es representativa la obra *En el lloc dels fets* (2006-2008) (Figura 2), una fotografía de gran formato que

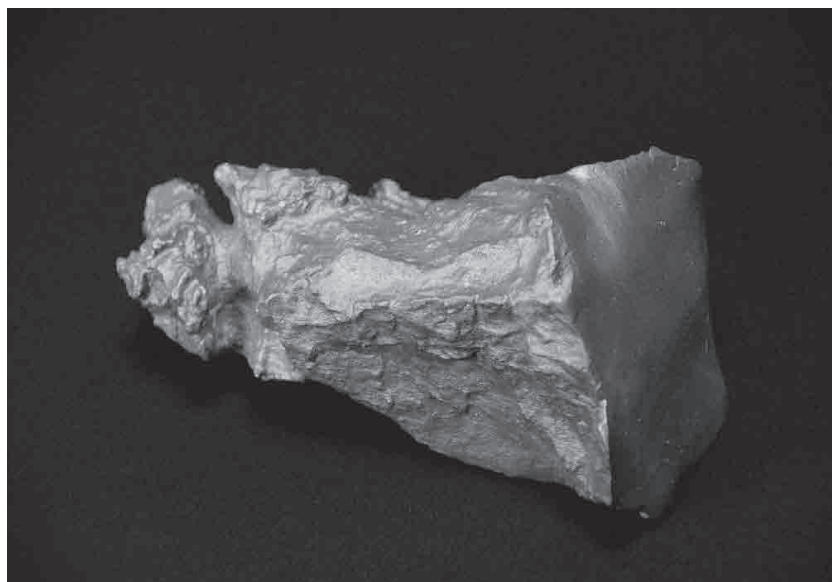
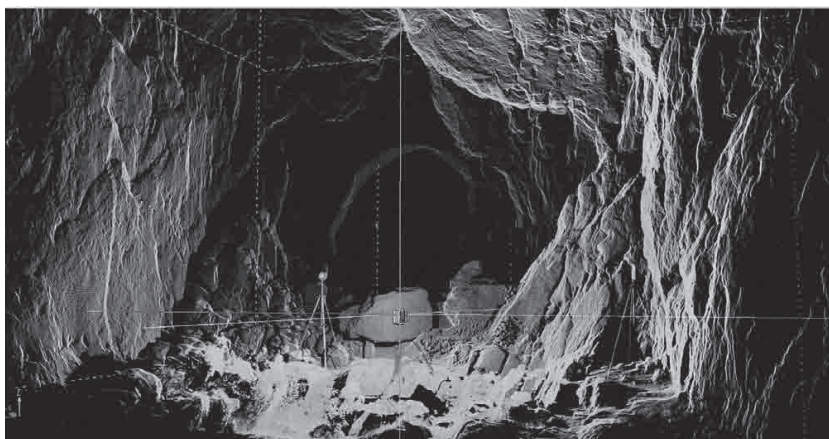
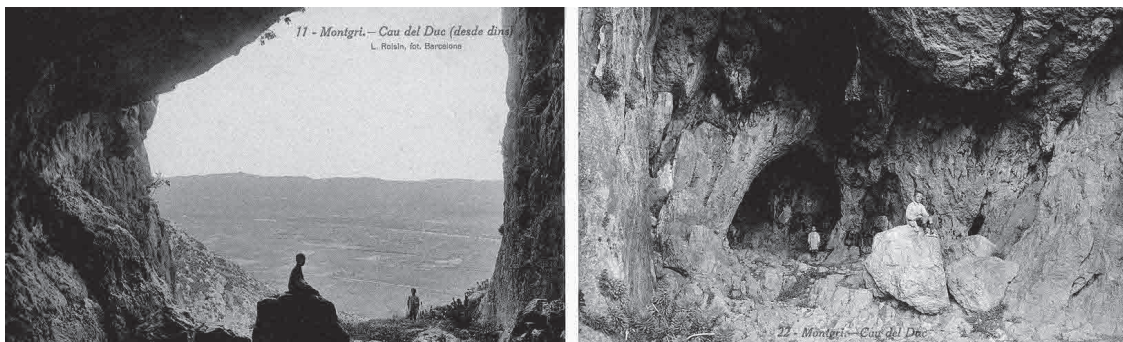


**Figura 2** · Esteve Subirah (2006-2008). En el lloc dels fets. Fotografia y caja de luz, 150 x 300 x 14 cm. (imagen cedida por el artista).

muestra la imagen de una enorme piedra incrustada en medio de un edificio oficial. La imagen narra un hecho verídico, un fragmento de sierra que se derrumbó llevándose por delante la pared del inmueble. Pero la imagen de Subirah no tiene un matiz documental; todo lo contrario, está realizada a partir de un montaje digital donde el collage es fácilmente reconocible, constatando así la facilidad con que la información se transforma en ficción. ¿De dónde sale la piedra? ¿Acaso ha sido producto de una explosión? ¿Todo ha sido preparado? La fotografía no puede dar respuesta a estas múltiples preguntas y, aunque el punto de partida sea real, lo que genera la propuesta es la sospecha. Su postura entorno a las posibles lecturas es la del ateo (Coleman, 2004: 134-135) o la del escéptico (Fontcuberta, 1997:15) que, desconfiando críticamente del medio, diseña un aparato conceptual produciendo una imagen que evidencia la construcción que opera detrás del dispositivo fotográfico. Esta operación le sirve para fabricar una pieza que se constituye como metáfora de la fragilidad de nuestra cotidianidad. La sierra invade lo artificial para recuperar su espacio natural y demostrar lo mutable que es nuestro entorno.

## 2. El paisaje como souvenir

Entre los pioneros de la fotografía de paisaje encontramos personajes como Timothy H. O'Sullivan, William Henry Jackson, John Thomson o Samuel Bourne, que en sus expediciones protagonizaron verdaderas proezas para documentar lugares recónditos que posteriormente serían contemplados, analizados, tipografiados y difundidos. Ir en busca de espacios emblemáticos se convirtió en una moda y, a continuación, en un negocio que terminaría por popularizarse con las estampas fotográficas. El punto de partida de la obra *Perdre les formes* (2012) son precisamente dos postales realizadas por un conocido fotógrafo francés establecido en Barcelona, Lucien Roisin (1884-1943), quien comercializó



**Figura 3** · Esteve Subirah: Forma núm. 10. Dos postales, metacrilato y maqueta, 15 × 20 cm c/u. (imágenes cedidas por el artista).

**Figura 4** · Esteve Subirah. Imagen del proceso de digitalización del espacio interior de la cueva.

**Figura 5** · Esteve Subirah (2012). Forma núm. 10. Escultura de hierro, 8 × 9 × 19 cm. (imagen cedida por el artista).

sus postales participando así en el desarrollo turístico de la zona. Las escenas en cuestión son dos vistas de la cueva del Cau del Duc —lugar con yacimientos arqueológicos— que se complementan: una es el registro desde fuera y la otra desde dentro (Figura 3). La imposibilidad de la fotografía para mostrar la totalidad de este elemento natural es el punto de partida del proyecto de Subirah. Mediante técnicas de 3D digitaliza el interior de la cavidad para conocer su apariencia (Figura 4). A partir de la información obtenida construye una maqueta a escala que rellena para lograr su negativo. El resultado es un volumen similar a una piedra: un bloque impermeable donde se evidencia la imposibilidad de acceso y de aprehensión (Figura 5). Con este ejercicio, el artista pone de relieve la incapacidad de que lo representado —ya sea con fotografía, modelos tridimensionales o tecnologías digitales— sustituya a la experiencia real. De forma irónica esta escultura se burla de la ansiada objetividad que procura la ciencia. Asimismo, se convierte en la antítesis del *souvenir*, porque aunque sea una reproducción mimética del referente, no es posible reconocerlo y, en consecuencia, no puede ser entendido como un sustituto. Su forma cerrada solo permite una conexión simbólica con el modelo, y es justamente ésta la poética que desprende: la piedra se manifiesta como indicio de un cúmulo de historias ocultas.

### Conclusión

Como se ha visto, la obra de Subirah se contrapone a ciertas nociones heredadas del romanticismo y la ilustración. Su intención no es buscar bellos registros, ni la objetividad o la verdad detrás de la fotografía, porque sabe de las limitaciones de esta técnica como herramienta de conocimiento. Su propuesta se aleja de lo sublime para acercarse a lo cotidiano, realizando una aproximación al territorio a partir de la recuperación de pequeñas anécdotas o acciones ocurridas, que le sirven para reflexionar acerca de los usos de la imagen, los mecanismos de representación y finalmente, la memoria almacenada en los lugares.

### Referencias

Camps, Eudald (2012) *Paisatge, territori, lloc*. [Consult. 2013-08-22]. Disponible en <URL: <http://www.estevesubirah.com/v3/texts.php>

Campany, David (2006) *Arte y fotografía*. Barcelona: Phaidon. ISBN: 0-7148-9838-4

Coleman, Allan Douglass (2004) "El método

dirigido. Notas para una definición" dentro Ribalta, Jorge (ed.) (2004)

*Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1973-6

Fontcuberta, Joan (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1480-7