

LOS GESTOS DEL LENGUAJE VISUAL Y SUS CONTEXTOS PROCEDIMIENTOS FOTOGRÁFICOS COMO RECURSOS SIMBÓLICOS EN LA OBRA DE GABRIEL OROZCO

Leticia Barbeito Andrés

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes,
Instituto de Investigación en la Producción y la Enseñanza del Arte Argentino y
Latinoamericano

Resumen

El presente artículo se valdrá del análisis de algunas experiencias estéticas del artista mexicano Gabriel Orozco para reflexionar no sólo acerca de lo que ocurre en el interior de las mismas, sino sobre algunas cuestiones generales que hacen a la construcción de sentido. Un análisis desde categorías que constituyen al lenguaje visual será preciso para pensar las posibles relaciones entre lo que se quiere sugerir en el plano simbólico con las formas que permiten su poetización.

Palabras clave: Encuadre – Fotografía – Lenguaje visual – Capitalismo – Paisaje

Si concebimos al arte como una forma específica de conocimiento y afirmamos que éste no es lineal o unidireccionado, sino polisémico y opaco, es preciso dilucidar cuáles son las estrategias que dentro de él se dan. Cuáles son las decisiones que se toman dentro de los procesos creativos, que se despliegan durante la experiencia espectral y que se constituyen como herramientas que, si bien se valen de la transmisión de conceptos, trascienden lo estrictamente comunicativo.

Este trabajo se propone reflexionar acerca de determinadas construcciones de sentido dentro la obra del artista mexicano Gabriel Orozco, haciendo hincapié en algunos elementos propios del lenguaje visual y relacionar a éstos con las condiciones de producción y de reconocimiento de las experiencias estéticas.

Desde figuras retóricas como la repetición o la elipsis, hasta el encuadre como la acción propia del marco y procedimiento por excelencia de la fotografía, serán algunos ejes de análisis e insumo para detectar estrategias reiteradas dentro de la producción del artista.



Sandstars (2012). Gabriel Orozco.

PROCEDIMIENTOS RECURRENTE. ESTRATEGIAS IDENTITARIAS

En líneas generales podemos afirmar que Gabriel Orozco se vale de los materiales, las herramientas y las tradiciones disciplinares como elementos combinables en composiciones transdisciplinarias, aparentemente desprejuiciadas respecto de lo “esperable” para la tradición. Habita las zonas liminales de las prácticas, haciendo que objetos, instalaciones, *Ready-mades*, fotografías, esculturas y *collages*, entre otros, se constituyan como lugares que el artista transita, pero a los que va entrando y saliendo en una actitud anfibia. Recorridos fragmentarios con destellos de unanimidad.

Su mirada es clara respecto de los sentidos que se propone generar y las visualidades son el desarrollo poético y, por lo tanto opaco, de los despliegues conceptuales. Ensayo constantemente originales maneras de vincular aquello que tiene para decir con los modos diferentes de hacerlo, no en una tensión lineal, sino dialéctica. Sus experiencias estéticas plantean cada una un sistema coherente en su interior y una acabada demostración de los que implica pensar con imágenes.

El artista nacido en Jalapa, construyó un mecanismo personal que actualiza sucesivamente en varias de sus propuestas estéticas. Mediante simples acciones transforma levemente el modo en que las cosas se encuentran en el mundo y ficcionaliza pero sin forzar el simulacro. Las visualidades son el resultado de una intervención que pareciera haber estado producida por un titiritero. Como en las obras *Gatos y sandías* (1992) o en *Sandstars* (2012), en su producción generalmente observamos los resultados de un gesto decidido que varía de acuerdo con la obra (agrupa, repite, vacía, señala, sistematiza), que en general disloca la habitualidad de las cosas del entorno inmediato y hasta actualiza algunos conceptos que cimentaron el *Apropiacionismo*.

En relación con lo antedicho es preciso mencionar una entrevista realizada por Benjamin H.D. Buchloh al propio Orozco en Los Ángeles, publicada en la revista *Otra Parte*, en la cual el artista afirmaba:

Cuando me encuentro en una situación en un momento específico, estoy en una situación de producción y de ahí establezco mi relación con esa realidad. Creo que mi obra se puede analizar mejor cuando se la relaciona con la realidad que con el mundo del arte. Tampoco sé qué es eso que llamamos realidad; pero cuando estoy en un juego de ajedrez, realmente pienso en el ajedrez, no estoy pensando en Duchamp. Estoy pensando en el juego.¹



Gatos y sandías (1992). Gabriel Orozco

Con respecto a esta relación con la realidad, Orozco combina los procedimientos con materiales muchas veces cotidianos, ubicados lejos de la nobleza de las Bellas Artes, en composiciones aparentemente ocasionales de algo que podría considerarse dentro de un post-minimalismo. Todo ello nos permite repensar las maneras posibles de vincularse con eso que se da en llamar “lo real”, lo que está afuera, que para la fotografía es información lumínica posible de dejar una huella sobre un material fotosensible.

Se percibe en varias de sus composiciones un dominio de lo casual, aunque abordado desde una actitud programática y ordenadora que inventa categorías para agrupar o dispersar, unir y mezclar. Utiliza el espacio de diferentes maneras y cuando se vale de la fotografía, él mismo señala que no lo hace experimentando desde la técnica del medio, sino pensando en un deliberado registro de una acción o situación generada o modificada por él mismo.

He intentado evitar a toda costa que se me llame fotógrafo o que me consideren dedicado a la fotografía. En mis comienzos, usando la cámara, yo no trataba de hacer fotografía: trabajaba en la realidad y

¹ Buchloh, B. (2007). «Entrevista a Gabriel Orozco, artista». *Otra Parte. Revista de letras y artes*, N° 12, disponible en: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-12-primavera-2007/conversaci%C3%B3n-con-gabriel-orozco-en-los-%C3%A1ngeles>

la fotografía era una imagen instantánea de lo que estaba haciendo. (...) Mi actitud no era exactamente la de un fotógrafo. Me interesaba el color. Aunque yo crecí en la época de la fotografía “artística” en blanco y negro. La fotografía en color era más bien popular y no hace tanto que técnicamente se hizo efectiva como posibilidad expresiva de lo “real”. Al mismo tiempo no quería limitarme con la práctica de intervención en el hecho real y su posterior documentación. Encontraba demasiadas cosas pasando en el mundo y me interesó la idea de confundirlas entre lo hecho por mí y lo encontrado en mis fotografías. He hecho fotografías que son obras en sí mismas, es decir, acciones en la realidad que son transportadas por la foto. Sin embargo, hay otras fotografías que como paisajes son, de alguna manera, el contexto de mi trabajo.”²

Dentro de estas tensiones que el mismo Orozco identifica se puede hallar una de las obras icónicas de su corpus, llamada *Isla dentro de la isla* (*Island within an island*), del año 1993. En la fotografía, el artista establece un doble paisaje, una imagen sarcásticamente desdoblada, que presenta una falsa composición axial, en la cual el espejo parece demostrar algo más de lo que se ve. En general, domina un clima neblinoso, con el cielo plomizo donde se recorta una Manhattan vista de lejos, distante y de formas cerradas y colmadas. Como un sobreencuadre, en primer plano hay una réplica, un montón de basura que en su reagrupamiento casi espontáneo nos sugiere la misma forma que se reconoce de la gran ciudad capitalista. El montaje es tan frágil que nos hace pensar en la inestabilidad de su contrapunto. Una de las ciudades más importantes del mundo política, económica y culturalmente hablando, recreada a partir de una reencarnación del *hazlo-tú-mismo*.



Isla dentro de la Isla (1993). Gabriel Orozco

² *Ibidem.*

El arte se integra, de este modo al contexto del que forma parte. Interpela Las fronteras difusas entre otras áreas como la sociología, la antropología o la política. Se enuncia de modo tal que es a la vez testigo y análisis de la realidad social. Pensemos en esta imagen como fruto de un contexto en el cual surgían numerosos proyectos generalmente colectivos, que fundaban sus procesos creativos en experiencias que revisaban esos límites y levantaban voces disidentes.

Se reavivaban opciones del arte popular en acciones cooperativas en las cuales el trabajo de cada individuo era potenciado por el del resto del grupo. A nivel mundial, estaban activos artistas que apostaban a recorrer los espacios públicos del mundo globalizado, como Francis Alys, Alejandro Obregon, o el Grupo de Arte Callejero. Este último particularmente se formó en 1997, a partir de la necesidad de crear paisajes en los cuales lo artístico y lo político formaran parte de un mismo mecanismo de producción. Militancia y arte unidos en el proceso creativo, empapando las facetas de sus acciones y maneras de interpelar al espectador.

En fin, todos estos discursos tenían en común que no legitimaban el denominado “lenguaje internacional”, ni se desprendían de él. Un abanico de respuestas posibles y abiertas frente a la afirmación homogeneizadora que funda la globalización, o más bien hacia pensamientos paradigmáticos eurocéntricos o logocéntricos que manipulan o esconden las diferencias culturales. Ante todo ello, mientras tanto, se trazaban identidades liminales.

Tal es la importancia del contexto de la obra de Orozco antes mencionada, que en el año 2013 se realizó en el Nuevo Museo de Nueva York una muestra colectiva llamada *Nueva York 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star*, centrada en producciones del año incluido en su nombre. La exposición, cuyo subtítulo retoma el álbum homónimo de la banda de rock neoyorkina Sonic Youth también del '93, se constituía en base a la memoria colectiva de una época en la cual la intersección entre el arte, la cultura pop y la política se evidenciaba y exteriorizaba en numerosas manifestaciones estéticas. *Isla dentro de la isla* fue una de las obras que formó parte del conjunto seleccionado, a modo de representante de alguna de las facetas del convulso momento. En su caso, entendemos que colaboraba con el aporte de una imagen-opinión acerca de los mecanismos y resultados propios del capitalismo globalizante.

La exposición intentó capturar las fricciones provocadas entre las instancias legitimadas y la cultura *underground*, el intercambio disciplinar y el cuestionamiento a lo legitimado. Pensemos que el panorama social y económico de los años 90 fue un punto de inflexión cultural, a nivel mundial. Los recursos digitales que comenzaban a ser insumo, a la vez que convivían con el mundo pre-digital, para reaccionar frente a los conflictos europeos, la crisis del SIDA, la venta ilegal de armas, el primer atentado contra el World Trade Center, la reafirmación del movimiento LGBT, entre muchos otros sucesos, casos testigo de los coletazos del capitalismo mundial y sus nociones de progreso que se habían tenido hasta el momento a nivel cultural, económico y político.

La fotografía de Orozco, en su aparente simpleza invoca a la precariedad de la escultura, a la construcción de paisajes desde la periferia, pero algunos elementos del lenguaje visual también permiten establecer comparaciones, pensar en la construcción de la mirada, así como dilucidar los residuos de la sociedad del “primer mundo” y del *no future* a la vez.

EL ENCUADRE COMO LÍMITE, LA TEATRALIDAD COMO UN MODO DE RELACIONARSE CON LA REALIDAD

El marco es un elemento plástico de la imagen, que delimita el territorio concreto de la misma y, como lo expresa Martine Joly, hasta la designa como tal. Una frontera física que deja algunos elementos dentro de la composición, mientras que todo lo demás pasa a conformar el fuera de campo, un lugar infinito y variable que en su definición también genera sentido. En esta línea, Joly cita a Meyer Shapiro cuando expresa al

marco como el “cerco regular que aísla el campo de la representación de la superficie circundante” (Joly, 2003: 127)

El encuadrar es de algún modo la actividad propia del marco (Aumont, 1992), al valerse de la acción de definir un espacio determinado por él. Dentro de las teorías del lenguaje visual, se reconocen conceptos al interior del encuadre como tema. La escala de los planos y el punto de vista son dos de esos aspectos fundamentales; asimismo, éstos son primordiales para el desarrollo y análisis de la fotografía como disciplina.

En el caso de la imagen generada por Orozco, es preciso destacar el modo en que el encuadre, a pesar de ser un aspecto que el mismo autor dice no haber empleado decididamente, nos permite forjar algunos sentidos. Las maneras de determinar el tamaño del plano se desprenden de esa distancia en la relación entre los objetos fotografiados y la ubicación de la cámara, ya que por definición todo encuadre establece ese vínculo entre el ojo ficticio (de la cámara) y el conjunto de elementos que conforman la escena (Aumont, 1992). En la obra existen entonces dos instancias o propuestas de relaciones entre el aparato y los modelos. En este sentido podríamos decir que se valió de un uso solapado de diversas escalas: por una parte, el primer plano permite detectar el montículo, pero la razón de ser del mismo se detecta cuando un plano general nos permite ver a la lejana ciudad.

El punto de vista o ángulo de la toma frontal coquetea con el presupuesto del propio Orozco de pensar a la fotografía como un registro de una acción sin aparentes decisiones compositivas, ya que apela a una visión determinada por la altura de la vista, sin trucos de picado o contrapicado. En consonancia, el director de cine norteamericano Howard Hawks establecía un estilo propio fundado en mantener la cámara a la altura de la mirada del hombre, apelando a la configuración de un “estilo invisible”. El encuadre para él, como para muchos otros a lo largo de la historia debía operar como una ventana abierta al mundo y el espectador debía identificar su mirada con ella.

De todas formas, es preciso sostener que toda ejecución en este sentido implica un gesto, una toma de posición. Las determinaciones propias del encuadre (punto de vista, tamaño del plano, etc.) organizan la composición, determinándola. En una fotografía las decisiones que se toman al respecto son de los aspectos primordiales a determinar para fundar la toma. Hasta dejar esa situación librada al azar es una profunda disposición estética y simbólica.

Pensemos que en general el concepto de punto de vista integra varias acepciones, que pueden ir desde el lugar desde el cual se mira una escena hasta la manera particular de considerar una cuestión, construyéndose una posible opinión. El uso técnico de la fotografía como medio requiere implícitamente un encuadre, pero no por ser ésta una condición del dispositivo, deja de ser la elección del punto de vista una enunciación subjetiva, decidida y determinante. Definitivamente, el encuadre encarna una mirada. Más allá de que el autor mexicano haya realizado una acción previa que transformó el paisaje y que pareciera ser en sí misma una experiencia estética, las características de la imagen fotográfica la constituyen como obra, la hacen ser y permanecer de una manera y por lo tanto, determinan nuevos sentidos.

Si pensamos en otro aspecto primordial en las reflexiones epistemológicas de la fotografía, debemos mencionar que a lo largo de la historia del medio existieron diferentes teorías o corrientes que utilizaron al carácter indicial de la misma como un argumento para legitimarla o desestimarla. Principalmente durante el período pre-digital, era necesario el famoso *esto-ha-sido* de Roland Barthes para que la imagen suceda. De esta forma, la huella lumínica que desencadenaba el acto fotográfico permitía el cuestionamiento hacia la cuestión de la verosimilitud de la imagen, así como hacia el virtuosismo (como sinónimo de calidad) de aquel que decidía la toma. Si bien el medio implicó una revolución a mediados del SXIX al generar una imagen inmediata aparentemente idéntica a lo que se veía, fue esa misma naturaleza la que puso en duda el valor poético o su posibilidad de construir sentido, más allá del mero

registro. El estatuto de documento alimentaba las nociones de la disciplina como reflejo mimético, alejado de la construcción simbólica.

Actualmente, además de admitir que la fotografía no puede considerarse un *medium* homogéneo, accedemos a numerosos argumentos que vuelven obsoleta la consideración de la fotografía como mero registro o como simple testimonio de la verdad. Inclusive han tenido lugar algunos debates que exceden a las reflexiones epistemológicas que comprueban la enunciación política que implica decidir los elementos compositivos de una toma. En la Argentina, la Ley de Medios, por ejemplo, expuso la subjetividad presente en las decisiones del encuadre de las imágenes y de la información que en ellas se muestra. Las cuestiones sobre los tamaños de los planos, los recortes mediante las posibilidades que brinda la acción de encuadrar así como lo que se selecciona por ser relevante para ser mostrado, se pusieron sobre la mesa como acciones decididas que generan opinión y que responden a intereses concretos. Lo que se muestra o cómo se muestra es resuelto conscientemente, aunque históricamente haya sido edulcorado bajo un manto informativo, pero intensamente direccionado.

En cuanto a los posibles acercamientos hacia la poética de lo falso, el simulacro muchas veces se enfrenta a la representación, ya que parte de un principio necesario de equivalencia entre el signo y lo real, descartando la utopía o la no correspondencia. Los límites parecen difusos y las diferencias se detectan cuando nos preguntamos acerca de las constantes en cada uno de los conceptos a la hora de relacionarse con lo real. Implican un modelo de verdad que actualiza o contradice la necesidad de la referencia a lo real. Gilles Deleuze nos habilita algunas reflexiones en este ámbito, cuando al referirse a las fuerzas de lo falso en el cine nos demuestra que existen obras que no responden a ese modelo de verdad, ya que no implican ni una dependencia ante lo real ni a los relatos clásicos, sino que inventan originales formas de fabulación, seudorrelatos que exigen en el espectador nuevas actitudes.

Régis Durand en su libro *La experiencia fotográfica* (2012) establece y contrapone algunos conceptos interesantes en torno a la relación de la fotografía con lo que damos en llamar "la realidad". "...no hay que ver en muchas obras fotográficas de la actualidad la nostalgia de una irrefutable calidad de ícono que la fotografía jamás tuvo. Más bien, me parece, hay que ver un ambiguo gesto de desafío mediante el cual ella simula y se apropia de un cierto esplendor icónico, sin dejar de ironizar, a veces con nostalgia, a veces con júbilo, a propósito de ese acto de apropiación." (Durand, 2012: 72).

Durand agrega que claro está que no existe una relación directa con lo real, sino que siempre está implicado un rodeo a través de lo simbólico, que él llama un *latido de la aparición-desaparición*, que se constituye como el origen de todo conocimiento y de toda representación. De esta cuestión se deriva la noción de la fotografía como una presencia observada y teatral de las cosas. La caja perspectivista, que implica una distancia entre el espacio escénico y el espectador se corresponde con la distancia temporal y física que la fotografía desencadena respecto del objeto representado.

Paradójicamente, esa postura en torno a la teatralidad fotográfica radica en que tanto en la fotografía como en el teatro se expresa una mirada con la que alguien ve el mundo y no precisamente el mundo mismo. De acá se deriva la idea de simulacro, como un campo perturbado, sometido a fuerzas que desvían las apariencias sensibles, sin que por ello estas pierdan los rasgos que permiten trazar identidades. Es por todo esto que el simulacro se afirma como una construcción paradójica, ya que al mismo tiempo permite reconocer lo que altera y disloca, aceptado como realidad sólo marginalmente.

Volviendo a la obra de Orozco que construye un paisaje, podemos decir que establece una mirada acerca de estas posibles relaciones que el medio admite. Nos hace reflexionar sobre varios aspectos, que como capas construyen un discurso complejo y crítico. Por un lado, busca explotar las posibilidades de significación de los objetos aparentemente desechados y sus posibilidades de mutar en su montaje. Vuelve visible

lo que para la sociedad está obsoleto. Apelando a la idea de simulacro, monta con estos elementos imperceptibles pequeñas inflexiones que sugieren sentidos latentes, pero no los gritan. Así, desde la intriga invitan a pensarlos.

Creo que muchas de mis fotos poseen esa intención: generan la imagen de un paisaje en el cual la obra posible está sucediendo. Hay situaciones y objetos fotografiados que no son mi obra(...). Pero son comentarios acerca de la realidad en juego y me brindan algo sobre lo que considero útil reflexionar para amplificar mi visión y mi obra y generar un puente con la realidad. Estos hechos fotográficos de algún modo llevan la realidad al centro de mi obra, si es que lo tiene. Entonces, yo diría que esos son los distintos niveles de mi fotografía: como contexto, como puente a la realidad y como documentación de acciones concretas.³

Isla dentro de la isla señala una locación, unos cuantos restos de madera y plástico. Un charco juega a ser quizás el río Hudson. Ahora bien, difiere del *Ready-made* en cuanto los objetos son en su propio entorno. No establece ejercicios de descontextualización, sino que modifica las ubicaciones y expresa un recorte espacio-temporal a partir de la acción propia del marco: el encuadre.

Un trastocamiento del mundo que se vale de las herramientas de la ficción, estirando las posibilidades de la apariencia, abierta a las apropiaciones y paralelismos. Caracteriza las partes invitando a ejercer una comparación. Revisa la consideración generalmente descriptiva del plano general, al hacerlo convivir con un contrapunto que inaugura un primer plano o plano de conjunto ambiguo, ya que parece demostrarnos un paisaje amplio a escala. Orozco aprovecha la capacidad alucinatoria de la fotografía, que es, como diría Barthes la posibilidad de arrancarnos una parte de la realidad. Inclusive la imagen no es el reflejo de algo que estaba ahí, sino que pensando a la fotografía como propósito, esos elementos que el artista recolectó y reagrupó se manipularon y contribuyeron a modificar la visualidad.

Durand decía "...La obra fotográfica (...) no es por lo tanto un objeto autárquico, encerrado en una autonomía imaginaria que proviene de su técnica. Tampoco es un simple reflejo o una transferencia del mundo real. Como obra, tiene que vérselas con lo discontinuo, con aquello que se inventa y se deshace de manera incesante." (Durand, 2012: 102). Todo esto debe pensarse en línea con la afirmación ya asentada de que la imagen no es un reflejo de la realidad, sino que también es ella la que nos impone una forma de leer el mundo y en cierto sentido lo hace existir.

CONSIDERACIONES FINALES

Luego de desplegar el presente análisis, es preciso afirmar que si pensamos la obra de Gabriel Orozco debemos analizar el uso que él hace de los elementos a su alcance, sean estos los materiales o sean cuestiones más abstractas como las estrategias propias del encuadre. Ponerle nombre a sus recursos nos sirve para dilucidar una trama compleja que el artista inventa en cada producción, renovando sus estrategias recurrentes. Lo interesante de sus trazados se deriva de las construcciones de sentido que habilita, combinando recursos de todo tipo.

En la obra *Isla dentro de la isla*, revisa la consideración generalmente descriptiva del plano general, al hacerlo convivir con un contrapunto que inaugura un primer plano o plano de conjunto ambiguo, ya que parece demostrarnos un paisaje amplio a escala. Un fragmento de la realidad levemente trastocada, que refiere a un todo más amplio y complejo, al cual de algún modo representa. Apela a la memoria colectiva en la que se

³ *Ibidem.*

alojan reiteradas vistas panorámicas de Manhattan, a la vez que instaura una mirada que sugiere sarcásticamente una comparación entre lo frágil y lo colosal. Desde el año de su creación, en 1993, esta fotografía atravesó sucesivas actualizaciones, por lo cual su sentido se sigue activando y transformando, por estar relacionada directamente con el contexto y con la vida en el mundo. Sin ir más lejos, pensemos en el antes y el después que implicó el 11 de septiembre en la configuración visual y conceptual del horizonte neoyorquino. Por todo ello, además de un pensamiento visual, la obra, como la mayoría de las producciones del artista mexicano son una decidida enunciación política.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, R; León Frías, I. (2011) *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial.
- Buchloh, B. (2007). «Entrevista a Gabriel Orozco, artista». *Otra Parte. Revista de letras y artes*, N° 12, disponible en:
<http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-12-primavera-2007/conversaci%C3%B3n-con-gabriel-orozco-en-los-%C3%A1ngeles>
- Durand, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. Oaxaca: Serieve.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca.