

la fotografía plástica

Dominique Baqué



la fotografía plástica

un arte paradójico

Dominique Baqué

Traducción de **Cristina Zelich**

Título original: *La photographie plasticienne. Un art paradoxal.*

Versión castellana de Cristina Zelic

Diseño de la cubierta: Estudi Coma

Fotografía de la cubierta: El matrimonio Arnolfini, David Buckland, 1986, cibachrome y platino impreso, 80 × 100 cm.

Asesor de la colección: Juan Naranjo

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Editions du Regard, 1998
para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003

ISBN 84-252-1930-2

Printed in Spain

Fotocomposición: Ormograf, SA, Barcelona

Dépósito legal: B. 12.679-2003

Impresión: IGOL, SA, Barcelona



Índice

Prólogo

Capítulo I

Artes de actitud y ambigüedades del *medio* fotográfico 11

Capítulo II

Una 'entrada en arte' paradójica 42

Capítulo III

Legitimaciones teóricas 81

Capítulo IV

Fotografía y arte conceptual: las afinidades electivas 97

Capítulo V

Deconstrucción del paradigma del instante decisivo 127

Capítulo VI

Apropiaciones, mestizajes, hibridaciones 147

Capítulo VII

El mestizaje posmoderno respecto al montaje vanguardista 191

Capítulo VIII

Rastros, huellas y vestigios 225

Índice onomástico 279

Agradecimientos 284

Prólogo

En el campo proteiforme del arte contemporáneo, nos hemos propuesto delimitar las apuestas de la fotografía plástica. No se trata de la fotografía denominada “creativa”, ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del *medio* supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.

Ante todo se ha querido establecer los principios y fundamentos de esta pequeña historia de la fotografía plástica desde el final de los años sesenta cuando las artes de actitud, el arte conceptual y la fotografía entablan innegables afinidades electivas para, más adelante, analizar la deconstrucción del modernismo en la que la fotografía fue, sin duda, uno de los operadores más corrosivos.

En un campo fotográfico plural, heterogéneo, incluso segmentado —al que no se trataba de unificar, de “alisar” en detrimento de sus diferencias y de sus paradojas—, se ha escogido subrayar sus líneas de fuerza, sus articulaciones y su polos de intensidad.

No hay aquí pretensión alguna de ser exhaustivos: se echarán de menos muchos nombres. Se ha aceptado el riesgo de centrar el análisis en las obras que encierran un debate contemporáneo en detrimento, a veces, de las singularidades.

Extrañará la ausencia de una reflexión sobre el paso de lo analógico a lo numérico, si bien un número creciente de artistas reelaboran sus imágenes con el ordenador. Esto es debido a que la autora, más allá de su relativa competencia sobre este punto, confiesa su escepticismo frente al entusiasmo que suscita hoy en día el arte tecnológico. Éste podría ser el tema de otro ensayo.

Hay otro riesgo que también reivindicamos: el intentar realizar un diagnóstico sobre las producciones fotográficas más contemporáneas. Sin duda, la

evaluación de lo más próximo resulta peligroso: más allá de la desestabilización del arte cuyo detonante ha sido la fotografía, la presente reflexión se cierra sobre la defección de la forma tal y como testimonian las obras más recientes, sobre la “pobreza” —deliberada, reivindicada— de las imágenes a finales de los años noventa.

Resumiendo, la paradoja ha sido llevada a su punto de más extrema tensión: el *medio* fotográfico que, sin duda más que nada, ha deseado inscribirse en el campo del arte, lo ha hecho socavando con obstinación sus cimientos.

Así pues, la fotografía como riesgo del arte.



Richard Long

Lanzando nieve dentro de un círculo, 1991

Fotografía y texto, 81,3 x 111,8 cm.

Cortesía de Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Artes de actitud y ambigüedades del *medio* fotográfico

En octubre de 1968, tuvo lugar en la Duran Gallery de Nueva York la exposición titulada *Earthworks* en la que Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim y Sol LeWitt presentaron, bajo forma de documentos fotográficos acompañados de planos, esquemas, textos manuscritos o dactilografiados, trabajos efectuados en la naturaleza, característicos de lo que se ha denominado con el vocablo *land art*.

El 17 de noviembre de 1970, una noticia surgida de la agencia de prensa DPA llega a los teletipos de los periódicos alemanes. Ésta nos describe una *performance* realizada por los accionistas vieneses en el marco de la retrospectiva *Happening and Fluxus*, en la Kunstverein de Colonia: "El domingo, durante un *happening* frente a un público restringido, Otto Mühl y Hermann Nitsch presentaron su show *Sangre y materias fecales*. Con este motivo, unas aves de corral fueron degolladas, la sangre se mezcló con materias fecales para embadurnar el cuerpo desnudo de varios miembros del grupo de Mühl. En las cabinas de ambos artistas se presentaron documentos cinematográficos y fotográficos de acciones similares".

En 1973, Gina Pane se hiere metódicamente el brazo con espinas de rosas durante su *Acción sentimental* y, en 1974, durante su *Acción melancólica*, se corta la oreja con una cuchilla de afeitar. Aunque habían sido preparadas, estas acciones dejaban un cierto espacio al azar, a la improvisación y finalizaban, en parte, con el registro fotográfico.

En todos los casos, bien se trate de los representantes del *land art* o de los conceptuales, de los accionistas vieneses o de la italiana Gina Pane, el *medio* fotográfico está presente. En cada uno de los casos, interviene de un modo específico.

Ya sabemos que las acciones aquí mencionadas se inscriben en el marco de un arte que ha querido eliminar las fronteras con la vida rehusando la reificación de la obra en el seno de la instancia museística, e inventando nuevos procesos artísticos, nuevas modalidades de un "actuar artístico". Redescubri-

miento del dadaísmo, al cual los artistas americanos acceden a través de la antología reunida por Robert Motherwell y publicada en Nueva York en 1951; relectura de Antonin Artaud; predominio de la *action painting*: sin duda, todo ello jugó un papel determinante en la mutación de las conciencias y de las obras¹. De forma más general, a finales de los sesenta, se trataba de romper con la concepción de la obra fijada sobre el lienzo o en el volumen cerrado de la escultura. A la vez, convenía, de forma urgente, sustituir la contemplación aurática de la obra en el marco de una institución de legitimación cultural (museo, galería) por la acción, el *event* o el *happening*.

Estas dos nociones parecen próximas entre sí, pero una entrevista entre Harald Szeemann y Jean-Pierre Bordaz permite diferenciarlas²: la noción de *event*, empleada sobre todo por los artistas de *fluxus*, no viene determinada exclusivamente por la temporalidad. Un *event* puede durar un segundo, dos minutos o más todavía; lo esencial es que conlleve a la vez una dimensión expresiva muy fuerte y una dimensión conceptual. En otros términos, el trabajo de Brecht se hallaría del lado del *event* mientras que el de Ben, del lado de la acción.

En cuanto al *happening*, definido sobre todo por Allan Kaprow —que renunció a este término en 1971 para sustituirlo por el de *actividades*, compuestas rigurosamente y a las que se invitaba al público a participar activamente tanto en la elaboración conceptual como en la acción propiamente dicha—, era percibido por la mayoría de los pintores como “una extensión de su lenguaje pictórico y escultórico”, ya que los artistas no renunciaban a la “pictorialidad” de las acciones³.

Al aceptar —e incluso reivindicar— la dimensión efímera y precaria de sus acciones, la generación de los sesenta y setenta inventaba de este modo una nueva postura artística en la que el cuerpo —bien se tratase de la acción, del *event*, del *happening* o del *land art*—, iba a ser, en lo sucesivo, movilizado como *medio* puro, bruto, primitivo: y esto incluso en prácticas tan extremas como, por un lado, el paseo cultivado propio de los ingleses, por el otro, el expresionismo brutal y sangriento de los vieneses.

De hecho, esta generación de artistas enlazaba de nuevo, aunque de modo distinto, con la postura vanguardista de los años veinte, con el deseo de un arte antiburgués, susceptible de disolver la frontera entre arte y vida, de acabar con la autonomía de la obra, rozándola, confrontándola con lo real y lo social. Sin embargo, se trataba también de una reacción contra el purismo esencialista de Clement Greenberg, en otras palabras, contra el ideal de una ontología de la

obra de arte, contra los grandes mitos greenberguianos de la autonomía, la especificidad y la pureza de cada *medio* —y, más aún, de la pintura, recogida toda ella en la lisura del lienzo—.

En oposición al purismo ontológico, se trataba de enjuiciar el proceso de la obra autónoma, cerrada sobre sí misma y sobre la perfección de su acabado, para que emergiera la obra-acto, la obra performativa, destinada a modificar —incluso con violencia— el cuerpo y la conciencia del “actuante”. Asimismo se lanzaba el reto de una posible intersubjetividad en torno al acto: ya que si la conciencia del artista estaba abocada a experimentar mutaciones profundas, era también urgente —a riesgo de perpetuar nuevas divisiones— que se produjera una convulsión en la conciencia del espectador o, mejor dicho, del participante. El cuerpo debía ser el mediador de esta reciprocidad artista—espectador, actor—participante: un cuerpo pensado, sin embargo, en su estado original, fuera de los marcos sociales y culturales, como si se tratase de una fuerza viva a la que era conveniente devolver su impulso y su disfrute —incluso en el sufrimiento paroxístico de las acciones vienesas—. Es evidente que los vieneses son los que más lejos llegaron en la “mitología” de un cuerpo que debía ser reinventado; se unían una conciencia aguda de la alienación corporal en el seno de una sociedad industrial avanzada como la austriaca, y el ser un país que no consigue liquidar sus cuentas con su pasado nazi. Desalinear el cuerpo implicaba situarlo en acciones extremas, radicales, vividas como exorcismos colectivos y como ritos de sacrificio de los que debía nacer, renacer, una nueva carne reconciliada con lo que, cultural y socialmente, está más expuesto a la censura: deseos irracionales, humores corporales, sudor, líquidos y excrementos, vísceras y entrañas...

Per Kikerby⁴, pintor y escultor danés, subraya de forma significativa —con su rechazo y después aceptación— el carácter absolutamente necesario, en el muy específico marco de la sociedad austriaca de después de la guerra, de las acciones de Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch o, también, de Richard Schwarzkogler: “En mi opinión, las obras en sí mismas no eran muy potentes. Sin embargo, cuando en 1983 tuve ocasión de trabajar más tiempo en Austria, [...] lo comprendí: había que hacerlo. Se trata de una sociedad tan increíblemente clerical y conservadora; ¡qué digo!, literalmente fascista. *Tenían* que hacerlo. Por este motivo siento, desde entonces, una gran estima por los accionistas vieneses”.

El accionismo vienes puede considerarse como la variación austriaca del *happening* americano. Pero sería injusto y parcial considerarlo estrictamente equivalente: en los vieneses hay una exasperación de la violencia física y animal,

una meditación paroxística sobre la suciedad y el desecho y, también, una sacralización de la “gesta” accionista, sobre todo en el marco del *Orgien Mysterien Theater* de Hermann Nitsch, que tienen poco que ver, en definitiva, con la utopía comunitaria de un Allan Kaprow y nada que ver con las *performances* de un Paul McCarthy o, más recientemente, de un Mike Kelley. Es cierto que contra el purismo pictórico, el objeto-detritus y, aún más, el cuerpo —el cuerpo visceral, el cuerpo sexuado— prima en relación con el tipo de *performances* cuyo paradigma estableció en 1972 Paul McCarthy: en una teatralización exagerada, pero que sería erróneo comparar con la de los vieneses, Paul McCarthy se pone máscaras y disfraces, moviliza muñecas de plástico y objetos *kitsh*, se embadurna cuidadosamente con mayonesa o ketchup y realiza una serie de provocaciones aplicadas de forma grosera... Al trágico expresionismo y a los rituales sagrados de las acciones vienesas se oponen de este modo la auto-burla y una sexualidad grotesca, la parodia de la violencia y las payasadas de un artista que poco a poco se convierte en Popeye o, con una máscara de cerdo, en Pig Piper. Es decir que la sangre mística con la que se rociaban los accionistas vieneses ha sido sustituida por el ketchup californiano.

Acciones de Gina Pane, *happenings* neoyorquinos, accionismo vienés, *performances* californianas, o *land art*: si hemos decidido reunir todas estas prácticas bajo una misma denominación de “arte de actitud”, y si hemos intentado acercamientos y articulaciones es, precisamente, porque la fotografía desempeña cada vez un rol mayor. Se trata de un rol como mínimo ambiguo cuando no paradójico: de la simple y pura documentación a lo que, quizás, pudiera ser la obra misma.

Ya que, en definitiva, para todos aquellos que no han podido asistir a las acciones de Gina Pane, o a las sangrientas ceremonias místicas del *Orgien Mysterien Theater*, y a los que tan sólo se les han transmitido testimonios orales más o menos fiables —al ser objeto de fantasmas particulares (sobre todo, y no por azar, en lo relativo a los vieneses)— no les queda nada más que el documento fotográfico. La fotografía como aquello que queda, como lo “resistente”. Ahora bien, en la mayoría de los casos, este documento es de pésima calidad, parcial y pobre. Aún más, debido a esa especie de efecto de congelación que le es propio, la fotografía suspende, bloquea el “flujo” de la acción y sólo restituye una ínfima parcela de la dramatización que ha tenido lugar. Tan sólo queda la inscripción de una violencia o de un disfrute: nunca la violencia y el disfrute como tales, en sí mismos. Es decir, más que como documento, la fotografía aquí funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido.



Anna y Bernhard Blume

Mediumismus I, tríptico 1986, copia a las sales de plata, 126 x 90 cm cada uno.
Cortesía de Galerie Françoise Paviot, París.

Asimismo, la lógica de la exposición *Earthworks* requería que fuesen expuestos simultáneamente fotografías, planos, declaraciones de los artistas de *land art*, esquemas, para que el documento fotográfico, inserto en una especie de puzzle fuese descifrable como uno de los elementos posibles de información sobre la acción realizada en el ámbito de la naturaleza. De ahí la disociación deliberada entre la acción llevada a cabo con anterioridad, y que constituye la obra propiamente dicha (con todas las precauciones requeridas en cuanto a la pertinencia aquí de este vocablo), y la exposición de huellas, pruebas y comentarios de la acción en el ámbito de la institución. Siguiendo este proceso, Nancy Holt puede proponer documentos fotográficos del trabajo titulado *Missoula Ranch Locators* (1972) que, presentados en forma de tubos de madera situados a la altura de los ojos, fragmentan y multiplican el paisaje sin que se pueda hablar específicamente de intervención en la naturaleza. Si hay intervención es únicamente a nivel de imagen mental. A partir de ahí, la fotografía como huella mnemónica interviene a modo de “incitación para que la gente vaya a ver las obras”⁵. El mismo planteamiento es válido para Andy Goldsworthy, Michael Heizer, Giuseppe Penone o Walter De Maria.

Sin embargo, no podemos decir lo mismo refiriéndonos a artistas como Hamish Fulton, Richard Long o Robert Smithson: no resulta abusivo decir que para ellos el *medio* fotográfico no se limita a la simple reproducción docu-

mental de una acción realizada con anterioridad, sino que forma parte del proyecto, de su conceptualización, de su realización y de su modo de exposición. Hamish Fulton y Richard Long, ambos ingleses, se inscriben, pues, en una tradición específica, la de un arte del paseo altamente meditativo y cultivado, típicamente británico. Para ambos, parece que la fotografía —el acto fotográfico, para mayor exactitud— se integra totalmente en este arte tan singular de la marcha, lo acompaña y lo fecunda hasta la exposición final de las tomas que, no se limitan a mostrar el paisaje explorado de este modo, sino que intentan traducir una modalidad del espíritu y de la sensibilidad del caminante.

Igualmente, aunque inscribiéndose en otra problemática, Robert Smithson fotografía y filma su, ya famosa, *Spiral Jetty* (1970), proponiendo de este modo —tal como sugiere Michel Frizot⁶—, la visibilidad de la obra en forma de fotografía.

Por fin, cuando sabemos que en el caso de ciertos *land artists* se han vendido los documentos fotográficos de sus acciones y ha habido un control deliberado de dicha venta, podemos pensar, con razón, que la toma fotográfica va más allá de su mero estatuto documental y accede al rango de obra, firmada e integrada en el circuito comercial.

Hablábamos antes de la ambigüedad de la fotografía en el uso que de ella han hecho las vanguardias de los años sesenta y setenta. Pero la ambigüedad va más allá: nos gustaría proponer la hipótesis de que, en ciertos casos, el documento fotográfico constituye la metáfora misma de la acción o, si se prefiere, su alegoría. Cuando Gina Pane se corta la oreja con una hoja de afeitar o se clava espinas de rosa en el brazo, en el curso de acciones denominadas, respectivamente, *Melancólica* y *Sentimental*, está reproduciendo sobre su propio cuerpo el proceso de la inscripción por contacto y huella que es una de las características específicas del acto fotográfico. Cuando Dennis Oppenheim, durante la *performance* titulada *Reading Position for 2nd Degree Burn* (1970), al recubrir parcialmente su torso desnudo expuesto al sol con un libro abierto, utiliza su propia piel como si se tratara de una película fotográfica, es evidente que transforma su *performance* en un acto eminentemente fotográfico. Mediante la eficacia de una inversión —y no es ésta la paradoja menos importante—, la fotografía ya no es lo que documenta la *performance*, sino más bien lo que la rige y la modela.

De la fotografía-documento a la fotografía-modelo se ha dado una trayectoria muy singular de la que da cuenta, de modo ejemplar, Christian Boltanski



Urs Lüthi

The Numbergirl, 1973, 20 fotografías sobre tela, 106 x 78 cm.
Instalación en el Kunstmuseum de Lucerna.

en 1976: "Las fotografías han estado durante mucho tiempo bajo el dominio de la pintura; hallamos influencias pictóricas en los tipos de iluminación, los temas, el desenfoque, etc., e incluso en los términos que se utilizan: el retrato, el paisaje. Pero creo que todo esto está cambiando debido, en gran parte, a la influencia de los pintores fotógrafos que, al carecer de complejos frente a la pintura al ser ellos mismos pintores, han podido tratar la fotografía de modo diferente. Pero, casi siempre, los pintores fotógrafos han utilizado la fotografía ligada a un texto, muy ampliada o en secuencia para diferenciarse así de los fotógrafos, para mostrarse como artistas, sustituyendo la pincelada por el texto. En mi último trabajo, pretendo que cada fotografía exista por sí misma, separada de las demás"⁷.

Notas:

1. Ver sobre este tema, Jean de Loisy, "Bouleversements de situations", catálogo *Hors limites, l'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges-Pompidou, París, 1994.

2. Jean-Pierre Bordaz, "La mise en forme de l'art. A propos de *When Attitudes become Form et Happening & Fluxus*", *ibid.*

3. Jean-Pierre Bordaz, *ibid.*

4. Citado por Robert Fleck, "L'actionnisme viennois", *ibid.*

5. Gilles A. Tiberghien, "Les limites de la représentation", *Land Art*, Carré, París, 1993.

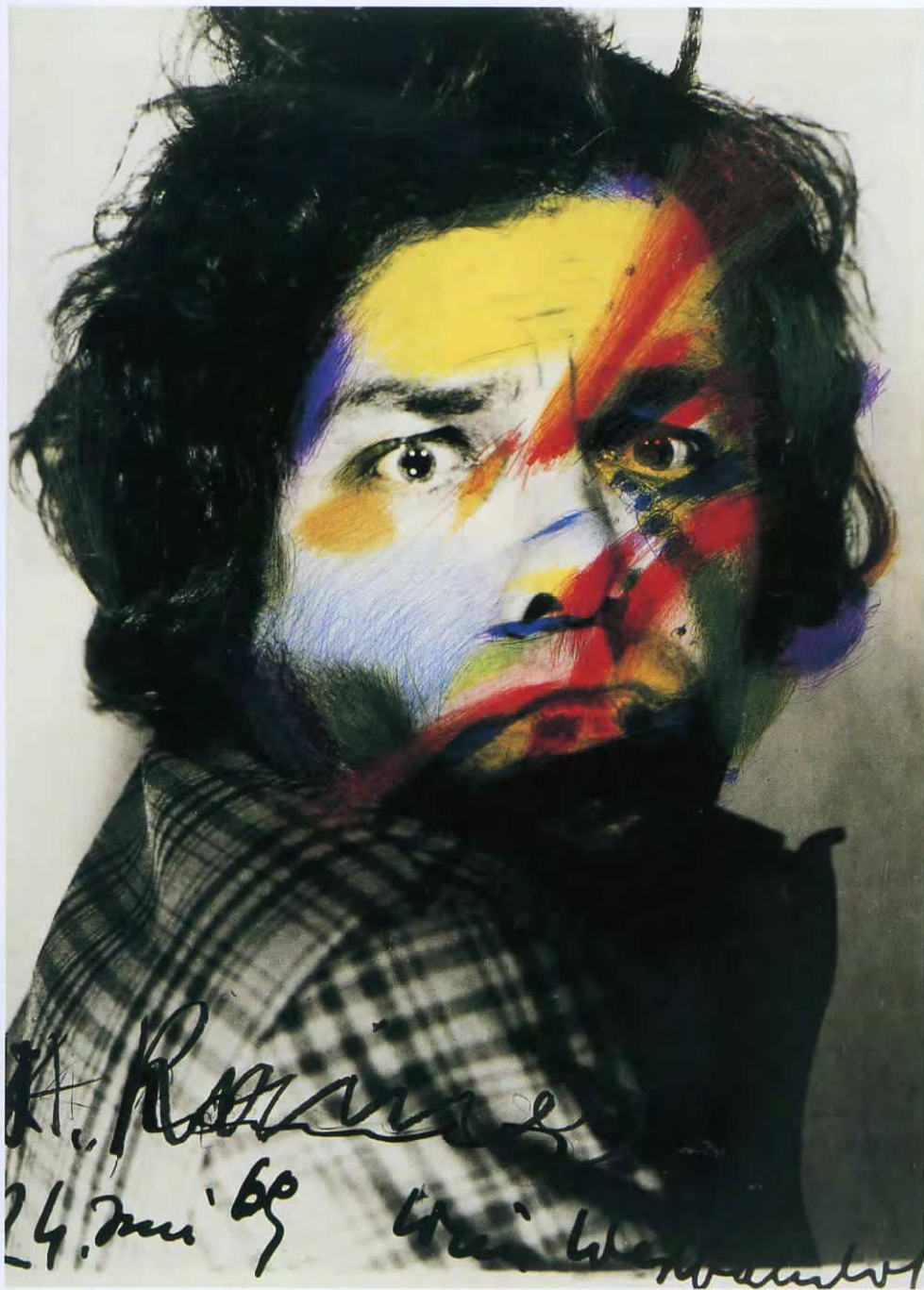
6. Michel Frizot, "La surface sensible. Support, empreinte, mémoire", *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas/Adam Biro, París, 1994.

7. Citado por Jean-François Chevrier, *Une autre objectivité*, Milán, CNAP, Idea Books, París, 1989.



— Jürgen Klauke

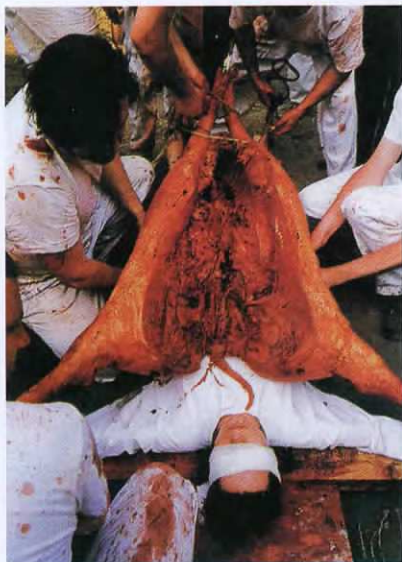
Neurosis del domingo, 1993, políptico de 8 piezas, 475 x 60 cm.
Colección Christian Bouqueret, París.



Arnulf Rainer

Face Farces, 1969, fotografia pintada a mano, 43 x 60 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



Hermann Nitsch
Orgien Mysterien Theater.
 Cortesía Galerie Jacques Donguy, París.



Günter Brus
Ana, 1964
 Viena.



Michel Journiac
Misa por un cuerpo,
 extracción de sangre ilustrando
 la receta de la morcilla, 1969.
 Cortesía Galerie Jacques Donguy, París.



Günter Brus
Pintura, autopintura, automutación, 1965.
Viena.



Arnulf Rainer
Face Farce, 1972,
fotografía y óleo sobre madera, 60 x 50 cm.
Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.

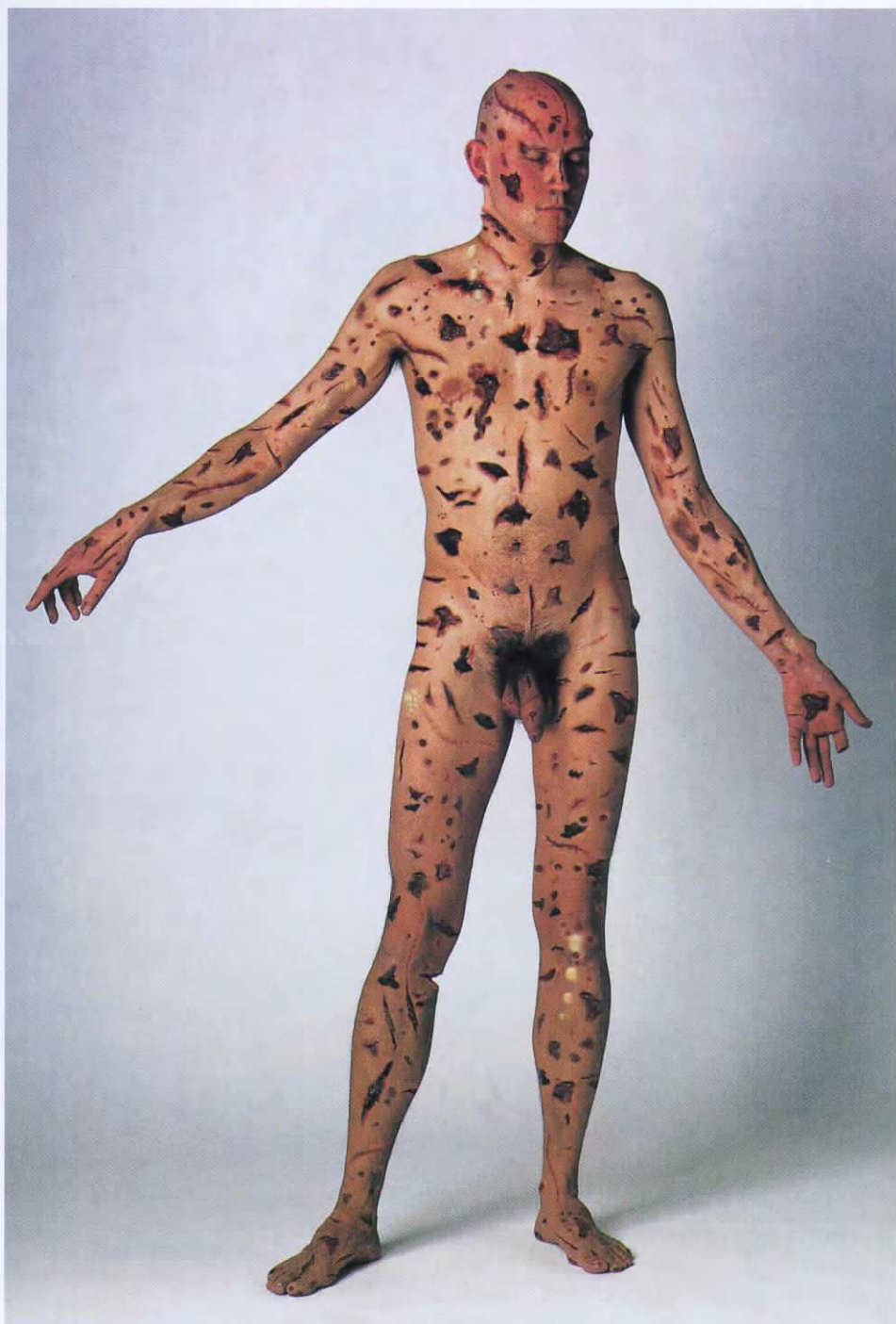


Orlan
Tríptico *Operación-ópera 5ª* conocido como tríptico de la calavera,
1993, fotografía cibachrome y fotografía en blanco y negro, 250 x 81,5 x 5 cm.
Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, París-México.



Gina Pane

Acción sentimental, 1973, fotografía en color, 120 x 102 cm.
Cortesía de Galería Diagramma, Milán.



Simon Costin

Cicatriz I, 1996, caja de luz y cibachrome, ed. 1/5, 126 x 86 cm.
Cortesía de Galerie Patricia Dorfmann, París.



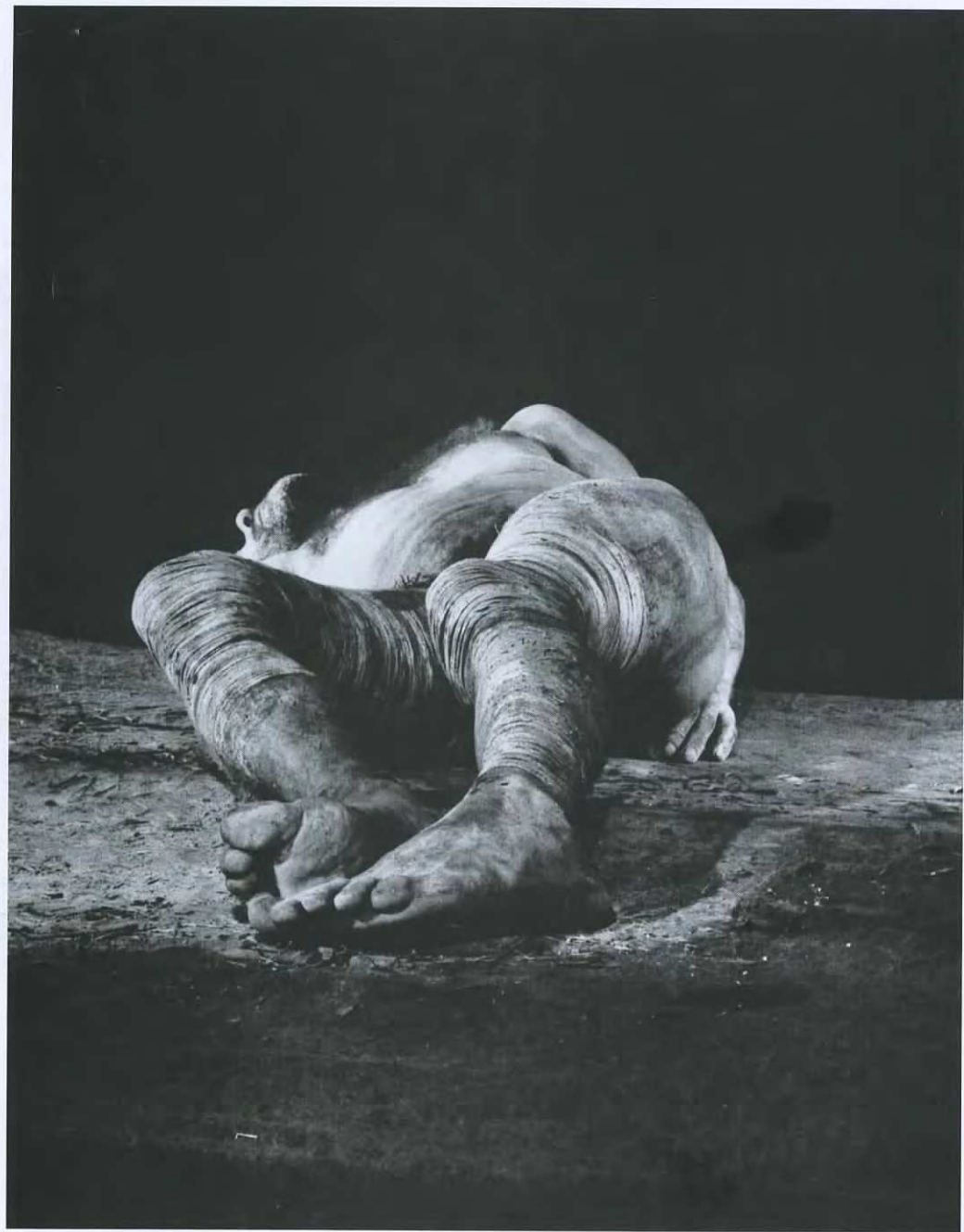
Simon Costin

Senseless, 1996, caja de luz y cibachrome, ed. 1/5, 126 x 86 cm.
Cortesía de Galerie Patricia Dorfmann, París.



Dieter Appelt

Ezra Pound, 1981, fotografía en blanco y negro.
Colección Christian Bouqueret, París.



Dieter Appelt

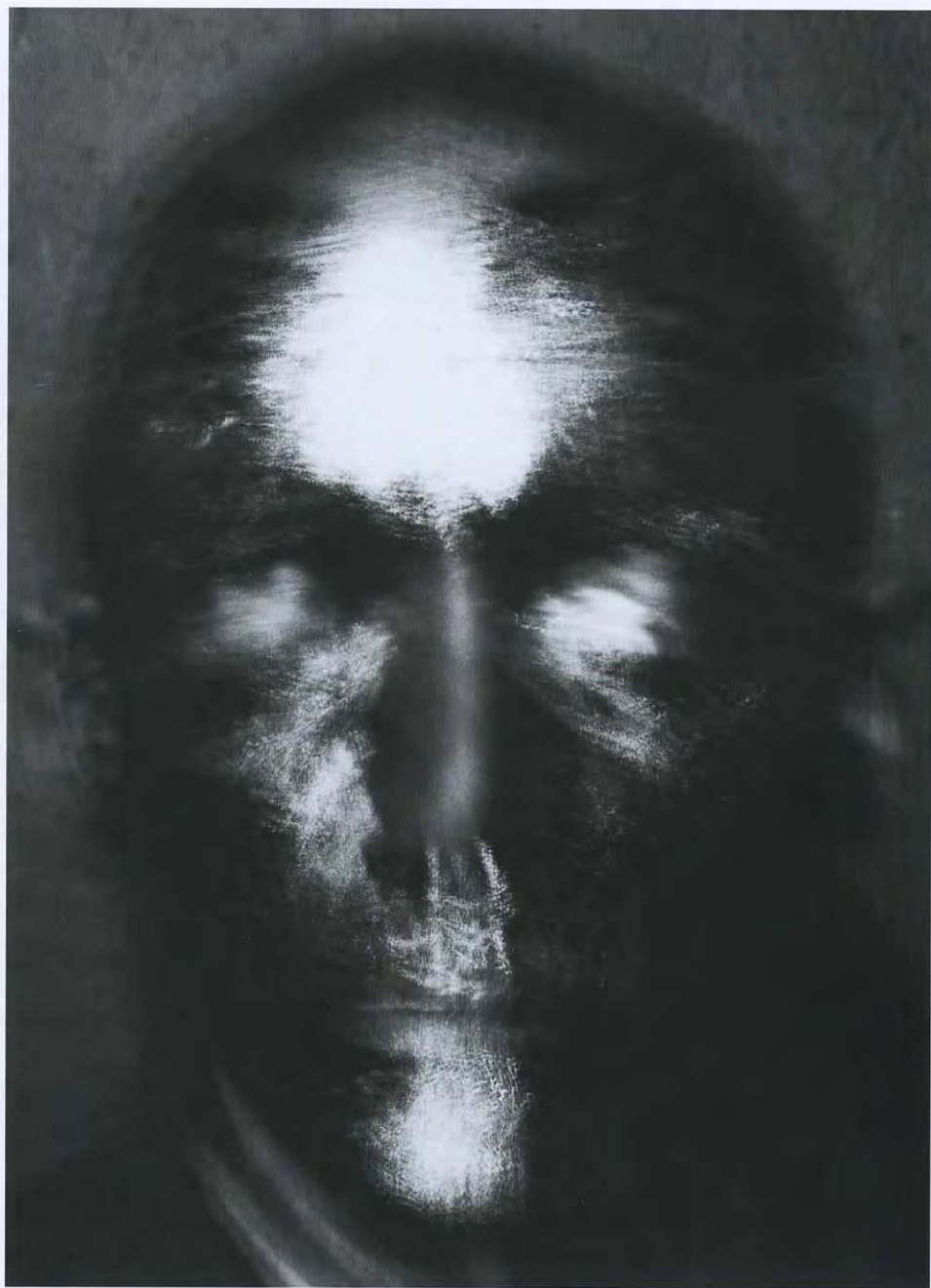
Huella del recuerdo, 1979, fotografía en blanco y negro.
Colección Christian Bouqueret, París.



Orlan

Omnipresencia nº 2, obra presentada dentro de la exposición *Hors Limite* en el Centre Georges Pompidou, noviembre 1994-febrero 1995, 41 dípticos de metal y 82 fotografías en color (41 realizadas sobre pantalla *silicon graphic* y obtenidas gracias al software de morphing de Jacques Fretty y 41 obtenidas al ritmo de una fotografía por día del rostro de Orlan por Raphaël Cuir, y durante 41 días después de la 7ª operación-quirúrgica-performance llamada *Omnipresencia* del 21 de noviembre de 1993 en Nueva York) 30 x 150 cm cada una.

Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, París-México.



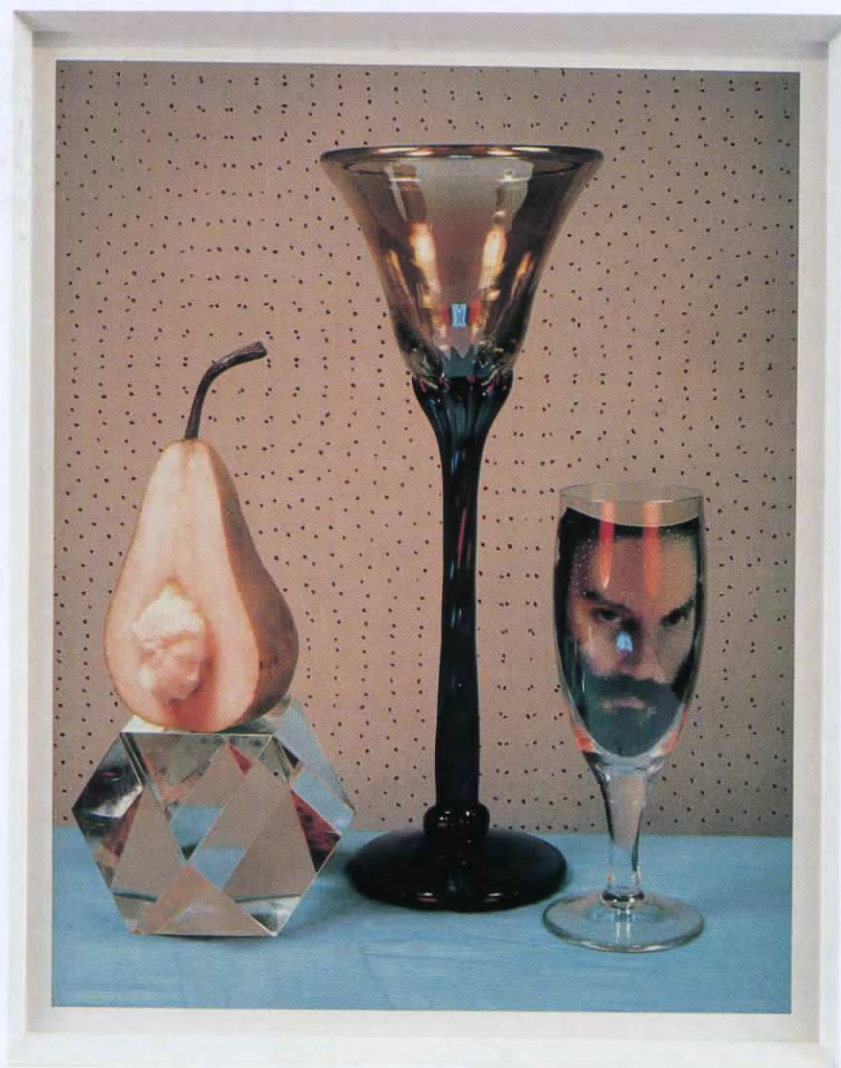
Gerd Bonfert

D. 34-12, 1989, fotografía en blanco y negro.
Colección Christian Bouqueret, París



Michel Journiac

24 horas de la vida de una mujer ordinaria, (lo cotidiano: la comida del marido), 1974.
Cortesía de Atelier Journiac-Miège, París.



Lucas Samaras

Naturaleza muerta, 22 de abril de 1983, fotografía, tinta sobre polaroid,
polacolor II, 25, 4 x 20, 3 cm.

Cortesía de Pace Wildenstein MacGill, Nueva York.



Paul Mc Carthy y Mike Kelley
Heidi, 1992



Paul Mc Carthy
El jardín, 1990, 853 x 914 x 610 cm, detalle.
Cortesía de Galerie Georges-Philippe et Natalie Vallois, París



Paul Mc Carthy

Saloon Photography (Acción), 1996, cibachrome, 52 x 52 cm.
© Air de Paris, Paris.



ROCKED CIRCLE- FEAR. 1971. One half hour videotape with super 8 film loop. A situation was created which allowed registration of an exterior stimulus directly through facial expression. As I stood in a 5' diameter circle, rocks were thrown at me. The circle demarcated the line of fire. A video camera was focused on my face. The face was captive, its expression a direct result of hazard. Here, stimulus is not abstracted from its source. Fear is the emotion which produced a final series of expressions.



Dennis Oppenheim

Rocked Circle-Fear, 1971, fotografía en color y fotografía en blanco y negro, collage,
152,4 x 101,6 cm.

Vídeo de media hora realizado a partir de una película en super 8. "Creación de una situación que permite el registro de un estímulo exterior directamente sobre la expresión del rostro. Mientras permanecía dentro de un círculo de 5 m de diámetro, me tiraron rocas. El círculo delimitaba la línea de fuego. Una cámara de vídeo estaba enfocada sobre mi rostro. El rostro cautivo, su expresión era un resultado directo del azar. Aquí, el estímulo no está desviado de su fuente. El miedo es la emoción que produce una serie final de expresiones."



PARALLEL STRESS- A ten minute performance piece, May 1970.
 Photo taken at greatest stress position prior to collapse. Location: Masonry block wall
 and collapsed concrete pier between the Brooklyn and Manhattan Bridges. Bottom photo:
 Stress position resumed. Location: Abandoned slump, Long Island.



Dennis Oppenheim

Parallel Stress, mayo 1970, fotografía en blanco y negro, 229 x 101,5 cm.

Colección Chiba City Museum, Japón. Extracto de una acción de 10 minutos.

Fotografía tomada en el momento último de la tensión nerviosa (o stress)
 justo antes del desmoronamiento.

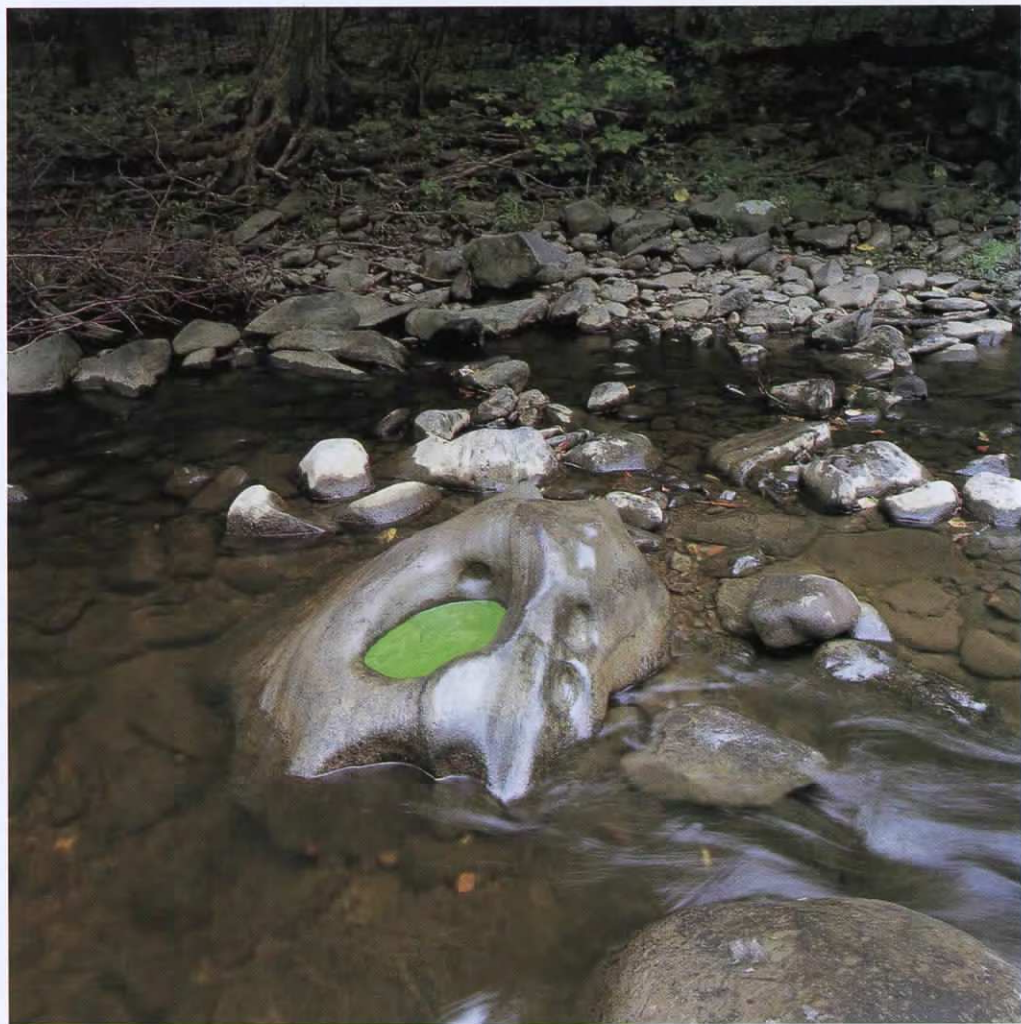
Localización: muros de ladrillos y desmoronamiento de una escollera
 de hormigón entre los puentes de Brooklyn y Manhattan.

Fotografía inferior: stress aceptado. Localización: escombrera abandonada, Long Island.



Dennis Oppenheim

Ground Level Push-Ups on Mud, 1970, diapositivas color de 35 mm, proyector, nieve presentación sonora de 6 minutos. "Una energía bajo forma de presión del suelo movida por su propia causa. El residuo fotográfico regresa a su localización exacta gracias a la proyección de la diapositiva sobre la nieve. El artista entra de nuevo".



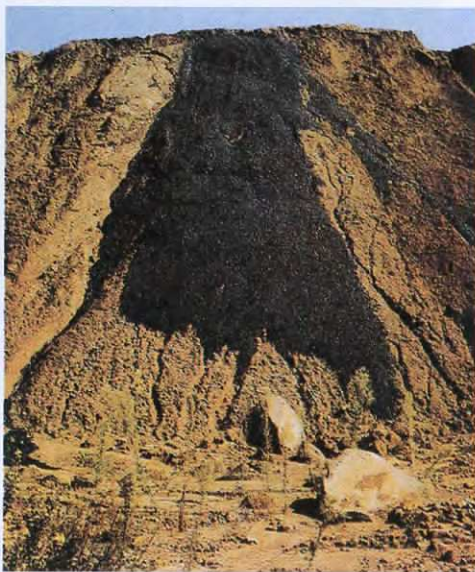
Andy Goldsworthy

Hojas verdes en Rick-Storm King, 1997.

Extracto de sus libros publicados por Editions Anthèse, París.



Walter de Maria
The Lightning Field, 1977.
 Quemada, Nuevo México.



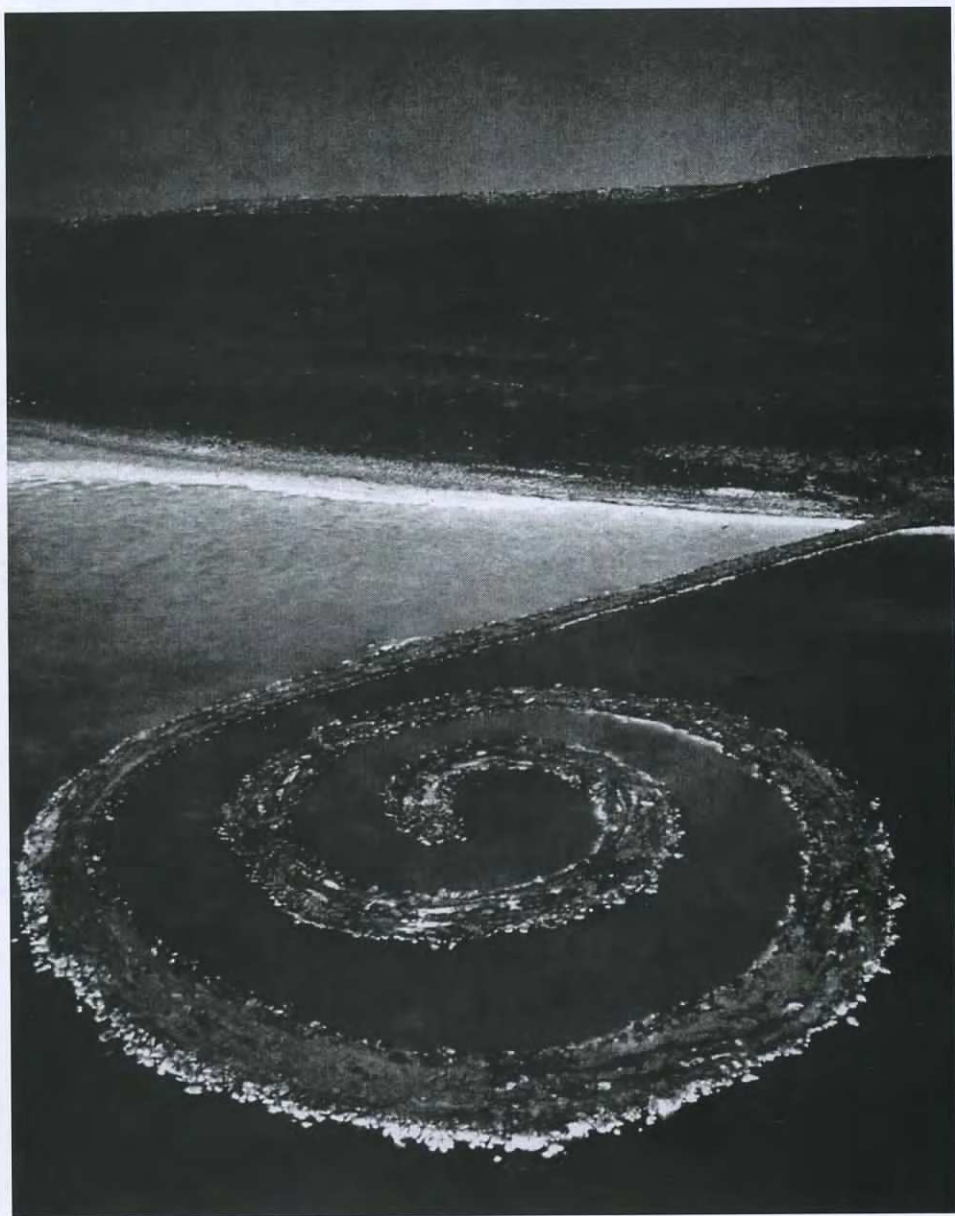
Robert Smithson
Asphalt Rundown, Roma, octubre de 1969.



Michael Heizer
Displaced, Replaced Mass, Silver Springs, Nevada, 1969.

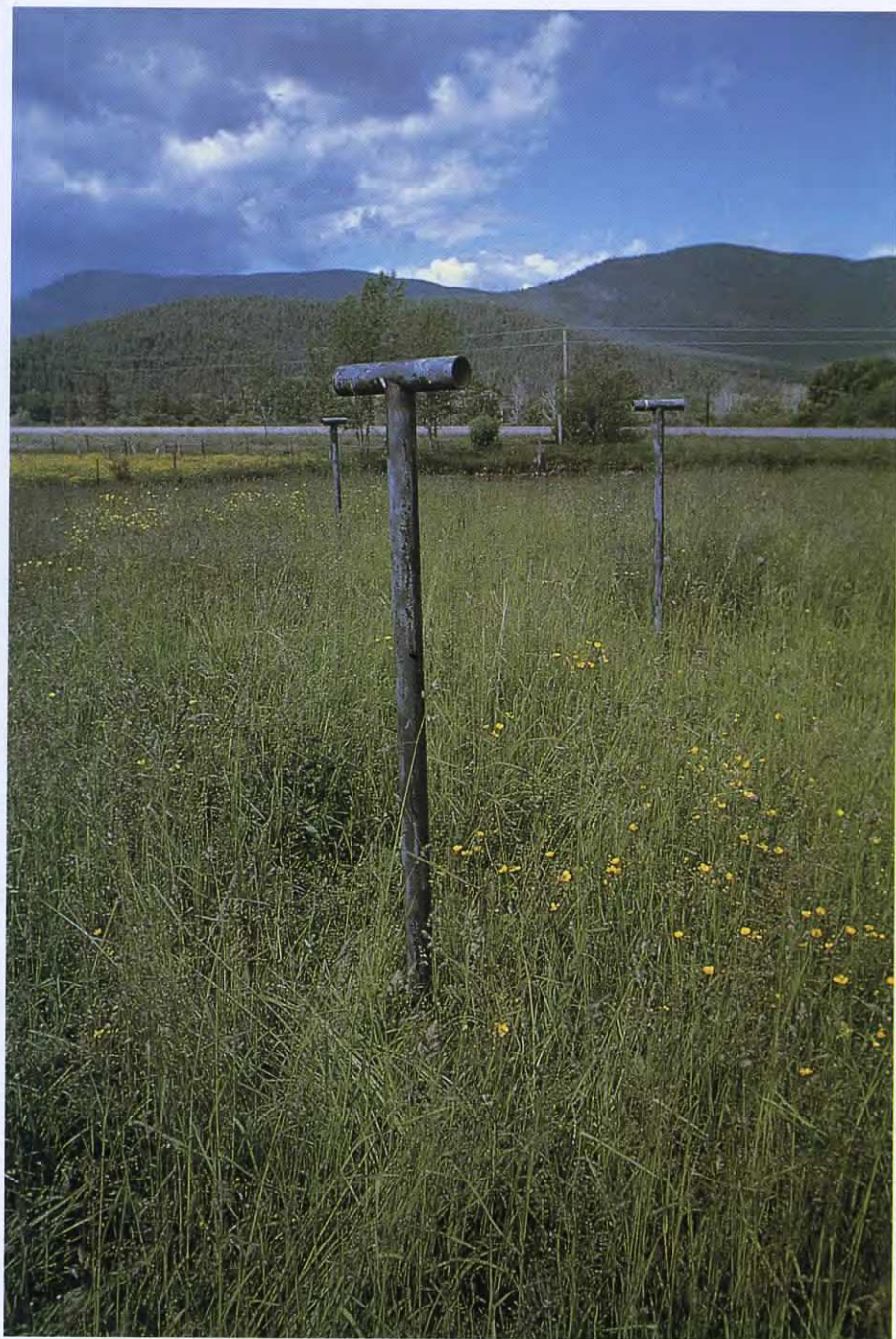


Richard Long
Línea en Escocia, Cul Mór, 1981.



Robert Smithson

Spiral Jetty, abril 1970, Great Salt Lake, Utah.



Nancy Holt

Missoula Ranch Locators (vista de conjunto), Missoula, Montana, 1972.
Fotografía en color. Los ocho localizadores se colocaron al norte, noroeste;
al oeste; al suroeste, sur, sureste; al este y al nordeste.



Nancy Holt

Missoula Ranch Locators (detalle) Missoula, Montana, 1972.

Fotografía en color. Vista a través de un localizador.



Jeff Wall

El arresto. Ed. 4, 1989, cibachrome en caja de luz, 135 x 161 cm.

Cortesía de Galerie Johnen & Schöttle, Colonia.

Una ‘entrada en arte’ paradójica

Con la exposición *Live in Your Head. When Attitudes Become Forms*, organizada en 1969 en la Kunsthalle de Berna por Harald Szeemann, que agrupaba a sesenta y nueve artistas de distintas nacionalidades, y después con *Happening and fluxus*, presentada en Colonia en 1970, lo que se pretendía era liquidar las Bellas Artes tradicionales en beneficio de lo que indicaba el subtítulo de *When Attitudes...*, es decir, las “obras-conceptos-procesos-situaciones-informaciones”. Por consiguiente, se ponía en pie una mutación del campo de las artes plásticas que se designaba como tal, denominando, a partir de entonces, como obra todo aquello que concretase un proceso mental o bien, “una actitud” que desembocase en una “forma”.

Al mismo tiempo, la fotografía entraba en el campo del arte, barriendo la tradición de un *medio* anclado en su propia historia y que era considerado incapaz de establecer cualquier tipo de dialéctica con las artes denominadas plásticas. Sin embargo, el *medio* fotográfico se infiltraba en el arte de una manera extremadamente curiosa y paradójica: ya lo hemos dicho anteriormente, como imagen-huella, reliquia, o como documento con calidades definitorias a menudo mediocres. En resumen, como imagen precaria y frágil. Pobre.

Es necesario insistir: toda la paradoja de “la entrada en arte” de la fotografía se dirime a finales de los años sesenta. La fotografía, a la vez ontológicamente precaria y, sin embargo, indispensable, será a veces la acompañante, a menudo lo “restante”, pero siempre testimonio, hasta convertirse, por fin, —y será ésta una de las determinaciones esenciales de los años ochenta— en la obra misma. Sin duda, la dialéctica compleja que se establece entre la fotografía y las artes plásticas, y la progresiva asunción de lo que se ha calificado, por neologismo, como “fotografía plástica”, cristaliza en torno a los años setenta. Esto equivale a decir que, de algún modo, todo ya estaba ahí, latente, en el arte conceptual, en el arte de actitud, en el *land art*, etc. Todo estaba ya en juego: las ambigüedades y las paradojas, la precariedad y la necesidad. Lo que vendrá después, lo que heredarán los años noventa, no será más que la variación —bajo distintas modalidades y a través de diversas polémicas— de lo que se constituyó a principios de los años setenta.

La paradoja de esta entrada en arte de la fotografía resulta tan flagrante porque se produce justamente en un momento en el que en fotografía predominan todavía de forma masiva —es necesario recordarlo— el modelo del fotoperiodismo a la americana (Robert Frank, Lee Friedlander, Gary Winogrand, etc.) y un cierto humanismo a la francesa, iniciado al terminar la guerra por Édouard Boubat, Robert Doisneau, Izis, etc. Asistimos, pues, a una verdadera ruptura epistemológica en relación con la naturaleza, el estatuto y la función del *medio* fotográfico, mientras que la prensa deja de aparecer como el único soporte y la única finalidad posibles¹. Tanto en Estados Unidos como en Europa, esta remodelación ontológica del medio se verá acompañada, de modo progresivo, por un movimiento institucional².

¿Qué significa esto? Que de ahora en adelante, la fotografía se empeñará en conquistar la institución, en penetrar en el ámbito de las artes plásticas —que hasta entonces se había mostrado reticente y cerrado— paralelamente a la defección de lo que la tradición denominaba Bellas Artes. Se va a instaurar una criba —criba que se perpetúa hasta hoy en día— entre dos posturas fotográficas: por un lado, lo que el crítico Jean-François Chevrier ha calificado como “artistas que utilizan la fotografía” y, por el otro, los fotógrafos “puros” —por no decir puristas—. En otros términos, por un lado los que pretenden inscribir su práctica fotográfica en el campo de las artes plásticas y no únicamente en el campo fotográfico, y movilizan la fotografía como un posible soporte sin excluir en absoluto el recurso, conjunto o paralelo, de otros soportes. Y los que, por el contrario, se consideran los herederos de una historia específica, la historia de la fotografía, y pretenden proseguirla mediante una práctica radicalmente exclusiva del *medio* fotográfico.

Es cierto que una división de estas características tiene sus límites y debe asumir bastante pronto sus debilidades teóricas, incluso sus contradicciones. Sin embargo, no hay que engañarse: lo que se pone en juego, de forma radical, con esta línea divisoria establecida de ahora en adelante, no es sino el fin de la autonomía del campo fotográfico. Conviene evaluar equilibradamente las consecuencias de este fin de la autonomía: con la entrada de la fotografía en el campo de las artes plásticas, se abre también la posibilidad —que desarrollará *ad infinitum* el posmodernismo— de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, la contaminación de los *medios* que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo.

Sobre esta cuestión, resultó emblemática la exposición organizada por Michel Nuridsany en 1980, titulada *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* [Se denominan pintores, se denominan fotógrafos]; el equívoco del título traducía

perfectamente las paradojas del nuevo orden fotográfico. De algún modo, el título enunciaba que todo era concebible: que un pintor, designado como tal, utilizase otros soportes distintos del lienzo, en este caso la fotografía. Que algunos practicasen a la vez la pintura y la fotografía. Pero también, de forma más radical —y más problemática— que otros practicasen la fotografía denominándose pintores, y no fotógrafos, sin utilizar jamás ni pigmentos ni pinceles.

Podemos hablar de un nominalismo referido a esta actitud: de hecho, el mismo que Marcel Duchamp se permitía enunciar en relación a un simple botellero o un urinario: “Esto es arte”; igualmente, de ahora en adelante, un fotógrafo puede autodesignarse, por encima de su práctica, pintor o, de manera más amplia, artista plástico.

Se podrán medir fácilmente las dificultades teóricas —incluso las aporías— de este posicionamiento. Y, a la vez, se podrán evaluar las luchas internas en el campo fotográfico, entre los que, manteniendo una postura específicamente fotográfica, pretenden deliberadamente proseguir una lógica purista, esencialista, del *medio*, delimitan un campo autónomo de su práctica y se inscriben en un circuito determinado de instituciones, galerías y colecciones públicas y privadas. Y los que, por el contrario, rechazan su inscripción sólo en la fotografía, y persiguen una práctica en la que el *medio* fotográfico interviene siempre como medio, del mismo modo que la pintura, la instalación, el vídeo, etc., y nunca como fin en sí misma.

Planteadas de este modo, la división parece detentar el mérito de la claridad y ofrecer una dicotomía pertinente entre dos categorías de autores. Sin embargo, se revela como insidiosamente compleja y es puesta en tela de juicio cuando sabemos que fotógrafos que practican una fotografía pura, directa, en parte heredada de lo que la vanguardia americana de entreguerras denominaba *straight photography* y que, además, sólo practican la fotografía, se autodefinen pintores o escultores y se ven legitimados como tales por las instituciones. Mencionaremos dos ejemplos particularmente significativos: la obtención del gran premio de escultura en la Bienal de Venecia de 1980 por parte de los Becher —es decir, por unos fotógrafos objetivistas, venidos del arte conceptual y archivistas metódicos de edificios industriales en vías de desaparición—; y la exposición, en 1991, de la obra de Suzanne Lafont en la Galería del Jeu de Paume, lugar reservado, por antonomasia, a las exposiciones de pintores y escultores...

Aquí la paradoja es llevada al extremo ya que dos obras “puramente” fotográficas se ven, de modo oficial, anexionadas a la escultura y a la pintura. Queda por entender a los defensores y los resultados de tal paradoja. Por un

lado, parece que la “transmutación” de la fotografía en pintura o escultura se haga en ambos casos bajo los auspicios de una institución (la Bienal de Venecia, el Jeu de Paume), como si fuese cometido de las instituciones el garantizar la dimensión “plástica” de la obra, como si, de igual modo, la obra en cierta forma se finalizase a través de su legitimación institucional; por otro, la asunción de las obras respectivas de los Becher y de Suzanne Lafont (por citar sólo dos ejemplos de entre los más notorios) tiene relación con el acontecimiento teórico y crítico denominado por Jean-François Chevrier: “forma-cuadro”.

El término de “cuadros fotográficos”, o bien de “foto-cuadro”, aparece a principios de los años ochenta, en artistas como el canadiense Jeff Wall o el francés Jean-Marc Bustamante; y encuentra su éxito crítico con Jean-François Chevrier quien designa de este modo una cierta forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello intervenga el gesto mismo de pintar. Se supone que la forma-cuadro responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo. En relación a esto, evocaremos las dos exposiciones manifiesto: *Une autre objectivité* (Otra objetividad), en París, y *Photo-Kunst* (Foto-Arte), en Stuttgart (ambas exposiciones tuvieron lugar en 1989).

Mientras que la “forma-cuadro” iba a alcanzar el éxito plástico que todos sabemos, una contra-corriente puramente fotográfica se iba elaborando progresivamente, sostenida sobre todo por Jean-Claude Lemagny, conservador de la Biblioteca Nacional (Gabinete de Estampas y Fotografía), que iba a englobar-la bajo el vocablo, fijado desde ese momento como tal, de “fotografía creativa”.

Si se exceptúa la tradicional fotografía de reportaje o las funciones utilitarias de la fotografía (industria, moda, publicidad) que no son aquí el tema a tratar, la fotografía creativa resulta polémica al situarse, por partida doble, fuera de la fotografía plástica y fuera de una fotografía que no se inscribiría en lo que Aloïs Riegl ha denominado *Kunstwollen*³. Se trata de una actuación purista, combinada con un humanismo de buena ley y que con agrado hace referencia al Kant autor de la *Crítica del juicio*, o bien al pensamiento heideggeriano al confrontarse con la cuestión del arte. Sin embargo, también se combina cada vez más con una dimensión polémica: retomando los términos mismos de Jean-Claude Lemagny⁴, se trata, nada más ni nada menos, que de “salvar todo el arte de su envilecimiento” y de “abrirse hacia el espesor misterioso de la vida”. A partir de este momento se construye la hipótesis por la cual la imagen fotográfica, lejos de reducirse a un cliché simple y frío, está provista de verdadera profundidad, de un espesor que es al mismo tiempo una densidad de ser. La fotografía creativa reclama para sí una afinidad íntima con la som-

bra y la materia, explora su riqueza, sus “suntuosidades visuales”, con imágenes de formato tradicional en las que la primacía del blanco y negro parece el contrapunto deliberado del color, propio de las copias en cibachrome o de las polaroids que a menudo utilizan los plásticos. En oposición a una fotografía calificada de “vulgar” y “charlatana”, la fotografía creativa pretende situar de nuevo al espectador “en presencia del silencio de la tierra y de los rostros”.

De un modo más amplio, se considerará que una de las mayores apuestas de la fotografía creativa es la restauración de ese aura para la que Walter Benjamin había pronosticado una desaparición definitiva y, al mismo tiempo, la rehabilitación de una relación meditativa y silenciosa con el mundo, con las cosas y los seres. Apelando al “temblor de la emoción”, corolario necesario en una actitud cultural de cara a la imagen, la fotografía creativa pretende de este modo rehabilitar la obra de arte en sus determinaciones más tradicionales así como preservar la lógica de un *medio* cuya historia autónoma —debemos insistir en ello— se piensa no sólo como posible sino también como necesaria.

Por esto mismo, hay que pensar que puede existir una esencia, una lógica y una historia plenamente autónomas del *medio* fotográfico y, así, rechazar a priori la heteronomía que parece ser, sin embargo, una de las determinaciones más características del arte contemporáneo.

Sabiendo que el campo plástico de los años noventa es el de una hibridación generalizada de los medios, tenemos derecho a pensar que una posición de repliegue como ésta resulta difícilmente defendible...

Así pues, por muy problemático que resulte, una de las características específicas del campo fotográfico contemporáneo es, sin lugar a dudas, su fragmentación. Fracturado, surcado por divergencias, es un campo que no cesa de oponer, en una serie de dípticos fijos, a los fotógrafos puros con los artistas que utilizan la fotografía, o bien, a la fotografía “creativa” con la fotografía “plástica”. Pero hay otras discrepancias que ya están bien establecidas: por ejemplo la que separa una fotografía subjetiva, escrita en primera persona, una especie de “novela personal” icónica, y una fotografía que se reivindica claramente como objetiva, que no implica nada del propio sujeto, destinada a restituir la pura facticidad de las cosas.

Sin embargo, como ya hemos visto, las distinciones, por muy rígidas que sean, no resisten mucho tiempo un examen atento. La noción decisiva de fotografía plástica, muy reivindicada por numerosos fotógrafos pero desterrada del discurso crítico, es menos clara seguramente de lo que sus defensores quisieran

hacernos creer. En este sentido, sería ilusorio pensar que a finales de los años noventa el estatuto de la fotografía se ha estabilizado, y que se ha acabado con el antiguo concepto de la fotografía-como-arte. *Medio* precario y frágil, asediado por lo utilitario y lo consumible, la fotografía constituye una imagen ontológicamente incierta y pobre que no cesa de dudar. Pero, justamente porque la fotografía es el *medio* de la duda, la lucha por el reconocimiento en este campo, más que en cualquier otro, es tan pertinaz. Y además, por ser la fotografía el medio de la duda, ha puesto en tela de juicio al resto de las prácticas artísticas y, de forma más radical, tal como veremos, a los principios mismos del arte.

Notas:

1. Remitirse sobre este tema a las informaciones dadas por Stuart Alexander, "L'Institution et les pratiques photographiques", *Nouvelle histoire de la photographie*, op. cit. Entre el final de la II Guerra Mundial y el final de los años sesenta, surgen, en efecto, instituciones dedicadas a la fotografía, sobre todo en Estados Unidos y en particular en el MOMA de Nueva York, mientras que en Alemania, Otto Steinert empieza a reunir un corpus fotográfico para el Folkwang Museum de Essen, en torno al grupo denominado de la *Subjektive Fotografie*. En Francia, Robert Delpire publica sus primeros libros fotográficos a partir de 1952.

2. Siempre según las preciosas indicaciones de Stuart Alexander, hay que señalar que el movimiento hacia la institucionalización de la fotografía, que se da ya después de la guerra, se intensifica a principios de los años sesenta: en Estados Unidos, Nathan Lyons en la George Eastman House y John Szarkowski en el MOMA organizan numerosas exposiciones, con intención de hacerlas itinerantes, mientras que hacia 1969 llegan dos jóvenes personalidades: en 1969, el mismo Nathan Lyons, funda el Visual Studies Workshop, y Lee Witkin abre una galería de fotografía en Nueva York. En Francia, Jean-Claude Lemagny empieza a coleccionar fotografía contemporánea para la Biblioteca Nacional de París. En 1970, Ralph Gibson y Lee Friedlander realizan sus primeros libros fotográficos y los publican. El movimiento se extiende a principios de los años setenta: en 1971, en Estados Unidos, Tennyson Schadt abre la Light Gallery. Paralelamente, galerías no fotográficas como la Castelli Gallery y la Marlborough Gallery de Nueva York cuentan, a partir de entonces, con fotógrafos entre sus artistas. En Londres, Sue Davies y Dorothy Bohm abren, también en 1971, la Photographer's Gallery; unos

años después, en Francia, Agathe Gaillard abre la primera galería francesa dedicada exclusivamente a la fotografía (1976). En cuanto a los museos, siguen —aunque de forma lenta— este movimiento: el Art Institute of Chicago, en 1974, gracias a David Travis; el Victoria and Albert Museum de Londres, en 1975, con Mark Haworth-Booth; el Museum of Fine Arts de Houston, en 1976, con Ann W. Tucker. Todos estos museos cuentan, a partir de este momento, con un departamento especializado en fotografía. Durante los años setenta y los ochenta, se abren nuevas instituciones y centros de arte, tanto en Estados Unidos como en Europa. Stuart Alexander propone el siguiente censo: en Francia, el museo Nicéphore Niepce, en Chalon-sur-Saône, en 1972; en Estados Unidos, el California Museum of Photography, en Riverside, en 1973; y el International Center of Photography, en Nueva York, en 1974, así como el Center for Creative Photography de Tucson, en 1975. En los años ochenta, asistimos a la apertura del CNP en París, en 1982, y después a la del museo de Charleroi. Lo mismo ocurre en otros países: el National Museum of Photography, Film and TV, en Bradford; el Museum voor Fotografie, en Amberes; el Fotografiska Museet de Estocolmo; el Museet for Fotokunst, en Odense; el Musée de l'Élysée, en Lausana; el Tokyo Metropolitan Museum of Photography. Aunque esta lista no pretende ser exhaustiva, constituye de todos modos un buen indicador de la nueva tendencia. Una tendencia que se confirma con la aparición de espacios asociativos o de centros regionales, sintomáticos del interés por la fotografía que marcó los años setenta y, aún más, los años ochenta. Damos algunos ejemplos característicos: en Estados Unidos, The Friends of Photography, en Carmel, y Los Angeles Center for Photography, en California; en Francia, el Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, en Douchy-les-Mines; en Holanda, Perspektief, en Rotterdam; en Gran Bretaña, la Fotogallery,

en Cardiff; en Italia, Il Diaframma, en Milán; en Grecia, el Photography Center, en Atenas; en España, la Galería Forum, en Tarragona; en Austria, la Fotogalerie Forum Stadtpark, en Graz, etc. Hay que señalar que Francia, en la década de los ochenta, y bajo el impulso cultural de Jack Lang, juega un papel algo distinto con la creación de una sección fotográfica en el FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) y la constitución de colecciones fotográficas en los FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain). Por último, no debemos subestimar

la importancia del encargo público y de las misiones fotográficas; la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire) en 1983, fue la que dio el impulso definitivo en Francia.

3. Expresión que traducimos por "voluntad de arte".

4. Todas las citas que vienen a continuación han sido tomadas del libro de Jean-Claude Lemagny titulado *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Nathan, París, 1992.



Jeff Wall

Leche, 1984, transparencia en caja de luz, 187 x 229 cm.
Colección FRAC, Reims.



Jean-Marc Bustamante

Cuadro nº 10, 1980, C-print en aluminio, 111 x 138 cm, copia única.
Cortesía de Galerie Gilles Peyroulet & Cie.



Jean-Marc Bustamante

Sin título, Barcelona, 1997, C-print, 6 ejemplares, 66 x 88 cm.

Cortesía de Galerie Gilles Peyroulet & Cie.



Jean-Marc Bustamante

Sin título, Barcelona, 1997, copia en color, 6 ejemplares, 40 x 60 cm.

Cortesía de Galerie Gilles Peyroulet & Cie.



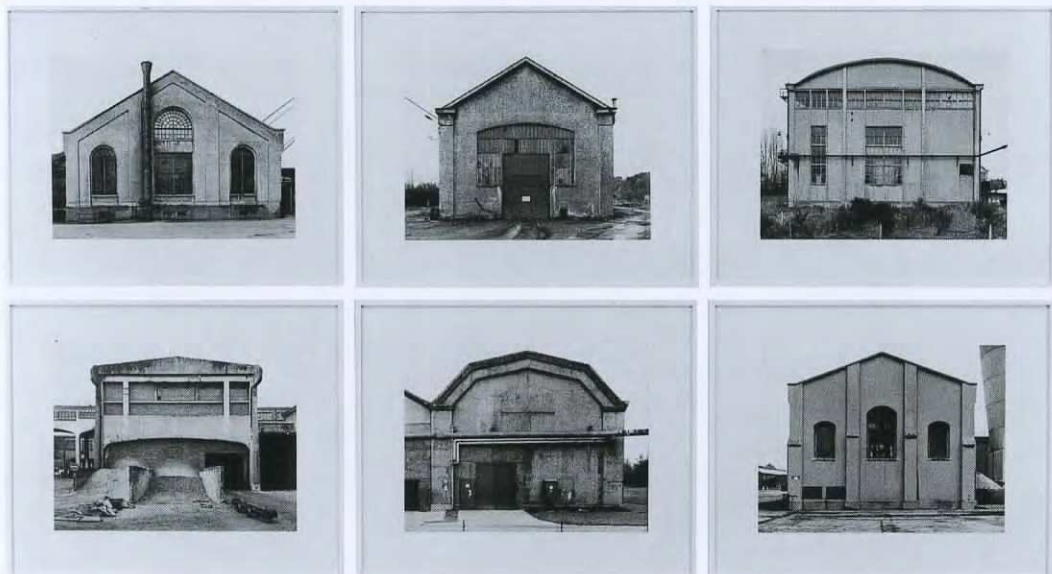
Jeff Wall

Mimic, 1982, ektachrome en caja de luz, 198 x 229 cm.
Colección The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.



Jeff Wall

Diatriba, 1985, ektachrome en caja de luz, 203 x 229 cm.
Colección The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.



Bernd y Hilla Becher

Fachadas industriales nº 4,

1978-1995, 6 fotografías en blanco y negro, 23,5 x 43,2 cm.

Cortesía de Sonnabend Gallery, Nueva York.



Bernd y Hilla Becher

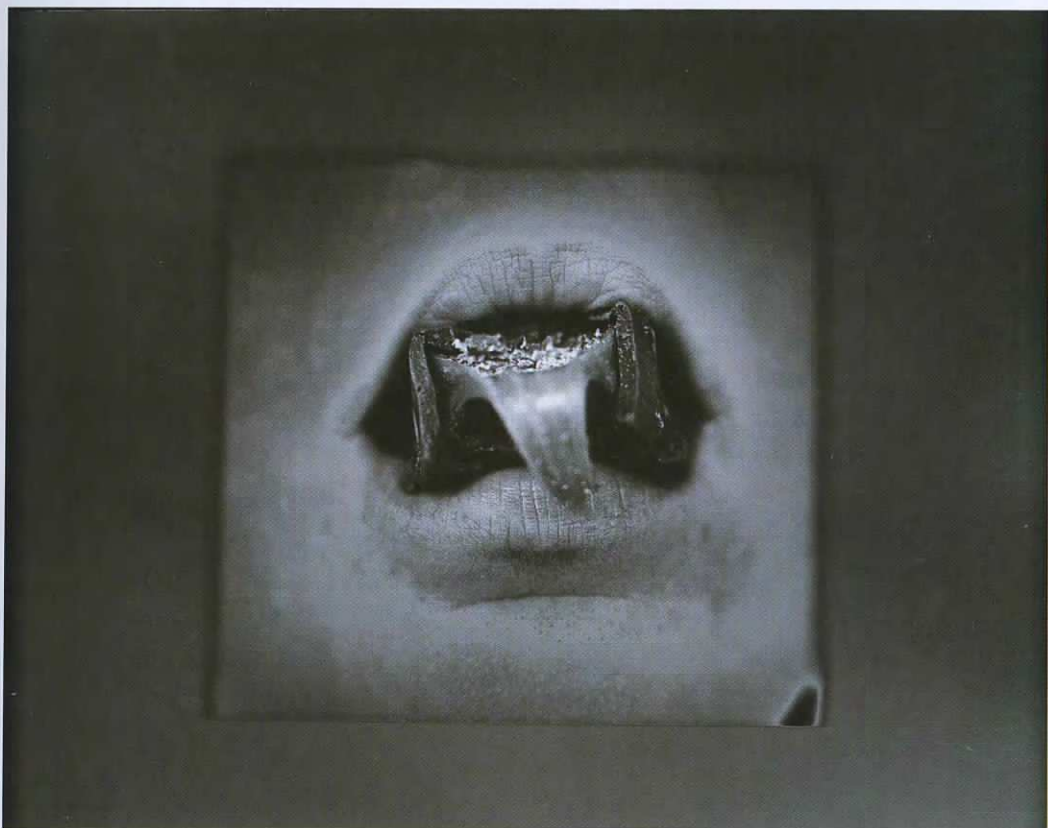
Torres-depósito de agua, 1995, fotografía en blanco y negro, 172,2 x 142,2 cm.
Cortesía de Sonnabend Gallery, Nueva York.



Anne y Patrick Poirier

Musas y fragilidades. Grito, 1995, cibachrome, copia única, 50 x 60 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



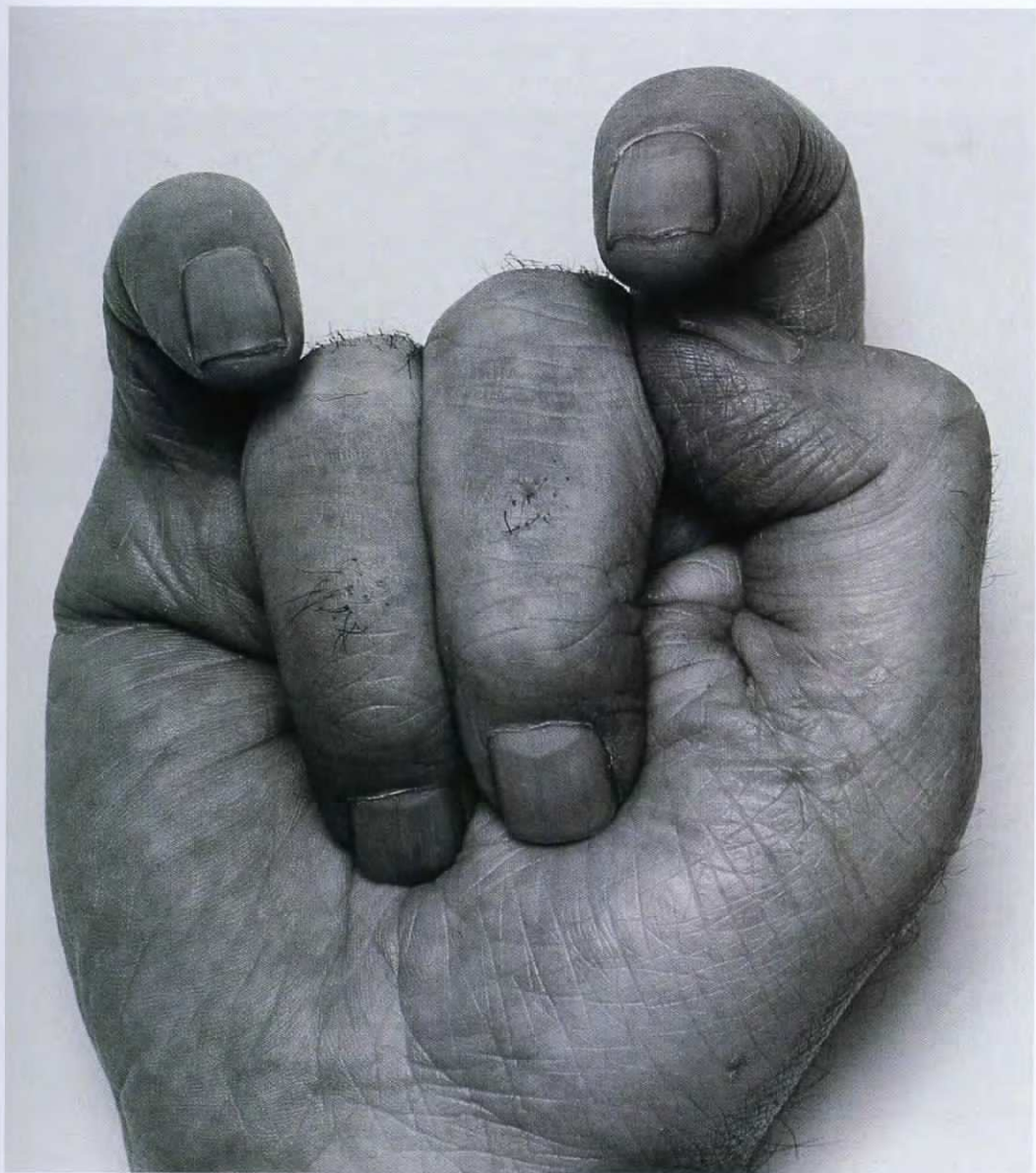
Ann Mandelbaum

Sin título, 1995, copia a las sales de plata, 28 x 31 cm.
Cortesía de Galerie Françoise Paviot, París.



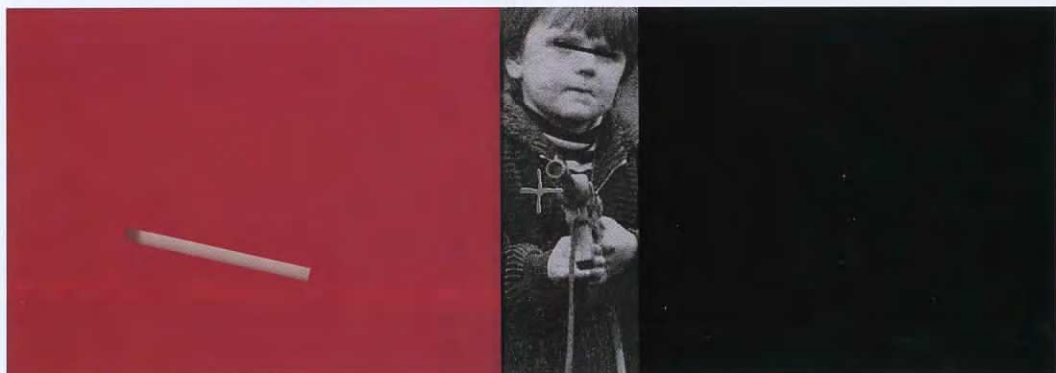
John Coplans

Autorretrato (mano de frente I), 1987, fotografía en blanco y negro,
copia a las sales de plata, ed. 1/12, 104 x 98 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



John Coplans

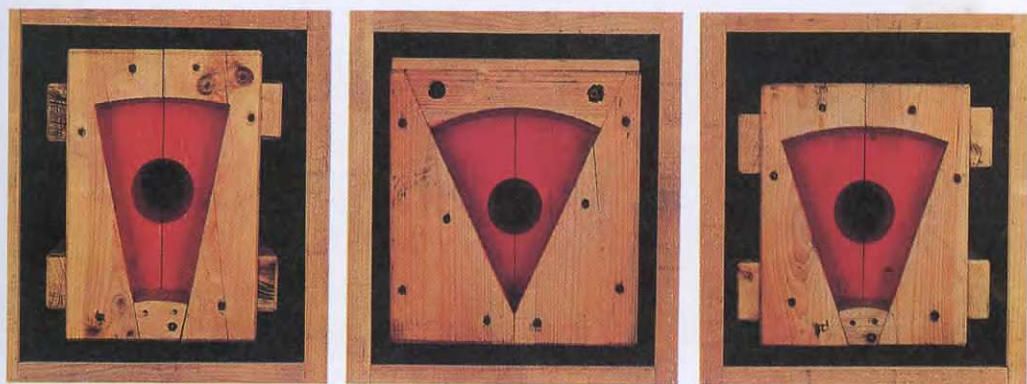
Autorretrato (mano de frente VI con dedos anular y corazón doblados), 1988,
fotografía en blanco y negro, copia a las sales de plata, ed. 1/12, 104 x 98 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Rudolf Bonvie
Fadenkreuz, 1994,
 fotografia, periódico, acrílico sobre vidro,
 42 x 107 cm. Cortesia de Galerie Françoise Paviot, Paris.



Rudolf Bonvie
Sperme que j'aime, 1994, fotografia, periódico, acrílico sobre vidro, 42 x 121 cm.
 Cortesia de Galerie Françoise Paviot, Paris.



Pascal Kern

Escultura (tríptico), 1992, cibachrome sobre aluminio, madera, 61 x 174 cm.
Colección particular.



Pascal Kern

Escultura (díptico), 1997, cibachrome, acero, 40 x 93 x 4 cm.
Cortesía Galerie Zabriskie, París.



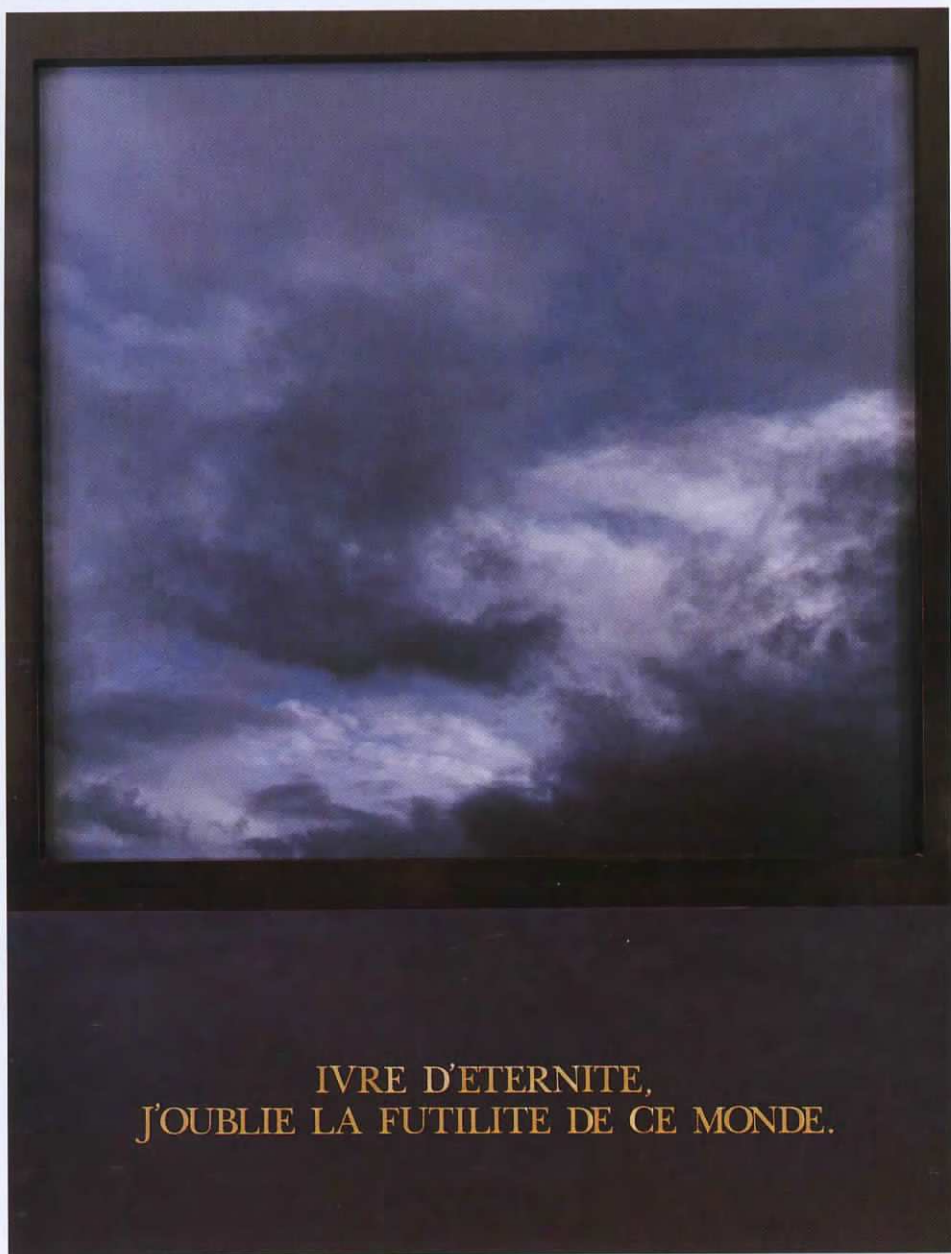
Hannah Collins

Hair Shawl, 1997, serigrafía sobre tela oculta engomada por delante,
tejida por detrás, lámina negra intermedia, A.P. 2/4, 139 x 99 cm.
Cortesía de Galerie Laage-Salomon, París.



Eric Poitevin

Sin título, 1994, extracto del libro *Les Papillons* coeditado por William Blake and Co y la Galerie Jean-François Dumont, Burdeos.



Marie-Jo Lafontaine

Ivre d'éternité, j'oublie la futilité de ce monde, 1996,
fotografía, letras de bronce y óleo sobre madera, 127 x 134 x 5 cm.
Cortesía de Thaddaeus Ropac, París.



Marie-Jo Lafontaine

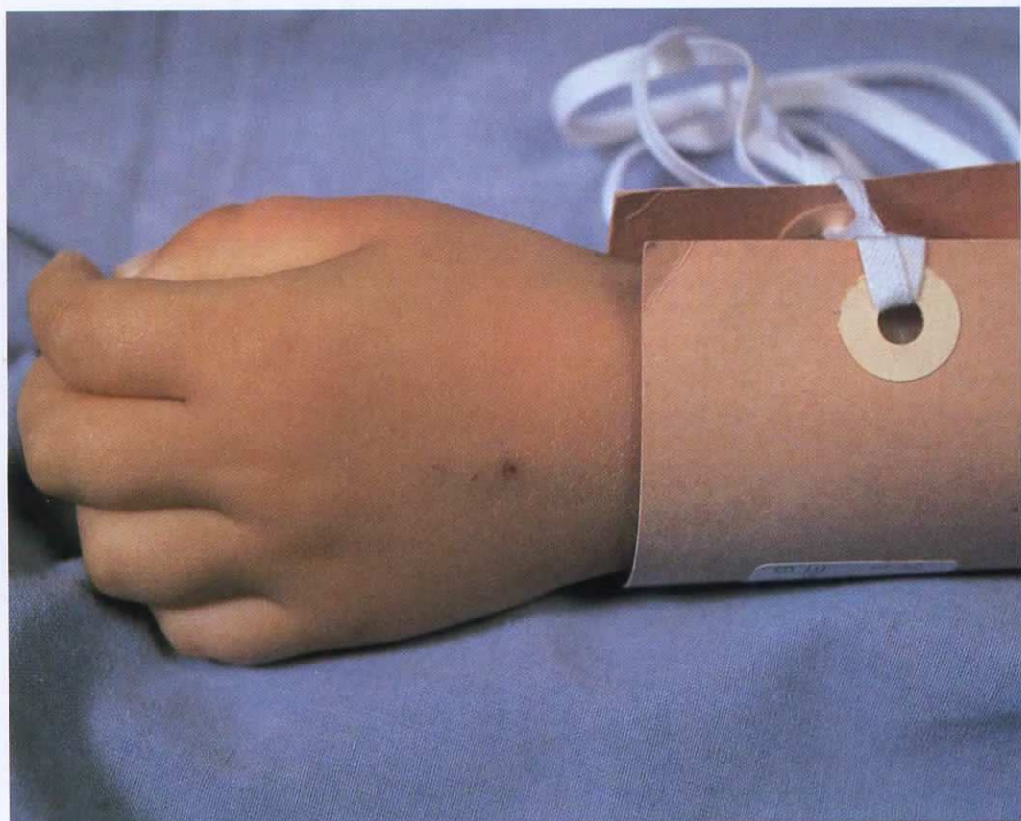
World Wild Web, 1996, fotografía sobre aluminio, óleo sobre madera, 172 x 127 cm.
Cortesía de Thaddaeus Ropac, París.





Suzanne Lafont

El ruido, 1990, copia en blanco y negro sobre papel al bromuro de plata,
124 x 780 cm. Cortesía de Galerie de France, París.



Andrés Serrano

The Morgue, Pneumonia due to Drowning III, 1992, cibachrome, 127,5 x 152,4 cm.

© Galerie Yvon Lambert, Paris.



Andrés Serrano

The Morgue, Hacked to Death II, 1992, cibachrome, 127,5 x 152,4 cm.

© Galerie Yvon Lambert, Paris.

[illegible]

It is true, I have the *Indirizzo*, a month's *Flora* de Indagine, 2 *Stipiti*, I know the *Relazioni dei Ministri*, the *Monumenti* (I remember which seemed a project). I have an acquaintance with M. Eusebio, his influence on the *scrittura* flows. He remembers me.

[illegible]

...
...
...
...

1. *What is the
 2. purpose of
 3. the study?*
 4. *What is the
 5. research
 6. question?*
 7. *What is the
 8. hypothesis?*
 9. *What is the
 10. conclusion?*
 11. *What is the
 12. significance
 13. of the study?*
 14. *What is the
 15. limitation of
 16. the study?*
 17. *What is the
 18. recommendation
 19. of the study?*
 20. *What is the
 21. conclusion of
 22. the study?*
 23. *What is the
 24. significance of
 25. the study?*
 26. *What is the
 27. limitation of
 28. the study?*
 29. *What is the
 30. recommendation
 31. of the study?*
 32. *What is the
 33. conclusion of
 34. the study?*
 35. *What is the
 36. significance of
 37. the study?*
 38. *What is the
 39. limitation of
 40. the study?*
 41. *What is the
 42. recommendation
 43. of the study?*
 44. *What is the
 45. conclusion of
 46. the study?*
 47. *What is the
 48. significance of
 49. the study?*
 50. *What is the
 51. limitation of
 52. the study?*
 53. *What is the
 54. recommendation
 55. of the study?*
 56. *What is the
 57. conclusion of
 58. the study?*
 59. *What is the
 60. significance of
 61. the study?*
 62. *What is the
 63. limitation of
 64. the study?*
 65. *What is the
 66. recommendation
 67. of the study?*
 68. *What is the
 69. conclusion of
 70. the study?*
 71. *What is the
 72. significance of
 73. the study?*
 74. *What is the
 75. limitation of
 76. the study?*
 77. *What is the
 78. recommendation
 79. of the study?*
 80. *What is the
 81. conclusion of
 82. the study?*
 83. *What is the
 84. significance of
 85. the study?*
 86. *What is the
 87. limitation of
 88. the study?*
 89. *What is the
 90. recommendation
 91. of the study?*
 92. *What is the
 93. conclusion of
 94. the study?*
 95. *What is the
 96. significance of
 97. the study?*
 98. *What is the
 99. limitation of
 100. the study?*
 101. *What is the
 102. recommendation
 103. of the study?*
 104. *What is the
 105. conclusion of
 106. the study?*
 107. *What is the
 108. significance of
 109. the study?*
 110. *What is the
 111. limitation of
 112. the study?*
 113. *What is the
 114. recommendation
 115. of the study?*
 116. *What is the
 117. conclusion of
 118. the study?*
 119. *What is the
 120. significance of
 121. the study?*
 122. *What is the
 123. limitation of
 124. the study?*
 125. *What is the
 126. recommendation
 127. of the study?*
 128. *What is the
 129. conclusion of
 130. the study?*
 131. *What is the
 132. significance of
 133. the study?*
 134. *What is the
 135. limitation of
 136. the study?*
 137. *What is the
 138. recommendation
 139. of the study?*
 140. *What is the
 141. conclusion of
 142. the study?*
 143. *What is the
 144. significance of
 145. the study?*
 146. *What is the
 147. limitation of
 148. the study?*
 149. *What is the
 150. recommendation
 151. of the study?*
 152. *What is the
 153. conclusion of
 154. the study?*
 155. *What is the
 156. significance of
 157. the study?*
 158. *What is the
 159. limitation of
 160. the study?*
 161. *What is the
 162. recommendation
 163. of the study?*
 164. *What is the
 165. conclusion of
 166. the study?*
 167. *What is the
 168. significance of
 169. the study?*
 170. *What is the
 171. limitation of
 172. the study?*
 173. *What is the
 174. recommendation
 175. of the study?*
 176. *What is the
 177. conclusion of
 178. the study?*
 179. *What is the
 180. significance of
 181. the study?*
 182. *What is the
 183. limitation of
 184. the study?*
 185. *What is the
 186. recommendation
 187. of the study?*
 188. *What is the
 189. conclusion of
 190. the study?*
 191. *What is the
 192. significance of
 193. the study?*
 194. *What is the
 195. limitation of
 196. the study?*
 197. *What is the
 198. recommendation
 199. of the study?*
 200. *What is the
 201. conclusion of
 202. the study?*
 203. *What is the
 204. significance of
 205. the study?*
 206. *What is the
 207. limitation of
 208. the study?*
 209. *What is the
 210. recommendation
 211. of the study?*
 212. *What is the
 213. conclusion of
 214. the study?*
 215. *What is the
 216. significance of
 217. the study?*
 218. *What is the
 219. limitation of
 220. the study?*
 221. *What is the
 222. recommendation
 223. of the study?*
 224. *What is the
 225. conclusion of
 226. the study?*
 227. *What is the
 228. significance of
 229. the study?*
 230. *What is the
 231. limitation of
 232. the study?*
 233. *What is the
 234. recommendation
 235. of the study?*
 236. *What is the
 237. conclusion of
 238. the study?*
 239. *What is the
 240. significance of
 241. the study?*
 242. *What is the
 243. limitation of
 244. the study?*
 245. *What is the
 246. recommendation
 247. of the study?*
 248. *What is the
 249. conclusion of
 250. the study?*
 251. *What is the
 252. significance of
 253. the study?*
 254. *What is the
 255. limitation of
 256. the study?*
 257. *What is the
 258. recommendation
 259. of the study?*
 260. *What is the
 261. conclusion of
 262. the study?*
 263. *What is the
 264. significance of
 265. the study?*
 266. *What is the
 267. limitation of
 268. the study?*
 269. *What is the
 270. recommendation
 271. of the study?*
 272. *What is the
 273. conclusion of
 274. the study?*
 275. *What is the
 276. significance of
 277. the study?*
 278. *What is the
 279. limitation of
 280. the study?*
 281. *What is the
 282. recommendation
 283. of the study?*
 284. *What is the
 285. conclusion of
 286. the study?*
 287. *What is the
 288. significance of
 289. the study?*
 290. *What is the
 291. limitation of
 292. the study?*
 293. *What is the
 294. recommendation
 295. of the study?*
 296. *What is the
 297. conclusion of
 298. the study?*
 299. *What is the
 300. significance of
 301. the study?*
 302. *What is the
 303. limitation of
 304. the study?*
 305. *What is the
 306. recommendation
 307. of the study?*
 308. *What is the
 309. conclusion of
 310. the study?*
 311. *What is the
 312. significance of
 313. the study?*
 314. *What is the
 315. limitation of*



Sophie Calle
La Filature, 1981, fotografía en color, fotografías en blanco y negro y textos,
 203 x 330 cm. Cortesía de Galerie Chantal Crousel, París.



CHAMBRE 28

Lundi 16 Février 1981. J'entre dans la chambre 28 (trois points, couleur à dominante vert et rose). Un scal lit est défait. Je découvre, à droite le long de mur, une impressionnante quantité de lingerie. Quatre valises « Yulion » empilées, trois sacs de voyage, un alignement de chaussures ; huit paires pour la femme (pointure 38) et cinq paires pour l'homme (pointure 42). J'ouvre les armoires. À droite, des vêtements d'homme dont trois nouvelles paires de chaussures dans des boîtes en feuille, un chapeau, deux slips blancs et un pantalon à grosses bretelles. L'ensemble est de bonne qualité, l'image des gens âgés, aisés. Dans la salle de bain, rien à signaler sauf une chemise de nuit rose en coton. Je me parfume avec l'eau « Chanel N°5 ». J'entre, furtivement aux deux valises. J'entrevois le journal « The Economist », des hommes dans un sac en plastique. La chambre faite, je sors.

Mardi 17. Les deux lits sont défait. Dans la poubelle, les jeans de bureau, une bouteille d'eau et une paire d'escarpins noirs à talons, à peine usés (ils me vont, je les prends). Sur la chaise, un pantalon de

pyjama en tissu coton blanc. On peut maintenant voir sur la table de nuit gauche : des basquins à la mode, une grille de mots croisés et des chaussures roses et noires de la mère. Sur celle de droite : un réveil, une lampe électrique, une bouteille de « Scotch », deux paires de bas noirs, un livre « Games with Love and Death » d'Arthur Schiller. Dans le tiroir supérieur de la commode, je trouve deux sacs à main, des valises de bébé dans un sac en plastique et des petits habits colorés, pliers de dentelle blanche, dans une boîte de chaussures « Fitzgerald ». Les deux tiroirs inférieurs contiennent des vêtements féminins, des chemisiers en soie, des foulards aux tons pastel.

Mercredi 18. Les deux lits sont défait. La grille de mots croisés est arrivée à son terme. La valise de pyjama est toujours à la même place. Je saute les valises : trois d'entre elles semblent pleines. Je les ouvre. Dans la première, je trouve un sac à main de toile, dans la seconde un assortiment de chemises identiques à celles blanches et blanches de chez « Bonobos ». Dans la troisième : un livre « Artists in

Cinema » de Marsh, un « Mimos », un dentier (marche inférieure), une photo 10x24 cm en couleurs représentant un valleur sur la mer, une réservation au Carlton de Milan pour le 19 février, un portrait du Pape, une enveloppe adressée à Mrs. H. Bellmann, avec en verso les indications : Jean-Paul Belmondo, rue de la Paix, Paris 2^e (le numéro de la rue n'est pas mentionné, l'arrondissement est faux, le tampon de la poste n'est pas apposé au style à bille), une série de fiches cartonnées avec des colonnes de chiffres (les codes de la Banque)... J'entends du bruit, referme hâtivement la valise et fais le lit.

Jeudi 19. Midi. Ils sont partis. Il n'est rien laissé. Je photographie une dernière fois les lits défait. Le souvenir que je garde d'eux est l'image obscur de ce pantalon de pyjama, blé pour sur la chaise.



Sophie Calle

L'Hôtel, habitación nº28, 16 febrero, diptico, 1983, fotografía en color, fotografía en blanco y negro y texto, 102 x 142 cm cada una.
Cortésia de Galerie Chantal Crousel, París.



Karen Knorr

I am really looking forward to my Deb party, extraído de la serie *Belgravia*,
1979, imagen y texto, fotografía en blanco y negro, ed. 1/10,
40,5 x 51 cm. Cortesía de Galerie Philippe Rizzo, París.



Karen Knorr

Looking at Great Works of Art, extraído de la serie *Connoisseurs*, 1988,
cibachrome, placa en latón, ed. 1/5, 100,5 x 100,5 cm.

Cortesía de Galerie Philippe Rizzo, París.



Olivier Umhauer

Sin título, 1994, fotografía en blanco y negro, 13 x 18 cm.
Cortesía de Galerie Jean-Pierre Lambert, París.



Jean-Claude Bélégou

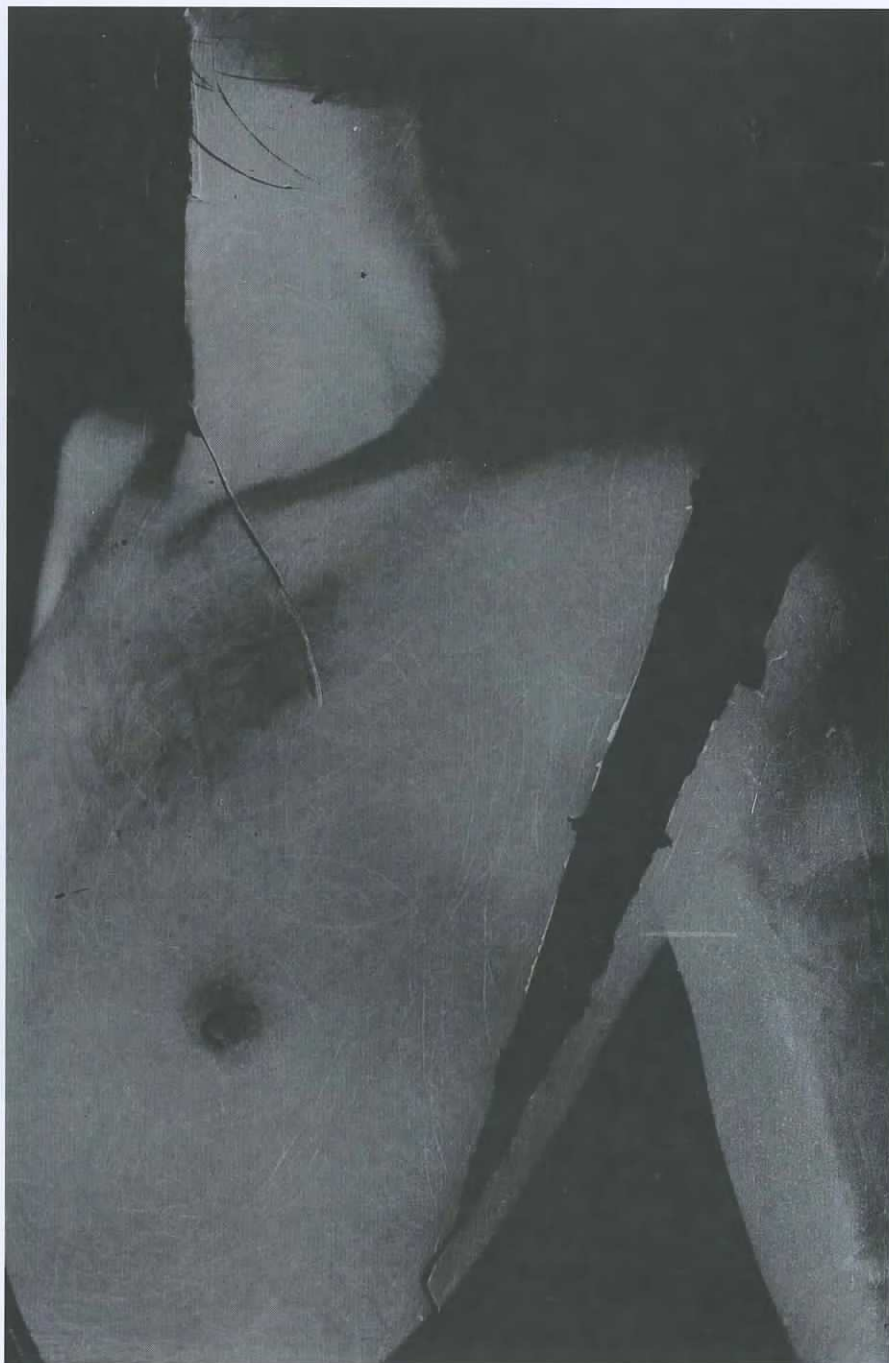
Abisko, extraído de la serie *Erres*, 1992, parte de un políptico de 10 fotografías en blanco y negro, 225 x 498 cm, copia original 75 x 115 cm.



Jörg Czeschla

Babylon II, 1992, fotografía en blanco y negro, 42 x 53 cm.

Cortesía de Galerie Jean-Pierre Lambert, París.



Hisashi Ogasahara

Extraído de la serie *De la oscuridad*, 1989, fotografía en blanco y negro,
17 x 21 cm. Cortesía de Galerie Jean-Pierre Lambert, París.



Jean-Louis Garnell

Paisaje, 1986, copia en color, 5 copias, 62 x 72 cm.
Cortesía de Galerie Gilles Peyroulet & Cie., París.



Jean-Louis Garnell

Desorden, 1988, C-print, 5 copias, 110 x 132 cm.
Cortesía de Galerie Gilles Peyroulet & Cie., París.

ROLAND BARTHES

**La
chambre
claire**

Note sur la photographie



CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD SEUIL

Legitimaciones teóricas

La fotografía, nacida antes que el cine, ha entrado en el arte más tardíamente que este último. Aún más: mientras que muy pronto un discurso teórico y crítico se adueñó del cine y hay abundantes textos que defienden y analizan el séptimo arte, la fotografía, recién nacida, ya suscitó debates y controversias —hay que recordarlo— y sufrió anatemas, el más violento de los cuales, pero también el más brillante, sigue siendo hoy en día el fulminante *Salon de 1859*, de Baudelaire. Condenada a ser tan sólo la humilde sierva de las artes y las ciencias, la fotografía fue, durante mucho tiempo, un medio secundario al que ningún discurso teorizaba, como si la maldición originaria —un arte producto de la máquina y no de la mano del hombre— no dejase de perseguir a una práctica que, para colmo de la paradoja, una vez más, adquirió su primer estatuto de arte bajo los muy dudosos auspicios del pictorialismo, ese mixto bastardo de fotografía y pintura...

Es decir, que aunque aceptemos algunos textos-manifiestos producto de las vanguardias alemanas o soviéticas de entreguerras, hay que esperar hasta 1931 con la *Pequeña historia de la fotografía*, de Walter Benjamin, y después hasta 1936 con *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, para que, por fin, la fotografía sea promovida al rango de objeto teórico y que, contra lo que representó el callejón sin salida del pictorialismo, las determinaciones específicamente fotográficas del *medio* —objetividad, defección del aura, serialidad y reproductibilidad— sean, con claridad, puestas al día. Sin embargo, hay aquí una nueva paradoja, los textos de Walter Benjamin sobre la fotografía se quedarán, en cierto modo, sin continuación como si, de ahora en adelante, todo se hubiese dicho sobre la fotografía.

Al mismo tiempo, cuando en los años setenta la fotografía hace su entrada en el campo de las artes plásticas, es obligado reconocer que el corpus teórico del que disponen los fotógrafos y críticos es, como mínimo, limitado: aparte de Walter Benjamin, arriba mencionado, sólo se pueden consultar historias de la fotografía muy convencionales así como el ya clásico *La fotografía como documento social* (1974), de Gisèle Freund —que, además, había dedicado su tesis, en los años treinta, a la fotografía en Francia durante el siglo XIX—, y los ensa-

yos sobre fotografía de la novelista y ensayista Susan Sontag, publicados en *The New York Review of Books*, y editados en 1978 bajo el título *Sobre la fotografía*.

Tanto en Gisèle Freund como en Susan Sontag, asistimos a un enfoque de la fotografía histórico y con tendencia a lo sociológico y a una reflexión sobre el estatuto, las funciones y los poderes —sobre todo morales, sociales e ideológicos— del *medio*. Instrumentos para la reflexión más que verdadera teorización sobre la fotografía, tales textos, en realidad, no presagiaban la emergencia de una fotografía que empezaba a integrarse en las artes plásticas.

De hecho, la legitimación —ya que con toda seguridad se trata de legitimación— llegó algo más tardíamente: del encuentro entre la fotografía y Roland Barthes y de una obra mayor en el contexto de los años ochenta, *La cámara lúcida* (1980), modestamente titulada *Nota sobre la fotografía*.

Ya se sabe que Roland Barthes siempre prefirió la fotografía al cine, arte frente al que se mostró poco sensible, y que su acercamiento a la imagen fotográfica se hizo progresivamente, no sin contradicciones a veces, hasta esa palabra en primera persona, esa relación íntima y afectiva con la fotografía de la que *in fine* será testimonio *La cámara lúcida*. Último libro, con connotaciones testamentarias, precedido y preparado por un reflexión iniciada treinta años antes a través de *El mensaje fotográfico* (1961), y continuada con *Retórica de la imagen* (1964) y *Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein* (1970), sin contar los numerosos capítulos de *Mitologías*, que traen a colación, más o menos, la referencia fotográfica. El recorrido teórico se hará desde un punto de vista semiológico, que analiza los distintos niveles de sentido de la imagen, hasta una “fenomenología desenvuelta” que, fuera de los conocimientos constituidos, apelará a una subjetividad íntima, tan emocionada como emotiva, despojada de la ambición estructuralista. Puesta al desnudo, expuesta.

Para medir el alcance de este recorrido y del desplazamiento del cuestionamiento de tales características, es necesario volver al texto inicial, *El mensaje fotográfico*, de 1961. Simultáneamente a la progresiva construcción de la articulación texto-fotografía, Barthes tiene en cuenta la materia misma de la fotografía: analiza en cualquier fotografía “la coexistencia de dos mensajes, uno sin código y otro con código”. Pero ¿en qué consiste aquí el código? Lo que Barthes denomina “el arte, o el tratamiento, o la escritura, o la retórica de la fotografía”. En cuanto al hecho de que pueda existir un mensaje sin código, significa que, para el Barthes semiólogo de 1961, la imagen fotográfica tendría que entenderse como un mensaje sin código, de pura denotación. En otros términos, para pasar de lo real a su fotografía, no sería en absoluto nece-

de a la comunicación. El segundo nivel es simbólico: está relacionado con el significado y remite a lo que Barthes denomina el sentido “obvio”. Por fin, el tercer nivel suscita embarazo teórico ya que se remite a lo inefable y se sitúa fuera de todo campo científico. Es una especie de añadido, algo que viene “a mayores”, “de sobra”, un suplemento de sentido que se escapa a la intelección y del que Barthes dice que es “a la vez testarudo y huidizo, liso e incomprensible”. Barthes lo denomina “sentido obtuso”—en contraposición a “sentido obvio”— o, también, según Julia Kristeva, la “significancia”.

Se entiende mejor ahora la articulación entre el descubrimiento del tercer sentido y una de las hipótesis de *La cámara lúcida*: este tercer sentido, este sentido obvio e inefable se convierte en el *punctum*, oponiéndose al *studium*. El *punctum* no puede ser nombrado: es precisamente lo que “punza” al sujeto, lo que le emociona, lo turba, lo trastorna. Lo que lo relaciona con el orden del “disfrute” pensado en contraposición al orden del “placer”. ¿Cómo entender esta dicotomía entre dos formas distintas de organización subjetiva? En que el *studium* designa un interés general e informativo por una fotografía determinada. Poniendo en juego un saber, un bagaje cultural, aporta siempre información y permite ser nombrado. Es lo que hace que la fotografía pueda significar. Pero al mismo tiempo califica un afecto “medio”, en resumen, razonable: al sujeto le hace decir *I like*, jamás *I love*, retomando la dicotomía anglicista propuesta por Barthes.

Por el contrario, el *punctum* designa un interés eminentemente singular, fuertemente emocional que golpea al sujeto de forma brutal sobre el registro del disfrute. Los términos utilizados por Barthes para intentar definirlo son elocuentes: el *punctum* es “un rayo que flota”, es “rotura”, “herida” y “turbación”. Es una punta “que parte de la escena como una flecha y me hiere”. ¿Qué quiere decir con esto? Que de una imagen que ha sido con anterioridad sometida a la hegemonía de lo textual, nos deslizamos hacia una imagen que “punza” a un sujeto en primera persona, radicalmente singular, cuyo cuerpo, imaginario y afectos se entrelazan en torno a un enigma, el enigma del tercer sentido, el de la significancia. El del *punctum*.

No olvidemos que *La cámara lúcida* está dedicada a *Lo imaginario* de Sartre y que en ello no existe ninguna casualidad. Tal como recuerda, muy acertadamente, Jacques Leenhardt², Sartre suponía, desde 1936, que la imagen no podía entenderse como una cosa simple, sino como un acto. Un acto de la conciencia hacedora de imágenes. De alguna forma, para Barthes se trata justamente de inscribirse en la filiación sartriana, hay que extender la tesis de *Lo imaginario* y establecer que es la conciencia misma del sujeto la que se ve invo-

sario “recortar lo real en unidades” y “constituir dichas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto”. Tal y como insiste François Wahl¹, es un punto sobre el que Barthes jamás ha transigido, ni siquiera en sus escritos sobre Jean-Louis Schefer o sobre Cy Twombly: no se puede analizar la imagen como tal. Contra lo que trabaja, lo que actúa, contra el texto; del mismo modo, Barthes se atiene a una tradición de la imagen como reflejo o, en el caso preciso de la fotografía, como huella del referente.

El placer del texto irá en esta dirección, precisando y endureciendo la oposición entre texto y representación: la imagen no será nunca un lenguaje, así como la fotografía no será un texto... Esta concepción se debe a que hay en Barthes una “pobreza” intrínseca en la representación, que hace que esté siempre del lado de la denotación y, en el caso de la fotografía, que sea *analogon* del referente. Por el contrario, el texto está provisto de una estructura no “imitativa” sino “diagramática”. Así pues, es más fácil entender que el lector apasionado, para el cual el texto es gozo, no pueda satisfacerse con una imagen ontológicamente ligada a su referente hasta el punto de que éste, tal y como se enunciará en *La cámara lúcida*, “se adhiera”. El único lenguaje que propone la fotografía —si aún es posible hablar aquí de lenguaje— es de orden deíctico. No faltarán los calificativos en *La cámara lúcida* para estigmatizar esta pobreza deíctica: la fotografía es “plana, en todos los sentidos de la palabra”, “mate y tonta”. En otro lugar, se la remite a la tautología: “Una pipa es siempre una pipa, incuestionablemente”. Y por fin, para subrayarlo brevemente: “Es siempre algo que está representado”.

En 1964, *Retórica de la imagen* retoma y afina las principales hipótesis del texto inaugural de 1961, uniéndolo esta vez a un análisis de la lógica que actúa en la imagen publicitaria: en este caso la que alaba las pastas Panzani. Si Barthes retoma la oposición de un no-código natural y de un código cultural, es para interesarse por el juego de connotaciones que se abren en torno a la imagería publicitaria. Se trata de reconocer que, si en origen existe una especie de imagen en bruto, emanación sin código del referente, esta imagen se ve a continuación, en un segundo momento, investida de nuevo por los códigos culturales. El proceso fotográfico, desde ese momento, parece articularse en dos tiempos mientras que se esboza una noción destinada a ser desarrollada con mayor profundidad en *La cámara lúcida*: “el haber estado allí”, que se convertirá, como sabemos, en el “esto fue” de la última obra.

En 1970, tercera etapa, decisiva: Barthes analiza algunos fotogramas de Eisenstein, y concluye el análisis elaborando tres niveles de sentido en lugar de sólo dos. El primer nivel es simplemente informativo, es el que correspon-

lucradora en una verdadera "aventura". La aventura que se desarrolla entre una imagen y un sujeto, tan imprevisible como turbadora, y que consigue "punzar" el afecto, el cuerpo. Lo que significa, también, el envés del intelecto, lo que en el sujeto resulta menos reprimible.

De ahí también, y en contra de la semiología, el necesario recurso a la fenomenología: la fenomenología no aportará ninguna teoría de la fotografía. Permitirá dar cuenta, lo más cerca posible del cuerpo, de la inefable emoción que puede producir, a través de una fotografía largamente contemplada, el simple cordón de un zapato, un collar o el cuello de una mujer, la actitud de abandono de una mano masculina con la palma abierta, los dientes estropeados de un niño sonriente... Sólo la fenomenología se aproximará al máximo a esa imagen que hace confluir el amor y la muerte, la presencia y la ausencia, el reconocimiento y el luto: la fotografía de la madre del escritor, la denominada "del jardín de invierno", revelación icónica y emocional que irradia *La cámara lúcida* desde su mismo núcleo. Una fotografía vivida y recibida en clave de aparición que finalmente reúne en lo más profundo e íntimo del sujeto-Barthes el "esto-fue" y el efecto del reconocimiento (por fin es ella, sí es ella...). A partir de ese momento pueden conjugarse y desplegarse los motivos del luto, de la melancolía y del amor: Barthes encuentra finalmente la buena fotografía, la fotografía justa, la que le estremece de amor y de muerte. Sin embargo, nadie tendrá acceso a esta fotografía: invisible en *La cámara lúcida*, conservará para siempre su estatuto de misterio.

¿Acaso no es, a la vez, reconocer, sin confesarlo claro está, que, entre todas las fotografías, *in fine*, sólo hay una que vale la pena ser mirada y amada? En cuanto a las demás... Desde luego han podido "punzar", herir, arañar, lacerar el cuerpo y el imaginario del sujeto-Barthes, pero, en definitiva, ¿acaso no son sólo accesorias, por no decir, periféricas? El presentar como *la* fotografía una imagen a la que nadie, jamás, tendrá acceso no es, ni mucho menos, la menor de las paradojas de *La cámara lúcida*.

Al menos esta paradoja se refiere al propio Barthes. Pero hay más y más sorprendentes todavía. Hay que insistir, ya que es evidente en que *La cámara lúcida* apareció, en los años ochenta, como el libro que esperaban tanto fotógrafos como críticos. Como la instancia de legitimación del acto fotográfico.

Ahora bien, lo menos que se puede decir es que esta supuesta legitimación descansa sobre un sorprendente malentendido. Y esto debido a varios motivos. Primero, y aún a riesgo de decepcionar a los fotógrafos, porque Barthes hasta el final prefirió el placer del texto al que procura la imagen, por muy estre-

mecedora que ésta sea. Segundo, porque el corpus fotográfico que ilustra *La cámara lúcida* es, sorprendentemente, parcial y pobre: Barthes utiliza el fotoperiodismo en detrimento de las vanguardias de los años veinte —que, sin embargo, habrían podido abrir el camino a otros tipos de análisis...—, y en detrimento, sobre todo, de la fotografía plástica, su coetánea y de la cual, sin embargo, nunca se habla, lo cual no deja de ser, como mínimo, reductor. Y, finalmente, porque el análisis, de principio a fin, rinde tributo de forma total a un referencialidad pesada que atrapa a la fotografía en su “adhesión” a la realidad y se duplica con una reflexión sobre el “esto-fue” que la arrima definitivamente a una conciencia del tiempo.

No cabe duda alguna de que la fotografía tiene que ver con el referente y con el tiempo. Pero reducir la problemática de este modo, sólo puede empobrecer el *medio* y, sobre todo, imposibilitar cualquier comprensión de la fotografía denominada plástica, y de sus posturas.

Así pues, de nuevo, malentendido y paradoja: la fotografía de los años ochenta creyó encontrar en *La cámara lúcida* y en un autor que, ante todo, era un enamorado del texto, la instancia de legitimación teórica e institucional que le faltaba hasta dicho momento.

Una legitimación reforzada parcialmente por la convergencia de investigaciones, en buena parte deudoras de la semiología y que, tanto en Rosalind Krauss como en Philippe Dubois, permitirán comprender la imagen fotográfica según una lógica de la indicialidad.

La potente reflexión elaborada por Rosalind Krauss en torno a la fotografía procede, de hecho, de un doble punto de partida crítico: por un lado, la idea por la cual Marcel Duchamp habría redistribuido radicalmente las prácticas pictóricas y escultóricas según el modelo del indicio, hasta tal punto que *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* pueda ser —según la interpretación de Rosalind Krauss— mirada no como un cuadro en sentido tradicional, sino “como una gran y compleja fotografía”³. Por el otro, el rechazo a integrar la fotografía en la historia del arte y de pensarla, a la manera de Peter Galassi, como la lógica prolongación de un desarrollo interno de la propia pintura.

Así pues, lo que ha llevado a Rosalind Krauss a examinar el estatuto de la fotografía sería “la sustitución de las reglas de la indexación por las de la iconocidad realizada por Duchamp”⁴. ¿Qué significa esto? Que, para retomar la tipología constituida por Charles Sanders Peirce en sus *Escritos sobre el signo*, la fotografía no sería ni icono ni símbolo, sino indicio (index, en inglés). Recor-

demos que el icono es un signo que remite al objeto y que lo denota simplemente en virtud de los caracteres que posee, sea o no un objeto que exista realmente; el símbolo, por el contrario, es un signo que remite al objeto y que lo denota en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a dicho objeto.

La especificidad semiológica del indicio se basa en que, al igual que la huella de una pisada o el humo de un fuego, establece con su referente una relación de conexión real, de asociación física. Peirce lo determina muy exactamente del siguiente modo: “Un indicio es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él, ni por estar asociado a los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (también espacial) con el objeto individual, por un lado, y con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo, por el otro”⁵.

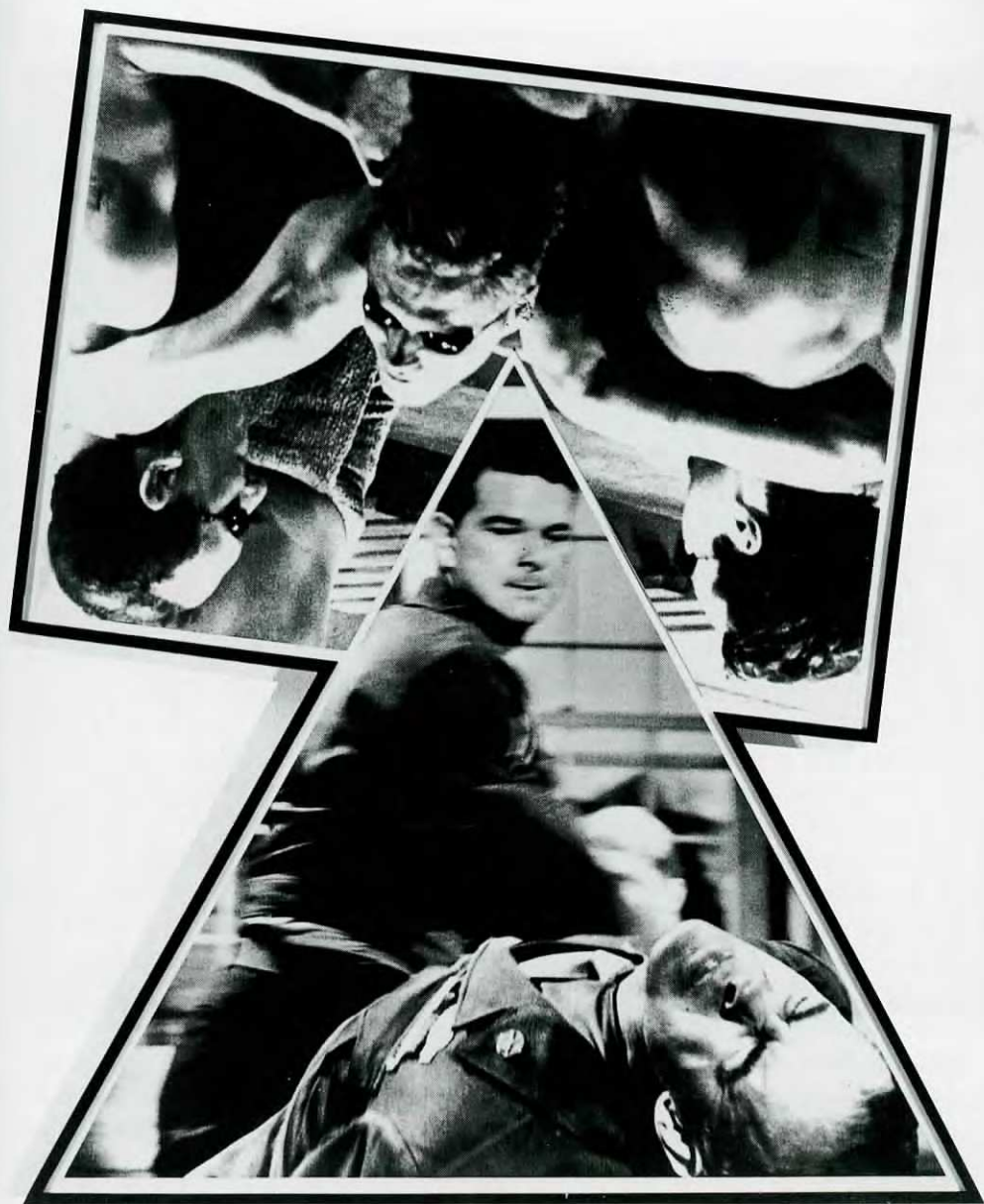
A partir de este momento, el cometido semiológico se clarifica: no se trata de escribir “sobre” la fotografía sino sobre la naturaleza y las posibilidades del indicio o, también, tal y como subraya Rosalind Krauss, “sobre la función de la huella en su relación con el significado, sobre la condición de los signos deícticos”⁶. No se trata tanto de pensar la fotografía según los criterios en curso en la historia del arte, y sobre todo de la pintura. Por el contrario, ante el tema dominante de una filiación de la fotografía en relación a la pintura, es conveniente pensar, en la radical ruptura epistemológica inducida por la fotografía en el régimen de las imágenes en el siglo XIX; subrayar su fuerza irruptiva apoyándose tanto en Walter Benjamin como en Roland Barthes. En Benjamin porque, precisamente, la fotografía le permitió pensar la emergencia de una nueva cultura, la cultura moderna, partiendo de las condiciones producidas por la reproductibilidad mecánica y por la defección del aura; en Barthes porque, frente a un discurso estético, histórico o sociológico sobre la fotografía, antepuso la exigencia de una nueva palabra que sería, según sus propias palabras, “la ciencia imposible del Ser único”.

Ahí donde otros se complacen en la descripción anecdótica o se hunden en el historicismo, la fuerza del análisis de Rosalind Krauss reside, sin discusión, en el conferir a la fotografía su irreductibilidad semiológica. Sin embargo, lo que hubiese podido ser sólo una semiología, al ser fecunda, supo además apoyarse en un examen particularmente atento y “cercano” de las propias obras: no hay que dudar de que la conexión de un rigor semiológico con una frecuentación “íntima” de imágenes singulares definió a Rosalind Krauss como una innegable garante, crítica y teórica, para la fotografía de los años



Denis Roche

Hôtel Victoria, habitación nº 80, 19 de julio de 1978, Taxco, México.



John Baldessari

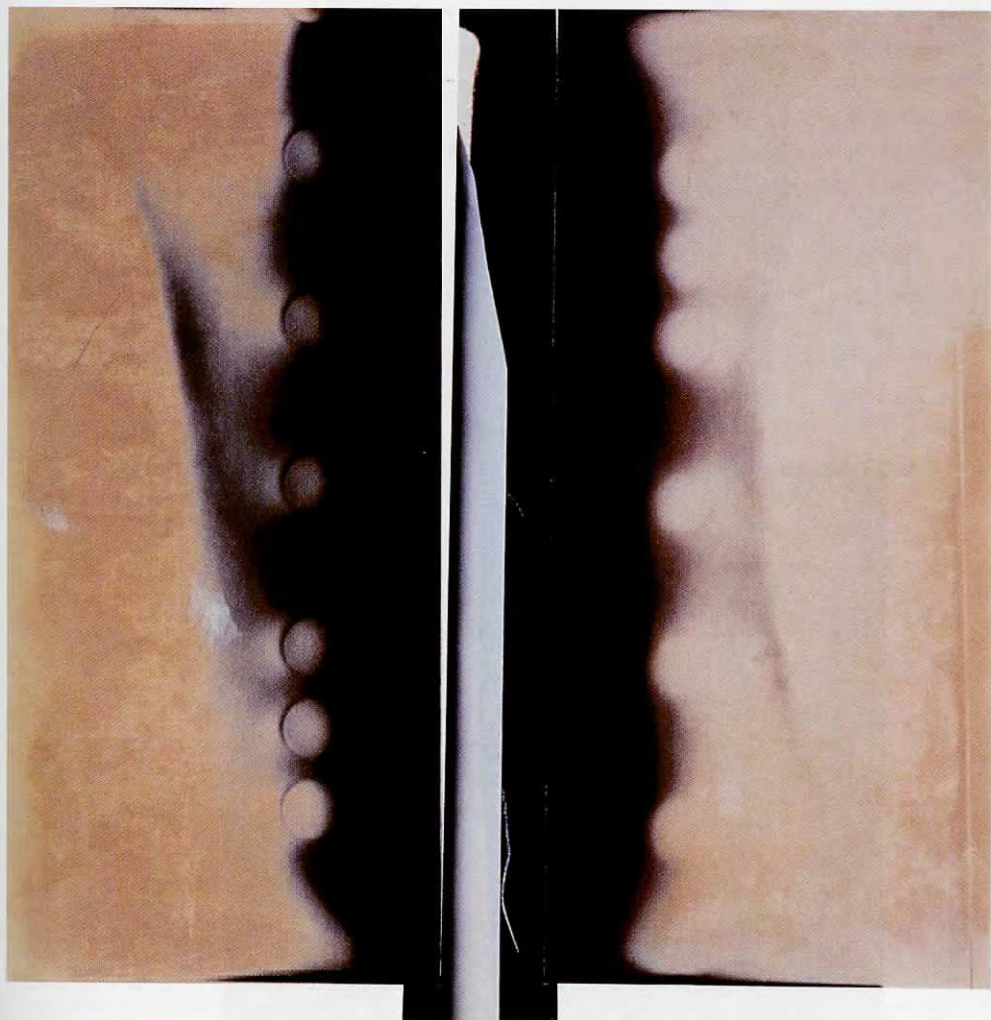
Hanging Man with Sunglasses, 1984, 2 fotografías en blanco y negro, 156 x 121 cm.

ochenta y para los pocos investigadores que decidieron seguir el camino que se abrió de este modo.

En este sentido, si bien tenemos derecho a expresar una cierta reserva respecto al valor extensivo del “modelo fotográfico” construido por Rosalind Krauss para pensar buena parte del arte contemporáneo, no podemos más que suscribir los bellos y esclarecedores análisis dedicados a Eugène Atget, a los desnudos de Bill Brandt y, también, a la noción de “informe” forjada por Georges Bataille y aplicada brillantemente por Rosalind Krauss a las producciones fotográficas de los surrealistas.

Sin ninguna duda, Rosalind Krauss pretendía desmarcarse de cierta historia del arte; Philippe Dubois, por su parte, se mantiene alejado de un doble presupuesto: por un lado, la fotografía como espejo de la realidad, en esencia *analogon* perfectamente mimético de su referente —es decir el “discurso de la *mimesis*”—. Por otro, la fotografía como transformación de la realidad, como reacción contra el ilusionismo del espejo —es decir, el “discurso del código y de la deconstrucción”. Contra esta doble interpretación de la fotografía, y siguiendo a Rosalind Krauss, Philippe Dubois sostiene el “discurso del indicio y de la referencia”.

Vemos, tanto en Rosalind Krauss como en Philippe Dubois, en Estados Unidos y en Europa, cómo la teorización del *medio* fotográfico se ha apoyado en el descubrimiento de la tipología pierceana, y, a la vez, en el célebre enunciado de Barthes: “El referente adhiere”. Pero si en Philippe Dubois la lógica que se sigue es la del indicio, en *El acto fotográfico*⁷ vemos un doble origen: la reflexión sobre la “imagen-acto” y la modulación de la tesis referencialista. Efectivamente, por un lado, Philippe Dubois insiste en el hecho de que con la fotografía es, desde ese momento, imposible pensar la imagen fuera del acto que hace posible su existencia. Establece con fuerza que fotografiar constituye un verdadero “acto icónico”; una imagen, es cierto, pero una imagen que trabaja, trabajando, podría decirse, una “imagen-acto” que no podría limitarse al gesto único de la toma fotográfica sino que incluiría también su recepción. Philippe Dubois tematiza de este modo la fotografía no sólo como una experiencia de imagen sino también como un objeto totalmente pragmático. Por otro lado, Philippe Dubois insiste en matizar el endurecimiento referencial, que es el de Barthes, pero, al mismo tiempo y en cierto modo, el de Rosalind Krauss: para esto se trata de recordar que el principio de la huella —que es el fundamento de la indicialidad de la fotografía— aunque es esencial, de forma absoluta y radical, en el acto fotográfico (sin huella luminosa no hay fotografía que valga), no es más que un momento del proceso fotográfico global.



Riwan Tromeur

Testa I, extraído de la serie *Fotografía de género*, 1992,
proceso fotográfico, 31 x 33 cm.

Cortesía de Galerie Michèle Chomette, París.

la fotografía como documento social

Gisèle Freund



FOTO GGRAFÍA

Susan Sontag



Sobre la fotografía

ochoasa

Philippe Dubois El acto fotográfico

De la Representación a la Recepción *Palabras Comunicación 20*



lo fotográfico

por una teoría de los desplazamientos

Rosalind Krauss



FOTO GGRAFÍA

La originalidad y perspicacia del análisis de Phillippe Dubois se basan en la crítica de un referencialismo estricto, en beneficio de un cuestionamiento del antes y del después de la toma fotográfica: un antes que, tal como recuerda el autor, comprende la elección del tema, el tipo de cámara, el tipo de película, el tiempo de exposición, el punto de vista, etc. Un después que comprende el revelado y copiado y, más tarde, la integración de la imagen en circuitos de difusión, sea prensa, publicidad o arte... ¿Cuál es el beneficio teórico de este doble distanciamiento? La afirmación según la cual si es cierto que el momento, el instante I de la huella luminosa, es puro indicio sin código, resulta igualmente cierto que existen a uno y otro lado de dicho momento que corresponde al célebre “mensaje sin código” barthesiano, “gestos totalmente culturales, codificados, que dependen por completo de decisiones y elecciones humanas”⁸.

Recordatorio beneficioso, gracias al cual Philippe Dubois alejaba tanto el riesgo teórico del “mensaje sin código” como el de un referencialismo absoluto, y abría la posibilidad de un alejamiento: alejamiento que permitía, a partir de entonces, desmontar la amenaza de una fusión entre la imagen fotográfica y el referente del que emana.

De este modo, *El acto fotográfico* podía llegar a la conclusión de la doble necesidad de una contigüidad referencial y de un corte espacio-temporal: “En ningún momento, en el indicio fotográfico, el signo es la cosa”⁹.

Notas:

1. Remitirse a François Wahl, “Entre le plaisir du texte et le ‘c’est ça’ de la photographie”, *La Recherche Photographique*, n° 12, “Roland Barthes, une aventure avec la photographie”, junio 1992. Para el conjunto de este tema —Barthes y la fotografía—, recomendamos sobre todo la lectura de este número fuera de serie de *La Recherche Photographique*, transcripción de un coloquio que tuvo lugar los días 16 y 17 de noviembre en París, en la tour Eiffel, dirigido por André Rouillé.

2. Jacques Leenhardt, “Présence du sujet dans la photographie”, *ibid.*

3. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

4. *Ibid.*

5. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, París, 1978.

6. Rosalind Krauss, *op. cit.*

7. Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*



Duane Michals
Joseph Cornell.

THE ROOM WHERE THE WORLD ENDED

It was on an afternoon very much like this afternoon, that something terrible happened in this innocent room. A woman returned home from work early and was killed by a stranger. The room watched, the mirror and the lamps watched. Everything stopped. Silence! Before that moment a dog barked



and a cloud moved across the sun. After that moment a dog barked and a cloud moved across the sun. Nobody noticed that the world had come to an end.

Duane Michals

The Room where the World ended.



Jochen Gerz

In the Art Nite, 1989, técnica fotográfica mixta, 460 x 690 cm.
Colección de Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne.

Fotografía y arte conceptual: las afinidades electivas

Si bien es cierto que conceptuales tan “puros” como Lawrence Weiner o el grupo *art and language* no han recurrido al medio fotográfico, también es cierto que entre fotografía y arte conceptual se han establecido innegables afinidades electivas.

Los conceptuales, en deuda con la idea de Marcel Duchamp de una obra que, más allá de la objetividad de la pintura o de la escultura, se resolvería en un puro signo y se enunciaría bajo la forma de “Esto es arte”, desarrollaron ampliamente propuestas artísticas en las que el lenguaje intervenía como condición necesaria —y a veces suficiente—, y en las que la propia imagen se utilizaba, podríamos decir, como lenguaje, como un lenguaje “secundario” o derivado.

Sin embargo no hay que malinterpretar el estatuto de la imagen invocada por algunos defensores del arte conceptual: lejos, muy lejos de la estetización de los iconos populares de la vida moderna promovida por el *pop art*, la imagen que acompaña a veces al enunciado lingüístico o que lo sustituye, es una imagen deliberadamente pobre, “sin cualidades”, a la que estamos tentados de calificar como imagen plana y neutra. En resumen, exactamente lo opuesto a una fotografía gloriosa o heroica, pero también el reverso absoluto, y así deseado, de las efigies warholianas. Aquí no hay nada que recuerde el flamante colorido de las imágenes-ídolo tan características del *pop art*, nada que pueda dar vía libre a ninguna estetización.

La imagen fotográfica está presente bajo la forma circunscrita de imagen plana y de serie, de imagen mediocre, de imagen-signo, de imagen-lenguaje. A menudo se utiliza la imagen fotográfica en el modo polémico de la deconstrucción, para deshacer las jerarquías impuestas hasta ese momento por las Bellas Artes. Tal como dice Víctor Burgin: “El arte conceptual intentó, entre otras cosas, dismantelar la jerarquía de los medios, por la cual se supone que la pintura (la escultura, ligeramente en segundo lugar) dispone de una superioridad inherente, sobre todo respecto a la fotografía”¹.

De este modo, la fotografía interviene como un poderoso instrumento teórico y plástico susceptible de deconstruir las jerarquías preexistentes, y permite, de forma paralela, un severo y radical cuestionamiento de los **conceptos de obra, autor y receptor**. Está ampliamente relacionada con lo que Benjamin Buchloh² ha denominado “estética de la administración”, que, a través de los sistemas concertados de clasificación, fichaje, serialización, archivo, etc., a menudo sostenidos por procedimientos de legitimación (pseudo-) jurídica, da vida a numerosas obras conceptuales.

A través de dicha estética se daba un doble desplazamiento: por un lado, en la tradición duchampiana, asistíamos a una defeción de esa visualidad pura, de esa “opticalidad” tan reivindicada por Clement Greenberg y por los modernistas, pero también, y al mismo tiempo, al cuestionamiento de toda estética pretendidamente autónoma y autosuficiente. Por otro lado, y a posteriori, el arte conceptual se desmarcaba de forma manifiesta de la estetización *pop* del objeto producido en serie, replegándose hacia “una estética de la organización administrativa y legal y de la validación institucional”³.

De este modo, se acuerda ver en *concept art*, término empleado en 1961 por Henry Flynt, el bautismo terminológico del arte conceptual y en la exposición *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, que tuvo lugar en la School of Visual Arts de Nueva York en 1966, la primera exposición verdaderamente conceptual. Organizada por Mel Bochner, dicha exposición se presentaba como doblemente conceptual: tanto por la naturaleza de lo que se mostraba como por la modalidad por la cual las obras eran expuestas. **El receptor podía hojear un conjunto de documentos —bocetos, dibujos, listas, etc.—** utilizados en el transcurso del desarrollo del proceso artístico y presentados, en forma de fotocopias dentro de tres clasificadores; estos clasificadores estaban expuestos, a su vez, sobre peanas situadas en el centro de la sala de exposición.

Esta propuesta, posible por las exposiciones precedentes y las publicaciones organizadas por Seth Siegelaub —como, por ejemplo, el *Xerox Book*—, era clara: se trataba tanto de romper con el concepto tradicional de obra como con sus modalidades de exposición habituales; de hacer caduca la jerarquía entre original y copia; de acabar —no sin una violencia muda— con la hegemonía de lo visual y, con **Joseph Kosuth, de entender que el arte se convertía en su propio objeto de reflexión y de redefinición perpetuas**. En otros términos, y retomando la célebre fórmula, se trataba de afirmar que en lo sucesivo el arte era ***Art as Idea as Idea***, que podría traducirse de una forma aproximada como **“El arte como-idea-como-idea”**.

De esta fórmula con valor de manifiesto se derivaba una consecuencia capital en cuanto al estatuto mismo de la obra: su dimensión tautológica. Desde entonces, cualquier “propuesta artística” —término que Joseph Kosuth utiliza para sustituir el de obra, gravado de arcaísmo— puede definirse como una propuesta analítica que no posee valor de información fuera del contexto artístico. Joseph Kosuth añade: “Una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, es decir que si el artista declara que esta obra de arte es arte, esto significa que es una *definición* del arte”⁴.

De este modo entendemos que para Joseph Kosuth, toda obra que intentase traducir una *Weltanschauung*, una visión del mundo, o intentase enunciar algo del mundo se vería a priori condenada al fracaso. Por medio de una especie de cierre en bucle tautológico, la obra es auto-referencial y no habla más que de sí misma: la obra se auto-reflexiona y auto-comenta. Así es como Joseph Kosuth convierte la tautología en el principio mismo del arte conceptual.

Queda por ver qué sucede con la fotografía o, más concretamente, con su utilización en este contexto. Sin lugar a dudas, los ejemplos más clarificadores son *One and Three Chairs* o *Glass One and Three*, es decir los trabajos de Joseph Kosuth que proponen a la vez una definición del objeto extraída de un diccionario, la representación fotográfica de dicho objeto y, por fin, el propio objeto en su realidad. De esta forma se establece un sistema de correspondencias entre la definición lingüística, la representación fotográfica y el objeto. Basándose en la filosofía del lenguaje y en el positivismo lógico de Wittgenstein, Joseph Kosuth articulaba así los tres modos posibles de representación del concepto “silla” o “vaso”: la representación lingüística, la representación icónica bidimensional y, por último, la presentación tridimensional del objeto como tal.

Vemos que las *Photo-Investigations* usaban todavía la fotografía como forma de acercamiento posible a un concepto. Sin embargo, es importante constatar que a finales de los años sesenta, Joseph Kosuth tomó el camino de una purificación y radicalización extremas de su propuesta: tanto las fotografías como los objetos desaparecieron de forma progresiva y ya no expuso más que definiciones de diccionarios que, tal como recuerda Ghislain Mollet-Viéville⁵, trataron primero de la abstracción de una cosa concreta (*Agua, Aire...*), después de la abstracción de una abstracción (*Específico, Fenómeno, Significado...*) y, finalmente, de una abstracción que se refería al vocabulario del campo artístico (*Pintura, Abstracto...*). Al final de sucesivas radicalizaciones —en las que quedaba claro que a partir de entonces la imagen quedaba excluida— Joseph Kosuth decidió insertar en periódicos las *Categorías* de su *Thesaurus*.

De este modo llegaba al puritanismo absoluto de Lawrence Weiner para el cual, recordemos, se podían concebir varios usos artísticos: o bien que el artista construyese una pieza, o que la pieza pudiese ser fabricada o, por último, que no fuese necesario realizar la pieza. Al mismo tiempo, en 1967, Sol LeWitt podía definir al artista como a “un empleado dedicado a las escrituras que consignaban los resultados de sus premisas”⁶.

Un cierto conceptualismo llega así a deshacerse del medio fotográfico, después de haberlo utilizado, para radicalizar sus propuestas, como si la imagen interviniese todavía a este nivel como figuración y ornamento inútiles. Otra vertiente del arte conceptual, del que ahora examinaremos las modalidades plásticas en autores como Douglas Huebler y Victor Burgin, mantiene la imagen como vector de la obra: por un lado, un linaje fotográfico que proviene en gran medida de Eugène Atget y que, desde Walker Evans hasta Douglas Huebler pasando por Edward Ruscha, establecería el mismo protocolo operacional; por otro, y sobre todo con Victor Burgin, un conceptualismo que sería, a la vez y de forma indisoluble, herramienta crítica y soporte de un imaginario entramado de memoria y deseo.

Debemos remontarnos a Walker Evans para hacernos con la medida de la mirada que inventó. Desde el encargo para la FSA⁷ se trata de una mirada siempre frontal que localiza de forma metódica arquetipos del espacio americano. Pero, sobre todo, lejos del purismo modernista, el descubrimiento de la cultura vernácula y el proyecto de constituir un estilo específico, el “estilo documental”, en la encrucijada del “gran arte” y del simple documento informativo. En efecto, a los ojos de Walker Evans, América y la fotografía hablan un idioma común, por poco que el operador-fotógrafo acepte anularse⁸ y captar, registrar, los signos: carteles, rótulos y escaparates, casas estandarizadas, alineadas a lo largo de la carretera o de las vías del tren, pero también esos transeúntes de Detroit encuadrados sistemáticamente, atrapados por la cámara fijada ligeramente en contrapicado en el borde de la acera⁹, o también esos retratos realizados en el metro que, mediante el radicalismo y la rigidez de su protocolo, anuncian el arte conceptual de finales de los años sesenta. Walker Evans empieza su trabajo del siguiente modo: “Quisiera poder decir tranquilamente que sesenta y dos personas se colocaron de forma inconsciente, una tras otra, durante un cierto tiempo, frente a un aparato de registro impersonal y fijo, y que todas ellas, al ser encuadradas en el visor, fueron fotografiadas, y lo fueron sin que ningún tipo de decisión humana determinase el momento de la toma”¹⁰.

A partir de 1963, Edward Ruscha “fija” el paisaje americano a través de sus emblemas más conocidos y más significativos: *Twenty-Six Gasoline Stations*

(1963), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), mientras que los conceptuales reconocían su deuda con Evans¹¹. Dan Graham confiesa que al menos le debe dos cosas: por un lado, su interés por la arquitectura vernácula; por otro, la idea de que el trabajo fotográfico pueda encontrar su plena realización en una revista.

Sin embargo, y tal como lo recuerda Jean-François Chevrier, la obra de Dan Graham no puede reducirse sólo al conceptualismo: en *Homes for America* (1966), intenta de forma simultánea “contextualizar el minimalismo”¹², someter el *pop art* y su ambivalencia cultural en relación con lo “popular” a una nueva lectura crítica, y, en la línea abierta por Walker Evans, lejos de las convenciones formales de la “imagen bella”, pensar su producción fotográfica según un soporte cultural específico: la revista ilustrada. Dan Graham destruye el menosprecio de Carl Andre en relación a la fotografía y a los *medios*¹³, reivindica de este modo la pobreza ontológica de la imagen fotográfica y la convierte en el motor de una estrategia que toma en consideración el espacio urbano, el espacio de la visibilidad y el espacio de la lectura: “Es importante que las fotografías no se miren solas sino como parte integrante de la compaginación del artículo [...] Las fotografías y el texto no son más que los elementos dobles de una misma estructura de lectura. Las fotografías están ligadas a las listas seriadas y a las columnas de la documentación escrita; unas y otras “representan” la lógica serial del desarrollo suburbano al que se refiere el artículo[...] Pero [...] lo que en definitiva, me parece más importante, es que *Homes for America* ha sido sólo un artículo de revista, sin aspirar de ningún modo al estatuto de ‘obra de arte’”¹⁴.

Al igual que Walker Evans, Edward Ruscha o Dan Graham, Douglas Huebler se desprende muy pronto del modelo considerado como arcaizante de la “bella fotografía” o de la “fotografía de arte”, y, tras renunciar sucesivamente a la pintura (en 1962) y a la escultura (en 1966), considera a partir de 1969 la cámara fotográfica como “un medio de registro estúpido o silencioso”¹⁵, cuyo uso no implica ningún propósito de naturaleza estética. Lo que le gusta a Douglas Huebler en el proceso fotográfico es, precisamente, que permite que la realidad de cualquier fenómeno permanezca “lo que era, sin ser modificada ni dependiente de ninguna voluntad ‘cultural’”¹⁶. La propuesta de Douglas Huebler tiene su origen en la experiencia de una renuncia radical formulada de la siguiente manera: “El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no me apetece añadir ni uno más. Prefiero simplemente constatar la existencia de cosas en términos de tiempo y/o de lugar”¹⁷, y establece, a finales de 1967, un protocolo que, aunque deudor en gran medida del arte conceptual, permite juegos, azares y accidentes, y un falso rigor. El mode-

lo conceptual que se impone primero es el de la **carta geográfica, “con sus signos visuales en reducción yuxtapuestos al lenguaje descriptivo”**¹⁸, que se completa con una importante documentación fotográfica. Las obras resultantes, relacionadas con un lugar —*Piezas de lugar*—, con un intervalo de tiempo —*Piezas de duración*— o con ambos a la vez —*Piezas variables* o *Alternativas*— instauran la noción de “proyecto”, designan simultáneamente a Douglas Huebler como el que concibe el proyecto, lo ejecuta y lo comenta, sin por ello excluir la “provocación” de determinados fenómenos. Aún más: con *Piezas variables* n°70, en 1971, proponiéndose pasar del fenómeno a lo vivo, Douglas Huebler retoma lo que el arte conceptual había excluido radicalmente: tanto las determinaciones psicológicas de la fotografía como una dimensión que sin duda debía más al existencialismo que al estructuralismo que, tal como siempre admitió Douglas Huebler, le aburría un poco.

Por muy imposible y utópico que sea, el proyecto de *Piezas variables* n°70 resulta fascinante: “El artista documentará fotográficamente hasta el final de sus días —pero en la medida de sus capacidades— la existencia de toda persona viva; y esto con el único fin de producir la representación más auténtica y completa de la especie humana que, de esta manera, pueda ser reunida”¹⁹. Las fotografías serán de desconocidos, casi siempre en grupo y tomados en el espacio social, acompañados de aforismos del tipo: “He aquí, representada, al menos una persona con un corazón de oro”.

Hybris de la toma fotográfica y de la recolección, pasaje al límite del proyecto conceptual, tarea condenada por adelantado que convierte a Douglas Huebler en el “Sísifo liberado”²⁰, tal como lo denominó Frédéric Paul.

Aunque recientemente la obra de Victor Burgin, uno de los principales representantes del arte conceptual en sus comienzos, se ha abierto al imaginario y se estremece con metáforas del deseo, al principio se caracterizó por una cierta austeridad plástica y compartió con Joseph Kosuth, así como con el grupo *art and language*, un cierto número de presupuestos teóricos, entre ellos, la renuncia a la autonomía y a la hegemonía del arte, la crítica del modernismo greenberguiano y la asignación de una nueva finalidad a las prácticas artísticas: la transmisión de informaciones y la no creación de nuevos objetos.

Los enunciados puramente textuales de finales de los años sesenta van en esta dirección mientras que en la “proposición” titulada *Photopath*, que fue realizada en 1969 con motivo de la ya célebre exposición *When Attitudes Become Forms*, se reafirma la dimensión tautológica de la obra al tiempo que moviliza la imagen fotográfica: Victor Burgin fotografía las planchas del parquet real,

de la sala en la que será expuesta esta muy particular obra, amplía los negativos a escala 1:1, para después superponerlos al parquet real, provocando una confusión visual —podríamos hablar de una tautología perceptiva— entre la fotografía y lo que ha sido fotografiado.

Con *Performative-Narratives*, en 1971, Victor Burgin manifiesta de forma más explícita lo que se convertirá en una de las determinaciones esenciales de su obra: la articulación del texto y de la imagen. Se trata de una obra que se presenta al espectador en forma de dieciséis paneles; cada panel comprende:

- a la izquierda, un texto narrativo que describe las situaciones experimentadas por un hombre en su despacho;

- en el centro, una fotografía, parece ser la misma, que se repite dieciséis veces y representa los objetos emblemáticos de un despacho. De hecho, una mirada más atenta permite descubrir en cada imagen sutiles variaciones en la posición de los objetos;

- a la derecha, enunciados de tipo performativo que interpelan al espectador y le invitan a analizar la relación del texto con las fotografías, a practicar deducciones. Tal como señala Ghislain Mollet-Viéville, se trata, más exactamente, de proposiciones que tratan de: el conocimiento (o no) de la fotografía precedente; de criterios (o de la ausencia de criterios) que permiten construir una analogía entre estas dos proposiciones; de deducciones (o de la ausencia de deducciones) a las que puede llegar el espectador.

Austeridad de la obra, implicación del espectador, autorreflexión de la obra sobre sí misma, todo ello revela la relación con una práctica conceptual; hay una salvedad, sin embargo, que progresivamente irá afianzándose: la dimensión narrativa, de ficción. Otra tendencia: la afirmación de una visualidad de la obra —todavía tímida en *Performative-Narrative*—, que se desarrollará ampliamente en la continuación del trabajo y que distanciará a Victor Burgin de Joseph Kosuth así como del (primer) grupo *art and language*. Empieza a perfilarse algo —narratividad, visualidad, llamada al mundo fantasmagórico del espectador— que será llevado a cabo en las obras de los años ochenta y encontrará su modelo teórico en el psicoanálisis. Si Joseph Kosuth y *art and language* se apoyan sobre todo en los trabajos filosóficos de Ludwig Wittgenstein y de Charles Sanders Peirce, Victor Burgin, por su parte, se sitúa más cerca de la semiología barthesiana, del estructuralismo “francés” y del psicoanálisis.

De hecho, es sin duda en Victor Burgin donde la articulación del texto y de la imagen funciona mejor; el propio Burgin afirmaba que “la imagen de repercusión discursiva se articula con un texto que asume en ciertos aspectos un estatuto de imagen”²¹. Más o menos a partir de 1974, Victor Burgin toma sus imá-

genes de una esfera muy particular que, durante varios años, “marcará” su trabajo: la comunicación en general y la publicidad en particular. Sin embargo, no se trata de tomar directamente dichas imágenes sin conciencia crítica: por el contrario, la convicción de Victor Burgin es que el mundo ya está saturado de imágenes y que en modo alguno es pertinente por parte del artista conceptual el producir nuevas imágenes; más bien se trata de “tomar imágenes ya existentes y disponerlas de forma que hagan surgir nuevos significados”²². De ahí proviene una estrategia específica, calificada por Victor Burgin de “guerrilla semiótica”²³, que consiste en apropiarse de imágenes comunicacionales y publicitarias para volverlas en contra de sí mismas. Pero, tal como señala Joëlle Pijaudier²⁴, esta guerrilla no es la de los artistas del *pop art*: no apunta en absoluto a la gloriosa y brillante puesta en escena de la sociedad de consumo. En este sentido, no hay nada warholiano en Victor Burgin sino todo lo contrario; y, el final de los años setenta, que en Victor Burgin corresponde a un interés creciente por el psicoanálisis, se caracteriza sobre todo por una reflexión eminentemente crítica sobre el tratamiento de la mujer como fetiche y su alienación.

También se densifica de forma progresiva el entrecruzamiento de referencias, de signos y de códigos: la serie *Office at Night* (1985-1986) integra el pictograma, mezcla de escritura y de visualidad, y dispone simultáneamente grandes superficies monocromas y fotografías en blanco y negro, tocadas por el inmovilismo, sutilmente angustiosas como los cuadros de Edward Hopper, y que representan a mujeres —sin duda, secretarias— actuando en el frío universo de los despachos.

En este contexto, la afirmación creciente de una visualidad de la obra y el recurso al ordenador sólo pueden interpretarse como los signos de una regresión conceptual o de una ingenua fascinación por las nuevas tecnologías: si admitimos que, desde el principio, la obra de Victor Burgin se vio alimentada por el psicoanálisis —especie de herramienta que permite al artista, por un lado, comprender los mecanismos que entran en funcionamiento en la representación visual y, por el otro, perseguir el retorno de lo que se halla oculto en las producciones culturales—, entonces comprenderemos que el relacionar signos y el recurso al ordenador se sitúan en el origen del proceso de “condensación” que constituye una de las determinaciones de la obra.

Condensación de la letra y de lo visual, condensación de laminados superpuestos de imágenes, condensación de significados: los últimos trabajos de Victor Burgin abren un espacio de ficción que es también, y siempre, un espacio crítico; la dimensión teórica no se ve abandonada sino que encuentra cada vez más su traducción visual y plástica.

De este modo la serie *The End*, que deja de lado la aridez conceptual de los primeros trabajos, se declina en seis versiones diferentes que, todas, se articulan en torno a tres únicos elementos: un túnel fotografiado en San Francisco, un edificio medio destruido en Beirut y un beso de enamorados, especie de sintagma estereotipado del cine americano de los años cincuenta.

Sabiendo que Victor Burgin considera su obra como abierta a cualquier lectura, podremos leer en esta obra mixta, deliberadamente híbrida (sobreimpresión de tres imágenes reelaboradas con el ordenador e incrustación de la fórmula cinematográfica por excelencia, *The End*), la evocación hitchcockiana de una serie de *Vértigo*, la constitución de una mitología del errar y de la destrucción (la ciudad en la que perderse, una Beirut arrasada), la llamada a una memoria flotante que intentaría simultáneamente reavivar el recuerdo de una película (¿desaparecida? ¿olvidada? ¿desconocida?) y dar sentido, sobre un fondo de ruina, a este estereotipo absoluto, a esta "mitología" barthesiana constituida por el beso cinematográfico.

Es como si la memoria no dejase de errar y de fallar, buscando obstinadamente llenar esos agujeros, esos vacíos, esos espacios en blanco que la trabajan por dentro: hasta esa desestabilización radical en la que se basa *Film Fiction*, presentada de forma insidiosa por Victor Burgin como una película realizada por André Breton a partir de *Nadja*.

De este modo, con *The End* y *Film Fiction*, Victor Burgin abre el arte conceptual a su parte de subjetividad y de lo imaginario, reforzando al mismo tiempo la dimensión visual, plástica, de su producción.

Notas:

1. Victor Burgin, "The Absence of Presence", *The End of Art Theory*, Humanities International Press, Atlantic Highlands, NJ, 1986.

2. Ver Benjamin Buchloh, "De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969)", *Essais historiques II*, Art édition, Villeurbanne, 1992.

3. Benjamin Buchloh, *op. cit.*

4. Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", *Studio international*, 1ª parte, octubre 1969.

5. Ver Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Skira, Ginebra, 1995.

6. Sol LeWitt, "Serial Project = 1, 1996", *Aspen Magazine*, n° 5-6, 1967.

7. La Farm Security Administration (FSA) fue encargada por Franklin D. Roosevelt, en la América de los años treinta, para investigar la economía y la agricultura en crisis. Se contrató a un equipo de fotógrafos: Esther Bubley, Paul Carter, John Collier Jr, Marjorie Collins, Jack Delano, Walker Evans, Theodor B. Jung, Dorotea Lange, Russel Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Edwin Rosskam, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Arthur Siegel, John Vachon, Marion Post Wolcott. La FSA duró 8 años (1935-1943), y se tomaron 270.000 fotografías que fueron utilizadas sobre todo en la prensa pero también se publicaron en

- libros, el más célebre de los cuales fue *Let Us Now Praise Famous Men* [Alabemos ahora a los grandes hombres], de James Agee y Walker Evans.
8. En 1931, Walker Evans escribe en *The Reappearance of Photography*: "América es realmente el lugar natural de la fotografía si la definimos sin pensar en el operador".
9. Para una información más amplia, remito al artículo de Jean-Louis Boissier, "La collection à l'oeuvre", *La Recherche Photographique*, "Collection, série", nº 10, junio 1991.
10. Citado por Jean-François Chevrier, *Walker Evans et Dan Graham*, Whitney Museum of American Art/musée de Marseille, 1992. Textos de Jean-François Chevrier, Allan Sekula, Benjamin Buchloh. La exposición viajó a Rotterdam, Marsella, Münster y Nueva York.
11. Ver Alice Weiner: "Cuando veíamos las fotografías de Dan [Graham] teníamos la impresión de ver las de Walker Evans, pero sin gente". Entrevista con Chris Dercon, 14 de abril de 1992.
12. Ver Jean-François Chevrier, "Double Lecture", *op. cit.*
13. Ver Benjamin Buchloh, "Moments d'histoire dans l'œuvre de Dan Graham (1997)", *op. cit.*
14. Extractos de una carta de Dan Graham a Benjamin Buchloh, *ibid.*
15. Ver entrevista de Douglas Huebler con Frédéric Paul, Truro, Massachussets, del 11 al 14 de octubre 1992, *Douglas Huebler, Variable, etc.*, Fonds régional d'art contemporain limousin, 1993. Textos de Frédéric Paul, René Denizot, Douglas Huebler, Robert C. Morgan. La exposición tuvo lugar en Limoges del 11 de diciembre de 1992 al 15 de marzo de 1993.
16. *Ibid.*
17. Douglas Huebler, catálogo de la exposición *January 5-31*, Seth Siegelau, Nueva York, 1969.
18. Douglas Huebler, *10 +*, Dittmar Memorial Gallery, North-Western University, Kinnis, Evanston, 1980.
19. Citado por Frédéric Paul, *Douglas Huebler, Variable, etc.*, *op. cit.*
20. Expresión de Frédéric Paul, *ibid.*
21. Citado por Joëlle Pijaudier, prefacio a *Victor Burgin, Passages*, Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, Villeneuve-d'Ascq/Blois, 1992.
22. Victor Burgin entrevistado por Régis Durand, "L'adieu à la photographie", *Art Press*, nº 130, noviembre 1988.
23. *Ibid.*
24. Joëlle Pijaudier, *op. cit.*



Victor Burgin

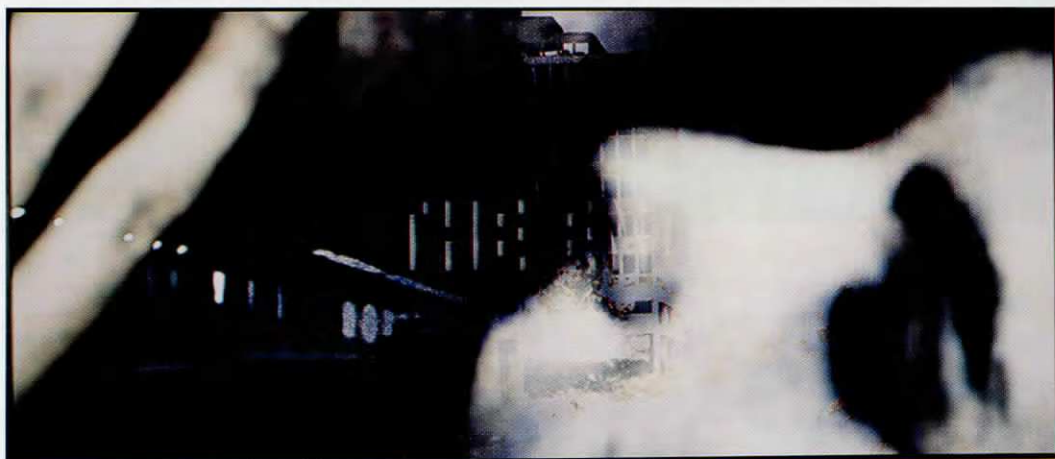
Performative/Narrative (detalle), 1971. Colección Ghislain Mollet-Viéville, París y Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra.



Victor Burgin

Performative/Narrative (vista de conjunto), 1971, fotografías y textos impresos
en 16 partes + 1,34 x 24 cm y 34 x 67 cm cada parte.

Colección Ghislain Mollet-Viéville, París y Musée
d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra.



Victor Burgin

The End, 1994, fotografía, 94 x 127 cm.

Cortesía de Galerie Lilliane et Michel Durand-Dessert, París.



Victor Burgin

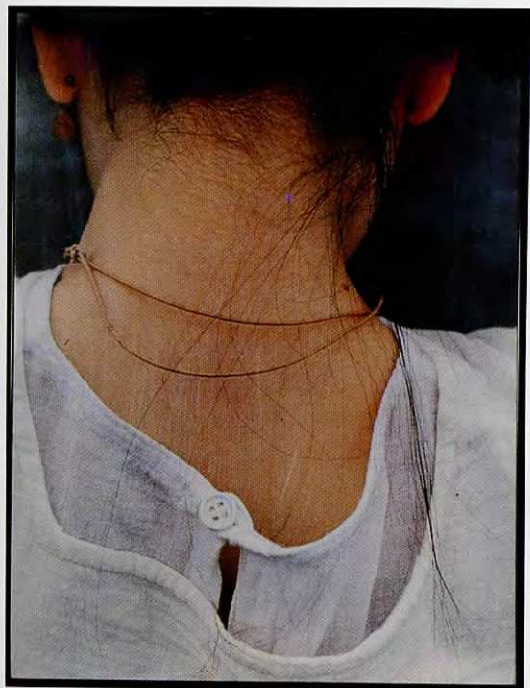
Office at night, 1985-1986, fotografía y vinilo, 183 x 244 cm.
Cortesía de Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris.



Paul-Armand Gette

La caricia nocturna (Mégumi), 1997, 4 fotografías en color, 18 x 24 cm cada una.

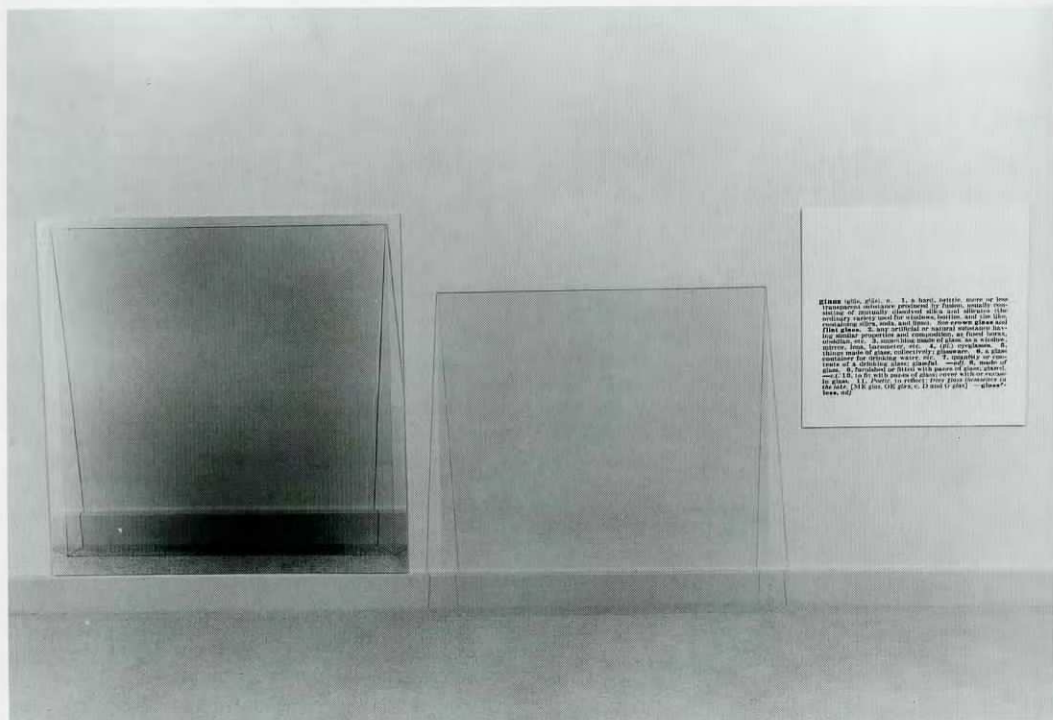
Cortesía de Galerie Aline Vidal, París.



Paul-Armand Gette

Ligeras variaciones de escala (Mégumi), 1997, una fotografía en color de 65 x 50 cm y una fotografía en color de 50 x 40 cm.

Cortesía de Galerie Aline Vidal, París.



Joseph Kosuth
Glass-One and Three (English version), 1965, técnica mixta.



chair, n hence v; chaise (longue) and chay;
(ex) cathedra, cathedral (adj and n), cathedraic;
element -hedra, -hedron, q.v. sep.

1. Gr *hedra*, a seat (cf Gr *hezesthai*, to sit, and, ult, E *sit*), combines with *kata*, down (cf the prefix *cata-*), to form *kathedra*, a backed, four-legged, often two-armed seat, whence L. *cathedra*, LL. bishop's chair, ML professor's chair, hence dignity, as in 'to speak *ex cathedra*', as from—or as if from—a professor's chair, hence with authority. L. *cathedra* has LL-ML adj *cathedralis*—see sep CATHEDRAL; and the secondary ML adj *cathedraticus*, whence E legal *cathedraic*.

Joseph Kosuth

One and Three Chairs (Etymological), 1965, fotografías en blanco y negro y silla.



John Hilliard

Call and Responses, 1995, cibachrome, 126 x 157 cm.
Cortésia de Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, París.



John Hilliard

Songbirds, 1992, cibachrome, 140 x 110 cm.

Cortésia de Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris.



(original from 170-171-172)

170-171

Formulate the analysis of the artist's lifetime to will show
proportionally accurate, in the order of his models, the nature
of duration allow to build to account the very technical and final
the representation of the human species that not be essential to
that nature

Exposure of this work will be periodically (based on a variety of
technical notes: "100,000 people", "1,000,000 people", "10,000,000
people", people personally seen by the artist", "last-illness",
"death-lapse", etc.

Exposure, 1971

Douglas Huebler

In February, 1971 a series of photographs were made in New York
City to document the technical aspects of "American alive's form (some
one very selected in fragments)

AT LAST THE PRESENT WORK, FOR AS PRESENT AT LAST,
HUEBLER HAD THE TECHNICAL CONCEPT OF HIS EXPERIENCE

This manuscript had a complete layout done, with this statement
to emphasize the form of this work: 15/1000000 people with 1971.

Present, 1971



Douglas Huebler

Piezas variables nº70 (en proceso), 1972, fotografía en blanco y negro,
plancha de contacto, texto dactilografiado sobre papel, 66 x 59 cm.
Colección Yvon Lambert, París.



*Qui paraît ainsi, vainqueur de cette plaidoirie ?
Celle phrase, n'était qu'une tentative peu adroite,
elle représentait tout le mieux que d'homme pouvait,
Mais fois que les mots ont été lus et les livres
feuilletés si souvent qu'ils finissent par devenir
aussi familiers et indéchiffrables que les noms,
alors c'est eux qui appuient sur le déclencheur de l'appareil,
comme fait le bout du doigt.*

Qui d'entre eux sortira vainqueur de cette plaidoirie ? Cette phrase n'était qu'une tentative peu adroite, elle représentait toutes les autres qui l'avaient précédée. Une fois que les mots ont été lus et les livres feuilletés si souvent qu'ils finissent par devenir aussi familiers et indéchiffrables que les noms, alors c'est eux qui appuient sur le déclencheur de l'appareil, comme fait le bout du doigt.

○ vécu 24/7/73 ○ non-vécu
Jochen Gerz



EXP00118

○ le jour de l'écriture

10 1/4/73

par J. Gerz

EXP00118

○ le jour de l'écriture

10 1/4/73

Jochen Gerz

Jochen Gerz

F/T 7, 1973, copia a las sales de plata, 61 x 24 x 8 cm.
Cortesia de Galerie Baudoin Lebon, Paris.



Dan Graham

Arriba: *Highway Restaurant*, Jersey, Nueva York, N 13,
1966, fotografía, 24,5 x 36,5 cm.

Abajo: *Homes for America*, Courtyard of housing project, Bryn Mawr, N 13,
1966, fotografía, 24,5 x 36 cm.
Colección privada, Atenas.



Dan Graham

Two Home Houses, a nivel de primer piso y con doble entrada, Jersey, 1966,
C-print, 76 x 51 cm. Cortesía de Lisson Gallery, Londres.



Walker Evans

Fulton Market Area, New York, 1934, copia a las sales de plata, 20,5 x 25 cm.

Cortesía de Galerie Baudoin Lebon, París.



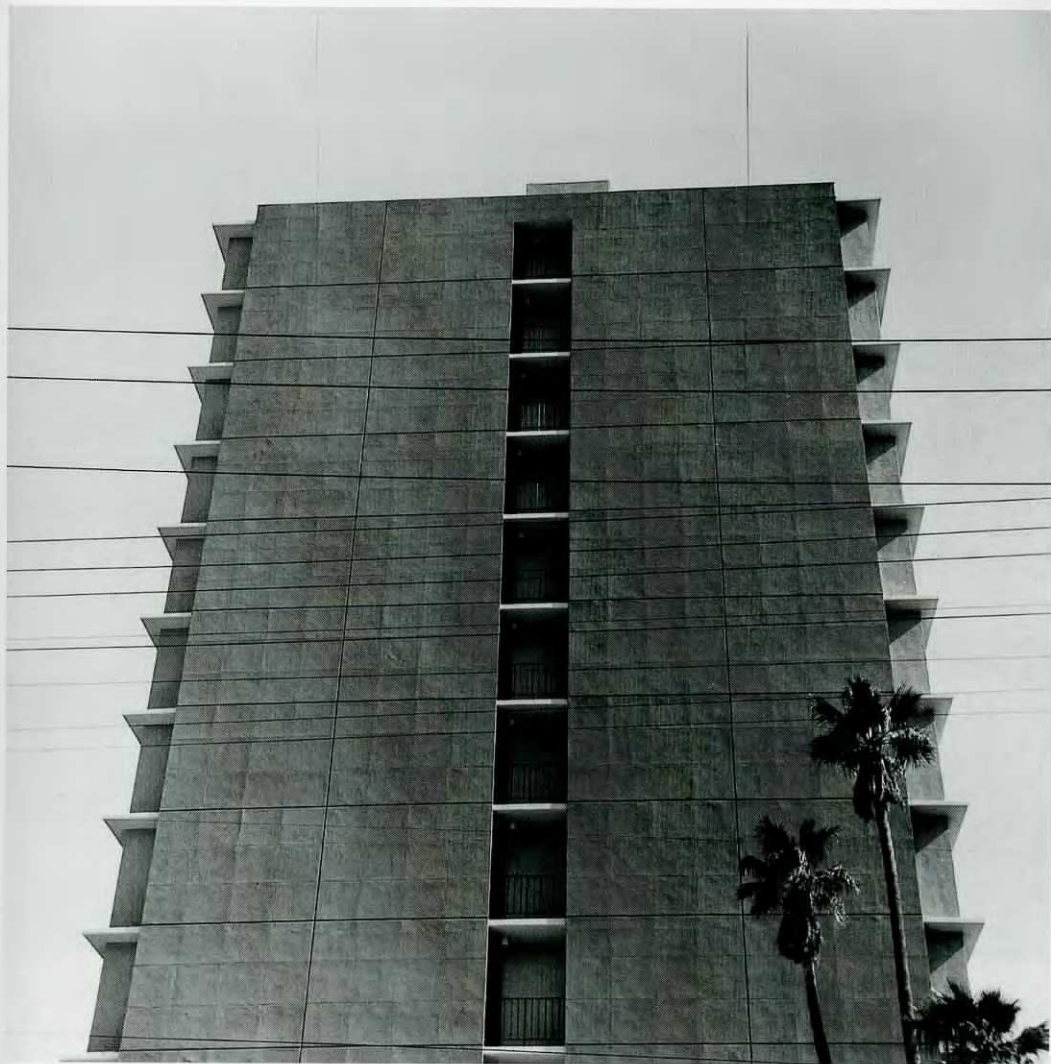
Walker Evans

*Detalle de cocina, Enfield, New Hampshire, 1932,
copia a las sales de plata, 20,5 x 25 cm.
Cortesía de Galerie Baudoin Lebon, París.*



Edward Rusha

Phillips 66, Flagstaff Arizona, extraído del libro *Twenty-Six Gasoline Stations*, 1962.
Cortesía de Anthony d'Offay Gallery, Londres.



Edward Rusha

818 Doheny Dr., extraído del libro *Some Los Angeles Apartments*, 1965.

Cortesía de Anthony d'Offay Gallery, Londres.



Robin Collyer

Goodwill, 1993, C-print retocada, 5 copias, 50 x 60 cm.

Cortesía Galerie Gilles Peyroulet & Cie., París.



Robin Collyer

Yonge Str. 4, 1995, C-print retocada, 5 copias, 50 x 60 cm.
Cortesía Galerie Gilles Peyroulet & Cie., París.



Lynne Cohen

Spa (cama de papel de aluminio) copia en plata, marco de formica, 110 x 128 cm.

Cortesía de Galerie des Archives, París.

Deconstrucción del paradigma del instante decisivo

Por muy paradójico que resulte, *La cámara lúcida* de Roland Barthes produjo, como hemos podido constatar, un verdadero efecto de legitimación teórica de la fotografía (sobre todo en su oposición al cine). Mientras que la fotografía conceptual, a partir de finales de los años sesenta, consagró lo que podríamos denominar “la entrada en arte” de la fotografía —hasta el punto de que la fotografía plástica de los años ochenta, en gran medida, se lo debe—. Sin embargo, la fotografía resultante del arte conceptual no sólo fue sostenida por el ámbito plástico: también contribuyó, y de forma extremadamente radical, a la deconstrucción del paradigma fotográfico tradicional constituido por el mito —tan espectacularmente ejemplificado por Henri Cartier-Bresson— del “instante decisivo”.

En efecto, desde los inicios de la fotografía ha prevalecido la idea de que una de las terminaciones esenciales del acto fotográfico era su efecto de corte temporal, su capacidad para segmentar en el *continuum* temporal el supuesto fulgor del instante único. Así pues, la fotografía constituiría ese arte del tiempo por excelencia que permite ver aquello a lo que la percepción común no tendría acceso: el instante absoluto, el acontecimiento restituido en la plenitud de su apogeo.

Ahora bien, parece que si tal definición del acto fotográfico es solidaria del reportaje y del fotoperiodismo —sectores en los que, efectivamente, se trata de captar la inmediatez de un gesto, el desenlace de un conflicto guerrero o, también, el aspecto trágico de un suceso—, por el contrario, pierde su pertinencia cuando se trata, más en concreto, de la fotografía conceptual y, de forma más general, de la fotografía plástica. De hecho, ¿qué tiene que ver *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, con “la detención en imagen” representada por la instantaneidad? ¿En qué, también, *Office at Night*, de Victor Burgin, nos habla del instante decisivo?

Hay aquí un corte determinante, que hay que entender, y la crisis de un paradigma, que debe ser evaluada. Que la tarea de un fotógrafo de reportaje consista en captar, en un tiempo T, el puro acontecimiento, que tiene

lugar y jamás se repetirá, que la tarea de Henri Cartier-Bresson, emblema del reportaje a la francesa, sea captar los “*instants à la sauvette*” (instantes al vuelo) —tal como indica su libro—, no es materia para polemizar. Por el contrario, que nos obstinemos en ver en cualquier fotografía —incluso en la fotografía plástica— la persecución tenaz del momento único, parece un grave error de comprensión respecto a la fotografía contemporánea. Y esto, por varios motivos:

- Por un lado, porque el paradigma del instante decisivo parece que ya no es operativo salvo en el ámbito estricto de la fotografía de reportaje, agotado por la prensa. Sin embargo hay que matizar y recordar que el reportaje también sufrió una crisis (relativa) a finales de los años ochenta, en provecho de prácticas que, permaneciendo en el campo del reportaje, se han situado de forma deliberada en el cruce de la fotografía utilitaria (la fotografía de prensa) y la fotografía plástica. Pensemos, por citar sólo dos, en Martín Parr o en Nick Waplington que, cada vez más, inscriben su investigación fotográfica en la duración y destinan sus imágenes a las paredes de las galerías.
- Por otro lado, porque la cuestión en sí de la captura del instante es ya caduca para la mayoría de los artistas plásticos contemporáneos, ya que el interés se ha desplazado bien hacia una práctica apropiacionista de imágenes, a menudo con vocación crítica y política (sobre todo en Estados Unidos con Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince, etc.), bien hacia lo que el crítico francés Jean-François Chevrier ha designado con la etiqueta de “otra objetividad”, y sobre la cual volveremos más detenidamente.
- Por fin, porque la copia clásica de 30x40 cm, en blanco y negro, y con intención humanista, ha sido sustituida en los años ochenta, con la fuerza que todos conocemos, por la “forma-cuadro”. ¿Qué significa esto? Que una escuela alemana, la escuela de Dusseldorf, creada por el matrimonio Becher, en gran parte deudora —por otro lado— del movimiento conceptual y seguida por sus equivalentes franceses (Jean-Marc Bustamante, Jean-Louis Garnell, Suzanne Lafont, Patrick Tosani, etc.), ha establecido nuevas reglas —a pesar de todo, extremadamente codificadas— relativas a la génesis y al modo de presentación de la obra fotográfica. A diferencia de lo que ocurre con un fotógrafo de reportaje, para el cual lo esencial ocurre en el doble terreno de lo que acontece y de la actualidad, el acontecimiento como tal no encuentra sentido ni función en la fotografía plástica. Lo importante está en otro

lugar: en la captura perfectamente concertada de un objeto, de una arquitectura o de un rostro, cuya singularidad actual es totalmente secundaria. Al mismo tiempo, si el fotógrafo de reportaje sigue siendo fiel a la mitología del *scoop* y a lo que Roland Barthes ha denominado en *Mitologías* la “foto-choc”, el fotógrafo plástico, por su parte, opta por el contrario, por la pose y, contra la fugacidad del instante signifiicante, escoge el fuera de campo, el no-tiempo de la fijeza de su modelo. Finalmente, mientras que la fotografía de reportaje a menudo sigue realizándose en blanco y negro, respetando casi siempre un formato clásico —por no decir, convencional—, la fotografía plástica se realiza en su mayor parte en color y utilizando el gran formato. En color, adoptando el procedimiento cibachrome por su carácter frío y por la alta definición que da a la imagen; la *polaroid*, por el contrario, por sus gamas cromáticas aterciopeladas y por permitir una ligera vibración de las formas. El gran formato —pensemos en los positivados monumentales de Hannah Collins o de Patrick Tosani—, para desmarcarse tanto de la fotografía de reportaje como de la fotografía denominada por Jean-Claude Lemagny “creativa”, y para elevar la fotografía al rango de la pintura: de la pintura en toda su gloria —fresco histórico o cuadro de corte—, como si asistiéramos a un “devenir-pintura” de la fotografía. Pero no hay que confundirse: sería totalmente reductor, e igualmente, algo estúpido, ver en la extensión del formato fotográfico una tentativa simple y cínica para integrar aún más las cimas institucionales y captar las leyes del mercado. Es sobre todo un devenir interno de la “forma” fotográfica la cual tiende a asimilarse progresivamente a la “forma” pictórica —siempre y cuando, claro está, se razone según los términos de un formalismo ampliado—.

Por último, la “forma-cuadro” no estaría completa si, más allá de las determinaciones enunciadas con anterioridad —suspensión del tiempo, elección de la pose, trabajo deliberado sobre el color, gran formato—, no se tuviese en cuenta un deseo y un rechazo estéticos. Un deseo, que es también una exigencia composicional y plástica: el de la pura frontalidad de la toma fotográfica y del rigor, un poco tieso y seco, de la imagen. Un deseo y una elección perfectamente ejemplificados por Bernd y Hilla Becher.

Imágenes planas, neutras, despojadas de cualquier artificio. Fotografías de la constatación y del archivo, que sólo apuntan a la presencia muda de las cosas y a la opacidad de los seres. Algo así como la cualidad mate de la realidad, su cabezonería por estar ahí y no significar nada. Torres de agua fría-

mente catalogadas, paisajes de los que se excluye cualquier lirismo de la naturaleza, cualquier poética urbana, rostros convertidos en faz: no existe un *punctum* en torno al cual anudar el deseo, un imaginario posible. La imagen enmudece. ¿La fuerza de las cosas?

Sabemos que los iniciadores de esta estética minimalista, en gran parte afiliada al arte conceptual, son el matrimonio Becher a partir de sus *Esculturas anónimas*, destinadas a catalogar un mundo industrial en vías de desaparición. A través de la tipología metódica de los edificios industriales, la serie funciona como una anatomía comparada; la imagen es el documento y la fotografía es el registro. Pero, para ser radical, esta práctica supone la suspensión metodológica del juicio, especie de *epoché* a la manera de Husserl: “No podemos permitirnos juzgar lo que es bueno y lo que no lo es. Hay un tipo de juicio moral que hay que dejar de lado [...] Hay que respetar el objeto tal como es, tal como aparece [...] Hay que esforzarse por mantener una especie de neutralidad”¹.

El imperativo de lo neutro implica la retirada asumida del sujeto, y una orden: describir. Si su afiliación a la fotografía documental del siglo XIX aparece tan claramente afirmada —la de Baldus, según los Becher; la de Delmaet y Durandelle, así como la de los fotógrafos contratados por Caminos, Canales y Puertos, añadiríamos gustosos—, el alcance polémico de una práctica como ésta mantiene su fuerza y pone en entredicho dos nociones:

- Por un lado, una cierta idea de la subjetividad, ligada a la tradición alemana de la *Subjektive Fotografie* (fotografía subjetiva) promovida por Otto Steinert después de la II Guerra Mundial. Se trataba de defender, en contra del reportaje y de la fotografía documental, la experimentación plástica y poética, apoyándose en una fuerte reivindicación subjetiva. A pesar de unos principios teóricos algo dudosos y de la relativa heterogeneidad del movimiento, la *Subjektive Fotografie* fundó una tradición a la que la Folkwangschule de Essen reclamó durante mucho tiempo pertenecer, y que Hilla Becher interpreta como un posicionamiento de vuelta hacia atrás: el rechazo sistemático, específicamente alemán, de afrontar la realidad después del nazismo, la fuga hacia las promesas de la interioridad.
- Por otro lado, lo que aquí denominaremos con brevedad —para retomarlo después— el posmodernismo: la reapropiación de estilos, la práctica de la cita, los manierismos, la asunción del *kitsch*. La era del segun-

do grado, la fascinación por el simulacro acompañada por una visión del mundo como teatro, juego generalizado de ilusiones donde se consume el luto alegre de la verdad, donde se despliega la mascarada del sentido.

Contra todo esto: afirmar que existe lo real, y que de esa realidad el *medio* fotográfico puede dar, si no el sentido, al menos el testimonio.

De este modo, el freno dado a la equívoca seducción del posmodernismo permite evocar otra afiliación, histórica y estética: la de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) que, en los años veinte, oponía a los mestizajes pictorialistas, el radicalismo de su práctica y el realismo clínico de sus imágenes. La ofensiva antipictorialista se desplegaba entonces en las fotografías de objetos de Albert Renger-Patzsch y en los retratos de August Sander, ambos deudores de una misma exigencia de neutralidad, de un mismo retorno reflexivo sobre la función documental de la imagen, de un mismo proceder de clasificación y de serialización.

Sin embargo, aunque los procesos son próximos, podemos considerar que se radicalizan con los Becher. Mientras que, en efecto, subsisten algunos residuos líricos en *Die Welt ist schön* (El mundo es bello), y una catalogación a menudo demasiado aproximada, impide a la gran obra de August Sander convertirse en estudio sociológico de la República de Weimar, la investigación de los Becher, de Thomas Ruff o de Thomas Struth, por citar sólo a algunos, está en relación con una sistemática más exigente y consigue mejor su objetivo, el de una visión neutra y científica. En Thomas Ruff, el tratamiento dado a las arquitecturas, a los rostros y a las constelaciones obedece estrictamente a un mismo protocolo de experimentación, sin que haya nunca el riesgo del lirismo.

Si el paradigma más puro de dicha práctica fotográfica debe buscarse, sin lugar a dudas, en los Becher, en Thomas Ruff y en Thomas Struth, puede resultar esclarecedor interrogar el paso al límite que constituye el trabajo de Jean-Luc Moulène y, sobre todo, de su serie *Disjonctions*. Frente a las imágenes espectaculares y a las tentaciones expresionistas, se promueve lo banal como objeto único de la fotografía.

Se trata de un banal que no espera ninguna transfiguración: un banal al que no redime ni el azar objetivo de André Breton, ni la inquietante extrañeza freudiana, ni la promesa de un significado oculto que espera ser descifrado tras el velo de las apariencias. Lo banal en sí mismo, exhibido en su

machacona presencia: *packagings* publicitarios, rostros lisos, como vaciados de toda interioridad, objetos de consumo corriente, coches y alimentos... Lo real está ahí. Tan presente que la diferencia entre lo real y su representación parece disminuir: lo real emite, la fotografía transmite. En estas imágenes en las que lo real “excede”, se trata de “liberar el contenido de las cosas”, tal como lo enuncia Jean-Luc Moulène, se perfila una amenaza solapada: la amenaza del doble o, con más exactitud, la amenaza de un mundo en el que todo sería doble, en el que, según el célebre análisis propuesto por Platón en el *Crátilo*, ninguna distancia salvadora separaría al modelo (real) de su representación (icónica). Aunque de hecho, ¿qué sucedería sin esa distancia? Recordaremos una especie de vértigo que se produce en la hipótesis realizada por Sócrates de los dos Crátiles y la insistencia en rechazar dicha idea. Entre ambos Crátiles (el Crátilo verdadero y el Crátilo del artista) se abren de par en par las puertas de un universo de la repetición. Un universo en el que la ruina de la identidad significaría la trágica confusión de las palabras y de las cosas, de la representación y de lo real: “¿En ese caso existiría Crátilo y una imagen de Crátilo, o dos Crátiles? [...] Ya que todo se volvería doble, ¿no es así?”².

Para que el Ser esté a salvo, tiene que existir entre la imagen y aquello de lo que es imagen una distancia, un déficit ontológico.

Amenazado de este modo por el “cratilismo”, el paradigma objetivista ocupa una posición precaria. Y plantea un cierto número de cuestiones que es conveniente, si no resolver, al menos identificar.

Hemos visto anteriormente en la práctica fotográfica de los Becher y de sus emuladores, un contrapunto polémico a la noción de subjetividad. Una ostentación, también, de los desbordamientos y del énfasis que comporta esta subjetividad. Pero si la subjetividad aparece relegada en el desván de las antiguallas conceptuales, no sucede lo mismo con una noción que, sistemáticamente, se ve protegida y que nos gustaría cuestionar: la noción de autor.

Aun no siendo subjetivos, todos, sin embargo, se autodenominan autores. Artistas. La afirmación, a veces un tanto perentoria, siempre es promulgada desde arriba —“Soy artista antes que fotógrafo, soy fotógrafo sólo en la medida en que soy artista”— y sustituida por la crítica: hablando de los fotógrafos incluidos en la exposición *Une autre objectivité*, Jean-François Chevrier dice que son, antes que nada, “artistas, rigurosos, exigentes”, y que “utilizan la fotografía, no contentándose sólo con hacerla”³.

Ahora bien, la reivindicación del estatuto de artista proclamada de este modo puede parecer contradictoria, tanto con la voluntad de deshacerse de un léxico arcaizante (subjetividad, expresión, emoción), como con la modestia, no psicológica (ésta no puede juzgarse) sino metodológica, de los protocolos de experimentación fotográfica. A su manera, la noción de artista está, también ella, gravada con un énfasis que se conjuga mal, parece ser, con la retirada deliberada de la subjetividad y con el imperativo de atestiguar. Pero se convierte en algo todavía más problemático cuando descubrimos que buena parte de estos fotógrafos se remiten a la "forma-cuadro", en un intento manifiesto de acercarse a la pintura en todo su apogeo. ¿Acaso no podemos descifrar en estas reivindicaciones y en estos procedimientos el resurgimiento clandestino, no confesado como tal, de una categoría —la de artista— solidaria con una estética cuyos presupuestos y prácticas son, por otro lado, rechazadas? ¿Acaso el radicalismo de la propuesta no remitiría a un nuevo examen de una noción cuyo peso ideológico no debe subestimarse?

Por otro lado, una fotografía de este tipo no parece indemne a lo que podríamos llamar fetichismo del objeto. Y si algunos niegan que practican una fotografía positivista, o que creen en la veracidad de sus imágenes, estamos obligados a reconocer que se mantiene la ilusión de una fotografía que ofrecería un pequeño trozo de realidad, una cierta densidad de existencia. La fotografía de los Becher, la de Roland Fischer, de Andreas Gursky, de Axel Hütte, de Martin Rosswog, de Thomas Ruff y de Thomas Struth, etc., reconduce de este modo la polémica cuestión de la objetividad fotográfica e inviste de nuevo la muy discutible mitología de la transparencia del *medio*.

De este modo, para escapar resueltamente de la contaminación posmoderna, este tipo de fotografía sólo puede consolidar el señuelo referencialista.

Por último, el rechazo de la emoción, del afecto, de los desahogos subjetivos se pone claramente en evidencia. Sin embargo, ¿acaso no es posible leer en estas ciudades desiertas, en estos territorios vacíos, como expurgados de lo humano, en estos rostros-faz en los que los ojos nunca llegan a ser mirada, otro *pathos* subrepticio: el de la ausencia, la muerte del no-sentido? Y si un cierto posmodernismo, chillón, irónico y abigarrado a su manera, proclama el final del sentido, celebrando el imperativo del "todo vale"⁴, ¿acaso este tipo de fotografía, sería, no dice, *in fine*, algo distinto? Visto de este modo, a la sofisticada posmoderna no se opone aquí el rigor, sino un cierto puritanismo de la imagen.

Notas:

1. Bernd y Hilla Becher entrevistados por Jean-François Chevrier y James Lingwood, *Une autre objectivité*, Idea Books, CNAP, París/Milán, 1989.

2. Platón, *Diálogos*, Editorial Gredos, Barcelona, 2000.

3. *Une autre objectivité*, op. cit.

4. Ver Thierry de Duve, "Fais n'importe quoi", *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Éditions de Minuit, París, 1989.



Walter Niedermayr

Marmolada Punta Rocca I (díptico), 1992-1994,
fotografía en blanco y negro, ed. 1/6, 103 x 130 cm cada una.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



2. Walter Niedermayr

Vedretta Presena II (díptico), 1996,
fotografía en color, ed. 1/6, 103 x 130 cm cada una.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Thomas Ruff

Nacht 6 II, 1992, C-print, 20 x 21 cm.

Cortesia de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



Thomas Ruff

Retrato (Rupert Huber), 1998,

fotografía en color laminada sobre plexiglás, 206 x 167 cm.

Colección FRAC-Aquitaine.



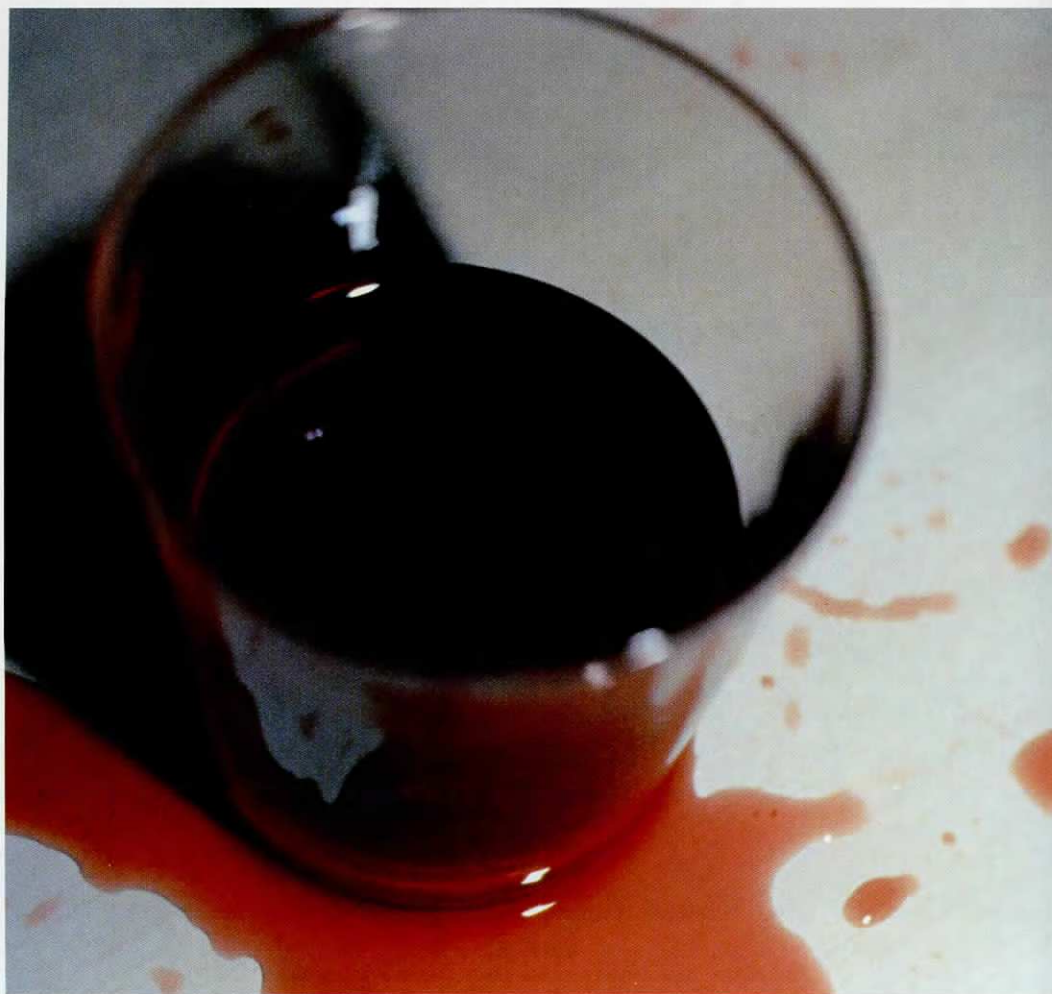
Valérie Jouve

Sin título n°6, 1994-1995, fotografía en color, ed. 1/3, 100 x 130 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Valérie Jouve

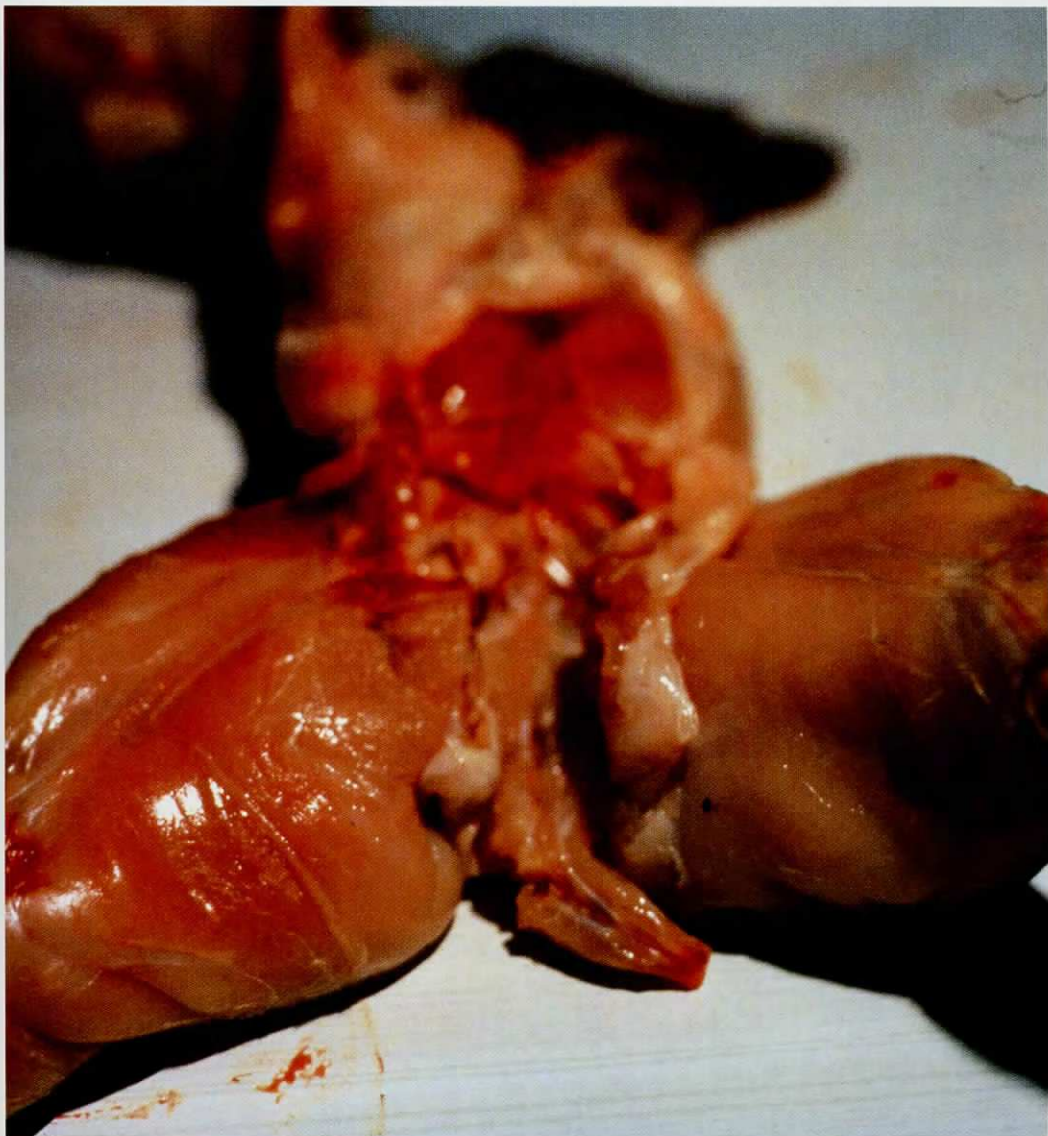
Sin título nº5, 1994-1995, fotografía en color, ed. 1/3, 100 x 130 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Yves Trémorin

Natureza muerta n°17, 1994, ilfochrome sobre aluminio,
10 copias, 62 x 62 x 3,5 cm.

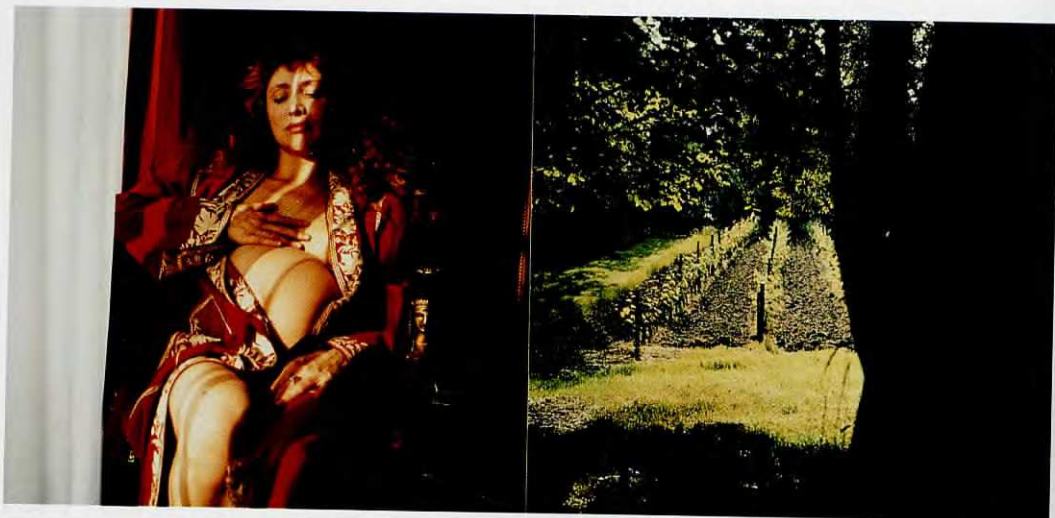
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Yves Trémorin

Natureza muerta nº8, 1994, ilfochrome sobre aluminio, 10 copias, 62 x 62 x 3,5 cm.

Cortesía de Galerie Gilles Peyroulet & Cie., París.



Florence Chevallier

Los filósofos, 1995, serie de 6 dípticos horizontales,
copia en color satinado pegada sobre aluminio, marco de madera y vidrio,
60 x 120 cm. cada una.

Cortesía de Galerie Les filles du calvaire, París.



Florence Chevallier

Los filósofos, 1995.

Cortesía de Galerie Les filles du calvaire, París.



Jean-Luc Moulène

Disjonctions (extractos):

S.T. (GTX), bd. de la Bastille, París, verano 1992,

1992, cibachrome, ed. 1/3, 80 x 100 cm.

Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Patrick Tosani

CDD II, 1996, fotografia cromògena, 215 x 171 cm.
Cortesia de Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris.



Patrick Tosani

I.C., 1992, fotografía en color, 198 x 161 cm.

Cortesía de Galerie Lillane et Michel Durand-Dessert, París.



Sherrie Levine

After Walker Evans #3, 1981, fotografía en blanco y negro,
ed. 1/50, 25,1 x 20,3 cm.

Cortesía de Jablonka Galerie, Colonia.

Apropiaciones, mestizajes, hibridaciones

Si hemos podido hablar antes de un puritanismo de la Escuela de Dusseldorf es también porque está claro que la “forma-cuadro”, frontal y rigorista, que se ha convertido en su paradigma, pretende vencer a dos corrientes fotográficas que han dejado con fuerza su huella en la producción de los años ochenta.

Por un lado, el neopictorialismo; por el otro, tal como ya hemos sugerido, un cierto tipo de posmodernismo.

De hecho, parece que en la otra vertiente de la escena fotográfica hayamos asistido a un retorno del pictorialismo, paralelo a un renovado interés por las técnicas antiguas, sobre todo a lo que podría denominarse el retorno de la Historia.

A su manera, este pictorialismo contemporáneo perpetúa las mismas prácticas que su homólogo de finales del siglo XIX: auge del valor del gesto del arte, exaltación de la subjetividad creadora. Sin embargo se establecen estrategias mucho más complejas, la importancia dada a la mano, la reapropiación de las técnicas antiguas correspondientes a una etapa históricamente anterior a la tecnología fotográfica y, sobre todo, la integración concertada de la fotografía en el campo de las artes plásticas.

Recordemos que los pictorialistas de los años veinte defendieron, oponiéndose a los defensores de la *Neue Sachlichkeit*, el derecho de la fotografía a distanciarse: distancia frente a la pretendida exactitud documental; distancia frente a la mecánica; distancia frente a la reproductibilidad serial. Es decir que tomaron el partido de la obra única en oposición a la obra múltiple, del autor frente al operador, de la interpretación frente a la transmisión de la realidad. Pero lo hicieron queriendo, por encima de todo, preservar un aura de la imagen, aura de la que Walter Benjamin demostró cómo la modernidad consagraba su pérdida.

Ahora bien, la rehabilitación del aura constituye una de las apuestas del neopictorialismo contemporáneo. La práctica de autores como Giordano

Bonora, Paolo Gioli, Natale Zoppis y de todos aquellos que se sitúan en su misma línea tiende a valorar doblemente la materia y la forma fotográficas. La materia, recurriendo al pincel, a la brocha y al rascado, dando color a los clichés o transportando las copias sobre tela o seda, combinando superposiciones múltiples. Todos estos procesos dan a la imagen carne y grano, en oposición al carácter liso de los papeles plásticos de la modernidad. La forma, al sobrevalorar el gesto —suponiendo a priori que el gesto redime la técnica—, le permitirá acceder al arte.

Al mismo tiempo se restaura una estética de lo Bello —que las vanguardias habían convertido en algo caduco— mientras que la ley de la pureza del medio, enunciada por el modernista Clement Greenberg, se ve duramente atacada.

Lo que hace el neopictorialismo es proponer una reordenación de las categorías estéticas modernistas: se trata de renunciar a las separaciones para pensar la obra como un mestizaje de prácticas y de materias, como articulación de lo objetivo y de lo subjetivo, conjunción feliz de la materia y de la forma, reconciliación de la técnica y del arte.

Pero, si bien esta reordenación permite flexibilizar el formalismo algo rígido de un Clement Greenberg, se hace en nombre de una cierta nostalgia —del Arte, de la Historia, del Sujeto— que podemos, con todo derecho, poner en duda. Ya que, en efecto, de lo que se trata en estas fotografías-pinturas compuestas con elegancia, sensibles y sensuales, de colores y materias preciosas que poseen esa seducción fin de siglo, es de nostalgia. Como si una vez más la fotografía tuviese que practicar la negación —“No soy la fotografía”— para acceder al tan deseado territorio de las artes plásticas; como si la fotografía tuviese que hacerse, siempre-ya, pintura para acceder al sacramento de la obra.

Restauración del aura, rehabilitación de la mano y de su prestigio, llamada nostálgica a las supuestas virtudes de la subjetividad expresiva. Sin duda, este neopictorialismo denota, *stricto sensu*, una reacción. Una reacción comparable a la de la Bienal de Venecia de 1980 que constituyó uno de sus emblemas más evidentes: a contracorriente de las conquistas del modernismo, en contra de la abstracción también, asistimos al glorioso retorno de una pintura narrativa, llena de color, expansiva y que, a menudo, tenía como base ideológica la restauración —más o menos confesada como tal— de ciertos nacionalismos artísticos. Por ejemplo, el neoexpresionismo y el neofauvismo para Alemania; la transvanguardia y la *pittura colta* para Italia.

En esta pintura, que reivindicaba con fuerza el eclecticismo, el derecho a la cita, al préstamo histórico y a un nacionalismo de buen tono, Jürgen Habermas¹ y Hal Foster² diagnosticaron, cada uno a su manera, un “posmodernismo de los neoconservadores”. Y de hecho, podíamos cuestionarnos sobre las prácticas, tanto plásticas como ideológicas, de una reorganización del campo artístico de este tipo, sobre todo en Europa. Podíamos, también, medir este asalto posmodernista a la fotografía, donde, quizás más que en otro ámbito, fuimos testigos del triunfo generalizado y jubiloso de las citas, mezclas e hibridaciones, de la fotografía denominada de “puesta en escena”, del *kitsch* y del *pastiche*. En realidad, triunfó el cinismo de la imagen: la imagen que sabe, de ahora en adelante, que es siempre-ya imagen de imagen, en una época del segundo grado que cultiva la pura seducción de la apariencia, el abigarramiento, el brillo del color. Porque, en efecto, si no puede haber una imagen primera, una imagen pura, sólo queda jugar con la historia de la imagen, o bien, con la multitud de imágenes “extra artísticas” que circulan de una sociedad a otra: es así como un cierto posmodernismo fotográfico tomó como paradigma al *pastiche*, reapropiándose, a menudo con un sentido lúdico, de una imagen-modelo, movilizándola, travistiéndola, desviándola.

Pastiche de la gran pintura: como, por ejemplo, David Buckland reciclando la obra de Jan Van Eyck y separando de ella, metódicamente, el aura, —burla de la postura de los Arnolfini, comicidad reforzada con los trajes y colores *kitsch* (*El matrimonio Arnolfini. Revisado*)—. *Pastiche* del icono: como los *remake* de imágenes piadosas firmadas por Pierre et Gilles, iconos empalagosos, simplistas beaterías en las que jóvenes de rostros demasiado lisos alzan estáticamente la mirada hacia un cielo imperturbablemente azul, y en las que parejas felices de ojos vacíos sonríen hacia el infinito en un universo totalmente maquillado.

Pero también: las “fotografías-esculturas” del inglés Boyd Webb, que reivindican su absoluta artificialidad. En entornos meticulosamente elaborados y después fotografiados, los cielos son de papel pintado, el mar de plástico coloreado, un onirismo programado se embarranca en las arenas de linóleo mientras que, a veces, algunos personajes posan parodiando la pintura de género.

O bien: la española Ouka Lele, con su imaginería chillona de un neosurrealismo revisado y corregido por la *movida*; la nórdica Tjarda Sixma, con su apropiación de referencias del cómic y de la ciencia ficción para travestirse, como en el sueño de una modistilla, en sirena y en princesa.

Para finalizar: el americano Jeff Koons con su imaginería porno-*kitsch* que podríamos calificar como el paso al límite de este posmodernismo estigmatizado por Jürgen Habermas; y así, en la serie fotográfica dedicada a los retozos amorosos del artista con Ilona Ciciolina, vemos, sobre fondos de tela pintados, a la pareja realizando posturas pornográficas de lo más explícitas e imitando, con intención blasfema, el éxtasis místico de santas y santos. Vestida de blanco inmaculado, con una virginal corona de flores en el pelo pero con el sexo desvelado clínicamente, Ciciolina une de este modo la virgen con la prostituta, la Madona con la Magdalena pecadora.

Hay que señalar que, sin duda, el posmodernismo europeo no supo llegar tan lejos como su homólogo americano: porque en Europa la cultura mediática es menos poderosa que en Estados Unidos, pero, sobre todo, porque la relación entre el arte y lo social se estructura de manera diferente, la obra —extremista— de un Jeff Koons no encuentra un equivalente propiamente dicho en Europa.

Tal como apuntó Bas Vroege³, el posmodernismo, aún siendo deudor de ciertas filosofías europeas, encontró en Europa un terreno menos favorable que en un país en el que una estrella de cine pudo llegar a ser presidente...

Reapropiación de estilos, práctica de la cita, manierismo, asunción del *kitsch*: es evidente que cierto posmodernismo juega la carta del eclecticismo, saborea los sabores mezclados, recicla lo usado, integra y se apropia sin jamás inventar. Rechazando las jerarquías y las evaluaciones, mantiene permanentemente la confusión entre arte y *kitsch*, entre cultura y comunicación mediática.

Pero por muy poderoso que sea este posmodernismo, sobre todo y tal como ya hemos señalado, en Estados Unidos, no puede ocultar otra vertiente de la posmodernidad que podríamos calificar, por oposición, de “crítica”, o también de “deconstruccionista”. Es cierto sin embargo que esta versión del posmodernismo comparte con la de los “neoconservadores” la convicción de que el paradigma modernista se ha agotado y que la crisis de la modernidad no admite apelación, pero lo hace según modalidades plásticas e ideológicas sensiblemente distintas que ahora examinaremos.

Si la mayoría está de acuerdo en reconocer en las *combine paintings* de Robert Rauschenberg y en las serigrafías seriadas de Andy Warhol las bases de las posibilidades de la deconstrucción posmodernista que de ellas derivan, Benjamin Buchloh⁴ ve, precisamente, en *Erased De Kooning Drawing*,

“firmado” por Robert Rauschenberg en 1953, el primer emblema del acto apropiacionista posmoderno. ¿Qué significa esto? En el contexto específico del arte posterior a la Escuela de Nueva York, Robert Rauschenberg inicia un acto que podría constituir el paradigma originario de la apropiación: pide a Willem De Kooning uno de sus dibujos —y lo consigue— con la intención perfectamente explícita, no de coleccionarlo como obra de arte, sino de hacerlo suyo, de apropiárselo, tras borrarlo y recubrirlo con su propia huella. Este procedimiento característico de la apropiación, va acompañado de un “gesto parricida, sublimado por parte del más dotado de los artistas de la nueva generación”⁵, y en el que se puede, con Benjamin Buchloh, ver tres criterios eminentemente posmodernos: la depreciación de la obra inicialmente “tomada prestada”, el efecto de superposición, de sobreimpresión y, finalmente, la reorientación de la lectura de la obra en dirección al sistema de encuadramiento.

Así pues, de este gesto inaugurador, de esta apropiación primera, Benjamin Buchloh ve dos “réplicas” más tardías, a finales de los años setenta: por un lado, una instalación de Louise Lawler en el Artists Space de Nueva York, en 1978, donde se había “importado” un cuadro firmado por Henry Stullmann y fechado en 1824, prestado para la ocasión por la New York Racing Association; por el otro, durante la 73ª exposición americana del Art Institute of Chicago, en 1979, la apropiación por parte de Michael Asher de una réplica en bronce de la escultura a tamaño natural, en mármol, de George Washington realizada por Jean-Antoine Houdon.

En ambos casos, asistimos a la inserción, en el doble marco de una obra firmada y de una manifestación artística oficial, de una pieza externa, extranjera, y de la que el autor se apropia como tal para hacerla suya, siguiendo modalidades variables. En ambos casos, las nociones tradicionales —pero también modernistas— de obra, autor, proceso de exposición y autonomía son duramente criticadas. También en ambos casos, nos vemos obligados a cuestionar dos valores ontológicamente esenciales —al menos, así parece— para la obra de arte: su autenticidad y su originalidad.

En efecto, ¿cómo podemos seguir hablando de autenticidad cuando se produce un acto de tomar en préstamo, de apropiación, o lo que es lo mismo de sustitución? Y ¿cómo mantener la noción de originalidad, cuando un cuadro de Henry Stullmann se integra en una instalación firmada por otra artista —en este caso, Louise Lawler—; cuando, una escultura de Jean-Antoine Houdon —y, más aún, la réplica de dicha escultura— es anexionada por Michael Asher?

A partir de un trabajo sobre Rodin⁶, recordemos que Rosalind Krauss demostró en qué forma las nociones afines de singularidad, autenticidad, unicidad, originalidad y original se articulan de forma ejemplar en el seno del espacio discursivo del arte modernista. Y en qué forma rodear la escultura de Rodin permite comprender, en contra de la hegemonía modernista, que es posible y concebible otro discurso: el discurso, eminentemente paradójico, de una reproducción sin original, o bien de una copia que estaría siempre-ya inscrita dentro del propio original.

Sin embargo, desde entonces, es el conjunto mismo del sistema de pensamiento y de producción modernista el que se agrieta, el que se deshace desde su interior: el que no haya ya diferencia ontológica entre el original y su copia, el que la creatividad sea un señuelo y el que se dé fin al mismo tiempo a los mitos fundacionales de la autenticidad y de la singularidad, abre la vía a otra hipótesis. La hipótesis deconstruccionista que, plásticamente, ha revestido las modalidades de la simulación y de la apropiación.

Este cambio radical de paradigma ha actuado desde finales de los años setenta y está perfectamente ejemplificado en el trabajo de la americana Sherrie Levine —sin duda la artista que más lejos ha llegado en la negación radical de las nociones de autor, obra y originalidad—. Inscrita en la primera generación de artistas que se propusieron una crítica deconstructiva de la representación, Sherrie Levine empezó por fotografiar reproducciones de grandes “maestros” de la fotografía americana: Walker Evans y sus vistas documentales tomadas durante la Gran Depresión; Edward Weston y sus desnudos auráticos... Levine declaraba: “En lugar de hacer fotografías de árboles o de desnudos, hago fotografías de fotografías. Elijo imágenes que manifiestan el deseo de que la naturaleza y la cultura nos aporten una impresión de orden y de significación. Me apropio de estas imágenes para expresar a la vez mi necesidad de compromiso y de distanciamiento. Así pues, espero que en mis fotografías de fotografías se manifieste una paz frágil entre mi atracción hacia los ideales que testimonian estas imágenes y mi deseo de no tenerlos, como tampoco deseo tener ataduras de ningún tipo. Quisiera que mis fotografías, con su propias contradicciones, representen lo mejor de ambos mundos”⁷.

Aún si “la obra” de Sherrie Levine conserva la huella, *in fine*, de aquello que denominamos melancolía, también es cierto que fotografiar fotografías que son, a su vez, reproducciones constituye una formidable máquina de guerra contra cualquier tentativo de reauratizar la fotografía, bien sea enrareciendo las copias, bien sea monumentalizándolas o bien, retocándolas manualmente.

Fotografiar fotografías es consumir el duelo del aura diagnosticado ya por Walter Benjamin, es acabar con las mitologías del genio expresivo (Walker Evans, Edward Weston...), es devaluar a priori la rareza, y, por lo tanto, el valor de los clichés.

No es de extrañar que, tras trabajar sobre la fotografía, Sherrie Levine haya proseguido su labor de deconstrucción reproduciendo, en forma de acuarelas —práctica considerada menor y cuyas connotaciones femeninas son ideológicamente evidentes—, los lienzos de grandes pintores del siglo xx. A la deconstrucción de la obra y del autor se añade, como una filigrana, la denuncia del carácter sexista, falocéntrico del arte y de su representación institucional.

Los años ochenta vieron cómo se perfilaba, siempre en Estados Unidos, un movimiento apropiacionista que se dedicó, frente a la masificación de la cultura y frente a la ideología dominante transmitida por los *mass media*, a deconstruir las “mitologías” —en el sentido barthesiano del término— de la sociedad americana. Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Richard Prince y Martha Rosler, por citar sólo algunos, quisieron, de un modo quizás más activo y combativo que el de Sherrie Levine, contribuir, realmente, a la transformación del aparato ideológico y cultural existente.

Es así como Richard Prince fotografía de las revistas ilustradas de gran tirada imágenes publicitarias que reencuadra, amplía a veces, y clasifica por temas. Una de sus operaciones de apropiación y deconstrucción más notorias la hizo sobre la campaña publicitaria de Marlboro y sobre las mitologías falócratas e imperialistas que transmite a través de la imagen fetiche del cowboy galopando en las tierras vírgenes del Oeste americano.

A tenor de modalidades plásticas, deudoras sobre todo del fotomontaje vanguardista de los años veinte, y en particular de John Heartfield, Barbara Kruger se apropia de clichés que en su mayoría circulan en la imaginaria de masas, los amplía, recorta, combina, monta y les añade textos que retoman igualmente clichés —los del lenguaje—. En Barbara Kruger, “el estereotipo es parte integrante del proceso social de incorporación, de exclusión, de dominación y de autoridad”, y constituye, de este modo, “un arma, un instrumento de poder”⁸. No se trata únicamente de mostrar al espectador las modalidades según las cuales el estereotipo actúa, domina y somete, sino también de llevar esta crítica de la representación a partir de la diferenciación sexual. Es cierto que no todos los montajes de Barbara Kruger se inscriben de forma explícita en el marco de una reivindicación feminista, pero el feminismo con-

duce la crítica social hacia un cuestionamiento de las relaciones entre lenguaje, sexualidad, mercancía y representación, en el seno de un mundo en el que la Ley es la de lo masculino. Un mundo de normas en el que, retomando un eslogan de Barbara Kruger: *We Don't Need Another Hero...*

Es innegable que el cuestionamiento acerca de las condiciones de posibilidad del “ser libre” en las sociedades llamadas posindustriales constituye uno de los rasgos característicos del campo fotográfico de los años ochenta. Este cuestionamiento puede hacerse a partir de una utopía del cuerpo libremente sexuado, como en el caso de los ingleses Gilbert and George —en los que el ideal de una transformación del individuo a través del arte no está exento de cierta ingenuidad—, o a partir de la constatación, hecha de un modo lúcido, de la no-libertad existente, como en el caso del canadiense Jeff Wall.

“Pintor de la vida moderna”, si retomamos la célebre fórmula baudelairiana, Jeff Wall propone una dialéctica especialmente fecunda entre fotografía, tradición académica de la pintura de historia, procedimientos cinematográficos y *medio* publicitario, reivindicando a la vez el ideal “de recuperar el pasado —el gran arte de los museos— y, estar dentro de la espectacularidad más *up-to-date* por un efecto crítico” (Jeff Wall).

Al presentar sus puestas en escena rigurosamente elaboradas en grandes cajas de luz de un impacto visual inmediato, Jeff Wall pretende confrontar lo que denomina el *high art* con la cultura de masas, y ésta última con las tradiciones conceptuales, estéticas y políticas de la vanguardia. La caja de luz —no es fotografía, ni cine, ni pintura aunque toma prestado algo de todos estos *medios*— parece ser la técnica más apropiada para una práctica que interroga sin cesar la cultura de masas sin por ello renegar del ideal de belleza, y que pone en escena la “disociación” como síntoma mayor de la existencia en las sociedades occidentales avanzadas⁹. Disociación de sí mismo, ya que los individuos nunca aparecen en la obra de Jeff Wall “como ellos mismos, sino [...] interpretando el papel de otro, otro que puede ser muy distinto de ellos mismos”. Disociación del cuerpo, porque cada sujeto fotografiado parece retener, contener, un efecto, una emoción, una pulsión: de lo que resulta la imposibilidad del gesto expresivo, o, más exactamente, la aparición de pequeños gestos compulsivos, lo que Jeff Wall denomina el “micro-gesto” como, por ejemplo, en *Mimic* (1982) donde el rápido gesto del hombre blanco que, al cruzarse con un asiático en la calle, estira con el dedo su ojo imitando un párpado rasgado, es un acto furtivo, económico, verdadero condensado de una reacción de clase y de raza, determinado por completo por el cuerpo social pero encarnado de repente, casi a pesar suyo, en un cuerpo singular. Si en

cada escena se constata una libertad reprimida, una fealdad del modo de vida dominante y de la permanencia rígida de las relaciones de clase dominadores-dominados, Jeff Wall no quiere simplemente adoptar la postura melancólica: sin duda el sufrimiento y el desposeimiento están en el centro de la experiencia social; a pesar de todo siempre es posible pensar en una “resistencia”. Como, por ejemplo, la del indio en *Bad Goods* (1984) que, a pesar de la miseria que evidencia su cuerpo, podrá elegir el recuperar o no la comida caducada, abandonada ahí, a sus pies, en un área anónima de un supermercado. De igual manera, la resistencia manifestada por esas dos jóvenes mujeres proletarias que, en *Diatriba* (1985), charlan con convicción por un camino que no es campestre sino de extrarradio, y reactivan —sin duda, sin saberlo— el diálogo socrático. En este sentido, y sólo en éste, el arte de Jeff Wall compromete a toda una cultura política y asume, según afirma el propio artista, una función educativa.

Si bien la dimensión socio-política sigue siendo, sin embargo, indirecta, oblicua, en la obra de Jeff Wall, otros artistas plásticos se decantan por insertar de una manera más explícita sus trabajos en lugares públicos, en el corazón del espacio urbano, *in situ*, utilizando las técnicas propias de la era posmoderna: el vídeo, la fotografía, la apropiación de las vallas publicitarias, instalaciones, etc.

Esto es así, sobre todo, en el caso de Dennis Adams y de Krzysztof Wodiczko.

Dennis Adams trabaja en la ciudad, más concretamente en lugares de paso, de tránsito, como son los quioscos, las marquesinas de las paradas de autobuses o los urinarios. Recicla fotografías que integra en lugares urbanos de tal manera que el peatón se vea sorprendido, turbado y desorientado, por no decir cogido en la trampa. Se trata de una estrategia múltiple y compleja: actuar sobre la atención flotante del que pasa, del que circula, para perturbar su percepción de forma repentina, enviando mensajes subliminales, pero también suscitar una reacción del orden de la “dislocación desagradable”¹⁰, aún sin enunciar una posición ideológica clara. Precisamente la fuerza —el efecto de inquietante extrañeza—, pero también la ambigüedad de la práctica de Dennis Adams reside en jugar con significantes icónicos cuyo significado se demuestra flotante: a modo de ejemplo, la fotografía del abogado señor Vergès colocada en una marquesina de parada de autobús, en Münster (1987), durante el juicio de Klaus Barbie. Tal como indica Yves Michaud¹¹, la obra de Dennis Adams nunca es unívoca, ya que el artista habla de sus dispositivos como de “aparatos anémicos para mostrar, de vestigios excavados”, y también de “metodología de lo temporal y del desasosiego”, de “la inocencia de la pér-

dida”, de “una voz frágil”, de “una gramática de la duda”, etc. Es decir, no se enuncia ninguna respuesta ideológica clara; también significa que hay un riesgo expuesto al fracaso en este tipo de intervención *in situ*.

Del mismo modo, el fracaso también amenaza los trabajos respectivos de autores como Hans Haacke o Jenny Holzer, y presenta otra variación en Krzysztof Wodiczko.

Los trabajos más famosos de Krzysztof Wodiczko —las proyecciones nocturnas (sobre todo *The Homeless Projection*), los *Homeless Vehicule* (1987) después y su versión más reciente, *Poliscar* (1991)— ya han levantado tantas polémicas que seguramente resulte vano reabrir de nuevo el debate. Sin intención de poner en duda la sinceridad política de Krzysztof Wodiczko, tampoco hay motivo para ello, quisiéramos permitirnos hacer dos observaciones: por un lado, el hecho de que un “espectáculo nocturno” como *The Homeless Projection*, inmensas fotografías de los sin-techo proyectadas sobre los cuatro lados del Soldiers and Sailors Civil War Memorial de Boston, denuncia quizás la intolerable miseria de una población errante que no cesa de aumentar en Estados Unidos, pero también, de forma implícita, defiende el monumento cívico que la intervención de Krzysztof Wodiczko quería denunciar explícitamente. Por el otro, el hecho de que el *Homeless Vehicule* y el *Poliscar*, aún pretendiendo incitar de forma vehemente a hacerse cargo, tanto a nivel político como social, del problema de los sin-techo, también sugieren, sin embargo, por su propio funcionamiento, por su experimentación en Nueva York y en Filadelfia y, además, por su entrada en el museo, que vivir sin techo y sin trabajo es, a pesar de todo, un modo posible y viable de existencia. En resumen, ambigüedad de estas “unidades de vivienda móvil” que, debido a una perniciosa transferencia, podrían verse integradas, digeridas por el propio sistema al que pretenden atacar.

Equívoco de todo arte con vocación socio-política, siempre amenazado por el riesgo de efectos perversos.

Notas:

1. Jürgen Habermas, "La modernidad: un proyecto inacabado" en *Ensayos políticos*, Ediciones Península, Barcelona, 2002.
2. Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *Recordings, Art, Spectacles, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985.
3. Bas Vroege, "Some thoughts in collection with the theme of the Biennale", *Questioning Europe*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam, 1988.
4. Benjamin Buchloh, "Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en Glòria Picazo y Jorge Ribalta eds., *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997.
5. *Ibid.*
6. Rosalind Krauss, "Le saluda atentamente", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
7. Declaración de Sherrie Levine, no publicada, hacia 1980.
8. Barbara Kruger citada por Craig Owens, *Art in America*, enero 1984, pp. 97-105.
9. Ver sobre este tema, la entrevista entre Jeff Wall y Els Barents, *Jeff Wall Transparencies*, Schirmer Mosel, Munich, 1986.
10. Jean Foncé, "On further reflection", *Dennis Adams. Transactions*, Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, 1994.
11. Yves Michaud, "Transactions and fragility", *ibid.*



Barbara Kruger

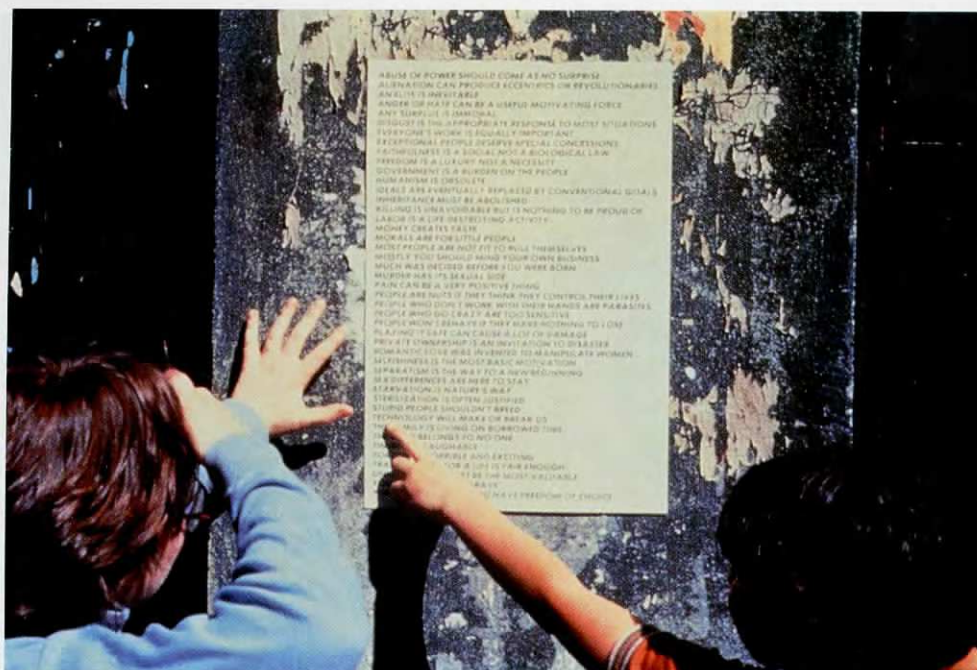
Sin título (No Thought, No Doubt, No Goodness, No Pleasure, No Laughter),
28 de enero de 1989, fotografías de gran formato,
partes aisladas de la fachada de la alcaldía.



Barbara Kruger
Delamy Street y Allen Street, Nueva York, 1989.



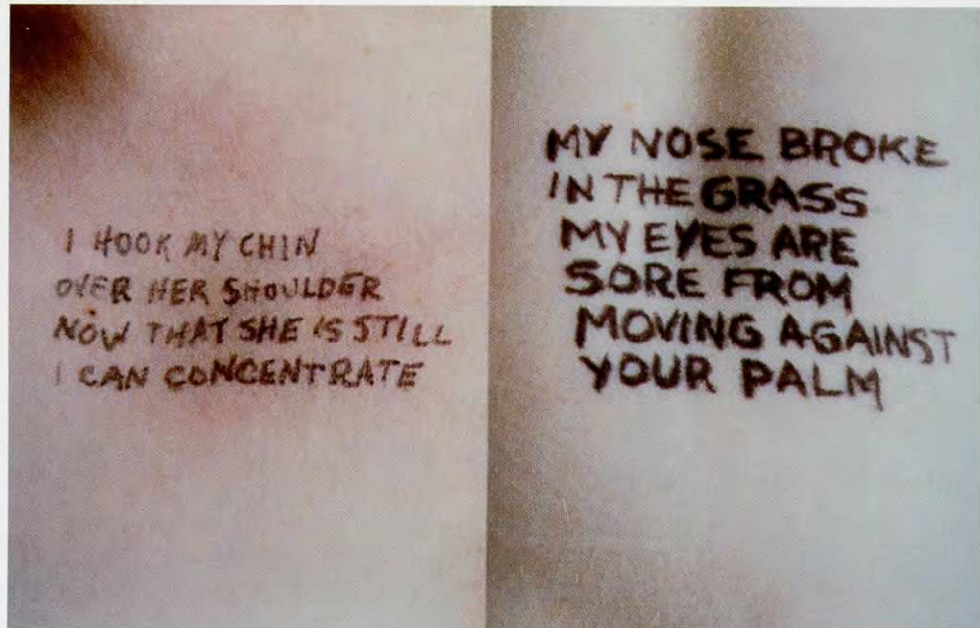
Jenny Holzer
Spectacolor Board, Times Square, Nueva York, 1986,
selección de la serie Survival, 1983-1985.
 Cortesía de Barbara Gladstone Gallery, Nueva York.



Jenny Holzer

Truisms, Nueva York, 1977-1979, poster, 91,5 x 70 cm.

Cortesía de Jenny Holzer.

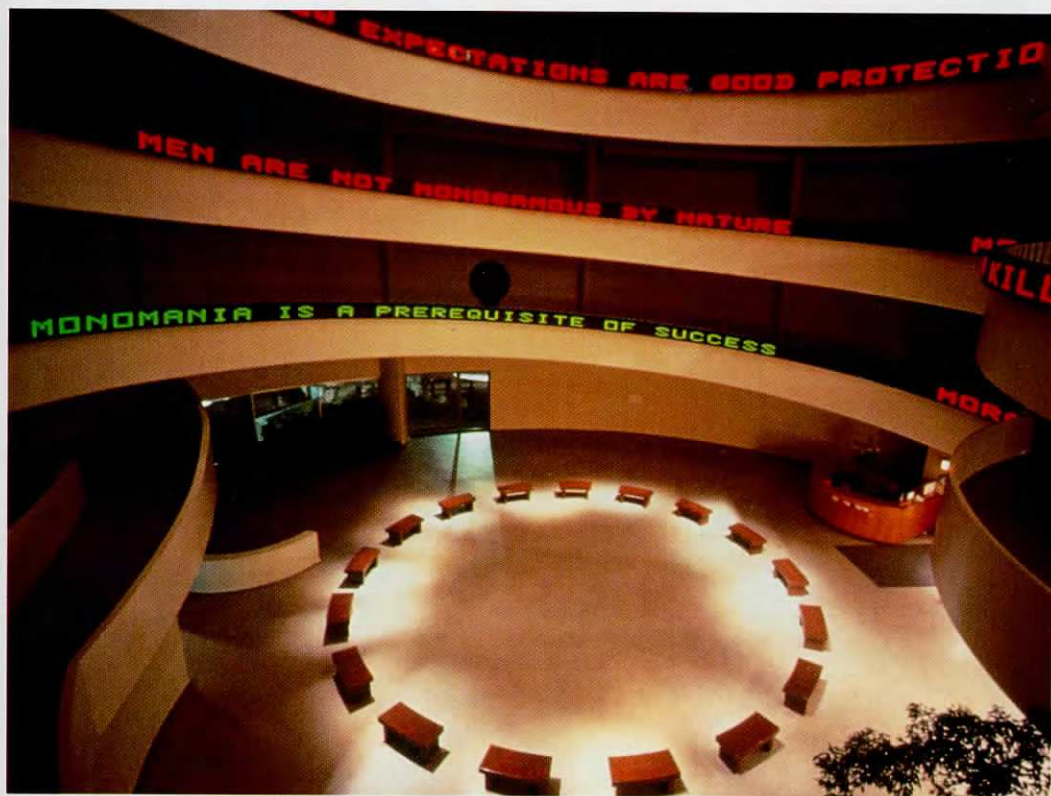


Jenny Holzer

Lustmord, 1993-1994, tinta sobre piel, cibachrome impreso, ed. 1/46, 33 x 51 cm.

Proyecto para el *Süddeutsche Zeitung Magazin*.

Cortesía de Jenny Holzer.



Jenny Holzer

Varios textos, instalación en el Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York, 12 de diciembre de 1989-11 de febrero de 1990,
textos luminosos, bancos en granito rojo. Cortesía de Jenny Holzer.



Stéphane Couturier

Grand-Palais-Paris 8, 1997, cibachrome, 172 x 138 cm.

Cortesia de Galerie Polaris, Paris.



Martha Rosler

Donuts, Turnpike, NJ, 1995, extraído de la serie *Rights of passage, 1995*,
fotografía en color, ed. 1/6, 69 x 103 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Lewis Baltz

Rule without Exception, 1988, obra original, cibachrome, 125 x 187,5 cm.

Cortesía de Galerie Michèle Chomette, París.



Dennis Adams

Bus Shelter IV, Münster, 1987, aluminio, partes metálicas en acero inoxidable, madera, fluorescente, plexiglás y duratrans, 304,8 x 510,5 x 396,2 cm.



Willie Doherty

Hijack-Incident (2), 1993, cibachrome sobre aluminio, 122 x 183 cm.

Cortesía de Galerie Jennifer Flay, París.



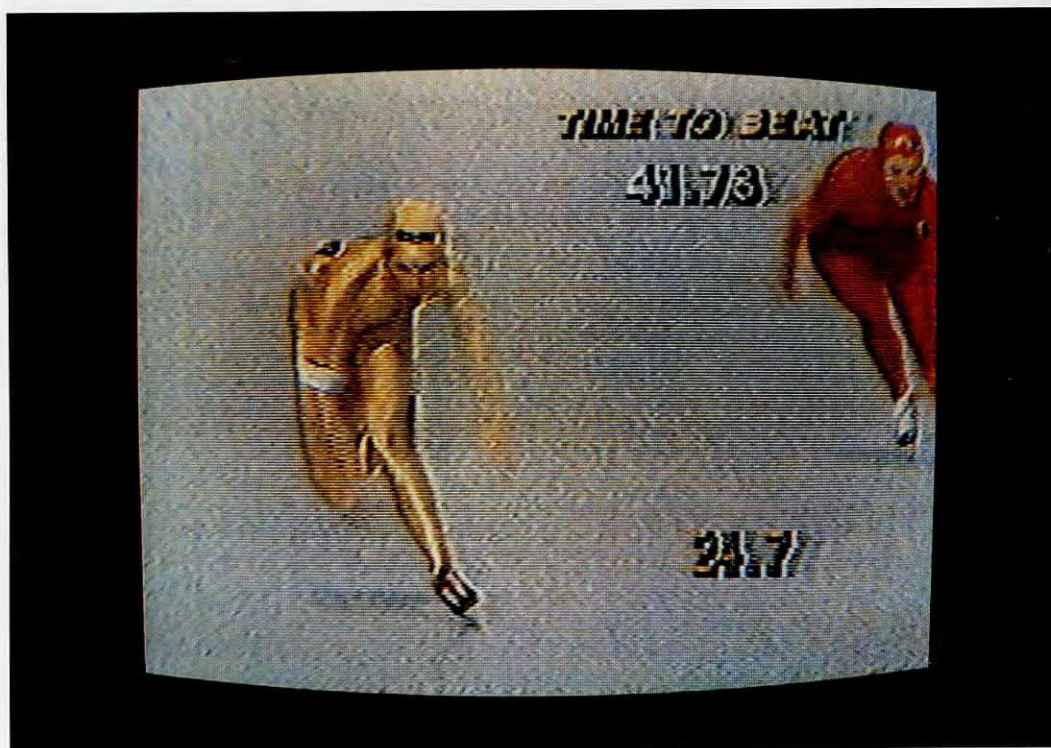
Paul Graham

Ballysillan Graffiti, Belfast, 1986, fotografía en color.



Dara Birnbaum

Pop-Pop Video: General Hospital/Olympic Women Speed Skating
 © 1980, fotograma, video en color y estéreo, 6 minutos.



Dara Birnbaum

Pop-Pop Video: General Hospital/Olympic Women Speed Skating © 1980.



Teun Hocks

Sin título, 1997, fotografía en blanco y negro, color retocado al óleo,
ed. 1/3, 132 x 169 cm.

Cortesía de Galerie Patricia Dorfmann, París.



Teun Hocks

Sin título, 1997, fotografía en blanco y negro, color retocado al óleo,
ed. 1/3, 131 x 162 cm.

Cortesía de Galerie Patricia Dorfmann, París.



Richard Prince

Cowboys and Girlfriends, 1992, portfolio de 14 ektachromes,
ed. 1/26, 20 x 24 cm cada una.

Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, París-México.



Boyd Webb

Without, 1990, fotografía en color, copia única, 123 x 158 cm.

Cortesía de Anthony d'Offay Gallery, Londres.



Boyd Webb

Ikebana, 1989, fotografía en color, copia única, 158 x 123 cm.

Cortesía de Anthony d'Offay Gallery, Londres.



Sandy Skoglund

The Green House, 1990, fotografía, cibachrome, 134 x 164 cm.

Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, París-México.



Ouka Lele

Sin título, 1992, copia a las sales de plata en blanco y negro retocada a mano y con acuarela por la autora, 44,5 x 29,5 cm.

Colección de la autora y de la Galerie VU, París.

Fotografía realizada en Madrid que pertenece a la serie de fotografías que la autora hizo de su hija María, fotografiada desde su nacimiento.



Pierre + Gilles

La Madone au coeur blessé, Lio, 1991.



HE WILL NOT NOW
ESCAPE THE NEXT THING

Olivier Richon

The Hunt, 1995, C-Print, ed. 1/3, 145 x 112 cm.

Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, Paris-México.



Sturtevant

Sin título, 1997, fotografía, fotocopia láser y fotocopia en blanco y negro,
copia única, 95 x 75 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



David Buckland

El matrimonio Arnolfini, 1986, cibachrome y platino impreso, 80 x 100 cm.



Paolo Gioli

Torso de Sebastián, 1993, *polaroid*, 50 x 60 cm, transferida
sobre una hoja de papel de dibujo de 100 x 80 cm.



Natale Zoppis

Extraído de la serie *Musée de la mémoire: Reliquaires*, 1996, polaroid type 600,
cartón y grapas metálicas, obra: 16 x 12 cm, marco: 42 x 32 cm.



Joël-Peter Witkin
Leda, 1986, Los Angeles.



Joël-Peter Witkin
The Sins of Juan Miro, 1981, Nuevo México.



Patrick Bailly-Maitre-Grand

Los baños romanos de Estrasburgo, 1986, daguerrotipo, 20 x 30 cm.
Colección Bibliothèque Nationale, París.



Giordano Bonora

Sin título, 1986, monotipo sobre papel, 23 x 17 cm.

Cortesía de Galerie Jean-Pierre Lambert, París.



Xavier Vallhonrat
Animal-Vegetal, 1985. Cortesía de Michèle Filomeno.



Joan Fontcuberta

Ophelia, extraído de la serie *Palimpsests*, 1993, fotograma virado al selenio sobre una reproducción original de Delaroche, 91 x 138 cm. Se trata de carteles de diferentes museos recubiertos de una emulsión fotográfica y utilizados para realizar fotogramas de cuerpos reales que casi se corresponden perfectamente con los cuerpos pintados.



John Heartfield

Sin título, diciembre de 1935, fotograbado, 37,9 x 26,7 cm.

Cortesía del International Museum of Photography
at George Eastman House, Nueva York.

El mestizaje posmoderno respecto al montaje vanguardista

Sin duda, la fotografía plástica de los años ochenta habrá deconstruido los mitos vanguardistas de originalidad y novedad, consagrando al mismo tiempo la defección del dogma greenberguiano de la pureza del *medio*.

En la lógica de Clement Greenberg, cada arte debe liberarse de las convenciones que no le pertenecen propiamente para que así pueda emanar su esencia íntima. De este modo, Clement Greenberg fundaba un principio y un método. Un principio: "El ámbito propio y único de cada arte coincide con todo aquello que es único en la naturaleza de su *medio*"¹. Un método: la purificación de cada arte mediante la eliminación de los instrumentos y efectos tomados en préstamo de otras artes. Dicha purificación va acompañada de un análisis riguroso de los constituyentes últimos de la creación artística. En este sentido, el modernismo cree en la existencia de una esencia de la pintura, de la escultura, de la fotografía, etc. Precisamente, hoy en día, la creencia en tal esencia se ha perdido mientras no dejan de proliferar obras de mezcla, obras híbridas.

En fotografía, esta hibridación a dado lugar a lo que denominaremos, a falta de un vocablo más adecuado, fotografías-pinturas, fotografías-esculturas, fotografías-videos, etc. Hemos visto cómo Paolo Gioli mezcla la materia fotográfica y pictórica; Boyd Webb combina fotografía y escultura; Éric Rondepierre integra en una misma obra imágenes televisivas, cinematográficas y texto. De hecho, estamos asistiendo a una liberalización generalizada de las diferentes prácticas, a una flexibilización de los criterios de reconocimiento de la obra, a un juego de circulación e intercambio entre las distintas producciones.

Ahora bien, esta dialéctica de la fotografía y de la pintura, de la fotografía y de los otros *medios* evoca ciertas prácticas de las vanguardias de entreguerras. A continuación vamos a proponer una comparación entre el mestizaje generalizado de los *medios* y la práctica vanguardista del montaje.

El collage —y la estética que lo acompaña—, definido originariamente con los papeles pegados de Braque y de Picasso como la inserción sobre el lienzo pintado de elementos recogidos en lo que se ha acordado llamar "la realidad",

parece ser uno de los hilos conductores de la producción artística desde 1912. De los cuadros cubistas a las *combine paintings* de Robert Rauschenberg, de las obras futuristas y constructivistas a los lienzos de la figuración narrativa, el collage esboza una especie de trama continua del arte moderno.

La estética del collage, primero pictórica, se aplicó enseguida a la fotografía —considerada a su vez como fragmento de realidad, punción de espacio y tiempo— que fue experimentada por las vanguardias y, después, explorada de forma sistemática debido a sus infinitas posibilidades de montaje. El fotomontaje surge como práctica emblemática de las vanguardias de entreguerras, como experimentación de una estética del fragmento y del choque. Y también surge como la tentativa de hacer intercambiable la fotografía con la pintura, la fotografía con el dibujo, la fotografía con la escritura.

Ahora bien, resulta que el montaje fotográfico, tan vivo y subversivo durante el periodo de entreguerras, hoy en día se ha agotado. Y no porque el campo fotográfico contemporáneo se caracterice por un retorno a la fotografía “pura” —como hemos dicho repetidas veces—, sino porque ha sustituido la estética del montaje por la del mestizaje. Vamos pues a examinar este deslizamiento del montaje al mestizaje.

Paralelo a las experimentaciones cinematográficas de Eisenstein, Koulechov y Vertov, el montaje es una práctica que se infiltra en todas las vanguardias fotográficas de los años veinte, con una potencia visual digna de ser subrayada. En general, el fotomontaje se piensa como el medio para hacer penetrar el sentido dentro de una simple imagen de la realidad. Es lo que decía Brecht²: “Una fotografía de las fábricas Krupp o de AEG no nos dice mucho sobre estas instituciones [...] De hecho, hay que construir algo, algo artificial, algo fabricado”. Este comentario denuncia la falsedad de las mitologías más corrientes sobre la fotografía, imagen supuestamente transparente e inmediatamente significativa. Lo que dice Brecht, y lo que implica la práctica del fotomontaje es que la imagen sola está por debajo de la significación, no habla, no dice nada sobre el mundo. Sólo la introducción concertada de elementos extra-fotográficos introduce una lógica del sentido.

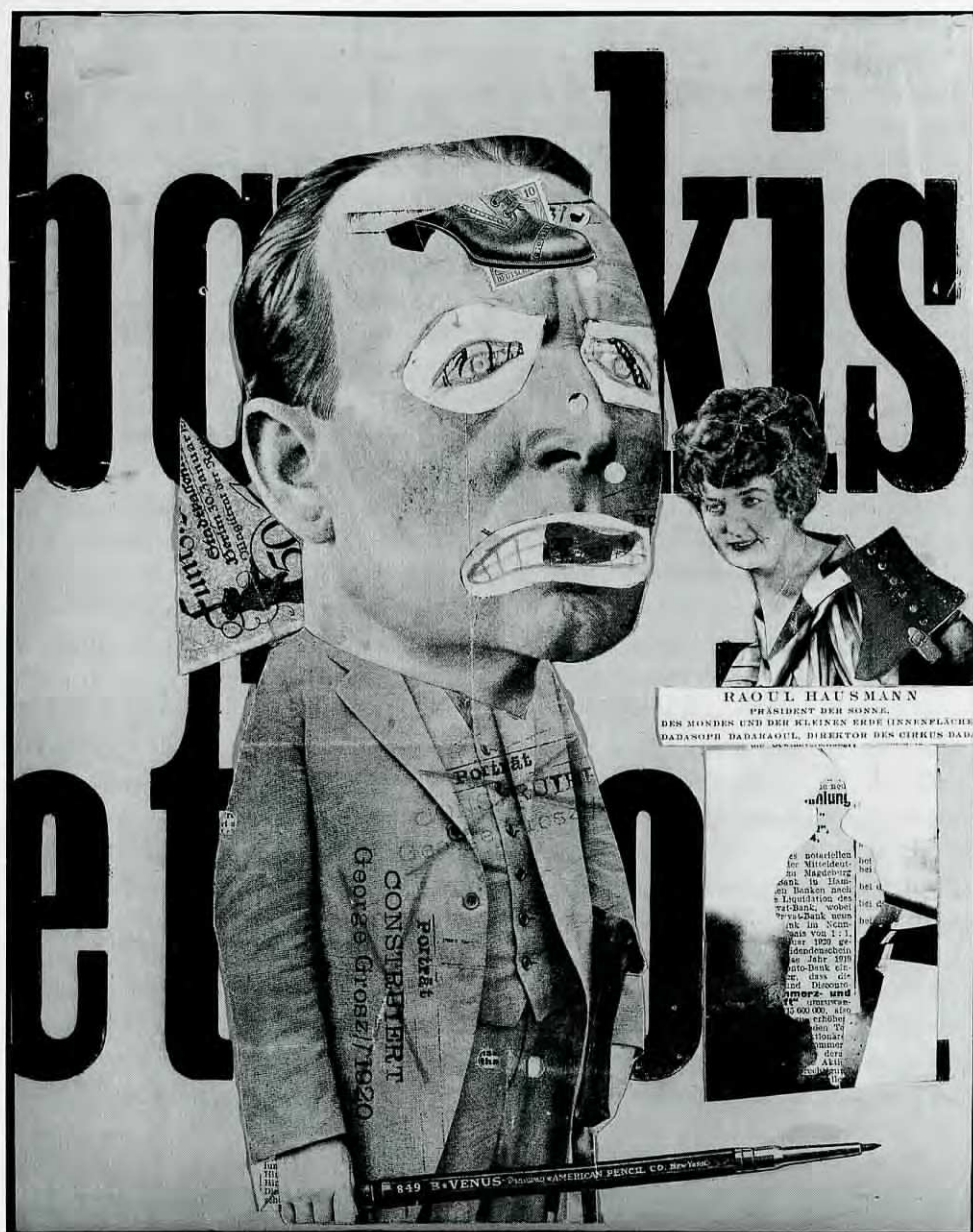
Si la observación de Brecht consigue hacer vacilar la idea corriente de una fotografía inmediatamente significativa, a su vez el fotomontaje perturba otra idea en general asumida sobre la fotografía: la de la imagen como película sin espesor, pura superficie. En efecto, en el fotomontaje, la fotografía es tratada como materia, como material, y el fotomontaje en su conjunto es pensado como gesto.

Este gesto (juntar, recortar, pegar...) se erige como contrapunto polémico de un cierto puritanismo del arte. En contra del falso orden impuesto por el arte clásico, reivindica el desorden de elementos heteróclitos. Presupone, así, que para elaborar un nuevo orden de sentido, hay que abandonar las coherencias ilusorias del arte clásico en general y de la fotografía académica en particular. Existe, pues, en el fotomontaje un poder crítico y, aún más, una dialéctica de la destrucción y de la reconstrucción que actúa en las obras de los años veinte.

Al mismo tiempo, el fotomontaje reivindica elementos visuales que son a menudo conflictivos, incluso contradictorios, y que deben leerse como expresión plástica de tensiones y contradicciones de la época moderna. De forma más radical, deben ser preservados como tensiones abiertas: el fotomontaje implica que una contradicción queda abierta como una fisura, como una rotura. Rotura que no es sólo plástica: es también la que desgarró la conciencia europea tras la I Guerra Mundial. Ya sea dadaísta, constructivista o surrealista, el fotomontaje señala dos realidades: lo que se destruyó irremediabilmente durante la Gran Guerra y lo que puede ser reinventado en el futuro.

En este sentido, con el dadaísmo, y sobre todo con el dadaísmo berlinés, el fotomontaje empieza a tener cierta resonancia. En Berlín, el dadaísmo halló su verdadera aplicación fotográfica (y no sólo pictórica o literaria) y su dimensión política: se vuelve áspero, brutal, conquistando su fuerza de irrupción. También en Berlín, la fotografía, que ha examinado su doble función documental y artística, se convierte en un arma tan eficaz como la octavilla, el panfleto o la caricatura de un George Grosz. Contribuye así al fracaso del expresionismo alemán, del que los dadaístas consideran que posee un gusto exagerado por la subjetividad, un espiritualismo exangüe, definitivamente incapaz de transformar el arte de la época. Más allá de su innegable seducción plástica, el fotomontaje berlinés posee un poder eminentemente destructivo, una verdadera deflagración de la imagen y de la conciencia.

Destrucción de los esquemas tradicionales: el fotomontaje va acompañado también de una destitución de la figura del artista —en beneficio de la del montador—. Tanto en Raoul Hausmann como en John Heartfield, hay que subrayar la importancia del verbo *montieren*, que da sentido a la firma de John Heartfield —JH *montiert*—, y que comenta Raoul Hausmann en sus *Cartas à Maud*⁸: decir que montamos imágenes, es afirmar que no se trata de crear, en el sentido demiúrgico y romántico del término, sino de construir, de montar un trabajo. Hay que acabar con la mitología del artista, y alinearse con la prác-



Raoul Hausmann

El crítico de arte, 1919-1920, montaje de fotografías y periódicos, 31, 8 x 25,4 cm.

Cortesía de The Tate Gallery, Londres.

tica del ingeniero. Ya que el ingeniero era una de las figuras paradigmáticas de los años veinte, podemos enunciar, en términos benjaminianos, que actúa contra una visión devota del arte y contra una figura aurática del artista creador. Al mismo tiempo se consolida la pérdida concertada del aura. Raoul Hausmann realiza este ataque contra la supuesta aura de la obra de arte tanto mediante el fotomontaje como a través de otras prácticas, igualmente deconstructivas: el ensamblaje, el despegado, el poema-cartel. Todas estas prácticas se burlan del arte y de sus pretensiones y constituyen una búsqueda de nuevos materiales destinados a traducir la época; una máquina de guerra contra la clase y la ideología burguesas. En este contexto, Raoul Hausmann recurre a una fotografía doblemente necesaria como imagen pública, popular, destinada al consumo de masas y como elemento visual manipulable, transformable, cambiante. Célula germinativa de sentido.

En el caso de John Heartfield, el derrumbamiento del aura tiene que ver con una toma de conciencia política: sobrepasar el poder de negación propio del dadaísmo y convertirlo en lucha dinámica. Con John Heartfield surge, en los años veinte, un nuevo tipo de productor de arte: el proclamado por Louis Aragon, el artista militante, el artista que interviene y cuya obra está en estrecha relación con su función y finalidad social. Contra el aura de la obra única, el fotomontaje de John Heartfield asume totalmente en este sentido el ser el *medio* de comunicación de masas. Se despliega una estética de choque sostenida por una retórica de la persuasión.

El fotomontaje, al ser al mismo tiempo destitución del antiguo orden y apertura a nuevas posibilidades, inventa un nuevo espacio. Espacio lúdico, en el caso de Raoul Hausmann; espacio de clase en el de John Heartfield. Espacio frontal y geométrico en el caso de los soviéticos, El Lissitzki, Gustav Klutskis, Alexander Rodtchenko. Así pues, contra la subjetividad de tipo expresionista, Raoul Hausmann; reivindica una nueva conciencia que se adecue al nuevo espacio de la obra, que acepte "someterse al impulso visual e imaginario automatizado" y que pueda recibir otros arreglos formales: "plasticidades completamente cambiadas e inesperadas"⁴.

En la obra de John Heartfield, el fotomontaje articula trozos de una realidad reventada para hacerla inteligible a los que se hallan sumidos en el caos del mundo. En otras palabras, el fotomontaje ofrece la única respuesta adecuada a la disociación y a la fragmentación que, de ahora en adelante, caracterizan la percepción, las relaciones con los hombres y las cosas, la realidad misma. El nuevo espacio que se constituye de este modo es un espacio de perspectivas plurales que, de hecho, corresponde a una destitución del



Raoul Hausmann

ABCD, retrato del artista, 1923.

Cortesía del Musée national d'Art moderne, Paris.

punto de vista dominante hasta el momento, el punto de vista de la clase burguesa, en beneficio del proletariado. En cuanto al fotomontaje constructivista soviético⁵, propone un espacio frontal, tabular, anti-perspectiva y anti-naturalista. Este espacio combinatorio articula lo textual y lo visual y está regido de forma sistemática por un recorte geomético. Obedece a una lógica expresiva tanto en el caso de la fotografía como en el de la tipografía, pensada como escritura sensible, capaz de expresar “los impulsos y las tensiones” del contenido textual, o bien “el gesto del lenguaje vivo”⁶. La fotografía, pues, se ve investida de un poder de acción sobre el espectador que El Lissitzki y Alexander Rodtchenko juzgan, ahora y en el futuro, imposible de alcanzar a través de la pintura o el dibujo. Esta sobreinvestidura del fotomontaje va a la par con la reflexión crítica, muy vivaz entonces en la URSS, sobre la muerte de la pintura de caballete.

Por último, el fotomontaje se halla en su totalidad orientado por el lenguaje: el poema dadaísta en Raoul Hausmann, el eslogan político en John Heartfield y los soviéticos. En la obra de Raoul Hausmann el título no contiene el significado del cuadro sino que interviene como elemento del collage y abre un espacio para la subjetividad de cada uno de nosotros. En la obra de John Heartfield, el texto ofrece el significado con tanta fuerza como la imagen, y varía según dos modalidades: sea como eslogan, exhortación, llamada a las masas, conforme a una retórica de la llamada revolucionaria; sea como extracto de discurso, cita, proverbio. Es decir un fragmento de lenguaje articulado a ese fragmento de realidad que constituye la imagen fotográfica. Para finalizar, en la obra de los soviéticos, el fotomontaje es también un espacio de la letra y sólo tiene sentido en su articulación estrecha con lo que los constructivistas denominaron “la nueva tipografía”.

Esta dialéctica vanguardista —de la fotografía y de la pintura, de la fotografía y de los otros *medios* artísticos— evoca, es cierto, el mestizaje generalizado de prácticas que caracteriza los años ochenta.

Sin embargo, sería arriesgado llevar la comparación más allá. Por varios motivos:

– Allí donde el montaje de los años veinte iba en consonancia con la noción de vanguardia, el mestizaje contemporáneo es posmoderno. Es lo mismo que decir que interviene después del desgaste de los esquemas modernistas, o sea que ya no cree en la posibilidad de producir una imagen nueva, original, sino que aboga por la cita y el reciclaje de las imágenes, la reapropiación de estilos.



Neueste Muster der Nazi-Lebensmittelindustrie 1936

Fotomontage: John Heartfield

John Heartfield

Sin título, 9 de enero de 1936, fotograbado, 37,9 x 26,7 cm.

Cortesía del International Museum of Photography
at George Eastman House, Nueva York.

– Percibimos un importante desplazamiento en relación a los años veinte: la dialéctica, en lo sucesivo, ha actuado menos con la letra, con lo textual que con las artes plásticas.

– El mestizaje no deconstruye la “función-artista”, como lo hacía el montaje, sino que intenta por el contrario restaurar dicha función en sus derechos más tangibles —y no es ésta la menor de las paradojas de la fotografía plástica de los años ochenta—.

– Por último, si a veces el mestizaje se ejerce en nombre de la crítica, al igual que el montaje, con más frecuencia hace referencia a una nostalgia cuya naturaleza es legítimo cuestionar.

Sobre todo el mestizaje fotografía-pintura, parece problemático en cuanto que parece próximo a un cierto academicismo y a una involución hacia valores estéticos muy tradicionales. Por el contrario, el mestizaje entre fotografía y cine o el vídeo se presenta como algo mucho más rico y vivo. Una parte nada despreciable de la fotografía contemporánea está “tocada” por el modelo cinematográfico, fascinada por los efectos del cine y el dispositivo de la pantalla. Como señala Philippe Dubois⁷ se pueden diferenciar tres tipos de trabajos que van en esta dirección:

– Las instalaciones cinéticas y las proyecciones de imágenes que confrontan el dispositivo fotográfico con el dispositivo cinematográfico interrogan los efectos de movimiento y tiempo inscritos en la imagen fija, proponen una meditación sobre la percepción de las imágenes. El trabajo de la británica Susan Trangmar, *Blue Skies* (1990), que proyecta diapositivas en un movimiento circular que rodea al espectador, es muy representativo de este tipo de práctica.

– Las experiencias fotográficas que se elaboran a partir de imágenes cinematográficas, positivándolas, manipulándolas, ampliándolas, etc. El francés Eric Rondepierre trabaja de este modo sobre las “imperfecciones”, los “fallos” de la película, aislando, por ejemplo, momentos de ausencia de la representación, fotogramas negros o bien fotogramas modificados por la restauración o las manipulaciones más variadas.

– La fotografía de la pantalla de televisión, que casi siempre va acompañada de una reflexión crítica sobre la imagen de masas, sobre la ideología que transmite el *medio* televisivo. En relación a esto es significativa la práctica de la alemana Katharina Sieverding, que reproduce fotográficamente la imagen



El Lissitzki

Cubierta del libro de I. Selviski, *Notes d'un poète*, 1928,
12,5 x 17,4 cm, Moscú.

televisiva de un bombardero realizando una ampliación monumental (400x700 cm) para provocar un choque perceptivo y emocional.

De forma más general, el conjunto de la obra de Alain Fleischer puede interpretarse como un intento, obstinado y proteiforme, para hacer “trabajar” a los *medios* los unos en relación con los otros y, sobre todo, para actuar siempre en la interfaz de la fotografía y el cine. Tal como ha dicho recientemente el artista: “Desde que existen, la imágenes animadas del cine sueñan con una pantalla sensible a sus caricias, a sus huellas, a sus pinceladas, como el lienzo blanco es sensible a las de la pintura, en una pantalla que pudiese fijar su rastro en lugar de borrarlo al final de la proyección, cuando se encienden las luces.

Desde que existen, las imágenes fijas de los libros sueñan con emprender el vuelo aprovechando una corriente de aire, con un movimiento de sus alas —las páginas— y, convertidas en imágenes animadas, escapar de su mortaja de papel”.

Una de las más recientes propuestas de Alain Fleischer, *Pantallas sensibles y Flip Books*, trataba justamente de “realizar este sueño cruzado de las imágenes”, proponiendo un verdadero *work-in-progress* animado, durante dos meses, por acciones cine-fotográficas. Paralelamente a los *Flip Books*, que podían consultarse permanentemente y cuyas páginas, hojeadas por el visitante, hacían que se animasen los retratos de hombres de letras —Artaud, Beckett, Kafka, Proust—, *Pantallas sensibles* articulaba estrechamente fotografía y cine; aquí, la imagen animada investía la fotografía gracias a un sistema elaborado por el artista en el que la película funcionaba como un negativo y la pantalla como un papel fotográfico. Desde ese momento, el tiempo trabajaba dentro del dispositivo: tiempo de la proyección, a la que el público estaba invitado; tiempo de la revelación (en el sentido químico del término), ya que el público asistía en tiempo real a la progresiva emergencia de la imagen sobre la pantalla; tiempo de deambular y, finalmente, tiempo de la contemplación, ya que la imagen, una vez revelada, se exponía fijada a los muros, ofreciéndose a las miradas.

Al contrario de las imágenes que mestizan fotografía y pintura, estas imágenes son muy poco nostálgicas: proponen más bien una interrogación crítica sobre las condiciones de la percepción, sobre el significado de la imagen y su recepción. Si bien su alcance crítico es todavía incoativo —y a veces incluso un poco ingenuo—, en cambio es innegable que las obras que resultan de este mestizaje inventan nuevas configuraciones plásticas y piensan lo “visual” contemporáneo.

La instalación, que ha sido puesta en duda mucho más y ha dado pie, a menudo, a flagrantes fracasos, puede entenderse como una mezcla de escultura y fotografía. Del mismo modo que la fotografía-pintura, la instalación participa de esta reconsideración de la imagen que ha sucedido a la desafección del modernismo y que presupone que la imagen no puede reducirse a una pura lisura, la del lienzo pintado o la del cliché fotográfico. Pero, a excepción en Francia de algunas obras esenciales —las de Christian Boltanski, Alain Fleischer, Annette Messager o Holger Trülzsch—, la instalación a menudo se limita a ser una simple colocación en el espacio, una sobrevaloración del valor de exposición de la fotografía, y no la invención de un espacio o de un volumen fotográfico original.

En relación a esto, es significativo apuntar que las instalaciones francesas, a diferencia de lo que ocurre en otros países, al no ser demasiado tímidas —o bastardas—, dejan al espectador perplejo. ¿Se trata de fotografías? ¿De esculturas? ¿De un lugar?... Las posibilidades de interpretación traicionan de hecho la conclusión —o lo que es lo mismo, la vacuidad— de las obras así expuestas.

En cambio, parece, sin que con esta afirmación se pretenda aumentar las oposiciones nacionales, que ciertos artistas canadienses (de Québec, más exactamente) cuestionan de forma pertinente las modalidades de exposición de la fotografía, su inserción en el espacio, ilustrando este neologismo esclarecedor de René Payant: "Arquitecturar la fotografía"⁸.

Abandonando el montaje tradicional en la pared, los quebequeses Alain Paiment y Roberto Pellegrinuzzi dan cuerpo y espacio a la fotografía. Ambos inventan lugares fotográficos, abriendo un espacio singular donde se invita al espectador —al cuerpo del espectador— a tomar posiciones, a circular, a acercarse para después retroceder, a acomodar su mirada. La obra de Alain Paiment, *Dead on Time (Work in Progress)*, verdadera escultura fotográfica fechada en 1990, invita a reconstituir la torre de un reloj mediante el ensamble de planos que hacen referencia a la cuadrícula de longitudes y latitudes de la cartografía. *Chantier, Building Sight* (1991) es un cubo monumental donde se puede penetrar y cuyas cuatro facetas interiores despliegan el espacio caótico de un espacio en construcción.

En Roberto Pellegrinuzzi, el *medio* fotográfico permite la reconstitución de objetos reales "verdaderos-falsos" —mesa, armario, pupitre— en obras que, como *El naufragio* (1988), *La caída*, *Le Passage* (1989), pretenden reproducir la realidad denunciando al mismo tiempo esta práctica como ilusoria. La hoja gigantesca de *El cazador de imágenes* (1991), desplegada sobre una pared cón-

cava, produce un efecto envolvente, arrojando al espectador como si se tratase de una piel magnificada —piel de hoja, piel de la película fotográfica—. Al rechazar el sensato espacio de las paredes, optando por el volumen y la desmesura, ¿consiguen sus arquitecturas fotográficas convertirse en monumentos? Si bien la obra de Roberto Pellegrinuzzi juega claramente con la magnificación, en cambio la de Alain Paiement moviliza el monumento para cuestionarlo y deconstruirlo.

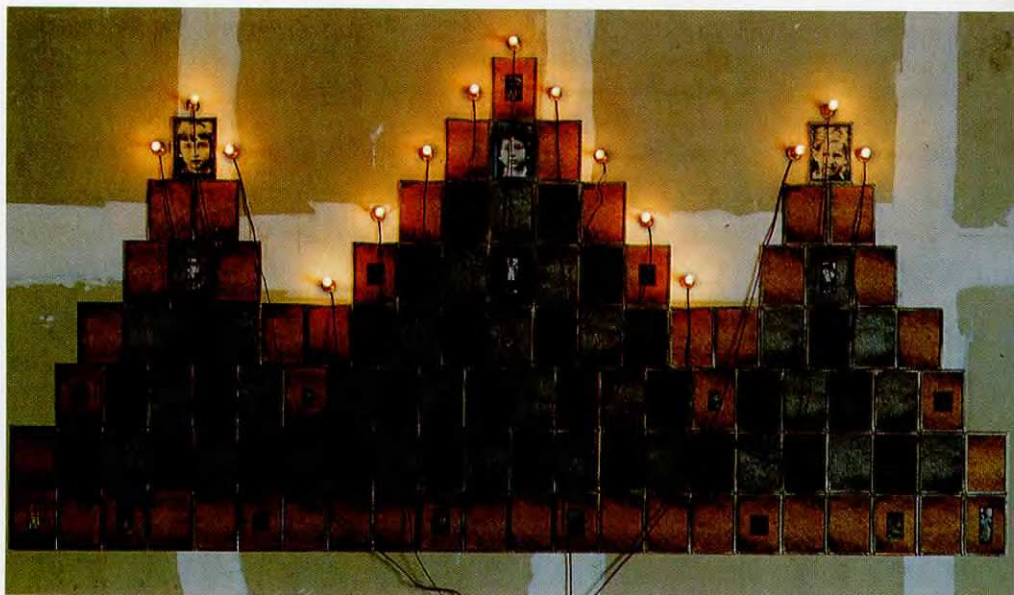
En efecto, *El cazador de imágenes* es monumental; es una gigantesca lámina de botánica, una magnífica placa entomóloga que encierra con meticulosidad cuadros de tamaño regular que reproducen un fragmento de la hoja gigante. Pero en este caso, la monumentalidad se asocia con una “voluntad de conocer” que, por el contrario, está minada, frustrada, en las obras de Alain Paiement. Esto se debe a que *El cazador de imágenes* está en relación, a la vez, con un modelo fotográfico —uno de los primeros libros fotográficos, *The Pencil of Nature*, del inglés William Henry Fox Talbot, obra compuesta sobre todo por fotogramas de hojas y que es una versión fotográfica del herbario de Rousseau— y un modelo naturalista, como un eco del proyecto dieciochesco de constituir una investigación sobre el reino natural, de clasificar y catalogar. Así pues se trata de un dominio de la mirada a través de la visión macroscópica y de cuadrricular la imagen de manera rigurosa.

A la inversa, la obra de Alain Paiement se ve interferida por un vértigo perceptivo. Aunque Alain Paiement trabaja con lugares con una fuerte carga simbólica, fuertemente connotados, como, por ejemplo, el anfiteatro Bachelard de la Sorbona o el taller del museo de Arte Contemporáneo de Montreal, la monumentalidad prometida —¿o esperada?— se ve rápidamente deconstruida en beneficio de un espacio desordenado, caótico: el espacio interior del cubo propuesto por *Chantier, Building Sight*, o su versión final como desarrollo bidimensional frente al cual la mirada inquieta parece que deba afrontar el cuadro de un monumento deconstruido. Esta forma de dar cuerpo a la fotografía se hace de muy distintas maneras: “dobles duplicaciones volumétricas de imágenes”⁹ o monumentos, como en el caso de Roberto Pellegrinuzzi; esculturas o volúmenes penetrables, en el caso de Alain Paiement. Pero no hay que engañarse: este “cuerpo”, que adquiere la fotografía gracias a estos dos artistas, es singular y se opone de forma radical al cuerpo expresionista que magnifica algunas instalaciones. Aquí no hay rastro de afecto ni de emoción.

Ascesis de las obras. Como en retiro, despojadas de subjetividad y al mismo tiempo no comprometidas, rehúsan tomar partido por lo social, al contrario de lo que ocurre en gran parte del arte canadiense actual.

Notas:

1. Clement Greenberg, "Modernist painting", en Francis Frascina y Jonathan Harry eds., *Art in Modern Culture*, Phaidon Press, Londres, 1992.
2. Citado por Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982.
3. Ver Raoul Hausmann, *Je ne suis pas un photographe*, Éditions du Chêne, París, 1976.
4. *Ibid.*
5. Ver sobre este tema Claude Leclanche-Boulé, *Le Constructivisme russe. Typographies et photomontages*, Flammarion, París, 1991.
6. Citado por Claude Leclanche-Boulé, *ibid.*
7. Philippe Dubois, "Les métissages de l'image (photographie, vidéo, cinéma)", *La Recherche Photographique*, n° 13, otoño 1992.
8. René Payant, "Architecturer la photographie", *Spirale*, n° 55, octubre 1985.
9. Sylvain Campeau, "Roberto Pellegrinuzzi. De la photographie à l'objet (de la photographie)", *Parachute*, n° 63, julio-agosto-septiembre 1991.



Christian Boltanski

Monumento, 1987, 111 fotografías en blanco y negro y color,
marcos de metal, 15 luces, 330 x 160 cm.



Christian Boltanski

Vitrine de referencia, 1972, objetos diversos y fotografías, 204 x 129 x 51 cm.
Cortesía de Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, París.



Christian Boltanski

Álbum de fotos de la familia D., 1971, 150 fotografías en blanco y negro, enmarcardas. Colección Liliane et Michel Durand-Dessert, París.





Alain Fleischer

Pantallas sensibles, enero 1998, 6 fotografías reveladas después de la proyección de un film en negativo de 16 mm, 400 x 360 cm cada uno.
Cortesía de le crédac, Ivry-sur-Seine.



Alain Fleischer

Tout un film, rien qu'une image, enero 1998, rayograma 44 x 59 cm.
Cortesía de le crédac, Ivry-sur-Seine.



Annette Messager

Las torturas voluntarias, 1972-1991, técnica mixta,

85 marcos y un libro, 317 x 165 cm.

Cortesía de Galerie Chantal Crousel, París.



Jacqueline Salmon

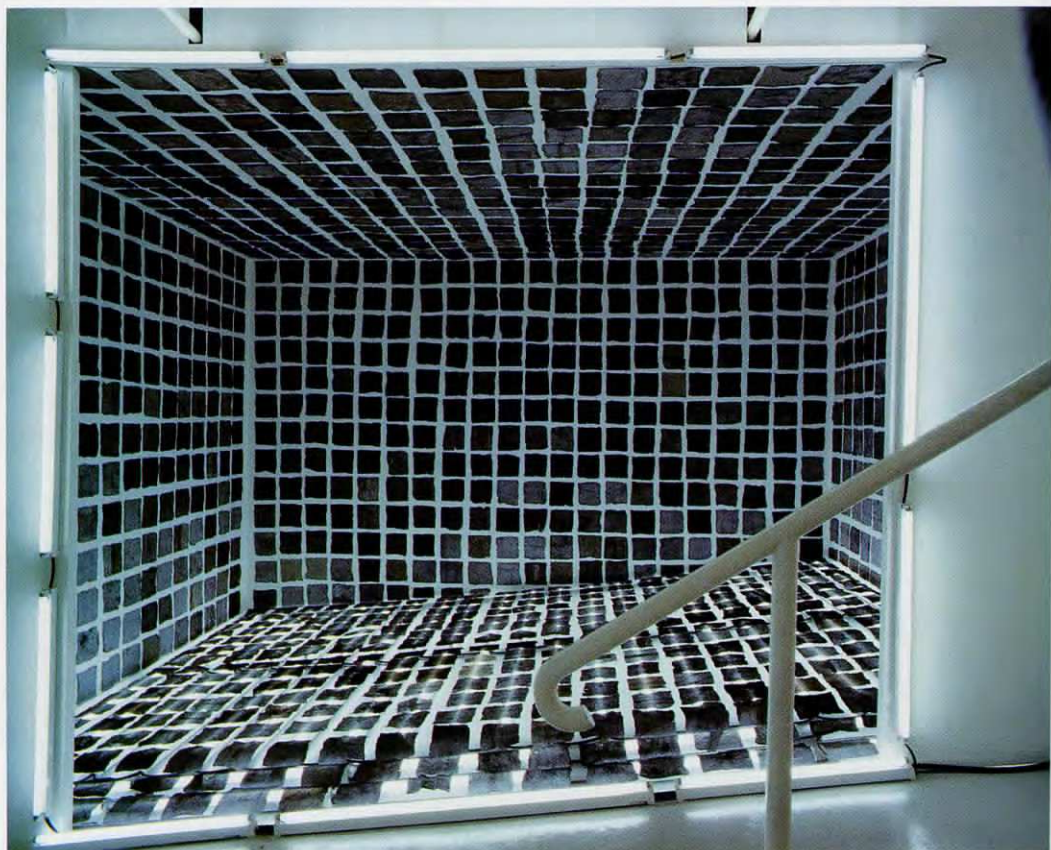
Instalación *Bienfaiteurs* dentro del proyecto "Hôtel Dieu", Centre d'Art Cadran Solaire, Troyes, 1992, materiales: estructuras de hierro, fotografías en blanco y negro, papel calco, calcomanías, altura: 220 cm.



Lewis Baltz

Ronda de noche, 1992, vista de la instalación, Centre Georges Pompidou, París.

Cortesía de Galerie Nelson, París.



Holger Trülzsch

*El cubo, monumento heroico a los "todavía vivos", Peterskirchen, 1990,
París, 1991-1993, pañuelos de papel, hollín, tubos fluorescentes,
450 x 460 cm, altura: 270 x 340 cm.
Cortesía de le crédac, Ivry-sur-Seine.*

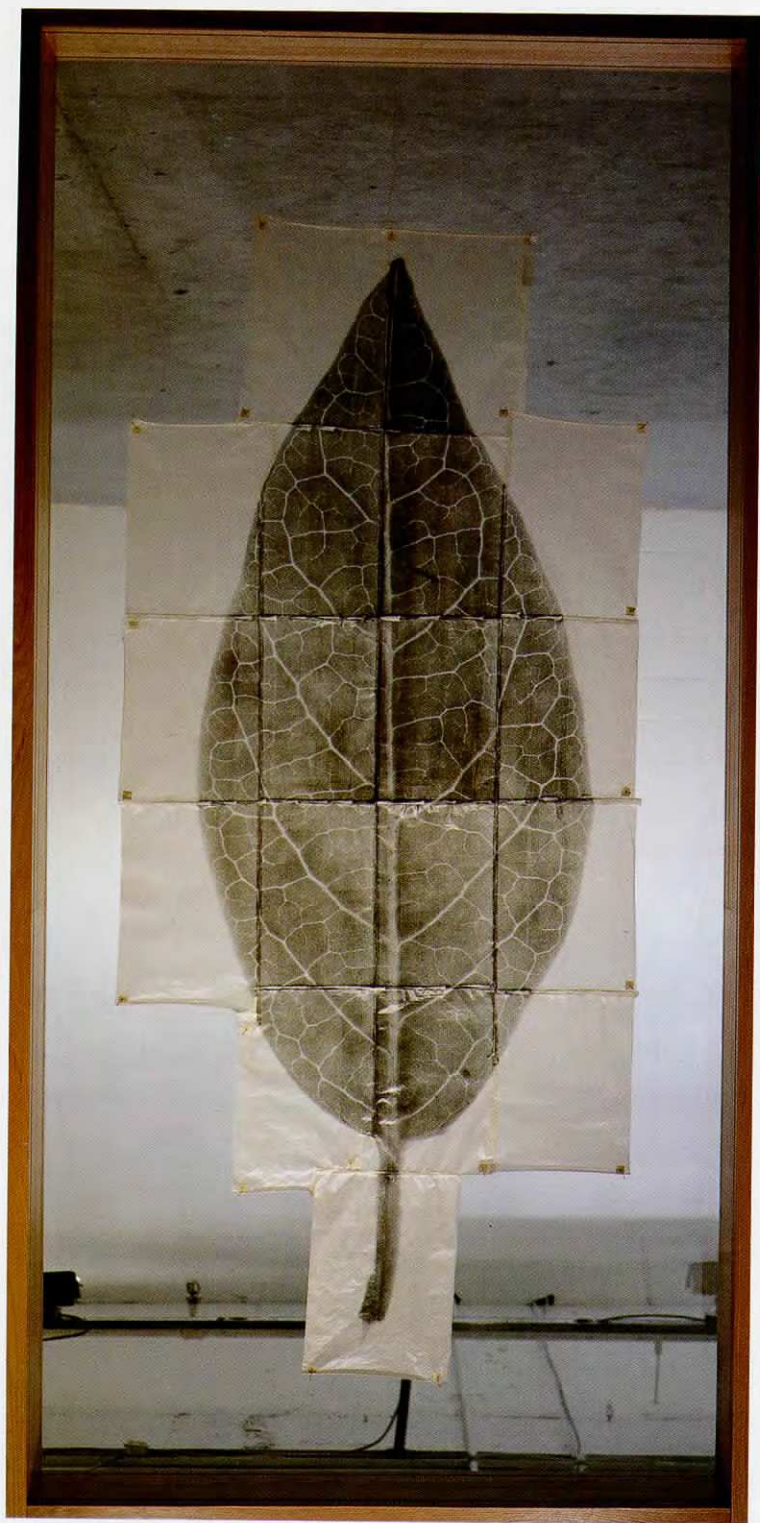


Holger Trülzsch

Fire and Forget, noviembre 1994, video film de la instalación completa, 16,35 minutos.

En el suelo: *La piel de la tierra quemada*, Peterskirchen, 1993, resina sintética,
plomo, madera quemada, arena, 315 x 315 x 35 cm.

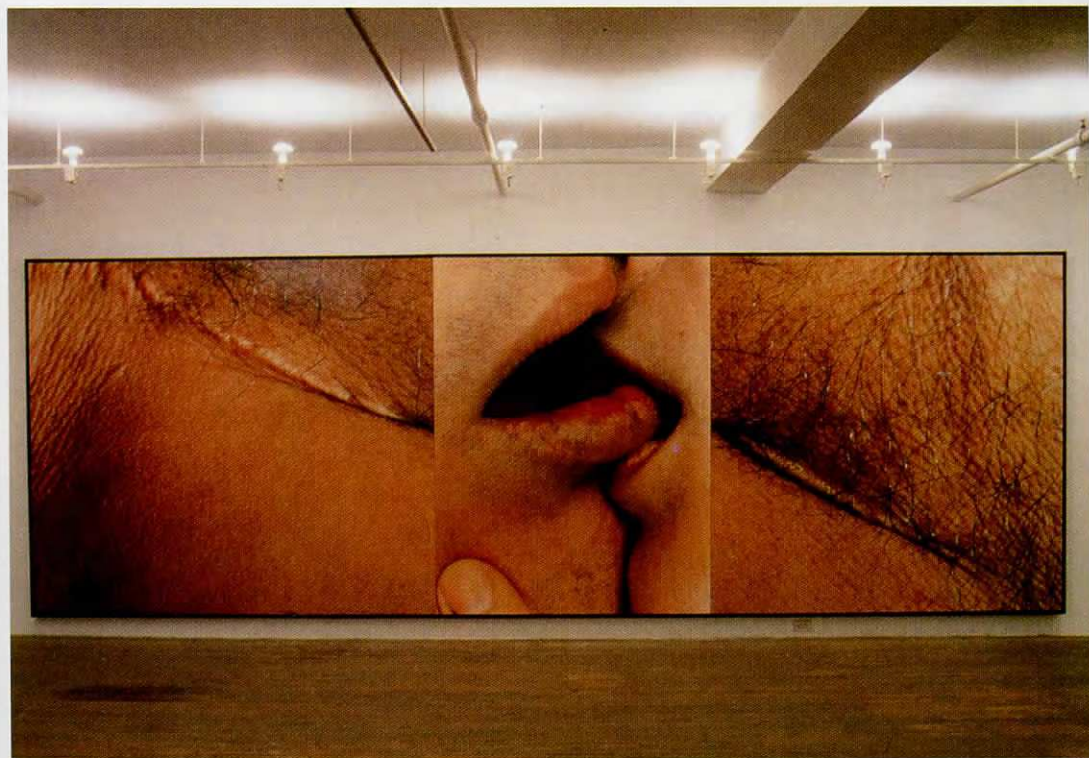
Cortesía de le crédac, Ivry-sur-Seine.



Roberto Pellegrinuzzi

*El cazador de imágenes, "Las hojas muertas IV", 1994, emulsión fotográfica
sobre papel de arroz, alfileres, encina, acrílico, 240 x 122 cm.*

Cortésia de Galerie Patricia Dorfmann, París.



Geneviève Cadieux

La fêlure au coeur des corps, 1990, fotografía en color, 228 x 662 cm.

Cortesía de Galerie René Blouin, Montreal.

Colección del Musée du Québec, Canadá.



Georges Rousse

Nice, 1998, cibachrome, 127 x 178 cm.

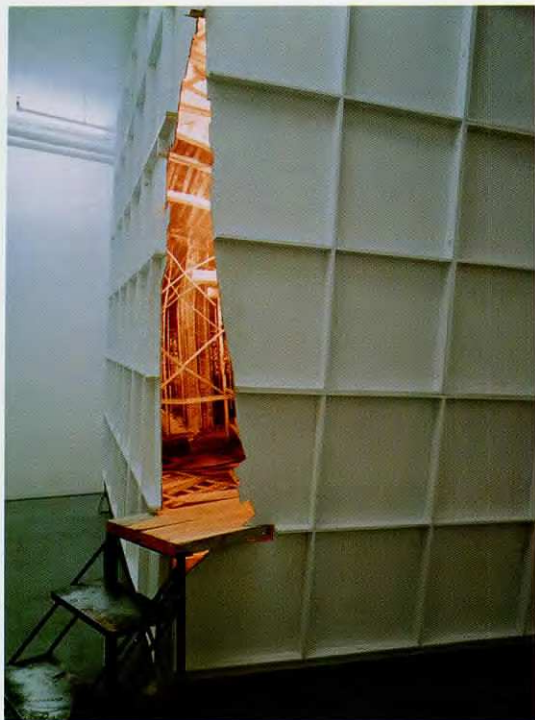
Cortesia de la Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, París.



Georges Rousse

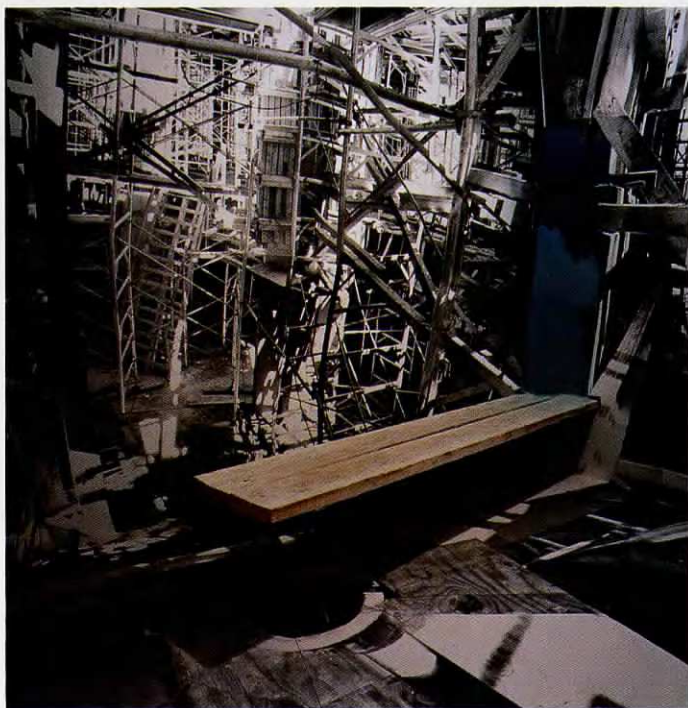
Montréal, 1997, cibachrome, 154 x 123 cm.

Cortesia de la Galerie Lilliane et Michel Durand-Dessert, París.



Alain Palement

Chantier (vista del edificio), vista exterior, detalle,
1991, papel fotográfico baritado a las sales
de plata pegado sobre los paneles compuestos
por madera plastificada, estructura
contrachapada de chopo, escalera y estructura
de la pasarela en acero, 350 x 350 x 350 cm.



Alain Palement

Chantier (vista del edificio),
vista interior, detalle, 1991.



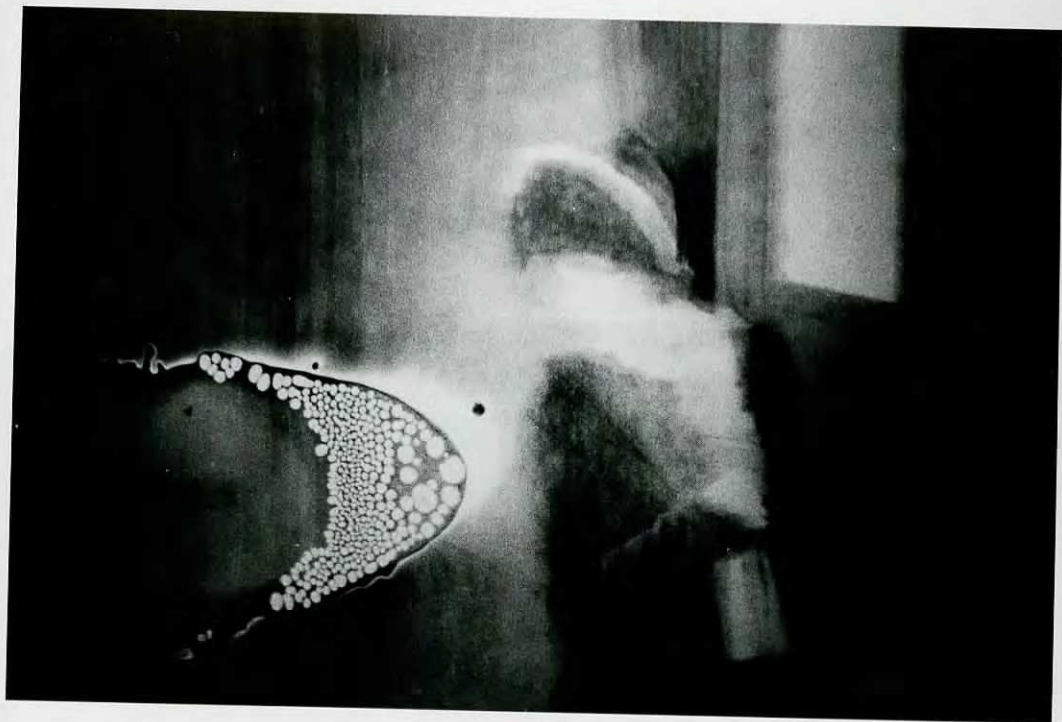
Alain Palement

Chantier (vista del edificio), versión plana, 1992.



Katharina Sieverding

Kontinentalkem I, XXIV/1/83, 1983, fotografia coloreada, 400 x 700 cm.



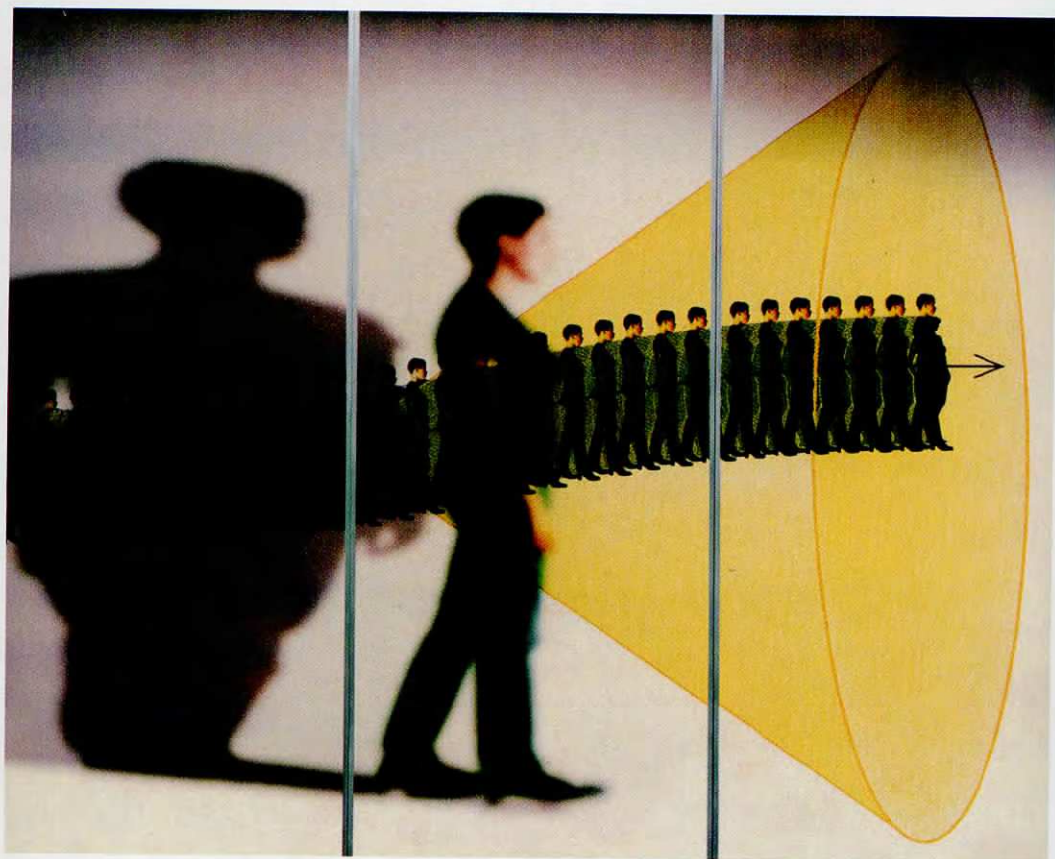
Éric Rondepierre

Escena W1630 A extraído de la serie *Précis de décomposition*, 1993-1995,
obra fotográfica en blanco y negro sobre aluminio, 70 x 105 cm.
Cortesía de Galerie Michèle Chomette, París.

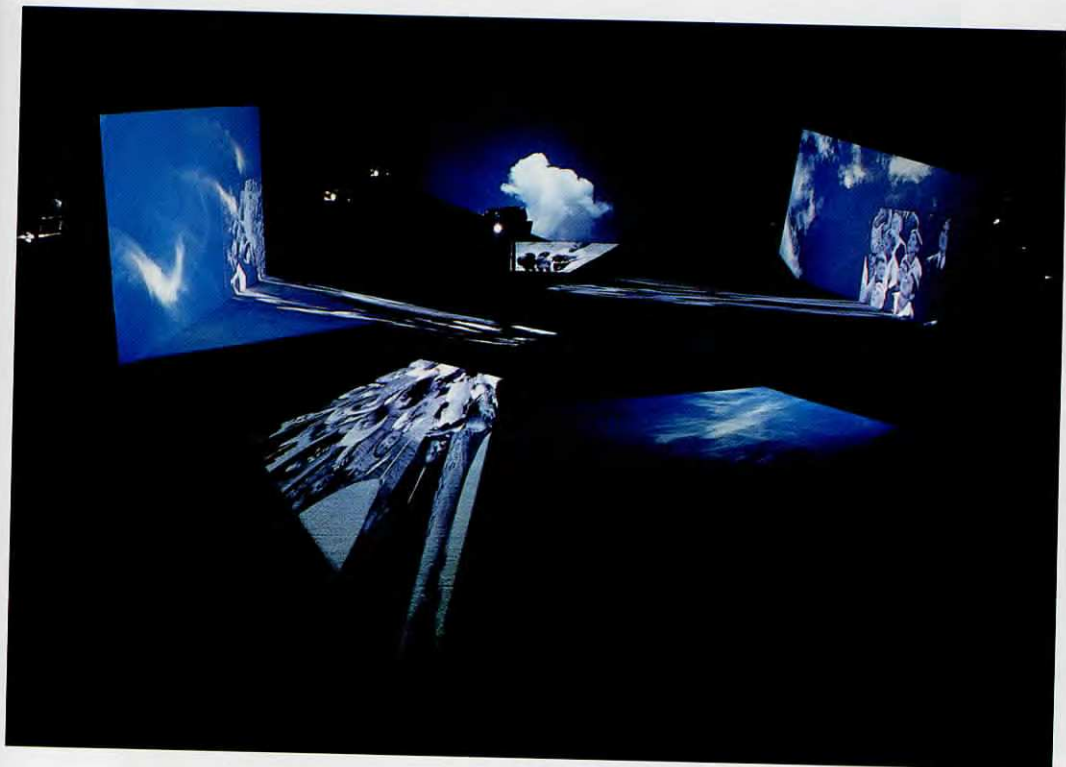


Éric Rondepierre

Escena W1930 A extraído de la serie *Précis de décomposition*, 1993-1995,
obra fotográfica en blanco y negro sobre aluminio, 75 x 105 cm.
Cortesía de Galerie Michèle Chomette, París.



Katharina Sieverding
Weltlinie II, 1997, D-print, acrílico, acero, 300 x 375 cm.



Susan Trangmar

Blue Skies (Vienna Secession) 1992, instalación de proyecciones, © Susan Trangmar.
Detalle de la instalación presentada dentro de la exposición *Skulpturen Fragmente*
de la Vienna Secession Gallery en 1992.



Catherine Ikam, Louis Fleri

Alex, 1996, retrato virtual, fujichrome, 80 x 60 cm.

Rastros, huellas y vestigios

Una de las apuestas del modernismo fue el intento determinado, obstinado, de proteger la obra de arte de la contaminación de la industria mediática, para salvar su autonomía, su aura y su pureza. Como hemos visto, los años ochenta pusieron fin definitivamente a esta ambición: la entrada de la fotografía en el campo de las artes plásticas tuvo mucho que ver en todo ello. Ya en su misma esencia de *medio* de masas, destinado a la masa, como justamente había diagnosticado Walter Benjamin, la fotografía se reveló como uno de los factores más poderosos de deconstrucción de la mitología modernista. El que, aquí y allá, subsistan obras fotográficas “puras”, “creativas” no cambia la evaluación que tenemos derecho a hacer sobre el estado de este tema en la actualidad: hoy en día, es casi imposible para una obra reivindicar, como prescribía Adorno, su autonomía. En todas partes la heteronomía se ha convertido en norma: los *medios* no cesan de actuar los unos en relación con los otros, no cesan de rozarse, de mestizarse, de hibridarse, mientras que el arte mismo cada vez está más contaminado, “virusado” diría Jean Baudrillard, por su Otro—cultura mediática e industria cultural—. Hasta el punto que, tal como dice con gran acierto Jean Claude Moineau¹, “lo transversal se ha convertido en la lógica general del sistema”. Con el riesgo, también, de que algunos se dejen subyugar por la hipotética fascinación de un arte “tecnológico” del que debemos sin embargo evaluar, desde ahora mismo, sus peligros y limitaciones.

Se da aquí una paradoja cuyo alcance conviene medir: el arte que a priori fue más incierto, el más puesto en tela de juicio —la fotografía— ha hecho temblar los cimientos del arte. O, con mayor exactitud, los del arte modernista y de sus presupuestos teóricos: determinación de la esencia pura de cada *medio*, valoración extrema de la invención, búsqueda de la novedad y de la originalidad. Gracias a la eficacia de un cambio profundo cuyos efectos se pueden medir hoy todavía, la deconstrucción del modernismo y lo que ha resultado de ella tiene que ver con la naturaleza del *medio* fotográfico: con su capacidad para reproducir, repetir y serializar, pero también con su capacidad para hacer vacilar las nociones de autor, obra y originalidad. Como ya había diagnosticado Roland Barthes, el motor del posmodernismo sería el desplazamiento de la “producción a la reproducción”². El autor, origen y lugar del sentido, se sustituye por el

“escriptor”, despojado de toda subjetividad, desnudo de afectos, de pasiones y de humores, de ahora en adelante comparable a “un inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede tener ninguna interrupción”³.

Imaginar un “escriptor-fotógrafo” significa desplegar los efectos de la paradoja mencionada anteriormente: la fotografía, ironía de la historia, cuyos principales defensores no han cesado de reivindicar su derecho a ser autores, en igualdad de condiciones con los pintores, los escultores o los cineastas, demuestra ser actualmente el *medio* más propicio para deconstruir la función-autor. Y, en consecuencia, el paradigma de la creación de la obra: del estatuto de la propia obra, de su firma, de su unicidad, de su originalidad. Llevemos la paradoja a su punto de mayor tensión: la fotografía habría conquistado el campo del arte para minarlo, para socavarlo desde dentro, para perturbar sus conceptos fundacionales. Tal como ha dicho Douglas Crimp⁴, la fotografía ha trastocado los criterios del arte, haciendo aflorar todo lo que estaba inhibido en el modernismo.

Hay que insistir en que, sin embargo, la deconstrucción de la función-autor encuentra su fundamento y su condición de posibilidad en el enjuiciamiento del propio sujeto.

Ya sabemos que la creencia en una subjetividad estable y constituida como conciencia de sí, a pesar de las “pasiones” —retomando el lenguaje propio del siglo XVII— o de las contingencias circunstanciales, fue uno de los puntos de apoyo de la metafísica occidental y sigue siendo una certeza del sentido común.

Ahora bien, al concepto de un sujeto auto-reflexivo y libre a priori que, desde las *Meditaciones* de Descartes al existencialismo de Sartre, inició una reflexión teórica y moral continua, se ha contrapuesto un cuestionamiento crítico e ideológico sobre lo que, desde el exterior, constituye el sujeto, sobre lo que lo “trama”, a su pesar, fuera de sí mismo. Estructuras del lenguaje, inconscientes, ideológicas: anterior al posmodernismo, que hoy en día extiende sus efectos en el campo del arte, el estructuralismo, desde hace tiempo, ha agotado el luto del humanismo y ha visto cómo se borraba el sujeto instigador de sentido frente a la relación diferencial y estructural que articula los signos entre sí. En este nuevo lugar epistemológico, el concepto mismo de un sujeto origen de sentido y de valor —concepto que viene tanto de la época clásica como del humanismo moderno y de su último avatar filosófico, el existencialismo sartriano— estaba duramente cuestionado, mientras que, en *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault podía profetizar, después de Nietzsche, la desaparición del Hombre⁵. En este sentido es innegable que la desaparición del

sujeto, o mejor dicho, su reabsorción dentro de un vasto sistema de signos, de códigos y de “imágenes-modelo”⁶ constituye una de las apuestas del posmodernismo fotográfico del que la americana Cindy Sherman propone la vertiente mejor resuelta.

Desde sus primeros *Film Stills* realizados en blanco y negro en los años setenta, hasta sus más recientes *History Portraits* (1988-1990), pasando por la serie de los *Desastres* y de los *Cuentos de hadas* (1985-1989), lo que realiza Cindy Sherman no son autorretratos aunque ella esté presente físicamente en cada fotografía. Si no se puede hablar de autorretrato es precisamente porque ya no hay un sujeto que elabora un discurso y se confirma como tal: del “sujeto Sherman” no sabemos nada y quizás no haya nada que saber más allá de estas representaciones, meticulosas pero a la vez imposibles de relacionar con alguien, de mujeres morenas, rubias o pelirrojas, auráticas modelos de cuadros renacentistas o dudosas heroínas de películas de serie B. El trabajo de Cindy Sherman no pretende circunscribir el yo; un yo cuya absoluta singularidad, cuya sustancial consistencia tras el accidente de las situaciones, el fárrago de las poses y de los maquillados, convendría descubrir. Al contrario, lo que proclama la obra de Cindy Sherman es que no hay un “yo”, sino, como mucho, ficciones del yo. Tampoco hay identidad personal sino una especie de identidad colectiva de la que cada uno o cada una se abastecería, como de un depósito de potencialidades finitas de gestos, actitudes y afectos. Dice Douglas Crimp: “[Los fotógrafos] no utilizan el arte para revelar el verdadero yo del artista sino para mostrar el yo como una construcción imaginaria. En estas fotografías no está la verdadera Cindy Sherman: sólo están las apariencias que asume”⁷.

No está la “verdadera” Cindy Sherman pero entonces tampoco hay un “verdadero” espectador: de hecho, Cindy Sherman desea que el espectador sea “engullido”, “casi aspirado”⁸ por sus fotografías, que crea reconocer en determinada postura de un *Film Still* una escena de cine célebre, mientras que, tal como confiesa la propia Cindy Sherman, dicha escena no existe. Esto significa que a través de los estereotipos, el espectador se convence de que una copia de una copia... es el original y que un lugar común transmitido por la imagería de masas se convierte en acontecimiento para su mirada, su emoción y su subjetividad.

Aunque la obra de Christian Boltanski no se inscriba explícitamente, como la de Cindy Sherman, en la tradición del posmodernismo, sí trabaja en esa misma deconstrucción del sujeto y de su historia: de una forma más desesperada, Christian Boltanski consagra la pérdida del yo —que es también pérdida de lo íntimo, de lo singular, de lo propio— magnificando su irreparable defecación.

Más que cualquier otra, la fotografía de Christian Boltanski habla del yo como de algo que siempre es falso, o parcial, parcelario, o engañoso. Banal, estereotipado, sin consistencia, susceptible de hundirse, de deshacerse. De diluirse en la masa. Aquí, la precariedad del yo no es el signo de una fragilidad que debemos defender sino el indicio de una inconsistencia esencial —que puede ser intercambiada infinitas veces—.

Así se explica la fascinación por los álbumes —*El álbum fotográfico de Christian Boltanski, 1948-1956, El álbum de fotos de la familia D., 1939-1956, 10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964, 62 miembros del Club de Mickey en 1955, 3 fotos de grupo de niños de una escuela de Jerusalem, 80 fotografías de un bebé, 17 fotos de vacaciones de una familia desconocida, etc.*— que, por la numeración y la serialidad de las imágenes, socavan la noción misma de una identidad personal, sustituyéndola por una proliferante y caníbal imagería colectiva. El álbum de Boltanski acaba con la mitología de lo singular, de lo subjetivo, y propone una especie de intercambio indiferenciado de rostros y de historias. De ahí proviene también la práctica de las “imágenes-modelo”, es decir de imágenes deliberadamente estereotipadas, tomadas en Venecia o en la playa de Berck, “lo suficientemente imprecisas para que resulten lo más comunes posible, imágenes vagas sobre las que el espectador puede ‘cavilar’⁹. Este tipo de imágenes, denominadores comunes de nuestra cultura y de nuestras historias, funcionan bien como “lugares comunes”: es decir, a la vez lo banal, lo convenido y el lugar en el que todos pueden encontrarse, reconocerse.

Fotografías de álbumes, imágenes-modelo, secuestro de imágenes privadas: la práctica plástica de Christian Boltanski reivindica claramente su antiplatonismo ya que, al poner al desnudo las ficciones de la intimidad, organiza la existencia en forma de simulacros. En contra de la idea tenaz de una verdad del sujeto, Christian Boltanski eleva el simulacro a rango de norma: la identidad personal sólo es, no es más que, la fotografía del Club de Mickey que equivale a cualquier otra...

Al límite de tal desmitificación se perfila un riesgo mayor: el de la disolución total del yo. Riesgo que Cindy Sherman asume de forma manifiesta pero que, dentro de la propia obra de Boltanski, los *Monumentos* podrían ser interpretados como práctica de conjuro: de hecho, los *Monumentos* se asemejan a pequeños oratorios en los que se ofrecería a la oración del fiel, fotografías de niños. Sin embargo, las fotografías ampliadas, borrosas y tramadas —en resumen, poco legibles— anulan cualquier devoción, y la monumentalización se desliza hacia lo irrisorio: el ritual religioso ya no consigue restablecerse. Sólo queda la presencia opaca y muda de estos retratos fallidos —sonrisas conge-

das, ojos vacíos de niños anónimos— en los que, sin duda, se consume el duelo del aura. Aquí la obra no consigue elevarse hasta lo sagrado ni restaurar el ceremonial religioso. Dice Christian Boltanski: “Algunos cuadros sólo incitan a rezar y a comulgar, otros nos cuestionan. Yo me sitúo próximo a estos últimos. Sin embargo, siento no ser más religioso. Hubiese querido ser un verdadero pintor, pero lo rechazo, ésta es mi desgracia”¹⁰.

Una “desgracia”, como si para siempre lo sagrado se sustrajese, como si no fuese posible abandonar el luto. El *Monumento* de Boltanski no será nunca altar, ni sus fotografías iconos. Contemplar estos rostros sin cualidades, como dijo Hegel, “no sirve de nada, ya no nos arrodillamos”¹¹.

Extenuación del aura, deconstrucción de la función-autor, vacilación del sujeto: la fotografía posmoderna consagra de esta forma una serie de lutos múltiples, y en los años noventa se prosigue con esta “tarea”.

Al radicalizarse, en años recientes, la eliminación de las barreras entre arte y prácticas, se confirma la defección de los esquemas modernistas y el medio fotográfico —al menos en lo que se refiere a las prácticas más extremas— se desvía hacia una pobreza y una precariedad deliberadas de la representación.

Por un lado, parece que la profusión exponencial de imágenes producidas por la industria de masas, imágenes-sin-arte, tenga como consecuencia la renuncia de muchos artistas al proyecto mismo del arte moderno: la producción de nuevas imágenes. De ahora en adelante, es como si para muchos ya hubiese suficientes imágenes del mundo en circulación, como si, estando el mundo ya saturado de imágenes —sin importar su naturaleza— pareciese inútil añadir otras nuevas. Queda la posibilidad de un gesto artístico mínimo, cercano al grado cero: acumular, reagrupar, reciclar el repertorio de imágenes preexistentes. Es, como hemos visto, el caso de Barbara Kruger que vuelve a articular la imaginería mediática en mensajes con vocación de subversión social; de Sherrie Levine que reproduce metódicamente las reproducciones de los grandes fotógrafos americanos; de Peter Fischli y David Weiss que se apropian los estereotipos del turismo mundial. Es también el caso de la “verdadera-falsa” agencia Grore Images que, habiendo renunciado tanto a inventar nuevas imágenes como a otorgarles un significado, propone a los potenciales consumidores un stock de imágenes —sin valor artístico notorio— para un uso personal indefinido... Lo contrario de la eufórica gestualidad de un Jackson Pollock; las antípodas de la traca del instante decisivo, de la imagen única, de la imagen-acontecimiento, tan querida por Henri Cartier-Bresson y por toda una tradición fotográfica hoy convertida en academicismo. El gesto

artístico pierde cuerpo, disminuye, se neutraliza —en el sentido en el que hablamos de un género neutro— para reducirse a una simple extracción de muestras, más o menos “activa”, del depósito inagotable de las imágenes colectivas. Desaparición radicalizada de la función-autor que de forma ineludible va pareja con la defección de la imagen misma.

Por otro lado, y sin que exista contradicción, asistimos desde hace varios años a la expansión de una fotografía deliberadamente anti-heroica, que juega de forma sistemática con el registro de la banalidad y de lo irrisorio. Una fotografía “sin atributos”, parafraseando la novela de Robert Musil.

Este arte de lo banal no es —faltaría más— algo exclusivo de la fotografía. Traza, tal como nos lo recuerda Paul Ardenne¹², un hilo conductor dentro de las prácticas plásticas contemporáneas: pensemos en los frágiles y torpes dibujos de Mike Lash o de Sean Landers, a las instalaciones de Cady Noland, en los trabajos de Claude Closky, Pierre Huyghe o bien de Jean-Jacques Rullier. Una declaración de Claude Closky, cuyo trabajo no cesa de experimentar procedimientos de enumeración y catalogación, puede resultarnos esclarecedora: “Mi trabajo trata de todo aquello que lo cotidiano ha convertido en banal, de todo lo que ya no vemos, de lo que ya no nos cuestionamos nunca, de los automatismos que conforman la vida diaria”¹³.

Colocarse a nivel de la realidad, a nivel de las cosas. Anclarse en la cotidianidad más automatizada, más usada, sin por ello querer sublimarla. No nos engañemos: en este tipo de trabajos, como el muy emblemático *Chantier Rochechouart*, de Pierre Huyghe —simple cartel que ilustra unas obras y que fue instalado en el mismo lugar de las obras como redoblamiento—, no se trata de redimir lo banal, ni de “transfigurar” —retomando el término de Arthur Danto—, ni de salvarlo de su banalidad. Por el contrario se trata de ofrecer lo banal en sí mismo, en su puro estar-ahí, a una mirada que no le hará escapar de su banalidad, y que podemos imaginarnos como una mirada poco atenta, distraída. Casi aburrida... Lo banal sigue siendo banal, y en estas fotografías terriblemente anodinas, en las que nada o casi nada llama la atención, lo banal —podríamos atrevernos a decir— no se desbanalizará. Porque ésa no es la apuesta.

Estaríamos tentados de afirmar que las fotografías urbanas de Beat Streuli testimonian esta asunción de un banal no rescatable, irrecuperable. Si el efecto de perplejidad aburrida suscitado por estas riadas de peatones anónimos captados casi al azar por el objetivo, en las calles de las grandes metrópolis contemporáneas, se revela tan perturbador, es porque va de forma radical en contra del choque estético y emocional que pudo producir la ciudad en un

contexto baudelairiano, benjaminiano o bien surrealista. Aquí no hay lugar para el subyugante encuentro marcado por el destino con un “passante”, ni para ese azar objetivo, tan querido por André Breton, que convertía la calle en una red de signos, en un zumbido de murmullos y secretos y donde, a cada instante, siempre y cuando uno se abriera al campo infinito de los posibles, todo podía ocurrir... Tampoco hay un París oscuro a lo Brassai, ni callejuelas propicias para el amor o el crimen, como en Pierre Mac Orlan. Los clichés de Beat Streuli no proponen calles sino ejes de circulación; no proponen peatones o paseantes sino gente cuyas actividades estereotipadas somos capaces de adivinar; tampoco hay intercambio aventurado de miradas, sino espaldas, hombros, bustos anónimos, siluetas unificadas, tal como sugiere de modo abrupto Paul Ardenne, “no por las vías de la política democrática sino por Reebok, Benetton, Nike o Chevignon”¹⁴.

El espacio de la banalidad que fotografía Beat Streuli es también un espacio abierto. Pero el tropo de lo banal también encuentra su terreno predilecto en los espacios cerrados a los que nada, a priori, puede acceder. Sólo lo irrisorio y la pobreza de las cosas: así ocurre en la obra de Joachim Mogarra, Paul Pouvreau y Pascale Thomas, por citar sólo algunos ejemplos entre los muchos posibles.

De este modo, los paisajes en miniatura de Joachim Mogarra —pequeños cactus, tiestos vacíos y colocados del revés, etc.—, lejos de hacer referencia al posible placer de la miniatura, de la visión reducida, forman parte —tal como subraya Frédéric Paul¹⁵— de un arte del confinamiento, “como si fuera un arte sobre el que pesara una terrible prohibición de salida”. Por ser a la vez irrisorios y profundamente melancólicos, se aproximan a *Una casa, una silla, una mesa*, monumental tríptico de Pascale Thomas en el que tres figuritas de cera evocan, con una precariedad no carente de ironía, la fragilidad de tres emblemas de la cotidianidad.

En Paul Pouvreau, con una burla más acentuada, son cubos y palas, escobas y escobillas las que aparecen en *Escenas de...* que no se prestan a nada sublime ya que todos sabemos que nunca se gana al polvo... Ahora bien, como haciendo eco a la famosa fotografía tomada en 1920 por Man Ray, que captaba el polvo depositado sobre el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp y titulada *Élevage de poussière*, Paul Pouvreau deposita meticulosamente sobre un suelo que parece de cemento o de linóleo —¿cocina? ¿garaje? ¿taller? En cualquier caso, espacio privado y cerrado— las armas de su divertido combate. Allí donde Peter Fischli y David Weiss, en *Der Lauf der Dinge*, elaboraban una coreografía prede-terminada del derrumbamiento y del caos de las cosas, Paul Pouvreau instruye un orden que, por ser precario e, *in fine*, absurdo, se traduce no obstante por

la rectitud geométrica de las líneas, círculos, cuadrados y rectángulos de polvo. Pero no hay una mano que agite estos instrumentos de combate, no hay un sujeto que presida la organización de las cosas. Si el trabajo de Paul Pouvreau desconcierta y maravilla, asombra y seduce, es porque juega sin cesar sobre efectos de desfase: entre el antiestetismo de los objetos caseros y la belleza aterciopelada de las copias fotográficas, entre lo absurdo de la puesta en escena y el rigor de los medios utilizados. Aquí, la seriedad y la burla absolutas de un combate en el que los adversarios son utensilios de limpieza contra ejércitos de polvo; allí, espacio urbano de la calle contra montones de basura. Frío carácter lúdico el de estos objetos ascendidos a sujetos ante la más completa desaparición de todo humano que sin duda ha sido enviado a su devenir-polvo...

Al límite de esta estética de lo banal se extiende, a finales de los años noventa, una fotografía a menudo cruzada con la práctica del vídeo que, aunque es difícil calificar *stricto sensu* de diario íntimo, ofrece en primera persona trocitos de una subjetividad —al límite, intercambiables— o fragmentos de una realidad social.

Influencia más que movimiento constituido, esta fotografía rebelde a las categorizaciones, incluso a aquéllas, más recientes, de los años ochenta, reivindica la pobreza de las imágenes, la pobreza del discurso, la debilidad, es decir la inexistencia de compromiso, incluso si lo real tiene a menudo una fuerte presencia en su dimensión socializada.

Son micro-reportajes del “yo”, que manifiestan los cambios inducidos en el reportaje tradicional por los nuevos documentalistas ingleses como Martín Parr o Nick Waplington pero que, aún así, no se sitúan en el documento social.

Porque aunque Martín Parr denuncie los estereotipos ideológicos y culturales de la *middle-class* inglesa con imágenes de gran espectacularidad, o Nick Waplington se sumerja en la vida cotidiana de una familia proletaria, en estos jóvenes fotógrafos no existe en cambio ninguna puesta en perspectiva social del “yo”. La realidad social, implícita o explícita, se ha convertido en un dato, en un marco de vida, más que en un sistema cuya injusticia deba ser denunciada o cuya ideología deba ser deconstruida.

Queda una subjetividad “pobre” frente a la cual, sin embargo, todos se muestran atentos y cuyos datos son restituidos, en el día a día, por la fotografía (o el vídeo). Rebecca Bournigault, muy presente en la escena contemporánea después de haber presentado una serie de vídeos que supuestamente revelaban una parte de verdad sobre sus conocidos —instalando a un amigo en un sofá y

escogiendo una canción que hiciese eco a su individualidad—, exponía recientemente acuarelas y fotografías producidas con una cámara digital que contenía ochenta y cuatro imágenes en color que testimoniaban un reencuadre de su trabajo sobre sí misma. Una especie de diario íntimo incoativo, mantenido lo más cerca posible de lo cotidiano, “imágenes de una película que no existe y que es en realidad la película de [su] vida”. Fragmentos de cuerpos pixelados, “como el vaho de la memoria”, gestos simples, casi mínimos, serie bruta de instantes: Rebecca Bournigault rechaza de forma manifiesta el énfasis y el lirismo. Y aún así, ¿qué es lo que nos ofrece, sino la mitología algo ingenua de una espontaneidad inmediata de la creación y de la recepción? La imagen se realizaría al instante, sin concepto previo, a tenor de la intuición y del afecto. En teoría acogida y compartida por quien la mira, en nombre de una comunidad preestablecida de sentimientos y emociones, pretende instituir algo parecido a un universalismo afectivo sin concepto y vagamente comunitario.

Herederos de Nan Goldin y Georges Tony Stoll —pero sin ser muy conscientes de ello— estos jóvenes artistas, entre los cuales Rebecca Bournigault constituye una de las figuras características, describen un universo que pretende estar al margen, aunque con demasiada frecuencia no sea más que un universo a la moda, en el mismo momento en que la fotografía de moda —y no hay azar en ello—, que fue uno de los últimos bastiones del esteticismo (incluso si dicho esteticismo es intrínsecamente mercantil), pone punto final a la belleza clásica de sus imágenes para inscribirse en lo que podríamos denominar estética *trash*. Desde entonces, entre esta nueva fotografía de moda y la fotografía más contemporánea, la frontera se diluye hasta llegar a la confusión.

El trabajo fotográfico de Delphine Kreuter —que pone en escena, a modo de *patchwork* aleatorio, los gestos de cada día, los objetos de consumo corriente, los sujetos ordinarios—, es sintomático de esta estética *trash*. Encuadres aproximados, colores crudos o pálidos, universo sobreconnotado de una posmodernidad siniestrada: Delphine Kreuter pretende de forma evidente captar la autenticidad del gesto cotidiano, revelar la verdad de una postura, de una situación, de un lugar. Pero ahí donde Nan Goldin, en sus primeros trabajos, sabía restituir, a la vez con crudeza y con modestia, el carnet de vida de sus días, ahí donde Richard Billingham se confundía con el infierno familiar de sus conocidos, Delphine Kreuter sólo consigue imitar la autenticidad de una experiencia, mostrando sólo los signos de una realidad que pretende ser bruta pero que, como mucho, consigue llegar a esa “fotografía-choc” que Roland Barthes, justamente, criticaba: cuerpo caído de un SDF (Scout de France), sangre entre los muslos de una mujer, vómito en una escalera, mujer orinando, etc.

A través de la estética *trash* —escogida aquí como síntoma—, ya no son sólo las fronteras entre distintas prácticas las que se vuelven porosas sino que también los límites entre arte y no-arte se resquebrajan y pierden su pertinencia. Si de hecho se ha convertido en algo banal para los jóvenes artistas “atravesar” los *medios*, pasar de la fotografía al vídeo, del vídeo a la instalación, etc., las delimitaciones entre arte y moda aún se diluyen más. En este sentido, ya no hay mucha diferencia entre una fotografía de Jan Welters, destinada a promover una línea de ropa, y una fotografía de Wolfgang Tillmans expuesta en una galería.

Pero aún más que su cruce con la moda, hay que señalar la débil historicidad de este tipo de fotografía. Fotografía de puro presente, esta fotografía se sitúa en las antípodas de la utopía del tiempo cero promovida por las vanguardias: lejos de los mitos fundacionales de la *tabula rasa* y del hombre nuevo, el *medio* fotográfico se practica aquí —o, mejor dicho, se balbucea— en el día a día. En este sentido, el denominador común de todos estos artistas debe buscarse, sin duda, en una muy débil conciencia de la historicidad, acompañada de una desafección hacia la historia de las formas. Mientras que la vanguardia creía en la posibilidad de construir la historia, de conferirle forma —la forma de lo nuevo, cuando no se trataba, de manera más radical, de la forma de la revolución—, de inventar su significado; mientras que el posmodernismo no cesaba de regresar a la historia, de apropiársela revisitando modelos, escuelas y posturas artísticas, la fotografía de finales de los años noventa, que en esto no se distingue de ese “extremo” de lo contemporáneo del que habla Paul Ardenne, se realiza en otro lugar: en el puro y frágil presente del “instante dado”. En relación a este tema, fue emblemática (lo que no significa que fuese ejemplar) la exposición *Instants donnés* organizada, en 1997, por el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, que dio, significativamente, carta blanca a jóvenes artistas plásticos, en su mayoría salidos de Bellas Artes, con la pretensión de ofrecer una mirada de proximidad sobre la joven creación francesa privilegiando *dos medios*: la fotografía y el vídeo. En la línea abierta por la exposición *L'Hiver de l'amour* (1994), lo an-estético de lo banal se conjugaba con una teatralización del gesto —el trabajo de Florence Paradeis sería de lo más representativo de esta tendencia— pero sobre todo con esta inmersión en el presente, en el instante dado, fuera de la historia, fuera de la memoria, que era la rúbrica común de muchos jóvenes artistas, muy distintos entre sí.

Por tanto, el instante dado no debería confundirse con el instante decisivo que fue el paradigma mismo del reportaje defendido por Henri Cartier-Bresson: el instante dado, aún conjugándose en presente, no recorta ningún momento electivo en el *continuum* estacionario de la duración. No se trata de un instante privilegiado, aurático, susceptible de promover el puro aconteci-

miento, sino que, por el contrario, se trata de un momento neutro, un momento cualquiera, intercambiable: un momento “gris” que no se eleva jamás hasta la plenitud del sentido. El instante dado nunca es acontecimiento, y en esta fotografía de “lo extremo contemporáneo”, la historia ha implosionado: sólo quedan por escribir historias en primera persona, micro-historias que ya no reivindican ni siquiera la originalidad del sujeto. Como mucho, un fragmento de su verdad inmediata.

Es decir, que tras la euforia de los mestizajes posmodernos, y conjuntamente con una rarefacción del punto de vista —que no puede ser del mismo tipo que la ascesis minimalista—, asistimos a una especie de extenuación de la visión. También, de la fotografía.

La rarefacción del punto de vista es solidaria —podríamos contra-argumentar— con una focalización sobre el detalle: con su puesta de relieve. Sin embargo, el detalle jamás funciona como la metonimia sublimatoria de una posible totalidad: ya que, precisamente, algo relacionado con la pérdida de la totalidad misma está en juego. Con una renuncia a dicha totalidad, y que, sospechamos, es un sentimiento de desencanto frente al mundo.

Mucho más radical que el desgaste del esquema modernista, al cual la fotografía ha contribuido en gran medida, es la desaparición progresiva de un doble paradigma, cinematográfico y fotográfico, que hoy podemos registrar. Sin duda, los cineastas y los críticos de cine, más lúcidos que los fotógrafos, con Serge Daney a la cabeza, han sabido diagnosticar que su arte había dejado de ser un arte nuevo. Que no paraba de distanciarse de nosotros, sus contemporáneos.

Pero lo que un Harun Farocki puede decir, no sin una lucidez dolorosa, sobre el cine y su pérdida, esta constatación del luto, podría aplicarse, con la misma pertinencia, a la fotografía: “En los últimos veinticinco años se ha producido un fenómeno que es difícil fechar con exactitud: el cine ha dejado de ser algo nuevo. Utilizando el vocabulario del siglo XIX: ya no existen nuevos continentes por descubrir, y hemos rellenado las manchas blancas de los mapas geográficos. La fase de evolución del cine está terminada, existe, desde ahora, bajo la forma de un sistema de expresión acabado. Se siguen buscando y encontrando nuevas expresiones a las que poner su impronta, pero es prácticamente imposible imaginar que se puede inventar o poner al día una categoría gramatical entera [...] Hoy, cuando dirigimos la cámara hacia algo, ya no es tanto con ese algo con lo que nos confrontamos, sino con las imágenes posibles o en circulación que existen de ese algo ya en el mundo [...] No se pueden hacer imágenes: sólo imágenes de imágenes”¹⁶.

No es por azar el que una exposición reciente se haya titulado, en un registro melancólico, *Le Monde après la photographie*¹⁷. En efecto, la fotografía al participar en esa gran empresa de descripción, de archivo y de capitalización, se ha constituido, sin duda, en el *medio* por excelencia en el siglo XIX. Sin embargo, es precisamente esta postura —capitalizar, clasificar— la que hoy ha perdido su sentido, que ya no es acorde con la contemporaneidad.

Reflexionando sobre qué quedaba hoy en día del arte, Jean-Luc Nancy¹⁸ dijo que se trataba de un “vestigio”. Un vestigio, al igual que un rastro, o la huella del pie al ser “retirado de la grandeza de las obras que producen mundos, [el arte] parece haber pasado y sólo muestra su pasaje”¹⁹. Es posible pues, al mismo tiempo, permitirse pensar que de la fotografía entendida como régimen específico de visión, pronto no subsistirá más que el rastro. La huella de una imagen que fue, más que cualquier otra, huella ella misma.

Notas:

1. Jean-Claude Moineau, “L’art sans art”, *Omnibus*, n° 14, octubre 1995.

2. Citado por Abigail Solomon-Godeau, “Photography after Art Photography” en *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

3. *Ibid.*

4. Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism”, *October* n° 15 (invierno 1980).

5. Remito al célebre pasaje que cierra *Las palabras y las cosas*: “[...] Si estas disposiciones desaparecieran de la misma manera que han aparecido, si debido a algún acontecimiento que sólo podemos presentir, pero del que no conocemos ni la forma ni la promesa, basculasen, como lo hizo a finales del XVIII la base del pensamiento clásico —entonces, podemos apostar que el hombre desaparecería, como ocurre con un rostro de arena a la orilla del mar—”.

6. Esta expresión constituye el título de una serie de Christian Boltanski.

7. Douglas Crimp, *op. cit.*

8. Dicho por Cindy Sherman durante una entrevista con Lisbet Hilson, *American Photographer*, septiembre 1983, pp. 72-77.

9. Citado en el catálogo *Boltanski*, Centre Georges-

Pompidou, París, 1984. Entrevista con Delphine Renard.

10. *Ibid.*

11. Ver Hegel hablando de los dioses griegos y de las representaciones de Dios Padre, de Cristo y de María.

12. Me refiero al conjunto del artículo de Paul Ardenne, “Sur l’art contemporain du ‘presque rien’”, *Omnibus*, n° 15, enero 1996.

13. Citado por Paul Ardenne, *ibid.*

14. Paul Ardenne, *ibid.*

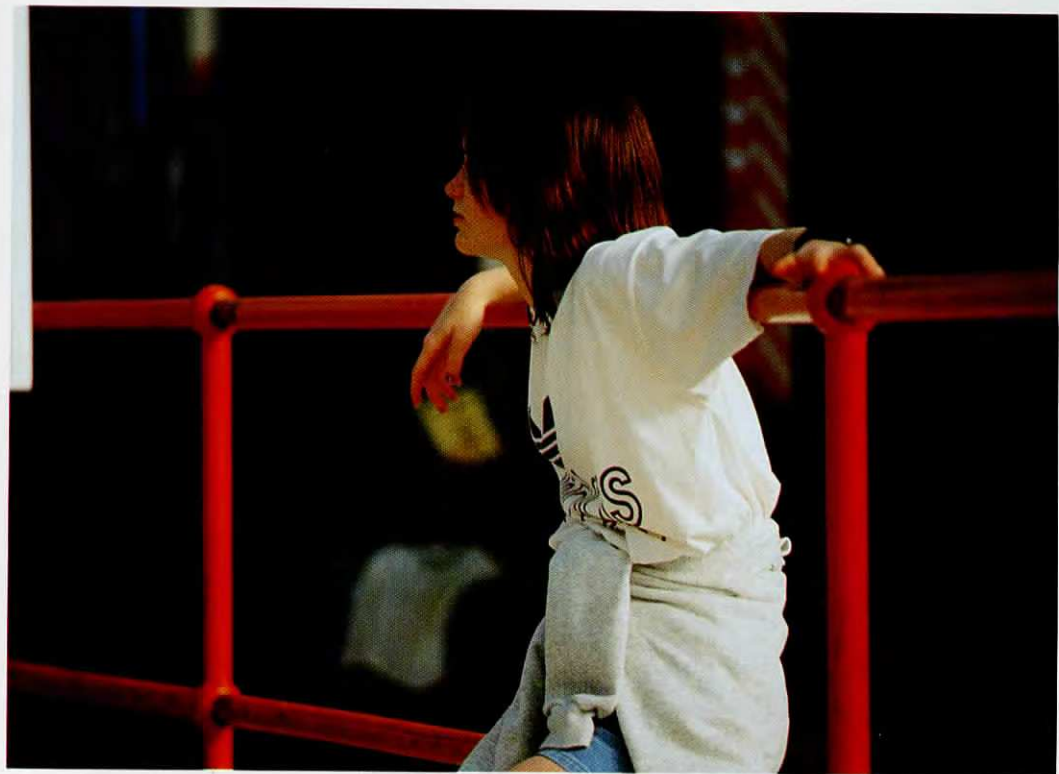
15. Frédéric Paul, “Travers de la chronologie”, *Joachim Mogarra*, Limoges FRAC, Limousin, 1993.

16. Citado por Régis Durand, *Le Monde après la photographie*, Musée d’Art moderne de Villeneuve-d’Ascq, Villeneuve-d’Ascq, 1995.

17. La exposición tuvo lugar en el Musée d’Art moderne de Villeneuve-d’Ascq, del 10 de junio al 1 de octubre de 1995, bajo la dirección de Régis Durand.

18. Jean-Luc Nancy, “Le vestige de l’art”, *L’Art contemporain en question*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, 1994.

19. Jean-Luc Nancy, *ibid.*



Beat Streuli

Oxford Street 97, n°34/12, 1997, fotografía en color, ed. 1/3, 151 x 201 cm.

Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Claude Closky

De 1 a 1000 francos (detalle), 1993, papel pegado sobre vidrio, 140 x 1350 cm.
Cortesía de Galerie Jennifer Flay, París.



Claude Closky

Todas las maneras de cerrar una caja de cartón, 1989
(Auchan, 1992, vista de conjunto) 16 cajas de cartón, medidas variables.
Cortesía de Galerie Jennifer Flay, París.



Pierre Huyghe

Chantier Barbès-Rochechouart (valla publicitaria, París),
1994, póster impresión offset, ed. 1/3, 80 x 120 cm.

Cortesía de Galerie Roger Pailhas, París.

Actores son fotografiados mientras interpretan una situación urbana cotidiana.

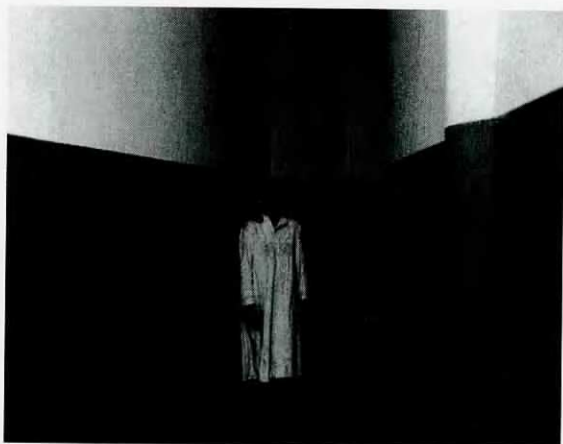
Se imprime un cartel de esta imagen (4 x 3 m) y luego se instala
en el mismo lugar donde se ha tomado la fotografía.



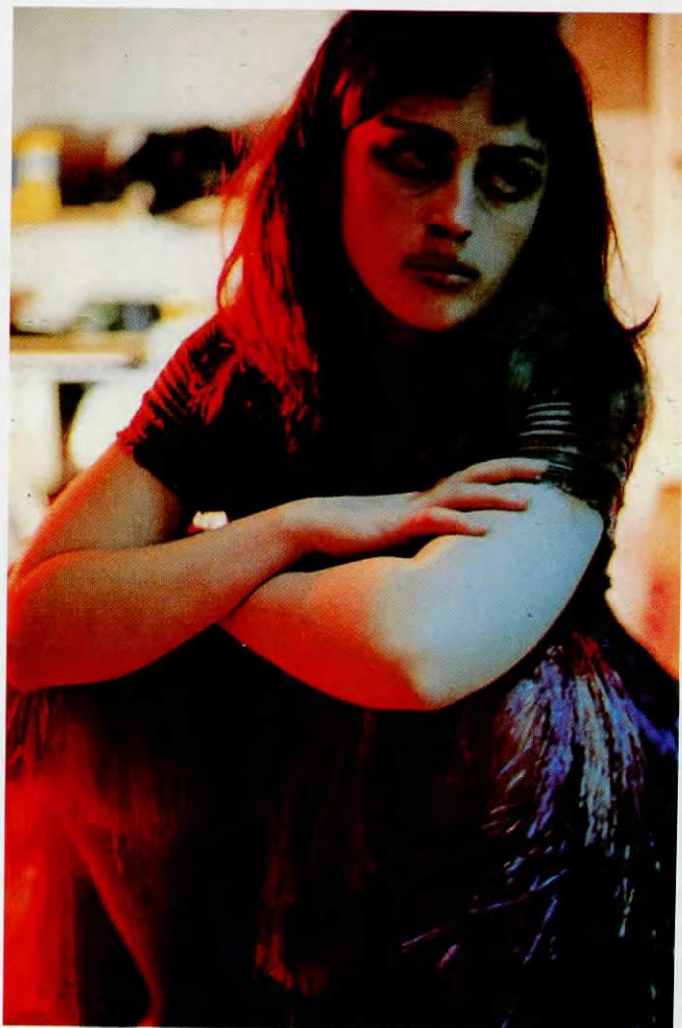
Sarah Jones

The House (Francis Place) II, 1997, fotografía en color sobre aluminio,
ed. 1/3, 150 x 150 cm.

Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Cindy Sherman
Fotograma sin título, 1979,
 fotografía en blanco y negro.
 Cortesía de la artista y de Metro Pictures,
 Nueva York.



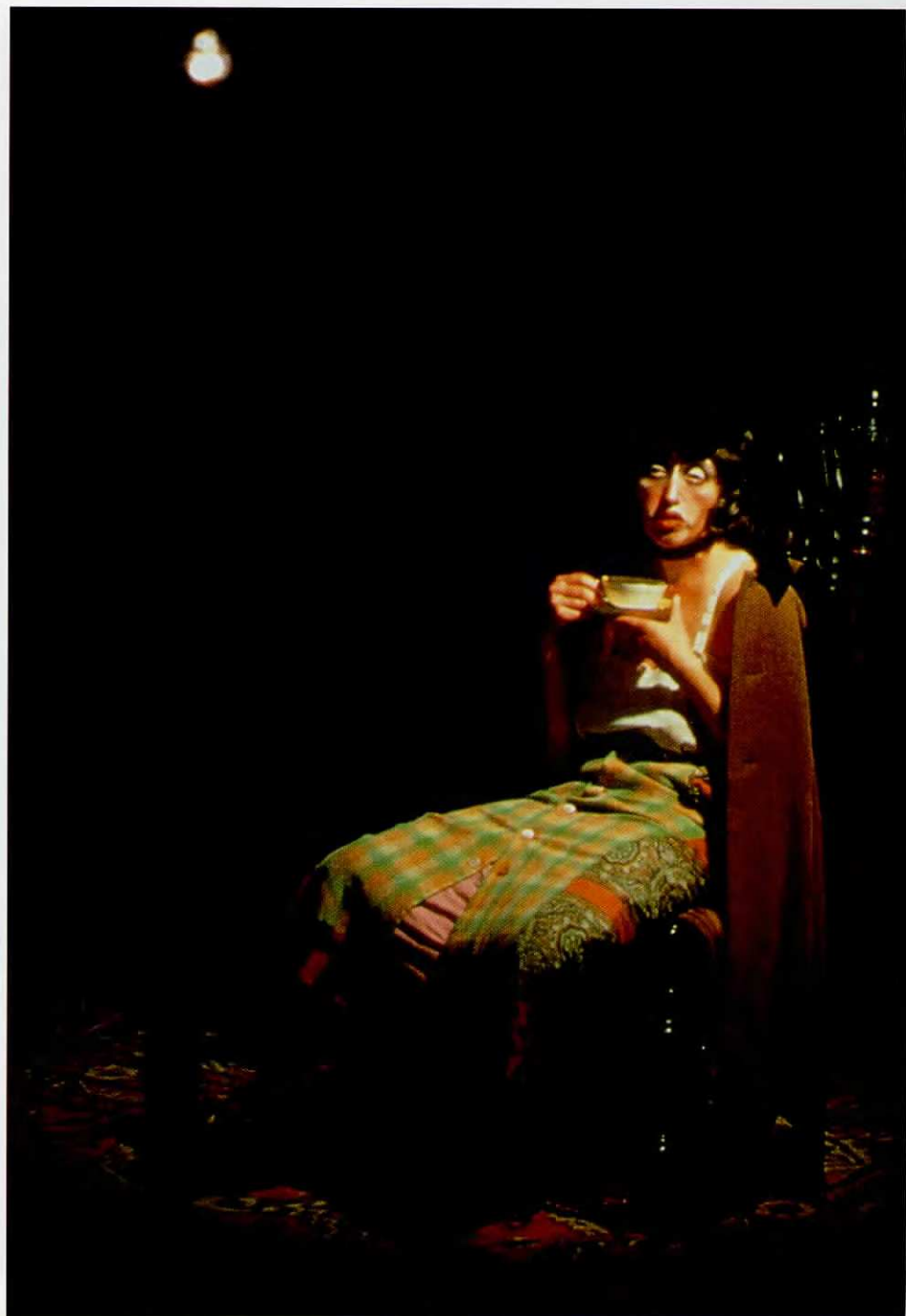
Cindy Sherman
Sin título,
 fotografía en color,
 1983, 88,3 x 56,7 cm (imagen);
 76,2 x 101, 6 cm (papel).
 Cortesía de la artista
 y de Metro Pictures, Nueva York.



Cindy Sherman

Sin título, 1989, fotografía en color, 116,8 x 78,7 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



Cindy Sherman

Sin título, 1994, fotografía en color, 200,6 x 134,6 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



Yasumasa Morimura

Retrato a la manera de Vivien Leigh extraído de la serie *Actriz*, 1996,
fotografía en color montada bajo vidrio acrílico, ed. 1/10, 120 x 90 cm.
Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



Yasumasa Morimura

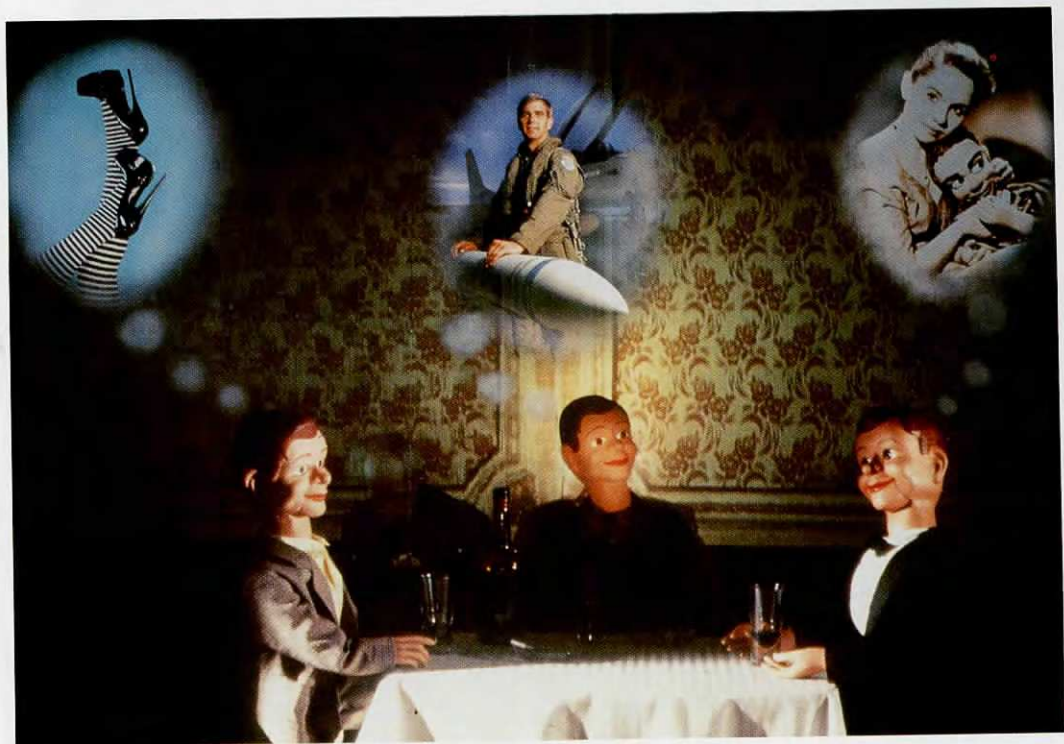
Retrato a la manera de Marlene Dietrich extraído de la serie *Actriz*, 1996,
fotografía en color montada bajo vidrio acrílico, ed. 1/10, 120 x 90 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.



Frédéric Coupet

M. Martinez, artista pintor, 1993, cibachrome sobre PVC, 12 x 180 cm.



Laurie Simmons

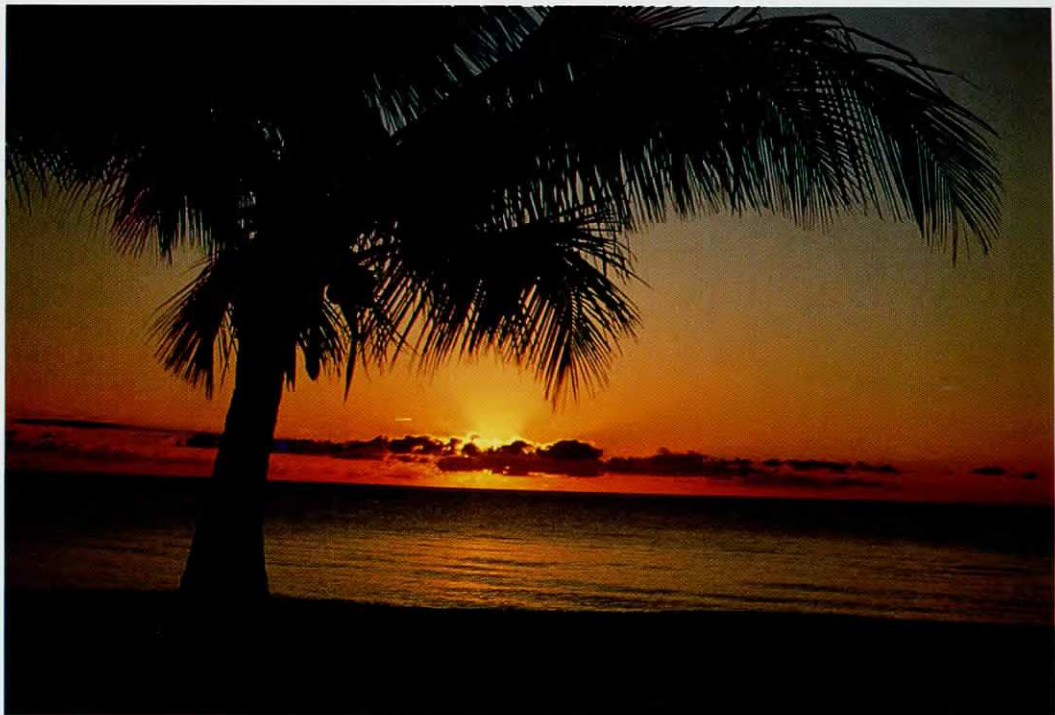
Cafe of the Inner Mind: Gold Cafe, 1994, cibachrome, 89 x 134,7 cm.
Cortesía del artista y de Metro Pictures, Nueva York.



Peter Fischli y David Weiss
Lauf der Dinge, 1987, film de 16 mm.



Peter Fischli y David Weiss
Lauf der Dinge, 1987, film de 16 mm.



Peter Fischli y David Weiss

*Sin título, extraído de la serie *Imágenes, vistas*, 1991, fotografía en color.*



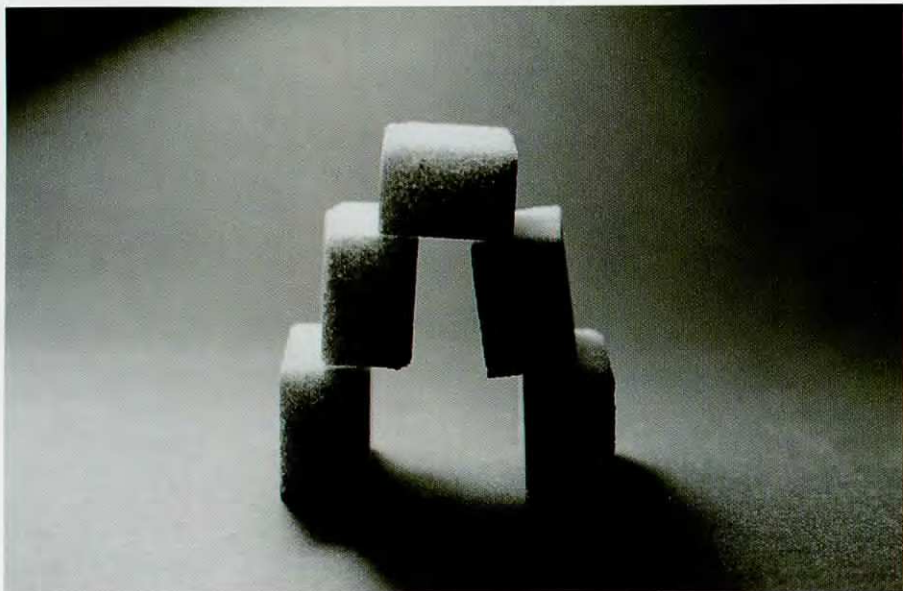
Joël Denot-Cocherie

Facsimil *Icaro*, París, 1996, serie de 10 piezas, copia única,
ilfochrome, terciopelo sobre aluminio, 160 x 120 cm.



Pascale Thomas

Una casa de cera, 1995, fotografía en color, 200 x 300 cm.

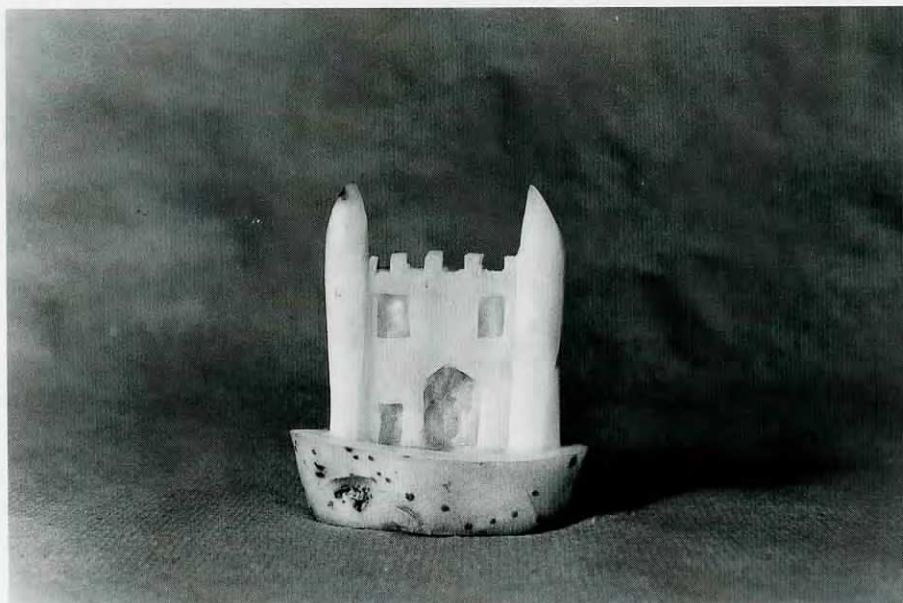


la tour de Babel

Joachim Mogarra

La Torre de Babel, extraído de la *Serie bíblica*, 1986, fotografía en blanco y negro y tinta sobre papel, 100 x 140 cm.

Cortesía de Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, París.

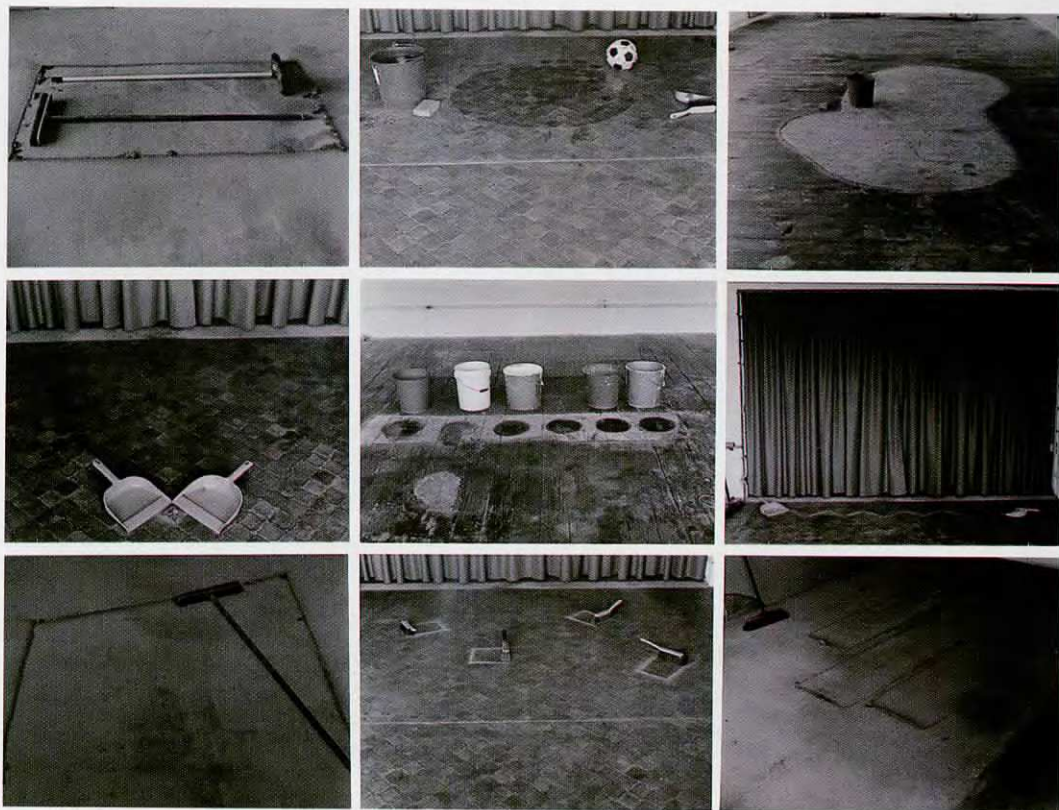


le monastère à Cambridge.

Joachim Mogarra

Monasterio en Cambridge, extraído de la serie *Los lugares de la fe*, 1986, fotografía en blanco y negro y tinta sobre papel, copia única, 100 x 140 cm.

Cortesía de Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, París.



Paul Pouvreau

Sin título, extraído de la serie *Escenas domésticas*, 1994,
fotografías en blanco y negro, copias a las sales de plata montadas
sobre paneles, ed. 1/2, 60 x 80 cm cada una.
Colección FRAC Limousin, Limoges.



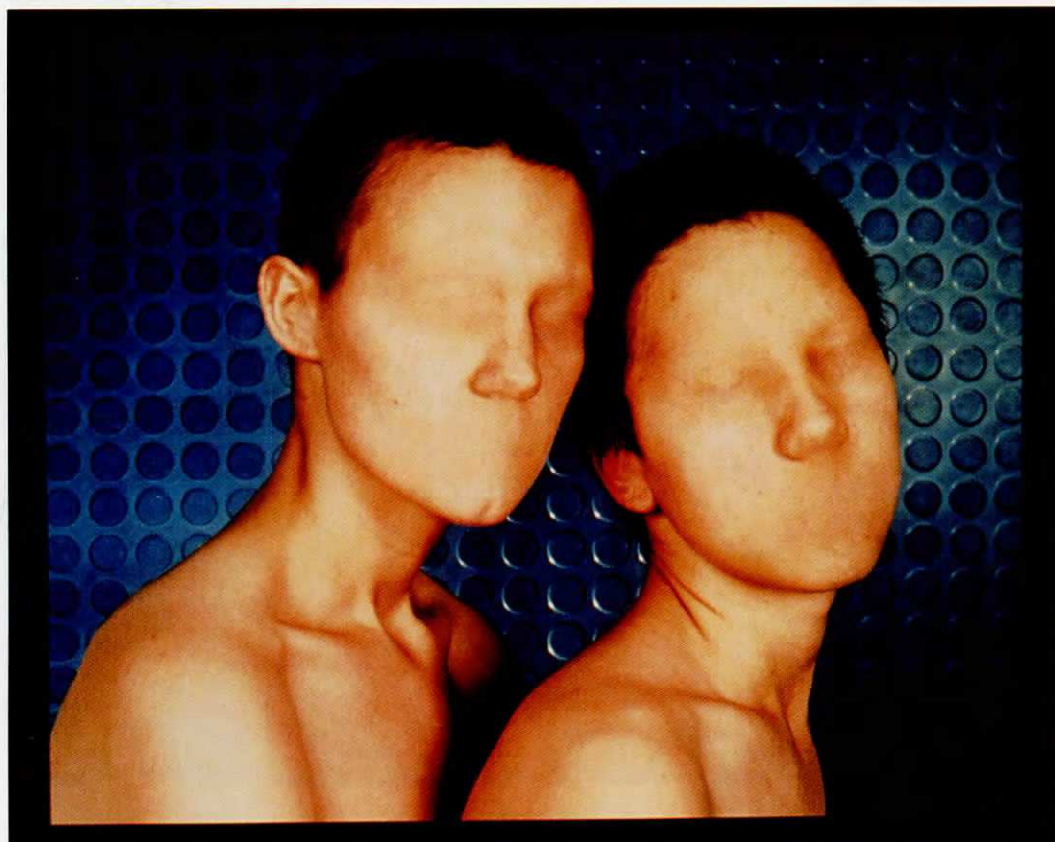
Gabriel Orozco

Foam, 1992, cibachrome, ed. 1/5, 32 x 47,5 cm.
Cortesia de Galerie Chantal Crousel, Paris.



Jeanne Dunning

Puddle 2, 1997, cibachrome montado sobre plexiglás y marco, 73,6 x 80 cm.
Cortesía de Feigen Contemporary, Nueva York.



Aziz + Cucher

Pam y Kim, extraído de la serie *Distopia*, 1995, C-print digitalizada, 78 x 98 x 5 cm.

Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, París-México.



Keith Cottingham

Retratos ficticios, 1992, imagen por ordenador, 150 x 130 cm.
Cortesía de Espace d'Art Yvonamor Palix, París-México.



William Wegman

Blue Moon, 1989, fotografía polacolor II, 51 x 61 cm.
Colección Liliane et Michel Durand-Dessert, París.



William Wegman

Siameses, 1989, fotografía polacolor II, 51 x 61 cm.
Colección Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris.



Richard Billingham

Sin título, 1996, fotografía en color pegada sobre aluminio, 105 x 158 cm.
Cortesía de Galerie Jennifer Flay, París y Anthony Reynolds Gallery, Londres.



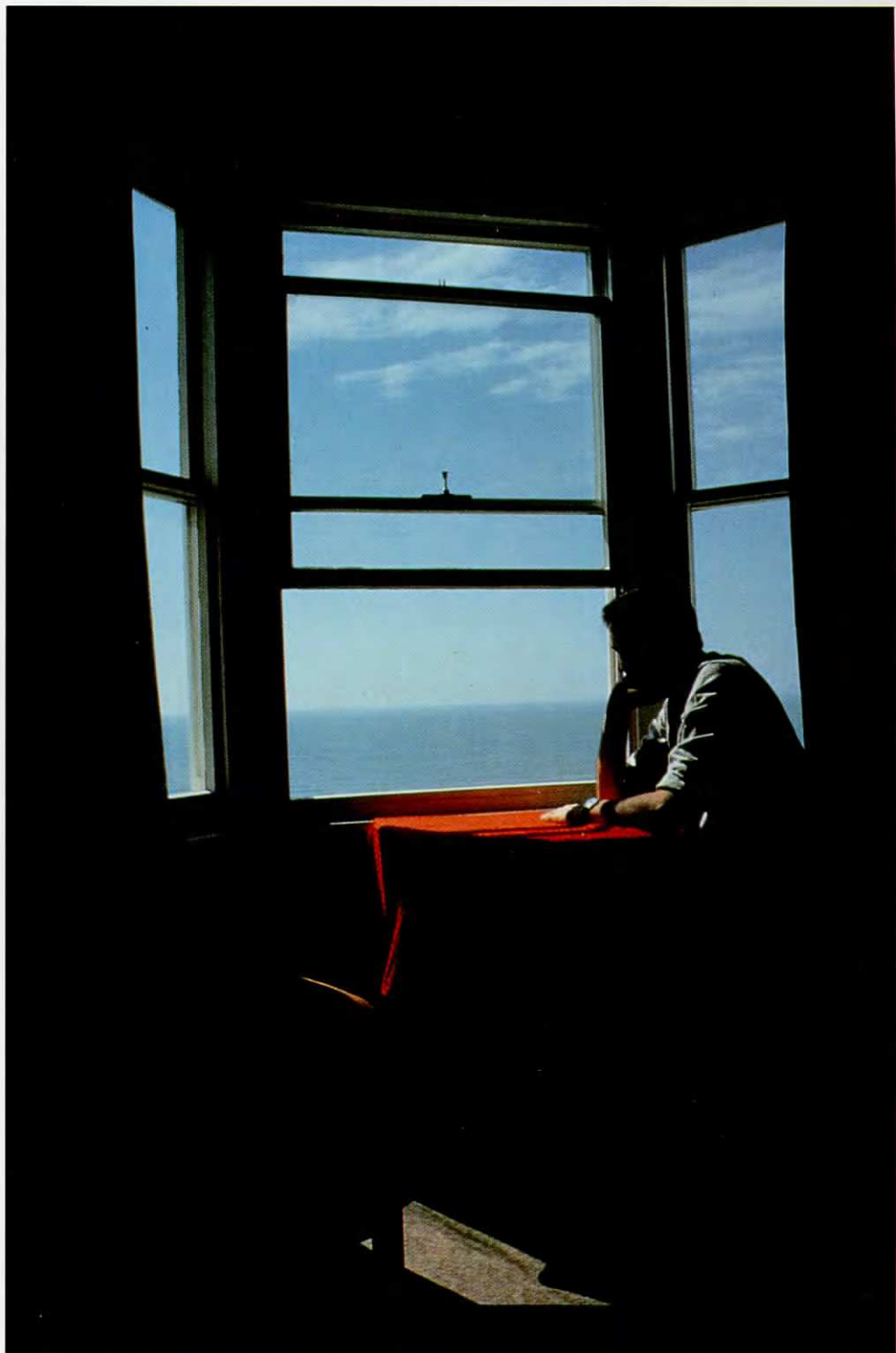
Richard Billingham

Sin título, 1996, fotografía en color pegada sobre aluminio, 120 x 80 cm.
Cortesía de Galerie Jennifer Flay, París y Anthony Reynolds Gallery, Londres.



Nan Goldin

Sharon in the river, Eagles Mere, PA, 1995, cibachrome, 69,5 x 101,5 cm.
Cortesía de Galerie Ivon Lambert, París.



Nan Goldin

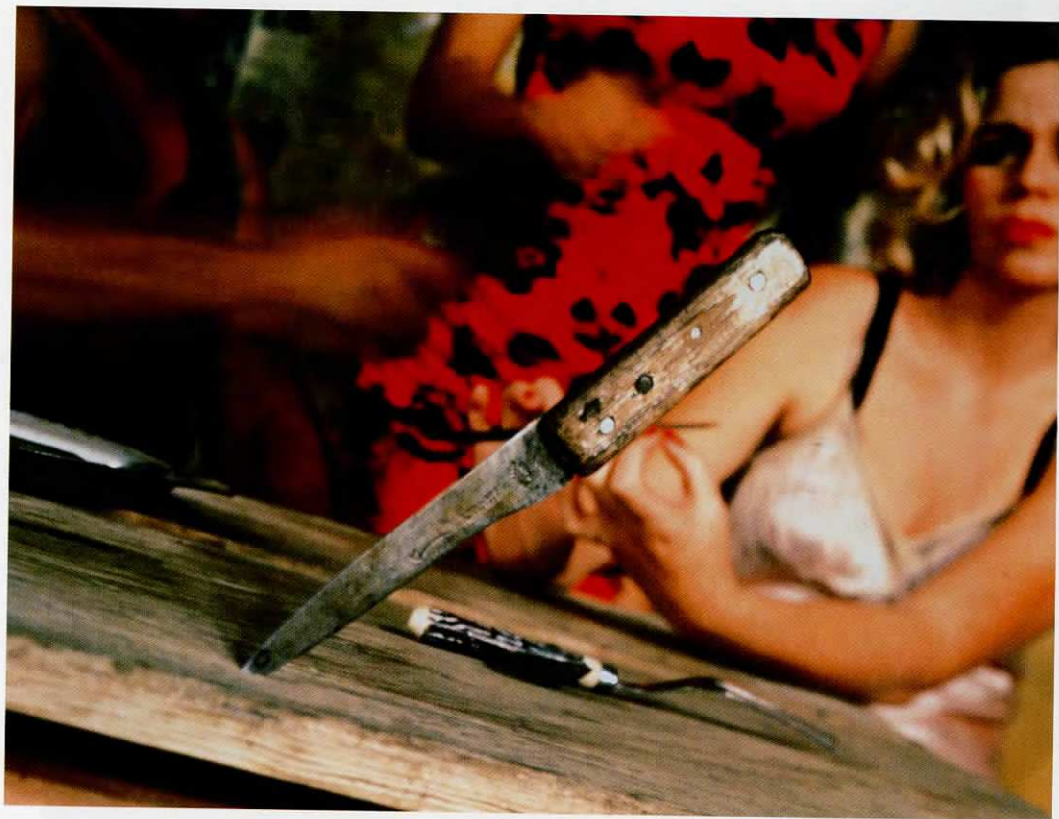
Anthony by the sea, Brighton, England, 1979, cibachrome, 101,5 x 69,5 cm.

Cortesia de Galerie Ivon Lambert, Paris.



Georges Tony Stoll

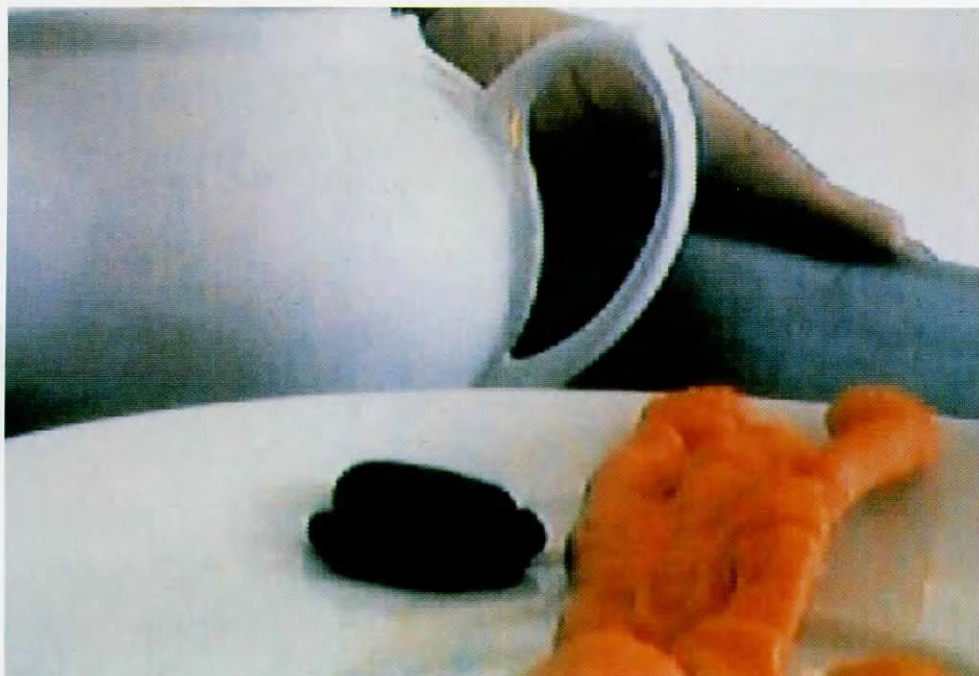
Eric y el pie de Tony, mayo 1994, fotografía en color, 100 x 67,5 cm.
Cortesía de Galerie Jennifer Flay, París.



Tracey Moffatt

Something more, 5, 1989, cibachrome, 97 x 127 cm.

Cortesía de L.A. Galerie, Francfort.



Rebecca Bournigault

*Sin título, septiembre 1997, 1997, fotografía en color,
aparato digital, ed. 2/3, 60 x 42 cm.
Cortesía de Galerie Almine Rech, París.*



Rebecca Bournigault

*Sin título, viernes 17 de octubre 1997, 1997, fotografía en color,
aparato digital, ed. 2/3, 42 x 60 cm.
Cortesía de Galerie Almine Rech, París.*



Delphine Kreuter

Hamburgo, 1997, fotografía en color, 30 x 40 cm.

Cortesía de Galerie Alain Gutharc, París.



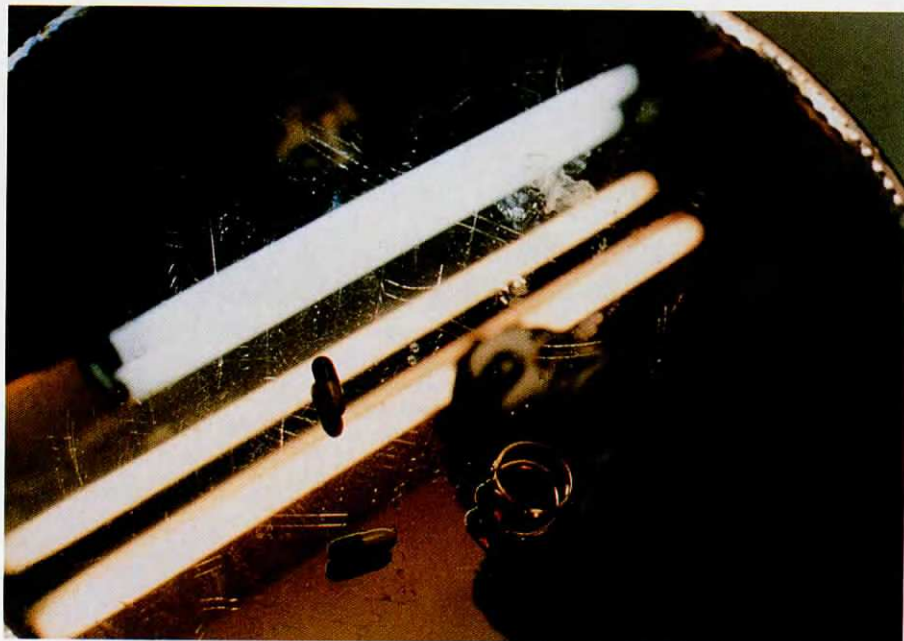
Delphine Kreuter

*Après, 1997, fotografía en color, 30 x 40 cm.
Cortesía de Galerie Alain Gutharc, París.*



Jenny Gage

Sin título nº 3, 1996, fotografía en color, ed. 1/5, 66 x 99 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Jenny Gage

Sin título nº 21, 1996, fotografía en color, ed. 1/5, 66 x 99 cm.
Cortesía de Galerie Anne de Villepoix, París.



Florence Paradeis

Detalle (diptico), 1992, copia R3 pegada sobre aluminio y plastificada,
100 x 126 cm cada una.

Cortesía de Galerie des Archives, París.



Florence Paradeis

Detalle (díptico), diciembre 1992, copia R3 pegada sobre aluminio y plastificada,
100 x 126 cm cada una.

Cortesía de Galerie des Archives, París.



Nobuyoshi Araki

Sin título (Kinbaku), 1997, fotografía en blanco y negro, dimensiones variables.



Nobuyoshi Araki

Sin título (Tokyo Cube), 1993, fotografía en blanco y negro, dimensiones variables.



Martine Aballéa

Solitude transie, extraído de la serie *Epaves du Désir*, 1994-1995,
fotografía retocada con tinta, serigrafía, 90 x 60 cm.

Cortesía de Galerie Thaddaeus Ropac, París.

Índice onomástico

- Aballéa, Martine 276.
Adams, Dennis 155, 165.
Adorno, Theodor 225.
Andre, Carl 101.
Appelt, Dieter 25, 26.
Aragon, Louis 195.
Araki, Nobuyoshi 274, 275.
Ardenne, Paul 230, 231, 234.
art and language 97, 102, 103.
Arte conceptual 9, 42.
Arte de actitud 9, 14, 42.
Artaud, Antonin 12, 201.
Asher, Michael 151.
Atget, Eugène 90, 100.
Aziz + Cucher 258.
- Bachelard, Gaston 203.
Bailly-Maître-Grand, Patrick 186.
Baldessari, John 89.
Baldus, Edouard-Denis 130.
Baltz, Lewis 164, 211.
Barbie, Klaus 155.
Barthes, Roland 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 127, 129, 225, 233.
Bataille, Georges 90.
Baudelaire, Charles de 81.
Baudrillard, Jean 225.
Becher, Bernd y Hilla 44, 45, 54, 55, 128, 129, 130, 131, 132, 133.
Becher, Hilla 130.
Beckett, Samuel 201.
Bélégou, Jean-Claude 75.
Ben (Benjamin Vautier) 12.
Benjamin, Walter 46, 81, 87, 147, 153, 225.
Billingham, Richard 233, 262, 263.
Birnbaum, Dara 153, 168.
Blume, Anna y Bernhard 15.
Bochner, Mel 98.
Boltanski, Christian 16, 202, 204, 205, 206, 207, 227, 228, 229.
Bonfert, Gerd 28.
Bonora, Giordano 148, 187.
Bonvie, Rudolf 60.
Bordaz, Jean-Pierre 12.
Boubat, Édouard 43.
Bournigault, Rebecca 232, 233, 268.
Brandt, Bill 90.
Braque, Georges 191.
Brassaï 231.
Brecht, Bertold 12, 192.
Breton, André 105, 131, 231.
Brus, Günter 13, 20, 21.
Buchloh, Benjamin 98, 150, 151.
Buckland, David 149, 181.
Burgin, Victor 97, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 127.
Bustamante, Jean-Marc 45, 49, 50, 51, 128.
Cadieux, Geneviève 215.
Calle, Sophie 70, 71.
Cartier-Bresson, Henri 127, 128, 229, 234.
Chevallier, Florence 142.

Chevrier, Jean-François 43, 45, 101,
128, 132.

Cicciolina, Ilona 150.

Closky, Claude 230, 238.

Cohen, Lynne 126.

Collins, Hannah 62, 129.

Collyer, Robin 124, 125.

Concept art 98.

Coplands, John 58, 59.

Costin, Simon 23, 24.

Cottingham, Keith 259.

Coupet, Frédéric 246.

Couturier, Stéphane 162.

Crimp, Douglas 226, 227.

Czeschla, Jörg 76.

Dadaísmo 12, 195.

Daney, Serge 235.

Danto, Arthur 230.

De Kooning, Willem 151.

De Maria, Walter 15, 37.

Delmaet y Durandelle 130.

Denot-Cocherie, Joël 250.

Descartes, René 226.

Doherty, Willie 166.

Doisneau, Robert 43.

Dubois, Philippe 86, 90, 93, 199.

Duchamp, Marcel 44, 86, 97, 231.

Dunning, Jeanne 257.

Earthworks 11, 15.

Eisenstein, Serge Mikhaïlovitch 82,
192.

El Lissitzky 195, 197, 200.

Evans, Walker 100, 101, 120, 121,
152, 153.

Farocki, Harun 235.

Faucon, Bernard 174, 175.

Fischli, Peter 229, 231, 248, 249.

Fisher, Roland 133.

Fleischer, Alain 201, 202, 208.

Fleri, Louis 224.

Florschuetz, Thomas 255.

Fluxus 12.

Flynt, Henry 98.

Fontcuberta, Joan 189.

Foster, Hal 149.

Foucault, Michel 226.

Fox Talbot, William Henry 203.

Frank, Robert 43.

Freund, Gisèle 81, 82.

Friendlander, Lee 43.

Frizot, Michel 16.

Fulton, Hamish 15, 16.

Gage, Jenny 271.

Galassi, Peter 86.

Garnell, Jean-Louis 78, 79, 128.

Gerz, Jochen 96, 117.

Gette, Paul-Armand 110, 111.

Gilbert and George 154.

Gioli, Paolo 148, 182, 191.

Goldin, Nan 233, 264, 265.

Goldsworthy, Andy 15, 36.

Graham, Dan 101, 118, 119.

Graham, Paul 167.

Greenberg, Clement 12, 98, 148, 191.

Grosz, George 193.

Gursky, Andreas 133.

Haacke, Hans 156.

Habermas, Jürgen 149, 150.

Happening and fluxus 11, 42.

Hausmann, Raoul 193, 194, 195,
196, 197.

Heartfield, John 153, 190, 193, 195,
197, 198.

Hegel, Friedrich 229.

Heizer, Michael 11, 15, 37.

Hilliard, John 114, 115.

Hocks, Teun 169, 170.

- Holt, Nancy 15, 39, 40.
 Holzer, Jenny 153, 156, 159, 160, 161.
 Hopper, Edward 104.
 Houdon, Jean-Antoine 151.
 Huebler, Douglas 100, 101, 102, 116.
 Husserl, Edmund 130.
 Hütte, Axel 133.
 Huyghe, Pierre 230, 239
- Ikam, Catherine 224
Ils se disent peintres, ils se disent photographes (exposición) 43.
Instants donnés (exposición) 234.
 Izis 43.
- Jones, Sarah 240.
 Journiac, Michel 20, 29.
 Jouve, Valérie 138, 139.
- Kafka, Franz 201.
 Kant, Emmanuel 45.
 Kaprow, Allan 12, 14.
 Kelley, Mike 14, 31.
 Kern, Pascal 61.
 Kirkeby, Per 13.
 Klauke, Jürgen 18.
 Kloutsis, Gustav 195.
 Knorr, Karen 72, 73.
 Koons, Jeff 150.
 Kosuth, Joseph 98, 99, 103, 112, 113, 127.
 Koulechov, L. 192.
 Krauss, Rosalind 86, 87, 90, 152.
 Kreuter, Delphine 233, 269, 270.
 Kristeva, Julia 84.
 Kruger, Barbara 128, 153, 154, 158, 159, 229.
- Lafont, Suzanne 44, 45, 66, 67, 128.
 Lafontaine, Marie-Jo couverture, 64, 65.
- land art* 11, 12, 14, 42.
 Landers, Sean 230.
 Lash, Mike 230.
 Lawler, Louise 151.
Le Monde après la photographie (exposición) 236.
 Leenhardt, Jacques 84.
 Lele, Ouka 149, 177
 Lemagny, Jean-Claude 45, 129.
 Levine, Sherrie 128, 146, 152, 153, 229.
 LeWitt, Sol 11, 100.
 Limone, Guy 254.
Live in Your Head, (ver *When Attitudes Become Forms*) (exposición) 42.
 Long, Richard 10, 11, 15, 16, 37.
 Lüthi, Urs 17.
- Mac Orlan, Pierre 231.
 Mandelbaum, Ann 57.
 Man Ray (Emmanuel Rudnitsky) 231.
 McCarthy, Paul 14, 31, 32.
 Messenger, Annette 202, 209.
 Michals, Duane 94, 95.
 Michaud, Yves 155.
 Moffatt, Tracey 267.
 Mogarra, Joachim 231, 252.
 Moineau, Jean-Claude 225.
 Mollet-Viéville, Ghislain 99, 103.
 Morimura, Yasumasa 244, 245.
 Motherwell, Robert 12.
 Moulène, Jean-Luc 131, 132, 143.
 Mühl, Otto 11, 13.
 Musil, Robert 230.
- Nancy, Jean-Luc 236.
Neue Sachlichkeit (Nueva objetividad) 131, 147.
 Niedermayr, Walter 135.
 Nietzsche, Friedrich 226.
 Nitsch, Hermann 11, 13, 14, 20.

- Noland, Cady 230.
 Nuridsany, Michel 43.
- Ogasahara, Hisashi 77.
 Oppenheim, Dennis 11, 16, 33, 34, 35.
 Orlan 21, 27.
 Orozco, Gabriel 256.
- Palement, Alain 202, 203, 218, 219.
 Pane, Gina 11, 14, 16, 22.
 Paradeis, Florence 234, 272, 273
 Parr, Martin 128, 232.
 Paul, Frédéric 102, 231.
 Payant, René 202.
 Peirce, Charles Sanders 86, 87, 103.
 Pellegrinuzzi, Roberto 202, 203, 214.
 Penone, Giuseppe 15.
Photo-Kunst (exposición) 45.
 Picasso, Pablo 191.
 Pierre et Gilles 149, 178.
 Pijaudier, Joëlle 104.
pittura colta 148.
 Platon 132.
 Poirier, Anne y Patrick 56.
 Poitevin, Eric 63.
 Pollock, Jackson 229.
pop art 97, 101, 104.
 Pouvreau, Paul 231, 232, 253.
 Prince, Richard 128, 153, 171.
 Proust, Marcel 201.
- Rainer, Arnulf 19, 21.
 Rauschenberg, Robert 150, 151, 192.
 Renger-Patzsch, Albert 131.
 Richon, Olivier 179.
 Riegl, Aloïs 45.
 Roche, Denis 88.
 Rodin, Auguste 152.
 Rodtchenko, Alexander 195, 197.
 Rondepierre, Éric 191, 199, 221.
- Rosler, Martha 153, 163.
 Rosswog, Martin 133.
 Rousse, Georges 216, 217.
 Ruff, Thomas 131, 133, 136, 137.
 Rullier, Jean-Jacques 230.
 Ruscha, Edward 100, 101, 122, 123.
- Salmon, Jacqueline 210.
 Samaras, Lucas 30.
 Sander, August 131.
 Sartre, Jean-Paul 84, 226.
 Schefer, Jean-Louis 83.
 Schwarzkogler, Richard 13.
 Serrano, Andrés 68, 69.
 Sherman, Cindy 227, 228, 241, 242, 243.
 Siegelaub, Seth 98.
 Sieverding, Katharina 199, 220, 222.
 Simmons, Laurie 247.
 Sixma, Tjarda 149.
 Skoglund, Sandy 176.
 Smithson, Robert 15, 16, 37, 38.
 Sócrates 132
 Sontag, Susan 82, 92.
 Steinert, Otto 130.
 Stoll, Georges Tony 233, 266.
Straight photography 44.
 Streuli, Beat 230, 231, 237.
 Struth, Thomas 131, 133.
 Stullmann, Henry 151.
 Sturtevant, Elaine 180.
Subjektive Fotografie (Fotografía subjetiva) 130.
 Szeemann, Harald 12, 42.
- Talbot, William Henry Fox 203.
 Thomas, Pascale 231, 251
 Tillmans, Wolfgang 234.
 Tosani, Patrick 128, 129, 144, 145.
 Trangmar, Susan 199, 223.
 Transvanguardia 148.

- Trémorin, Yves 140, 141.
 Tromeur, Riwan 91.
 Trülzsch, Holger 202, 212, 213.
 Twombly, Cy 83.
- Umhauer, Olivier 74
Une autre objectivité (exposición) 45, 132.
- Vallhonrat, Xavier 188.
 Van Eyck, Jan 149.
 Vertov, Dziga 192.
 Vergès, Jacques 155.
 Vroege, Bas 150.
- Wahl, François 83.
 Wall, Jeff 41, 45, 49, 52, 53, 154, 155.
 Waplington, Nick 128, 232.
- Warhol, Andy 150.
 Washington, George 151.
 Webb, Boyd 149, 172, 173, 191.
 Wegman, William 260, 261.
 Weiner, Lawrence 97, 100.
 Weiss, David 229, 231, 248, 249.
 Welters, Jan 234
 Weston, Edward 152, 153.
When Attitudes Become Forms (exposición) 42, 102.
 Winogrand, Gary 43.
 Witkin, Joël-Peter 184, 185.
 Wittgenstein, Ludwig 99, 103.
 Wodiczko, Krzysztof 155, 156.
Working Drawings and Other Visible Thing... (exposición) 98.
- Zoppis, Natale 148, 183.

el crepúsculo de las máscaras

Michel Tournier



FOTO GGRAFIA

A principios de los años sesenta Michel Tournier presentó un proyecto para la televisión francesa titulado *Cámara Oscura*. Consistía en dedicar cada mes un documental de treinta minutos a un fotógrafo importante. Los reportajes le dieron la oportunidad de conocer a los grandes de la fotografía, y este libro es el fruto de dicho encuentro.

Como buen conocedor de la obra fotográfica de todos ellos, en el libro relata sus encuentros con fotógrafos como Man Ray, Brassai o Bill Brandt, a la vez que realiza una "lectura" de sus fotografías, puestas en palabras por el escritor de forma exquisita. Una prosa poética de ritmo ágil y de humor sutil nos acerca en cada capítulo a aspectos inexplorados de la vida y la obra de los grandes de la fotografía, desde la muy particular perspectiva del escritor.

**Michel Tournier, *El crepúsculo de las máscaras*,
139 páginas, 17 x 24 cm.**

En *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* Rosalind Krauss analiza la fotografía. Este desplazamiento desde las artes plásticas a la fotografía provoca primero una comprobación negativa. Al oponerse a la práctica corriente determinada por el mercado, Rosalind Krauss demuestra que es erróneo querer pensar la fotografía a partir de los criterios históricos y taxonómicos que se utilizan en pintura (el universo de la fotografía es el del archivo, no el del museo, y resulta imposible entender la obra de Atget si antes no se tiene en cuenta este hecho). Segundo momento lógico: constitución de la fotografía como campo específico. La refutación de la fluctuante categoría de estilo mediante la intervención de la noción de escritura permite una reelaboración estratégica y funcional de la producción fotográfica del siglo xx; la "nueva objetividad" de la Bauhaus y la "belleza convulsiva" del surrealismo adquieren, a partir de ese momento, sentido la una en relación a la otra. Tercer momento lógico, y sin lugar a dudas el más importante, ya que permite una reflexión crítica sobre ciertos movimientos del siglo xx cuyo análisis desde lo pictórico había resultado estéril, por ejemplo, el surrealismo: la fotografía pasa a ser un modelo teórico o clave de lectura que pierde su carácter empírico. Ahora que domina la anti-teoría, este libro ofrece la prueba de que la teoría sigue siendo el mejor instrumento para abordar la radical diversidad de lo fotográfico.

Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, 237 páginas, 17 x 24 cm.

lo fotográfico

por una teoría de los desplazamientos

Rosalind Krauss

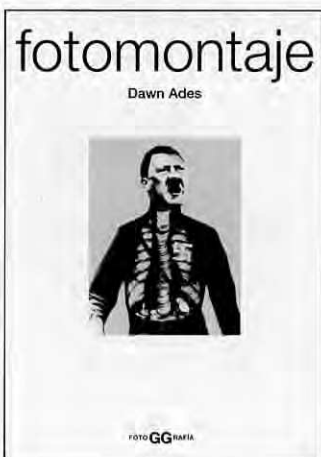


FOTO GGRAFIA

En esta antología de ensayos que exploran el concepto cambiante del espacio en el arte y la fotografía modernos, han sido incluidos artistas y críticos tan diversos como Moholy-Nagy y El Lissitzky en los años veinte, o Lucy Lippard y Dore Ashton en años recientes. Como señala Steve Yates en la Introducción, el significado del espacio ofrece un ámbito de interpretación de una neutralidad insospechada, pero la representación del espacio en el arte ha sido una cuestión de primordial importancia desde que el renacimiento planteara las convenciones pictóricas de la perspectiva. La elección entre representar el espacio o desmontar la comprensión que el espectador tiene del mismo, es un elemento esencial del arte moderno. La abundante experimentación fotográfica del siglo XX ha contribuido de manera decisiva al debate que se ha planteado en este terreno.

Este volumen comienza con el primer período moderno, cuando los artistas de vanguardia cuestionaban la estética tradicional, con el constructivismo y el futurismo en Rusia, el dadaísmo y el surrealismo en Alemania y Francia, y nuevas formas de fotografía —el collage, el fotomontaje o los fotogramas— emergían en todo el arte del mundo occidental. Se incluyen también ensayos que ejercieron una gran influencia a mediados del siglo XX, de autores como Gaston Bachelard, Leo Steinberg y William M. Ivins; así como otros que plantean diferentes cuestiones sobre arte contemporáneo, escritos por Lucy Lippard, Frederick Sommer y Joel Snyder. En esta rigurosa y fascinante antología de ensayos, Steve Yates agrupa una valiosa selección de materiales que ponen de manifiesto la profunda implicación de la fotografía del siglo XX en el debate estético.

Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio. Antología Crítica sobre la fotografía*, 312 páginas, 13 x 20 cm.



La manipulación de la fotografía es tan antigua como la fotografía misma: ha servido para la propaganda política y también ha personificado o revitalizado la sátira, la publicidad y el arte comercial; ha creado evocaciones del "mundo feliz" del futuro, así como visiones surrealistas y fantásticas. Los dadaístas, Heartfield, El Lissitzki, Rodchenko y Max Ernst, entre otros, realizaron fotomontajes, y muchos de ellos fueron reproducidos por primera vez en este libro que ahora se ha convertido en un clásico y obra de referencia obligada del tema.

Dawn Ades, *Fotomontaje*, 176 páginas, 17 x 24 cm.

Dentro del amplio campo del arte contemporáneo, **la fotografía plástica** moviliza a los artistas desde los años sesenta. Con el término 'fotografía plástica' no aludimos a la fotografía creativa o de reportaje, o a cualquier otra inscrita en una historia pura y autónoma del *medio*, sino a la que, por el contrario, atraviesa las artes plásticas, es utilizada por artistas y participa de la evolución generalizada de las diferentes prácticas. En esta "pequeña historia" se han querido establecer los principios y fundamentos de esta fotografía desde finales de los años sesenta, cuando entabla afinidades de elección con el arte de actitud y conceptual, hasta la época reciente, en que pasa a convertirse en uno de los operadores más corrosivos de la deconstrucción del movimiento moderno. Así es como la paradoja se lleva a su punto de tensión más extremo el *medio* fotográfico, que tanto deseó inscribirse en el campo del arte, finalmente lo logrará, pero socavando con obstinación sus cimientos.

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
[http: //www.ggili.com](http://www.ggili.com)

ISBN 84-252-1930



9 788425 2193