



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**“DE LA FOTOGRAFÍA A LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA.
TRASFORMACIONES Y DESPLAZAMIENTOS EN EL TRÁNSITO
HACIA UN PARADIGMA INÉDITO.”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA
OSCAR AUGUSTO FARFÁN GONZÁLEZ**

**DIRECTORA DE TESIS:
BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO**

MÉXICO D.F., MAYO 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Renata y Rebeca, puntales de mis días.

Introducción	1
I. Sobre el significado en la fotografía	12
1.1 La fotografía como registro y evidencia.	17
1.2. Fotografía e imagen masificada.	20
1.3. Fotografía y reproductibilidad.	24
1.4. La fotografía como fetiche.	28
1.5. La fragmentación del significado fotográfico.	31
II. El salto cualitativo en el arte	37
2.1. La vanguardia histórica y el fotomontaje.	39
2.2. La mercancía como alegoría, el objeto diferido.	51
2.3. Cultura y capitalismo: la nueva condición del arte.	54
2.4. La neovanguardia	57
2.5. Descentramiento de la obra, descentramiento del sujeto	65
2.6. Fotografía posmoderna	70
III. Sobre el cuadro	77
3.1. La forma cuadro	77
3.2. Sobre Levine y el cuadro fotográfico	89
3.3. Crítica del cuadro	98
3.4. Las proyecciones dentro del cuadro.	102
3.5. Cuadro fotográfico y realidad	112
Conclusiones	128

Introducción

En febrero de 2006, la Casa de Subastas Sotheby's en Nueva York vende la fotografía pictorialista, *The Pond-Moonlight* (Estanque—luz de luna, Fig. 1), de Edward Steichen, de 1904, en la entonces cifra récord US\$2,928,000. Un año después la misma casa de subastas Sotheby's ahora en Londres supera ese monto máximo de venta con el cuadro fotográfico de Andreas Gursky, *99 Cents*, (99 centavos, Fig 2) de 2001, por el que se paga la cantidad de US\$3,346,456.

La resonancia de tal acontecimiento pone de manifiesto cuestiones cruciales relacionadas con lo que separa y lo que une esas dos fotografías. En la teoría a propósito de la fotografía hemos sabido que nada tienen en común el pictorialismo de albores del siglo XX con el posmodernismo de un siglo después. En la práctica observamos que las declaraciones en torno al mercado, una parte integral de la institución artística, sugiere un común denominador que vincula categóricamente los dos objetos de arte en cuestión. Existe entonces una línea divisoria entre la aproximación a la fotografía de arte, fotografía destinada a su valoración y análisis dentro de la institución artística, en tanto fotografía—en tanto registro, en tanto documento, incluso en tanto impresión en papel—, y la relacionada a su condición de mercancía suntuaria. Primero, en el marco de una dialéctica propia, está la producción de las obras y su crítica; después, en otro nivel de análisis, se encuentra el estudio de la distribución y consumo del objeto de arte fotografía.



Fig. 1
Edward Steichen
The pond moonlight
Plata sobre gelatina pintada a mano
42 x 40cm

Precio: US\$2,928,000



Fig. 2
Andreas Gursky
99 Cent
1999
C-print.
207 x 337 cm

Precio: US\$3.340.456.



Así pues, en un primer plano está la crítica de la imagen y sólo después, en un ámbito ajeno al del estudio de la imagen, se ubica lo que la rodea; el estudio de la fotografía de arte se realiza en primera instancia en términos de su problemática en torno a la representación, a saber, un símil de la realidad no necesariamente relacionado directamente con ésta, estructurado internamente a partir de cánones visuales aceptados colectivamente en una situación cultural determinada. A manera de ilustración cito la introducción de un catálogo de la artista alemana, que trabaja con fotografía, Melanie Manchot, publicado en Alemania en el año 2006:

“In the media world of today, at the dawn of the age of information, photography and film create its own realities. Yet technically produced images do not provide windows to the world. They rather represent magically charged surfaces of information, providing extensive scope for the manipulation of all our ideals, emotions and experiences, and hence our orientation in the world.”¹

El estudio de la fotografía tanto afuera como en el seno de la institución del arte toma lugar en términos lingüísticos: la imagen fotográfica se estructura a partir de la cadena de significantes que circunscribe. Se entiende como una superficie colmada de información que dialoga en tanto fotografía con otras fotografías, con otras imágenes y con un mundo

¹ “En el mundo mediático de hoy día, al alba de la era de la información, la fotografía y el cine crean sus propias realidades. Las imágenes técnicamente producidas ya no proveen de una ventana al mundo. Más bien representan superficies de información cargadas de magia que dan cuenta del amplio margen para la manipulación de nuestros ideales, emociones y experiencias, y de esta manera también de nuestra orientación en el mundo.” (traducción libre), Katja Blomberg, *Melanie Manchot. Moscow Girls*. Haus am Waldsee, Berlin, 2006. p 2.

repleto de ellas. Su crítica, su producción posmoderna, trata sobre la misma fotografía y sus puntales contextuales en torno su condición de representación. Ante tal estado de cosas cabe preguntarnos si resulta pertinente analizar una fotografía como *99 cents* de Andreas Gursky (Fig. 2), o digamos, una caja de luz de Jeff Wall, o la fotografía de una puesta en escena de Gregory Crewdson, o una refotografía publicitaria de Richard Prince, todas mercancías de arte, meramente en términos de la imagen que son. En caso de que la respuesta sea que efectivamente así debe ser, estamos suponiendo que la condición que las fotografías mencionadas poseen en tanto imagen, encuentra una separación categórica respecto de la condición de objeto o cosa ubicada en un sitio institucional específico que también ostentan, condición esta última que las hace susceptibles de ser expuestas, vendidas y coleccionadas. Es decir, la definición de la fotografía de arte, en tanto pieza de arte, se da en términos de su calidad de representación; se estudia, se produce y se concibe como tal. Lo de más, lo que la delimita físicamente, lo que le rodea en tanto cosa, serían sólo eventualidades, accidentes del espacio ajenos a su ontología.

Al mismo tiempo la fotografía se vanagloria de compartir recintos en equidad con la pintura y otras formas de arte. Paradójicamente el problema no abordado directamente por la crítica de la imagen, a saber, el problema de la objetualidad en la pieza de arte—la situación de cosa, vendible y coleccionable, de la fotografía en el mundo del arte, su consideración a partir de su “aquí y ahora” físicos, culturales, epistemológicos y cognitivos—es un asunto abordado reiteradamente en las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX. No podemos por ende evitar plantearnos la pregunta de si la fotografía de arte soslaya o no tal problemática. Tal interrogante encierra una cuestión de método: ¿una obra de arte extiende su significado, por su mera condición de obra de arte,

a los debates, la historia, los argumentos y el diálogo de los grandes problemas del arte? Sostenemos que sí: la fotografía contemporánea debe entenderse en términos de la crítica de la imagen pero también a partir de la conformación de un nuevo campo que le es específico, ubicado en el interior de la institución artística y tributario de sus problemáticas. No es posible entonces entender la producción fotográfica en el seno del arte actual sin entender aspectos del arte de avanzada de gran parte del siglo pasado. La fotografía contemporánea encierra oposiciones y contradicciones que no se fundamentan en ella misma, ni solamente en su relación con la imagen en general, o la fotografía en general, sino con el conjunto de reglas y estatutos, que componen sus condiciones de legibilidad en su contexto específico, a saber, la institución artística.

Acotamos pues el estudio de la fotografía dentro del campo del arte, en tanto que nuestro interés es el de la fotografía dentro de tal institución; una fotografía adentro de ésta es algo muy distinto que una fotografía afuera. Este enunciado en las siguientes páginas lo asumimos al mismo tiempo como supuesto y como alegato bajo escrutinio. La fotografía que actualmente se produce en el seno de las artes visuales es acreedora de los cambios culturales del XX, al grado de, como consecuencia de éstos, haberse conformado en el feudo de la institución como un paradigma inédito de producción artística. A partir de los años setenta, pero con mayor claridad y forma en los años ochenta, a los espacios sociales e institucionales de producción de la fotografía se le suma uno nuevo, el de la así llamada fotografía plástica o fotografía contemporánea. Esta fotografía se crea y concibe bajo la rúbrica de artistas, o de artistas fotógrafos, nunca, o las menos de las veces, de fotógrafos, y que ha venido a denominarse fotografía plástica, a saber, una fotografía que no se inscribe en la autonomía del medio fotográfico ni en su dimensión utilitaria y/o

mediática, sino en las estrategias de producción del arte contemporáneo². Esta fotografía a partir de finales de los años ochenta en muchos casos acoge el calificativo de ‘la forma cuadro’ en fotografía, o bien, ‘el cuadro fotográfico’: un tipo de fotografía que asume sus afinidades con la imagen pictórica, circunscribe su circulación a la institución del arte, y se exhibe en galerías y museos en calidad de cuadro³. Esta categoría sugerida por Jean-François Chevrier ya nos ha allanado el camino; en este nuevo campo semántico la fotografía plástica no debe ser estudiada meramente en términos de su condición de representación y fotografía, sino también desde la perspectiva de su condición de objeto de arte: cosa desplazable, autónoma, equiparable al cuadro pictórico. La crítica de la fotografía hecha objeto e entonces la crítica del cuadro fotográfico.

Así pues, la empresa analítica que a continuación se presenta tiene como objetivo esbozar un relato en torno a la conformación de un nuevo espacio de significación en el seno de la institución del arte, donde el concepto de fotografía, el concepto de representación así como el concepto de objeto de arte, son incorporados a la ecuación que conforma la categoría fotografía de arte en su “forma cuadro” en la actualidad. Este es un recuento, un examen histórico crítico del cuadro fotográfico en tanto fotografía y en tanto pieza de arte que remonta los orígenes de éste hasta el arte de vanguardia. Donde después la transformación cultural que sufre el capitalismo avanzado en la segunda mitad de siglo pasado va a fungir como telón de fondo de las modificaciones cualitativas que experimenta el arte, y que de suyo dan cabida a la nueva fotografía. El texto que aquí presento tiene como propósito intentar entender la fotografía contemporánea, en particular al cuadro fotográfico, como un nuevo paradigma de producción ubicado en el

² Dominique Baqué. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p 9.

³ Jean-François Chevrier. “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”. Jorge Ribalta y Gloria Picazo (eds.) *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 201.

devenir de las artes visuales. Intenta colocar en el cuadro fotográfico la tensión de problemáticas, unas inéditas, otras que se remontan al arte moderno, que se ha gestado o modificado en el marco de un cambio cualitativo en la producción capitalista en general y de su esfera cultural en particular.

Los resultados de la investigación se presentan en tres partes, tres capítulos, que comprenden cada uno un espacio de análisis distinto relacionado con la fotografía contemporánea. La primera parte, el primer campo de análisis, versa sobre aspectos propios de la fotografía. En él se describen los cambios que la fotografía experimentó a lo largo del siglo XX y que desembocaron en el reconocimiento del carácter circunstancial de la definición de la fotografía que la teoría propone ya entrada la segunda mitad del siglo. Concluye con el reconocimiento de la fotografía en tanto categoría fragmentada, no tributaria de un significado único, que su vez deambula entre distintos espacios de significación. Se sugiere así, de la mano del estado actual de la teoría, la falacia de un campo de estudio general de la fotografía, en oposición a la existencia de espacios específicos que se deben estudiar para entender manifestaciones también específicas. El segundo campo de análisis, el segundo capítulo, plantea la problemática de la fragmentación del signo en las artes visuales: la disgregación gradual entre el o los significados que una pieza de arte genera y el sustento y las relaciones que el significado guarda tras de sí. A saber, la fragmentación del proceso de significación como origen de un nuevo arte (y de una fotografía en el nuevo arte). La forma en la que el capítulo discurre es puntualizando distintos momentos de dicha fragmentación, en relación a tres generaciones de artistas visuales desde la vanguardia y la modificación cualitativa de aquélla en el marco también de las transformaciones culturales del siglo XX, al punto de

que a la estructura misma de la pieza de arte se involucra la noción de objeto artístico. El tercer campo de análisis se refiere en específico a la “forma cuadro”. Parte de la descripción de los estatutos de la “forma-cuadro” expuestos por su ideólogo, el teórico Francés Jean-François Chevrier. El texto identifica tres campos de análisis en torno a la fotografía contemporánea: el de la fotografía, el de la imagen, y el de la pieza de arte en su condición de objeto. Estos tres campos de análisis convergen en el cuadro y en su valoración fetichista en los años ochenta. A partir de ello dibujaremos algunas contradicciones inherentes al cuadro, presentes en su aparentemente estable estructura.

Antes de seguir cabe poner de manifiesto ciertas cuestiones. Primero cabe mencionar que el argumento seminal de mi querrela por intentar adscribir la categoría de objeto de arte a la de la fotografía de arte viene de la imposibilidad de concebir que la noción de mercancía quede fuera del estudio crítico de la fotografía, toda vez que ésta ha alcanzado en el mercado valores imponderables, y, más importante, *toda vez que el arte como práctica ha incorporado a sus niveles de lectura tal instancia*. En este respecto el texto dialoga y se fundamenta particularmente con una tradición de pensamiento enclavada en el mundo anglosajón, donde las ideas esgrimidas por autores como Hal Foster y Benjamin Buchloh, el primero inglés y el segundo alemán pero radicado en Estados Unidos por más de treinta años, serán los puntales de los argumentos que sostendré. Este texto por ende desde ninguna perspectiva pretende ser exhaustivo, busca sugerir vínculos entre ideas sobre arte y fotografía, y en lo que respecta al último capítulo, sugerir posibles líneas de investigación en torno al quehacer fotográfico contemporáneo. Aquí no se intenta decir lo que pasó, sino a partir de ciertos autores con cierta visión de las cosas armar piezas separadas y construir con ellas un argumento

coherente, donde, dada la perspectiva de la faena, muchos actores importantes quedarán fuera.

El escrito que a continuación se adscribe surge de inquietudes no generadas desde la perspectiva de alguien interesado centralmente en la teoría, sino en la producción de fotografías en el marco de las artes visuales. Mi interés por entender la fotografía contemporánea, su origen y algunas de sus problemáticas, tiene como mira entender el sitio donde, como productor, yo me ubico. Entiéndanse a las reflexiones y variables que establezco en torno al cuadro fotográfico más que enunciados conclusivos del ejercicio del historiador, una serie de hipótesis de trabajo, plausibles puntos de partida, en el ejercicio del artista.

Por último quiero advertir al lector que en este texto la fotografía mexicana tanto la actual como la anterior son crasamente omitidas. Si bien la producción de fotografía de autor ha gozado y goza de calidad y dinamismo en su condición actual, sus manifestaciones específicas son infortunadamente aún tributarias de los cambios y delimitaciones conceptuales que tuvieron lugar en las décadas pasadas en los países centrales. El arte contemporáneo nace en los países centrales, en tanto que en un inicio allí se originan las problemáticas y los exponentes más relevantes. En el marco de las ideas de la heterogeneidad temporal y espacial de arte en la actualidad, considero que las formas que el discurso artístico ha tomado, y así como sus distintos niveles de análisis, son tributarias de las pautas puestas—o impuesta—por el arte del centro. La existencia de consecuciones, contrapuntos y ulteriores desarrollos emplazados en la periferia es otra cuestión. En tanto que una existencia autónoma es improbable, el arte periférico en sus distintas facetas semánticas establece una relación dialéctica con el arte del centro. Parto

también del supuesto que la obra realizada desde países como el nuestro deben necesariamente poseer claro entendimiento de la manera en la que el arte central tomó forma y en la cual se desenvuelve en la actualidad, ello no para ahondar la subordinación sino a fin de proponer subversión. Por otro lado, parto de la convicción de que en estos momentos las problemáticas en torno al arte se encuentran ya desterritorializadas y que por lo tanto al hablar de ellas se puede hacer abstracción de feudos nacionales y afanes nacionalistas. De antemano me disculpo por las omisiones y errores no identificados que sin duda acometeré.

I. Sobre el significado en la fotografía

“[La historia de la fotografía] no tiene unidad, es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal”⁴

Es comúnmente sabido que a lo largo del siglo XX la fotografía transitó de una condición de “sierva de las artes”, como el siglo XIX la anatemizara, a tener un papel prominente en la producción artística. Para que ello sucediera la misma fotografía y su forma de ser apreciada tuvieron que transformarse. Los cambios que determinan este tránsito no son tributarios de una evolución de paradigmas de producción donde uno simplemente sucede al anterior, y donde los fotógrafos y/o los artistas optan por una forma de producir en lugar de otra. La fotografía como toda categoría, está sujeto a una serie de determinantes histórico-culturales; la transformación de su papel y recepción en esferas específicas obedecen a transformaciones más amplias. ¿Qué tuvo que pasar con la la producción, recepción y teorización de la fotografía para que fuera plausible su aceptación como pieza de arte? Este primer capítulo da cuenta del proceso que va desde las circunstancias en las que la fotografía es concebida en su sentido documental—noción clásica de la fotografía donde ésta se define en términos de su lazo irreductible con el referente que le dio lugar—hasta la conformación de un entorno favorable para la inserción y consolidación de la hoy día denominada fotografía plástica—fotografía que no se inscribe

⁴ John Tagg. *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p .124.

en la autonomía del medio fotográfico ni en su dimensión utilitaria, mediática, sino en las estrategias de producción del arte contemporáneo⁵.

Iniciemos hablando de dos fotografías pertenecientes a distintos momentos. El autor de la primera es Walker Evans, la fotografía no tiene título, fue tomada en New Hampshire, Alabama, al sur de los Estados Unidos en 1932 a un granjero de la zona (Fig. 3). La otra es de Sherrie Levine, titulada *After Walker Evans #3*, de 1981 y en apariencia es la misma fotografía que la de Walker Evans, o con más precisión, es una fotografía de la fotografía de Evans (Fig. 4). La primera se inscribe en el marco del documentalismo, la segunda en el de la así llamada fotografía posmoderna. La consonancia formal que guardan nos facilitará la tarea de enfocarnos de lleno a sus otras diferencias: imágenes indistintas y a la vez obras alejadísimas una de la otra en cuanto su naturaleza y su situación; dos fotografías cuyas circunstancias conforman las desavenencias entre una y otra.

La comparación de estas obras tienen un parangón en la literatura fantástica ya tratado previamente como metáfora del arte actual⁶ que nos ayudará a esclarecer nuestro ejemplo. En *Pierre Menard autor del Quijote*, Jorge Luis Borges habla de Menard, que en los albores del siglo XX decide llevar a cabo la anacrónica tarea de escribir el Quijote de Cervantes de nueva cuenta. O mejor dicho, Menard no busca escribir el Quijote de Cervantes, sino el Quijote de Pierre Menard. Faena fútil la suya, que al pretender escribir su obra se enfrenta al trabajo de recorrer con la pluma cuadernos y cuadernos de borradores para obtener al final ostensiblemente las mismas páginas que las de Cervantes, tres siglos después. El resultado de una actividad frenética y en apariencia inútil tiene sus

⁵ Dominique Baqué. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p 9.

⁶ Arthur C. Danto. *La transfiguración del lugar común*. Madrid. Piados. 2004. p 50.



Fig. 3
Walker Evans
Sin título
1932
Plata sobre gelatina
8 x 10 plg



Fig. 4
Sherrie Levine
After Walker Evans #3
1981
Fotografía en blanco y negro
8x10plg

móviles; mientras el escritor español, apunta Borges, “opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país”, Menard “elige como ‘realidad’ la tierra del Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope”⁷. La obra de Menard es otra; cada oración de los sólo dos capítulos del Quijote que Menard completa es suficientemente distinta a la que haríamos de Cervantes como para lograr coronar y justificar con creces la en apariencia anacrónica tarea del primero. Borges nos concede la posibilidad de conferir diferencias infranqueables entre dos obras formalmente idénticas, al sugerir que una obra no sólo se compone de sus aspectos formales y concretos, sino que también comprende el entramado de vínculos que la obra establece con su entorno presente y su pasado. El estilo de Menard al escribir su Quijote es otro, las palabras a las que recurre son otras después de la miríada de hechos que tuvieron lugar en el lapso que separa la primera obra de la segunda, entre ellos, el Quijote mismo⁸.

De igual manera, desde el momento en que Evans toma su fotografía, hasta el siguiente momento en que Levine la refotografía cincuenta años después, el entrelazamiento de eventos hicieron lícita una foto como la segunda, un evento que habría sido considerado un mero plagio tan solo unos años antes. Nuestras dos fotografías sólo son entendibles cabalmente bajo la óptica del momento en que fueron creadas, ambas como productos culturales situados en condiciones históricas específicas. En el lapso que transcurre entre una y otra imagen, es posible identificar distintas etapas. Aún bajo la autoría de Evans, nuestra imagen sufre transmutaciones en su percepción dignas de reflexión. Estos cambios no acontecen solamente a raíz de los cambios en el gusto, o del mero paso del tiempo al convertirse nuestra imagen en un mero objeto del escrutinio

⁷ Jorge Luis Borges. “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*, México, Alianza, 1989. p 54.

⁸ Arthur C. Danto. *Op. Cit.* p 54.

histórico, sino que son tributarias de las transformaciones en las condiciones y espacios en los que la recepción tomó lugar, expresándose en estas distintas formas de apreciación las características de cada momento particular. La foto de Evans nos es esclarecedora, pues en las diferentes facetas de su valoración ha denotado peculiaridades relevantes para entender qué ha pasado con la fotografía para que pueda ocupar el sitio que en la actualidad ocupa, como lo veremos a continuación.

1.1 La fotografía como registro y evidencia.

Dilucidemos la primera naturaleza de la fotografía de Evans. A primera vista denota un granjero de apariencia joven, quizás en sus treintas, con la mirada endurecida, con una expresión de reserva o de tristeza, o algo intermedio, barba de dos días, indumentaria roída por el peso del trabajo y los días. La fotografía nos habla de la vida en el sur estadounidense durante los años de la depresión. Y sin duda Evans al disparar el obturador tenía en mente el estar retratando la realidad de su país en esa coyuntura. Su estilo es sobrio, es más que eso, o lo reconocemos como tal tras años y revaloraciones posteriores. Pero más que otra cosa la fotografía pretende hablar antes que el autor: esa foto era el granjero. En este sentido funciona como la más perfecta imitación de la realidad, donde la naturaleza mecánica de la cámara fundamenta dicha capacidad. La imagen fotográfica es considerada en ese contexto como automática, objetiva, y casi natural⁹. Lo que prevalece y se observa no es el medio de representación, lo que vemos, o veían los espectadores originales, era lo que después Roland Barthes denominaría un ‘mensaje sin código’, apuntalada por un aparato neutro y transparente. El lente no

⁹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p 22.

interpreta sino registra, la exactitud y la fidelidad de la imagen fotográfica en este sentido son incuestionables.

La fotografía documental, de la que el trabajo de Evans es parte constitutiva, aparece como género en los Estados Unidos en los albores del siglo XX. Lo hace en una situación caracterizada por el fermento liberal en el contexto de las reformas progresistas del Frente Popular de Roosevelt. El mote de objetividad conferido a la imagen fotográfica no es una cualidad natural que surja automáticamente de su condición mecánica. Como toda convención está históricamente contextualizada y situada en el marco de relaciones sociales específicas. El fotodocumentalismo, como señala John Tagg, tiene parentesco de línea directa con el uso de la fotografía como instrumento y objeto de prácticas jurídicas instaurado en los países capitalistas más avanzados a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Se origina en el marco del crecimiento económico que trajo la consolidación y vigilancia de un proletariado organizado y numeroso, así como la creciente burocratización del estado capitalista¹⁰. En 1871, una vez aplastada la Comuna de París, los obreros franceses tuvieron que pagar con vida la novedosa vanidad de fotografiarse al lado de las barricadas.

La producción documental también se ubica en un momento que podríamos denominar “post-stieglitziano”¹¹. El pictorialismo, con Alfred Stieglitz como abanderado, y el joven Edward Steichen (Fig. 1) como epígono, pretendió consagrar la fotografía de autor bajo el aplauso de la forma y acreditando al medio desde una perspectiva estética en términos de su “artisticidad”. Esta batalla prominente en la lucha de los fotógrafos por su legitimación como artistas tuvo como argumentos el uso de

¹⁰ John Tagg, *Op. Cit.* p 129.

¹¹ Jeff Wall, “‘Señales de indiferencia’: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, en Jorge Ribalta y Gloria Picazzo (eds), *Op. Cit.* p 215.

convenciones de temática y estilo propias de la pintura. Los frutos de este estilo a la larga fueron pobres y resultaron una callejón sin salida expresado en una imitación estéril de las cualidades superficiales de una pintura nostálgica y debilitada¹². Sin embargo *Camera Work*, publicación producida y editada por Stieglitz, en su última etapa incluyó el trabajo de autores como Paul Strand¹³, quien con un grupo de otros fotógrafos comenzarían a abogar por la producción de fotografías cuyas características fueran las intrínsecas al medio y su especificidad, expresadas por cualidades tales como el enfoque definido, la variedad tonal y la captura del momento compositivo. La historia y relectura de la fotografía en términos del realismo fotográfico y de sus corolarios estéticos inicia en esa coyuntura, hasta convertirse no solamente en una opción estilística, sino en imperativo moral de producción.

De esta concepción de la fotografía, podemos decir, se desprenden dos tipos de quehacer fotográfico: por un lado, el ya mencionado fotodocumentalismo que presenta situaciones humanas desde un punto de vista de carácter social; y la así llamada fotografía pura o artística (o en inglés *straight photography*), fotografía enfocada a la creación de imágenes formalmente bien hechas con contenido temático pobre, que se puede subdividir en las tradicionales géneros de las artes gráficas tales como desnudo, paisaje, naturaleza muerta etc., A.D. Coleman relaciona a la fotografía documental con su función informativa y a la fotografía pura con su función contemplativa/representativa¹⁴. Una de existencia casi marginal y ubicada por convicción en su exilio del mundo y condenada a las salas menores de los museos. La otra, el fotodocumentalismo, afianzada

¹² A.D. Coleman, "El método dirigido. Notas para una definición", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili. 2005. p 130.

¹³ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000. p 141.

¹⁴ *Ibidem*, p 140.

en el campo del compromiso social, cercana a la foto utilitaria y con se estatuto de verdad como nota al pie, ha construido, asimilado y exteriorizado las características propias del medio en una escala de distribución mayor¹⁵. Inmediatez, instantaneidad y momento fugaz son sus gestos, se acercan al reportaje, pero responden a los estatutos estéticos de un medio específico deudor de una tradición específica. El fotodocumentalismo oscilaba entre sus pretensiones artísticas y su función social. Su posición indefinida dentro del conjunto de la sociedad es una de las hebras de la contradicciones culturales de su momento*.

1.2. Fotografía e imagen masificada.

John Berger sostiene que una fotografía significa en tanto que omite un contexto implícito¹⁶. Nuestra foto de Evans fue encargada en su momento por la Farm Security Administration (FSA), órgano del estado norteamericano que en la era de Roosevelt documentara los efectos de su programa de apoyo al campo y a la mano de obra agrícola durante la depresión¹⁷. Su objetivo era el de informar a la población del norte y Costa Oeste de los Estados Unidos, las zonas más desarrolladas del país, sobre la emigración de las clases desposeídas de los estados del centro y sur de la Federación Americana. Fotografías del tipo de la de Evans, encargadas a un puñado de fotógrafos documentalistas con reputación, a primera vista muestran inocencia interpretativa. Fueron

¹⁵ *Idem.*

* Si bien la valorización de lo fotografía en términos artísticos existía en el recinto museístico desde principios de siglo, su total aceptación como arte siempre estuvo en discusión. Muestra de ello son los precios irrisorios que hasta 1955 fotografías de renombrados fotógrafos alcanzaban en el mercado (\$10 la pieza). John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p 230.

¹⁶ John Berger, "Understanding a photograph", en *The Look of Things*. Boston, Pilgrim, 1974, p 57.

¹⁷ John Tagg, *Op. Cit.* pp 217-8

sin embargo el producto de un concienzudo proceso de encargo y selección; todas tuvieron como objetivo ratificar una visión gestada y controlada por el Estado sobre la situación de los estados del sur en la que símbolos de valores sociales inamovibles de naturaleza conservadora eran reproducidos de forma manifiesta y deliberada. El FSA en su poco tiempo de existencia y a cargo de R. Stryker, produjo más de 270,000 negativos de los cuales más de 100, 000 fueron destruidos. Tagg señala, con base en testimonios del mismo Stryker, que las imágenes encomendadas a los fotógrafos debían transmitir el sentimiento de que las cosas se estaban resolviendo con base en el trabajo duro, la unión familiar, y el espíritu nacionalista de libertad *à la* americana. El mensaje apuntalaba la idea de que todos los agentes de todas las clases sociales marchaban juntos en pos de un mismo fin: solucionar los problemas ocasionados por el estancamiento económico, la deflación y el desempleo. Stryker sugería temas tales que expresaran “la relación entre la densidad de población y el ingreso, en cosas como ropa planchada, zapatos limpios, etc.”¹⁸ En momentos posteriores a Pearl Harbour, el mismo Stryker abogaba por fotografías que versaran sobre una patriótica juventud norteamericana que con fe defendiera y creyera en su país.

A la hora de abordar el tema del fotodocumentalismo norteamericano, además del papel aparentemente liberal que el estado tuvo, es necesario considerar la situación política prevalenciente en el otro lado del atlántico. En la década de los años treinta, la Guerra Civil en España, el Frente Popular de León Blum en Francia, así como las convulsiones revolucionarias en Hungría y el aplastamiento de la Social Democracia y del Partido Comunista en Alemania por parte del Nacional Socialismo, son elementos de una situación internacional imposible de soslayar. En el contexto americano, la

¹⁸ *Ibidem*. pp 218-19.

posibilidad de que un fermento de degradación social derivara en una situación potencialmente revolucionaria hace buscar a la burguesía estadounidense mecanismos de legitimación tanto en la dimensión política como en la cultural. La utilización de un contenido deliberadamente parcial en las fotografías se inscribía en un momento de fragilidad política donde la cohesión social resultaba urgente para un estado desacreditado después del crack financiero de 1929:

Solamente en esta coyuntura podía la tendencia documental adquirir su fuerza especial, imponer una identificación, y ejercer un poder, no como la evocación de una primigénea verdad sino como una retórica políticamente movilizadora de la Verdad, una estrategia de significación, una intervención destinada a sellar de nuevo la unidad social y las estructuras de confianza de una época de crisis y de conflicto de largo alcance.¹⁹

La *naïvité* inicialmente asociada a la foto de Evans se disipa ante el perfil de su uso y distribución.

En este ámbito, el creciente desarrollo de nuevas tecnologías tales como cámaras portátiles, el uso cada vez más diseminado de la película virgen portátil y de muchas exposiciones, medios de reproducción mecánica, imprentas papeles, tintas, nuevos estilos de publicación, además de nuevas técnicas relacionadas con las artes gráficas, la presentación y el reportaje, así como nuevos estilos de publicación facilitados por nuevos métodos de financiamiento, publicación y distribución tuvieron como consecuencia la masificación de la imagen fotográfica fuera de los ámbitos científico y artístico, así como el desarrollo de un público afín sin precedentes. Se consolida la masificación de un medio de reproducción de imágenes capaz de interferir en la producción de significado a un

¹⁹ *Ibidem*, p 22.

nivel social agregado y ser utilizado como herramienta de sujeción en una magnitud sin precedentes. Esto ocasionó un encuentro entre el medio, el discurso, y la estrategia social. Fue una etapa también de reacomodo de las relaciones de fuerzas entre los diferentes agentes políticos y sociales, evolución de los medios de propaganda, de transición de una situación potencialmente revolucionaria a la así llamada media noche del siglo con el fascismo consolidado en Italia y Alemania y el conservadurismo en ascenso en los Estados Unidos. Un momento de reordenamiento del mundo donde por primera vez el poder de la fotografía, conferido por sus cualidades de reproductibilidad, lúcidamente descritas por la pluma de Walter Benjamin, son desplegadas por el aparato estatal como medio reproductor de ideología. La sociedad más industrializada de la época, la norteamericana, iba a ser la palestra donde la imagen técnica desplegara por primera vez en la historia potencialidades inéditas. El optimismo de Benjamin en cuanto al poder emancipador del cine y la fotografía se vio superado por la realidad de una sociedad que, ejerciendo el control de la imagen masificada, dejaba entrever el armazón ideológico de la así llamada sociedad de consumo por consolidarse en el período que le sucedió a la Segunda Guerra Mundial.

Como Benjamin señala, la llegada de la reproductibilidad mecánica de la imagen despoja al objeto artístico de la ritualidad en torno al ambiente destinado para su contemplación. Homogeniza a las obras al eliminar el contexto singular de cada una de ellas, trastoca la tradición, vuelve eterno lo efímero y repetible lo único. En Benjamin tradición y contexto se oponen a homogenización y reproductibilidad. La resolución de esta oposición se dio con el desvanecimiento del ritual y el culto y el predominio de la imagen reproducida. Esta transformación pone marca indeleble a nuestro tiempo: la

imagen técnica transforma para siempre la producción, distribución y consumo de las imágenes. Un cambio fundamental que trajo fue la susceptibilidad de una imagen de ser leída. Como apunta, otra vez, Benjamin, las fotografías “exigen por primera vez que su recepción se haga en un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada. Las fotografías inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas.”²⁰ Una imagen carente de vínculos con la divinidad debe probar ante los ojos del observador su irrestricto derecho a estar allí. La fotografía, como producto de la sola técnica, no justifica su realización por sí sola, algo debe expresar, en oposición a la imagen sacra, a la que le basta con estar presente, con ser. En los años que Benjamin escribía su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Lazlo Moholi-Nagy, vanguardista húngaro, vaticinaba que en el futuro el que no supiera leer fotografías se condenaba al analfabetismo²¹. Esta necesidad de la imagen fuera de su ámbito sacro de ser interpretada, su careta de registro fiel de la realidad, y la posibilidad de ser llevada a todas las esferas de la vida, es la que le confirió en su momento su estatuto de herramienta ideológica ubicua, efectiva y omnipotente.

1.3. Fotografía y reproductibilidad.

Observemos de nueva cuenta la fotografía de Evans, ahora con la mirada de individuos de principios del siglo XXI y no a la luz del contexto donde fue creada. La imagen nada

²⁰ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 1998, p 60.

²¹ Citado por Laura González Flores, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p 208.

nos dice ni de la FSA, ni de Roosevelt ni de las vicisitudes de la vida el campo, ni mucho menos de la Guerra ni de los sueños de revolución proletaria al otro lado del Atlántico. Ahora es mucho más directa y sencilla, calla ante nosotros con su mítico blanco y negro, y, reificada, nos enviste con la rúbrica del autor que la originó. Como lo mencionamos, la fotografía documental se origina en el marco de la imagería que representa la conciencia liberal estadounidense expresada en los movimientos de reforma progresistas de los años veinte y treinta. Martha Rosler señala que existen dos momentos para una fotografía documental. El primero, “el inmediato”, donde la imagen es entendida con base en el flujo de acontecimientos del momento, avalada como testimonio para abogar por los intereses de un grupo social determinado. El segundo, el “estético-histórico” cuando el paso del tiempo ha diezmado el componente político de la aproximación quedando casi únicamente la aproximación estética*. Este segundo momento es “ahistórico” en tanto que rechaza la contextualización específica de la imagen, e “histórico” en la medida que la sabemos ubicada en el pasado²². La existencia de una correspondencia entre fotógrafo y espectador, más que basarse en la presencia de un mensaje sin código, lo hace en cierta coincidencia interpretativa efectuada en una coyuntura ideológica. Conforme pasaron los años la lectura crítica envuelta en su dimensión política, cualquiera que esta haya sido, pierde su referencialidad hasta acentuar el aspecto estético en demérito del contenido específico. Pero no es sólo una transfiguración en términos de la apreciación sino también una transformación en el espacio donde ésta toma lugar. La fotografía—una misma fotografía, esta misma fotografía—transita entonces de su ámbito utilitario originario de índole informativo, a

* Aunque no precisamente formal, apunta Rosler, en oposición a la coetánea fotografía directa o pura.

²² Martha Rosler, “In and Afterthoughts on Documentary Photography”, en *The Content of Meaning*. Richard Bolton, Massachussets, MIT Press, 1989, p 87.

otro distinto; de ser ‘servidora’ de las ciencias y el arte, y tener el objeto bien definido de ilustrar, registrar y evidenciar aspectos de la vida, con un significado y funciones sociales bien delimitados, pasa a considerarse como un objeto cuya única finalidad es la de ser contemplada. Si una fotografía como la de Evans es verdadera, real o mimética, si existe un vínculo entre ella o su referente, si ese vínculo es de naturaleza icónica, indicial o simbólica ya es un tema abordado por la literatura²³. Aquí mi interés se dirige a ubicar en dónde se situaba, dónde se sitúa y qué es lo que sucedió para que la misma fotografía fuera apreciada en formas tan distintas aún antes de que fungiera como objeto de apropiación por un artista posmoderno. La fotografía de Evans es interesante no sólo por su relación indeleble y contemporánea con la obra posterior de Levine (contenidos formales idénticos, referentes distintos, objetos disímiles) sino por sus características específicas, que la valida como una fotografía documental de corte liberal en un inicio, y la reifica en lo sucesivo en el interior de la Institución del Museo bajo la égida de la figura del autor. En ese nuevo sitio la función referencial se vuelve corolario de la función expresiva²⁴. La fotografía llega entonces a su encarnación como imagen fetichizada; arribamos a la identificación del suceso con la rúbrica y toque personal de un *auteur* moderno. Es la coronación y culminación del momento estético del que habla Rosler, es el abandono de la posibilidad de un discurso unificado sobre la realidad en pos de los sentimientos, emociones y simpatías que una fotografía bien tomada nos puede

²³ Philippe Dubois, *Op. Cit.* pp 19 – 42.

²⁴ A.D. Coleman, *Op. Cit.* p 134.

generar* . Es un abandono, o el reconocimiento cínico de la imposibilidad que posee la fotografía, de unificar la realidad, de hacerla una sola y susceptible de un escrutinio serio.

Ahora bien, la liquidación de la tradición cultural con la muerte de la obra única y auténtica vaticina la proliferación de significados que la imagen técnicamente reproducible pudiera generar²⁵. De ello dará cuenta la fragmentación del significado fotográfico como fuerza progresista que se advierte en el montaje vanguardista, como lo veremos después. Pero la tradición, como elemento y bastión del conservadurismo, no muere. Se trasfigura y adapta a las nuevas condiciones de una sociedad secularizada, donde el misterio religioso es desplazado por los misterios del genio creativo, y donde el museo comienza a ocupar el papel que antes tuvieron las iglesias. El museo promete contemplación. Homologa, categoriza y despoja de su utilidad mundana lo que en él entra, corrompe su valor de uso en pos de un valor de cambio desorbitado, avalado sólo por el valor y reconocimiento dado en términos de un discurso instaurado que no es ajeno a las condiciones de valorización y reproducción del capital. Son iglesias, pero también son bancos. La tradición sobrevive al lado de su legado mercantil. Los museos son la manifestación más pura de las contradicciones de la cultura que los apuntala y esa naturaleza contradictoria se extiende a todos los objetos que sus paredes resguardan²⁶. Éstos, al perder completamente su influencia en la vida cotidiana, se vuelven herméticos e indescifrables para los legos²⁷: “Es evidente que en la consolidación del museo como

* “La realidad” entendida en el sentido positivista del término. Este es un rompimiento conservador con la idea de realidad, como veremos posteriormente el siguiente rompimiento con ésta, el posmoderno, será de otra índole.

²⁵ Christopher Phillips, “El tribunal de la fotografía”, en *Indiferencia y singularidad*. Jorge Ribalta (comp.), Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 56.

²⁶ Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, en *La posmodernidad*. Hal Foster (comp.), Barcelona, Alianza, 1989. p 76.

²⁷ Wilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 2004. P 134.

archivo de objetos artísticos hay una conversión de valores del pasado a valores de consumo y poder»²⁸.

1.4. La fotografía como fetiche.

La fotografía de autor—otra vez nuestra fotografía no del granjero, sino de Evans—se hallaba con un pie dentro de la institución y con el otro fuera. Siempre siendo valorada estéticamente pero al mismo tiempo jugando un papel dentro de la sociedad (el de informar). He allí la contradicción fundamental de la institución del museo: no puede admitir en sus paredes algo “vivo” por naturaleza, y si lo hace, como en el caso de la foto documental, tiene que despojarla de su valor crítico. El trabajo de Robert Kappa en España durante la Guerra Civil por ejemplo, políticamente comprometido con la República y en contra de Franco, es valorado sin más en términos de autoría y estilo²⁹. Vemos al arte moderno reducido a un ejercicio formalista y despojado del valor crítico que en un momento tuvo su estatuto de autonomía:

La alta cultura del capitalismo está sometida al régimen semántico unificador del formalismo, que neutraliza y nivela, es un sistema universalizador de lectura. Sólo el formalismo puede unir todas las fotografías del mundo en una sala enmarcarlas y venderlas. Como fetiche mercantil privilegiado, como objeto de los expertos en arte, la fotografía alcanza su última pobreza semántica.³⁰

²⁸ Laura González, *Op Cit.* p 221.

²⁹ Christopher Phillips, *Op. Cit.* p 82.

³⁰ Allan Sekula, “Desmantelar la modernidad, Reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, en *Efecto Real, debates posmodernos sobre fotografía*. Ribalta Jorge (comp), Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p 45.

Exposiciones en el MoMa en el mismo período sobre el más grande genio artístico del siglo XX, Picasso, y del así llamado fotógrafo-poeta Ansel Adams son síntomas de esta nueva lectura y valoración de la producción fotográfica. La idea del artista como genio creador parapetado en la autonomía y especificidad de su actividad se extrapola al artista fotógrafo por el entonces Director del Departamento de Fotografía del mismo MoMA John Szarkowski:

“Interpretando la fotografía ontológicamente, como medio de subjetividad, Adams y Szarkowski inventan una postura fundamentalmente moderna, reproduciendo en casi todos los aspectos las teorías de la autonomía moderna articuladas tiempo atrás en este siglo para la pintura.”³¹

Desde esta perspectiva la Institución del Museo descubre y desarrolla en los años sesenta la idea de fotografía como medio autónomo, fundamentándola, como señala Crimp, sobre la noción de *fotografía en sí*, donde la valía del objeto, la copia fotográfica debidamente impresa y montada, radica en su ontología y no en sus manifestaciones mundanas. La fotografía como arte en estos términos puede distinguirse de los otros medios gráficos por sus características esenciales e intrínsecas: calidad de impresión, composición, etc. Szarkowski al llevar a cabo esta revaloración cultural en el marco de un dominio estético específico resucita el valor cultural en torno a la fotografía. Sin su valor de uso la imagen se ve inundada de una lectura negada para los legos que sólo los burócratas del museo contemplan en plenitud. Aquí no hay contingencias ni seres humanos en situaciones específicas produciendo documentos, ilustraciones, registros, o evidencias. Prevalece una revaloración bajo el abrazo unificador e idealista de una institución no desvinculada de

³¹ Douglas Crimp, “Del museo a la biblioteca”. En *Indiferencia y singularidad*. Jorge Ribalta (comp.), Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 42.

los diseños de la realización mercantil del capital y de las fluctuaciones del mercado de arte³².

A la hora que la fotografía es admitida en las paredes del museo éste permanece incólume. No es ante sus ruinas que se posa el artista posmoderno sino ante las ruinas del viejo arte, que anquilosado y desacorde a los tiempos que corrían, funciona como piedra de toque para desatar las contradicciones propias de la institución.

“Del mismo modo que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando la pintura y la escultura fueron arrebatadas de las iglesias y palacios de Europa y consignadas a los museos, adquirieron una nueva autonomía relevadas de sus antiguas funciones, la fotografía adquiere ahora su propia autonomía al entrar a su vez en el museo.”³³

Que a la fotografía, medio que convencionalmente se sustenta en su ligazón referencial con el mundo circundante, se le adjudique el calificativo de arte autónomo evidencia la bancarrota del estatuto de autonomía ligado al modernismo. La fotografía por su naturaleza no puede considerarse un arte moderno en el sentido estricto del término, pues se ubica lejos de la forma autorreflexiva y convencionalizada de dicho arte. Se alega entonces que la fotografía socava desde sus cimientos la noción de arte moderno; su catalogación como medio moderno es una contradicción en términos insoslayable. Ello da lugar en lo sucesivo, y como lo veremos más adelante, a manifestaciones artísticas auspiciadas por un nuevo paradigma de producción donde la fotografía comienza a jugar un papel preponderante e insustituible. No sólo entra en el mundo de las artes, sino, como

³² Martha Rosler, “Espectadores, compradores, marchantes y creadores. Reflexiones sobre el público” (1979), en Brian Wallis (comp), *Arte después de la modernidad*, Barcelona, Akal, 1999, p 109.

³³ Douglas Crimp, *Op. Cit.*, p 52

lo señala Abigail Salomon Godeau, la fotografía se va a convertir en la manifestación emblemática del arte posmoderno³⁴:

“Puede decirse que lo posmoderno se basa, en parte, en esa paradoja: que la reevaluación de la fotografía como medio moderno señala el fin de la modernidad. La posmodernidad empieza cuando la fotografía viene a pervertir la modernidad.”³⁵

1.5. La fragmentación del significado fotográfico.

La fotografía que Evans toma no es la misma una vez que Stryker la selecciona, y es otra después de la revaloración de Szarkowski. Conforme pasan los años las condiciones de aproximación a esta misma imagen variará, hasta que alguien la convierte en otra fotografía. La condición de fotografía de autor y fotografía documental de la foto de Evans la coloca en esa inestable posición, donde primero las necesidades de legitimación del Estado y después las contradicciones de la institución del arte y del arte mismo modifican el sentido que poseía. En el caso del MoMA el museo se posiciona como el centro de valoración de la práctica artística en vez del artista. La institución museo despoja a las copias fotográficas de su valor original otorgado una vez en y por sus distintos espacios de uso práctico. Las resignifica en el marco de una reificación mercantil y autoral, las valida como objetos preciosos, vendibles y coleccionables. Son ya superficies lustrosas, impresiones excelsas, donde la imagen se ve despojada de su condición referencial, condición hasta entonces primordial y endémica la fotografía:

³⁴ Abigail Salomón-Godeau. “La fotografía detrás de la fotografía”, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p 36.

³⁵ Douglas Crimp, *Op. Cit.* p 47

ahora su circunstancia de registro, evidencia, documento, etc, pasa ahora a segundo plano a expensas de su circunstancia expresiva que denota la mirada particular de los autores que en algún momento le dieron lugar. En este gesto burocrático un sitio y momento específicos de emplazamiento otorgan significado a las fotografías. Una fotografía se considera artística toda vez que las relaciones epistemológicas y cognitivas que la constituyen como objeto colgado en las paredes del museo así lo determinan. En este sentido Laura González opone los conceptos de ‘artisticidad’ y ‘artistificación’. El primero se refiere a la cualidad esencial de los objetos de arte de fungir como tal, la segunda habla de la condición de arte como cualidad contingente y variable según criterios cambiantes: “Mientras la imagen se conciba como artística a través de su colocación distribución y difusión, la obra será artística.”³⁶

A su vez, el crítico y artista de avanzada (valiéndose del postestructuralismo,) declara a la fotografía como un texto carente de una significación propia y única. En algún sentido es la respuesta al acto de la burocracia del museo: el acto de despojo de la fotografía de sus instancias prácticas y su validación como objeto precioso es la demostración conservadora de la naturaleza relativa del significado de la fotografía. En la práctica se ha roto la relación unívoca que la fotografía poseía con su condición referencial. En la teoría y en el arte de avanzada se observa un alejamiento de la fotografía de su primigenio vínculo con el sistema de suposiciones y discurso del realismo o verosimilitud. Se cuestiona el papel neutro del documento, se concibe la fotografía como construcción manipulada, y manipulable:

³⁶ Laura González Flores, *Op. Cit.* p 234.

...Es precisamente en su aparente ingenuidad donde se arraiga el poder ideológico de la fotografía: nuestra convicción de que somos libres de elegir cómo entendemos una fotografía oculta la complicidad que se nos demanda en el propio acto de mirar.³⁷

Se declara la fotografía como carente de un significado original o trascendental. El documento se vuelve cuestionable, sospechoso, garante de una positividad equívoca. Más aún, sus formas de producción se encuentran estética y formalmente convencionalizadas, hablan más del fotógrafo y de su público que de los o lo fotografiado:

La fotografía documental ha acumulado montañas de pruebas. Y sin embargo, en esta presentación pictórica de la "realidad" científica y legalista, a la vez el género ha contribuido mucho al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyeurismo, al terror, la envidia y la nostalgia; en cambio sólo un poco a la comprensión de crítica del mundo social.³⁸

En ausencia de un origen o índice de suyo evidente para el espectador versado en el positivismo, de un puntal signifiante que sería este lazo irreductible con una realidad única e indivisible, la fotografía comienza en concebirse como texto y superficie cargada de información, donde su capacidad de significar se determina a partir del juego de diferencias que como fotografía, localizada en un entramado textual particular, establece con otro tipo de representaciones—como la pintura, o el cine—y con el mundo que la circunda. Cualquier encuentro significativo con la imagen fotográfica debe desde

³⁷ Victor Burgin. "Mirar fotografías", en *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p 30.

³⁸ Allan Sekula. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación, en Jorge Ribalta,(comp.). *Op. Cit.* p 41.

entonces ser planteado en términos connotativos, en tanto que ésta funciona siempre en el seno de una especificidad declarada, definida contextualmente. En este sentido, el mismo Allan Sekula en otro texto señala:

“La fotografía es un enunciado ‘incompleto’, es un mensaje cuya lectura obedece a una determinada matriz externa de condiciones y presuposiciones....Una fotografía comunica a través de su asociación con algún texto subrepticio o implícito. Es este texto, o sistema de proporciones lingüísticas ocultas, la que lleva a la fotografía hacia al campo de la legibilidad”³⁹

Así pues, en el uso de la imagen fotográfica documental como tal, o como herramienta propagandística de masas, o en la artístificación de fotografías provenientes de variados rubros utilitarios (*fotografía en sí*), a partir de todas estas calidades de usos y esferas de desenvolvimiento se sugiere la existencia de diversos espacios semánticos, diacrónicos y sincrónicos, donde la fotografía se puede situar. En la misma tónica de Allan Sekula, John Tagg señala:

Lo que comenzamos a ver es la aparición de una moderna economía fotográfica según la cual la fotografía carece de significado fuera de sus especificaciones históricas. Lo único que une a los distintos ámbitos donde se lleva a cabo la fotografía es la propia formación social: los espacios específicos de representación y práctica que constituye.⁴⁰

³⁹ Sekula, Allan. On the Invention of Photographic Meaning, en *Photography in print*, Vicky Goldberg (Ed), Touchstone, NY, 1981, p 453.

⁴⁰ John Tagg, *Op. Cit.* p 82

Cualquier texto es legible sólo en condiciones específicas; un significado no se refiere nunca a él mismo, pues de sí sólo existen posibilidades de lectura subordinadas a un tiempo y espacio concretos. Entonces, la variabilidad en ascenso de las funciones de la fotografía a lo largo del siglo XX, aunado a la sofisticación de sus usos relacionados con la valorización mercantil, la legitimación de la ideología del estado, por un lado, y un desplazamiento epistemológico en la teoría y el arte, engendrarán la posibilidad contemporánea de discernir entre la ausencia de La Fotografía y la posibilidad de muchas fotografías. La fotografía puede poseer un sin número de significados, y de significantes, cuya adjudicación puede ser deliberada, lo que va a hacer plausible en variedad incalculable de elaboraciones estéticas en torno a la fotografía y sus posibilidades textuales, aún en el seno de una imagen ostensiblemente idéntica a otra: el acto de refotografiar realizado por Levine, implica una separación en el seno del significado en distintos niveles de análisis. El reconocimiento por parte de la teoría del carácter contingente de la fotografía, y el anquilosamiento del modernismo tardío del que da cuenta el embote que alcanza la fotografía artística, son fundamentales para el ulterior desarrollo de una fotografía plástica consciente de su naturaleza fragmentada.

En este contexto debemos preguntarnos dos cosas. Primero a qué fotografía de Evans se enfrenta Levine a la hora de reapropiarla, es decir, qué significado le atribuye Levine a la fotografías de Evans. Levine al observar la fotografía de Evans solo ve al granjero en segundo término. Allí ya la imagen reificada subsiste por encima del suceso. La fotografía que la artista ve es un Walker Evans. El granjero ilustra el sitio y momento particular donde la mirada del autor supo colocarse, como si la estatura del nombre se ubicaran por encima de la historia y de los eventos, y el peso del espíritu hecho sujeto se

superpusiera al del ser humano como accidente y circunstancia. Ya es una versión fetichizada de la copia fotográfica, cosificada e inscrita de forma voluntarista en el campo de las artes visuales. Lejos ha quedado la encomienda de Stryker de los años treinta, más cerca se encuentra el gesto burocrático de reificación que señala la fotografía de Evans como obra de arte de un gran autor moderno. La fotografía sobre la que Levine reflexiona es la del Walker Evans de los setenta, la fotografía de Evans Levine la comprende como un emblema cultural, valuarte de la ideología nacional, conformado alrededor de un momento histórico dado. A esto volveremos más adelante.

II. El salto cualitativo en el arte

¿Cuándo una variación es sólo una modificación dentro de las invariantes y cuándo una modificación subvierte las invariantes de una estructura o altera sus parámetros fundamentales? ¿Cuándo algo deviene otro? ⁴¹

El arte de las últimas décadas del siglo XX reconoce y adopta a la fotografía hasta considerarla el arte posmoderno por excelencia⁴². Sus características intrínsecas tales como la reproductibilidad, la ausencia de original, su condición mundana perteneciente a la cultura de masas, socavan los cimientos de los estatutos adjudicados al arte del modernismo tardío⁴³. ¿Pero cómo acontece este ingreso de la fotografía en el ámbito de las artes visuales, ya no a sus salas menores, sino a sus recintos principales? ¿Más allá de los cambios que suceden en la producción, distribución y ámbitos de apreciación de la imagen fotográfica, qué sucede dentro de los márgenes específicos del feudo de las artes visuales para hacer plausible tal aceptación? En este sentido un entendimiento cabal de la fotografía de Levine no parte exclusivamente de una aproximación a la fotografía, su relación con su referente concreto y su papel mediático y cultural cambiante a lo largo del siglo XX. Debe dar cuenta de varias operaciones en el seno de las artes visuales efectuadas en el mismo período de tiempo; no existe un salto de la fotografía convencionalmente entendida a la fotografía posmoderna o plástica, de la cual la pieza de

⁴¹ Ignacio Lewcowikz, *¿A qué llamamos historicidad?*
<http://www.estudiolwz.com.ar/protoWeb/lwzArchGral/chr/chrHistoricidad.pdf>, p 2.

⁴² Abigail Salomon-Godeau. *Op. Cit.* p 38.

⁴³ *Idem.*

Levine es manifestación. Existe, ya con Levine, la adopción por parte de los artistas—léase, no fotógrafos—de estrategias que incluyen el uso de la fotografía, entendida ésta como corolario gráfico y mediático de la sociedad contemporánea. Es menester entonces no sólo describir de los cambios en la fotografía sino también las transformaciones en el arte de avanzada que dan acogida a la fotografía como estrategia de producción. En el encuentro que tendrá la fotografía ya modificada a un nivel social agregado, mediático, así como en su percepción, y en un arte también transformado, localizado en el punto de intersección de las fuerzas opuestas de la alta cultura y la cultura de masas, será donde encontremos el germen de la nueva fotografía. El reconocimiento de la naturaleza contingente de la imagen fotográfica por parte de la teoría posee su contraparte en la producción artística de la generación de artistas a la que Levine pertenece.

En este capítulo daremos cuenta de los cambios acometidos en las artes visuales a propósito de la fragmentación del signo en el arte. Autores como Hal Foster y Benjamin Buchloh, señalan que será precisamente en la vanguardia histórica donde se encontrarán los primeros ejemplos en el uso que se hizo de la pintura (collages cubistas) y la fotografía (fotomontaje) de “algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad implicadas por el signo”⁴⁴. Tal aproximación, si bien basada en suposiciones que extrapolan de forma heurística una condición identificada en la actualidad en el arte y la filosofía posestructuralista a sus “orígenes” en el arte de vanguardia, nos ayudará a establecer vínculos entre el arte posmoderno, la neovanguardia, y su predecesor, la vanguardia histórica.

⁴⁴ Rosalind Krauss. La originalidad de la vanguardia y otros mitos. Madrid. Alianza editorial. España. 1996. p 48.

2.1. La vanguardia histórica y el fotomontaje.

En términos generales la labor de la vanguardia histórica se centró en poner de manifiesto y transgredir las convenciones reinantes en la producción artística. Ello implicó que los movimientos de vanguardia llevaran a cabo un rompimiento fundamental e irreversible con el pasado. El arte previo fue definido como “orgánicamente unificado”, un arte que se rehusaba a reconocer su propio carácter contingente e ilusionismo frágil, que pretendía ser inevitable e integral, una especie de creación mágica que se resguardaba en la ideología del genio creador. Hacer añicos la obra de arte orgánica fue el logro de la vanguardia histórica. La batalla que ganó fue la de develar los mecanismos internos del arte tradicional de corte ilusionista, la puesta en escena de la obra maestra. Fue un arte de ruptura, un arte que fundamentado en los principios de racionalidad, objetividad y científicidad ponían en cuestión el arte y sus convenciones habituales fundamentadas en el arte mimético. El arte de vanguardia asume

como principio la producción de lo real, se ponía al lado del concepto tecnológico como compendio y síntesis de las capacidades formales de dominación y control por medio de leyes abstractas. Bajo esta unidad de fines las vanguardias celebraron la síntesis del arte abstracto, el maquinismo industrial y los valores de la nueva cultura tecnológica.⁴⁵

Para el pintor vanguardista la abstracción es camino para llegar al sustituto de lo real, más que la reproducción mimética y falsaria que la perspectiva pictórica impone: “la

⁴⁵ Eduardo Saubirats, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropy, 1987, p 177. Las cursivas son mías.

concepción del arte no como mimesis o experiencia, sino como *agente productor de realidad*⁴⁶. El objetivo en términos generales, el *Zeitgeist* de una época que se cristaliza en su actividad, es el sistematizar los mecanismos formales que operaban detrás de las artes visuales, de la escultura y la pintura. El ordenar estos principios, categorizarlos como corolarios de una axiomática natural, apunta a develar científicamente el orden primario de la visibilidad que la pintura hacía tangible.

Al abstraerse de la mimesis la pintura se vuelve autónoma de la narrativa y la realidad. La abstracción se aleja de la representación, y es en este ámbito alejado del realismo, donde para los artistas del Dadá berlinés y la vanguardia rusa, comienza a operar la fotografía en la forma del fotomontaje: “la realidad de la cámara pasa a ser una forma diferente de abstracción”⁴⁷. La abstracción a partir de la cámara pasa a representar una nueva forma de realidad. El fotomontaje pulveriza en su superficie el principio de la perspectiva pictórica y da pie al juego formal de la composición y el geometrismo propio de la pintura abstracta (Fig. 5); la realidad despojada de sus formas concretas, dejada al desnudo por la investigación formal de los pintores de vanguardia es llevada a otro plano de abstracción por el fotomontaje. “Lo analítico, la abolición de lo individual, el movimiento, ..., la deformación, la determinación última del arte moderno en tanto que abstracto”⁴⁸, establece en el fotomontaje una variante singular de la pesquisa moderna; como señalan sus precursores, el fotomontaje sirve como una alternativa a la abstracción

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Stephen C. Foster. “La cognición cultural, el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio”, en Steve Yates (comp), *Poéticas del Espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p 155.

⁴⁸ *Idem.*

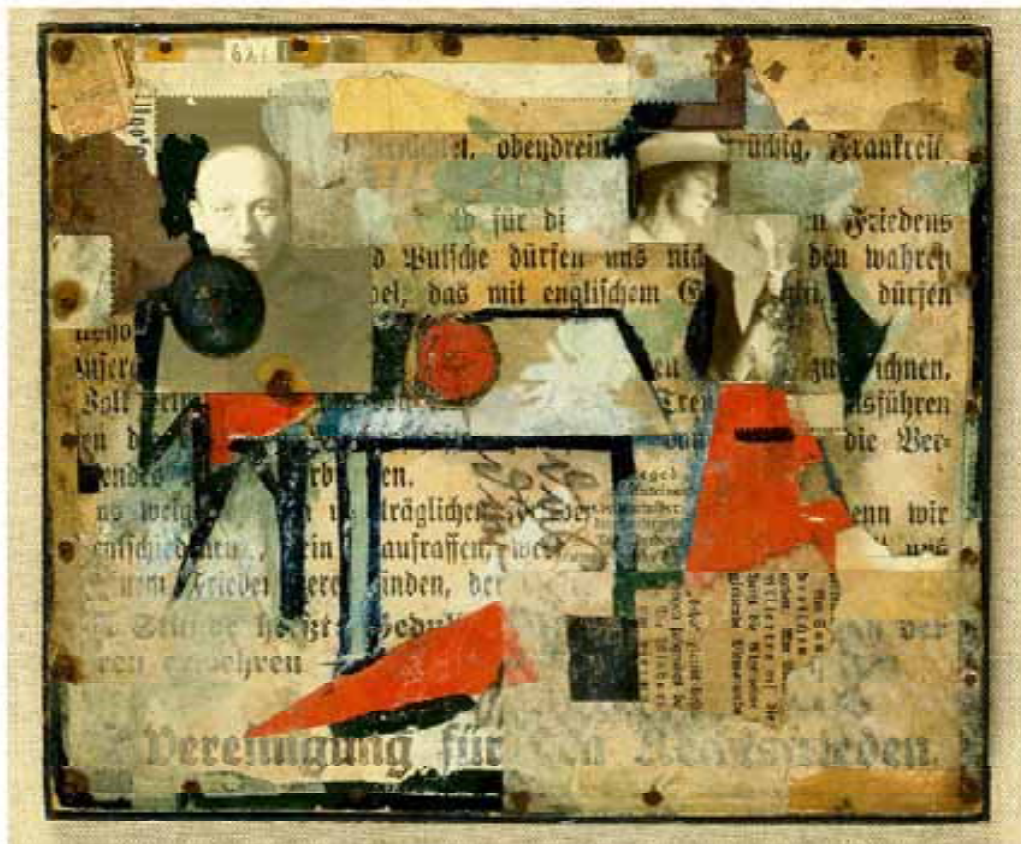


Fig. 5
Kurt Schwitters
The Baumer Picture
1920
Collage
40 x 50 cm

pictórica que versa sobre la realidad circundante y que no implica un regreso a la figuración. De esa manera el fotomontaje rompe con la abstracción entendida como un espacio formal autónomo. Se aproxima a la realidad no solo a través de la abstracción, estatuto que avala, sino también a través del uso de la técnica moderna expresada por la cámara y los medios informativos impresos (Fig. 6). A su vez, su potencial es explotado contundentemente por el Dadá berlinés y el *agit prop* constructivista, donde su uso se dirige a la agitación y la propaganda, es decir, a la comunicación de ideas precisas, y donde la contundencia y economía de la imagen compuesta explayada como mensaje, y en el sitio de la palabra escrita, buscará funcionar más eficazmente y con más fuerza. En este respecto George Grosz habla de que él y John Heartfield inventaron el fotomontaje como una forma de hacer llegar desde el frente y hasta el frente en la Primera Guerra Mundial mensajes que habrían inevitablemente sido censurados de haberse dicho con la palabra escrita⁴⁹. Hanna Höch narra que el uso que de la fotografía mediática comenzaron a hacer ella y Raul Haussman (Fig. 7 y 8)) tenía como propósito incluir en el arte objetos del mundo de las máquinas y de la industria, las fotografías cumplen con este requisito al estar hechos con procedimientos mecánicos, material e iconográficamente⁵⁰. El fotomontaje cumple entonces varios requisitos vanguardistas: el recurso de la abstracción como forma de aproximación a lo real, la admiración a la técnica y a la máquina. La cualidad informativa usada como estrategia de agitación.

Ahora bien, la materia prima del fotomontaje se conforma de “fonemas” visuales, a saber, recortes, fotografías de periódicos y revistas o fotografías tomadas por los

⁴⁹ Benjamin Buchloh, Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo. en Jorge Ribalta y Gloria Picazo (Eds). *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili, Barcelona. 2003. p 98.

⁵⁰ Dawn Ades, *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p 13.

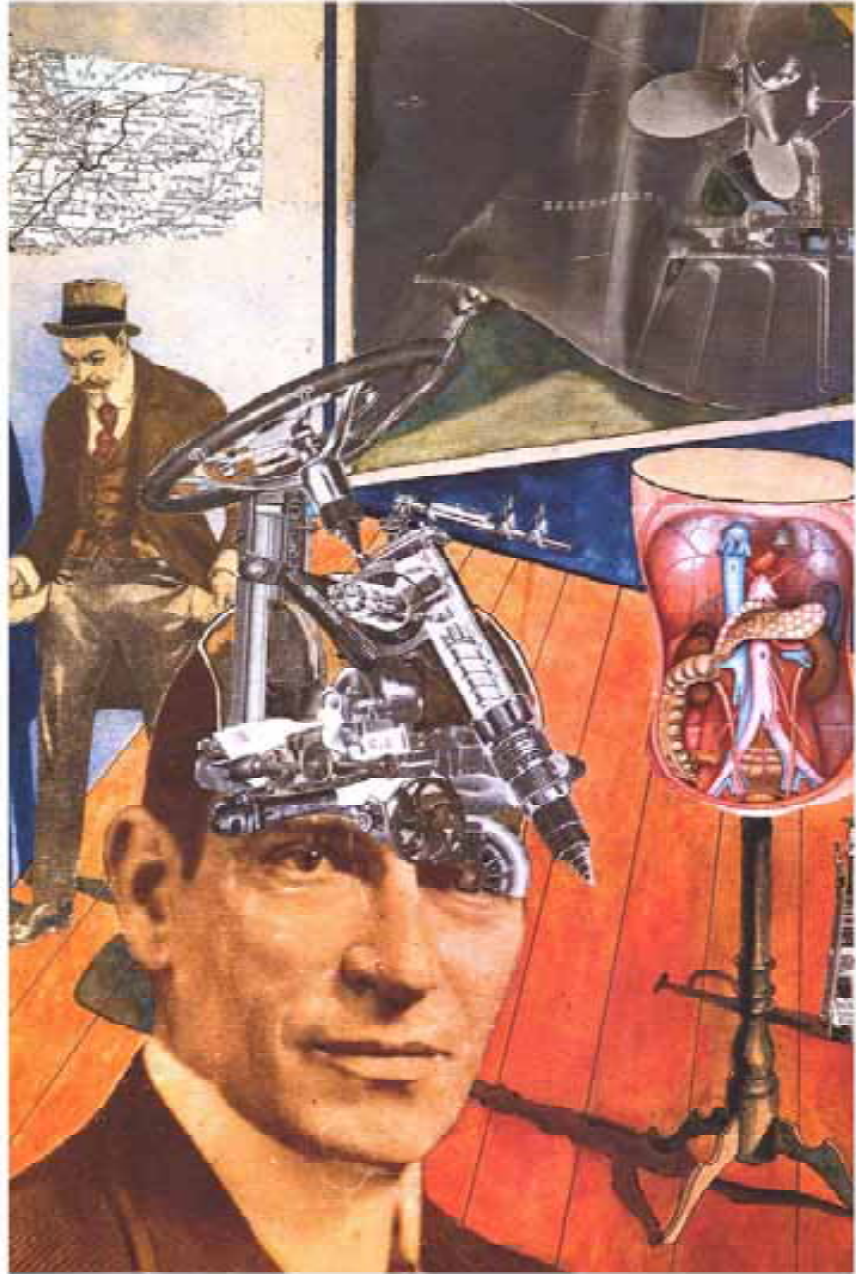


Fig. 6
Raoul Hausmann
Tatlin en casa
1920
Collage
20 x 30 cm



Fig 7
Raoul Hausman
Conquistadores Dadá
1920
Collage y fotomontaje
30 x 24 cm

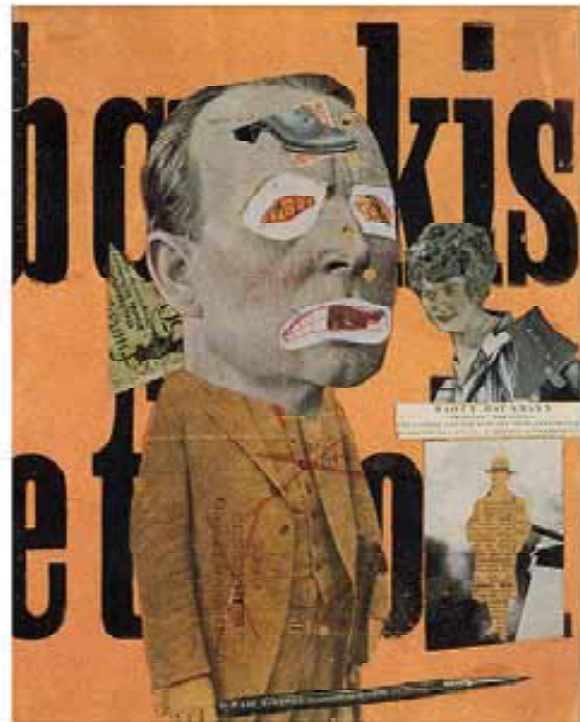


Fig 8
Raoul Hausman
Sin título y sin fecha
1919 - 1920
Collage y fotomontaje
30 x 24 cm

autores. Existe en todas estas fotografías un desfase con el referente. En un primer momento, al ver las partes sin observar el todo, estas fotografías, en sincronía con las imágenes publicitarias, ya no remiten al objeto fotografiado. Se despoja a las imágenes de su relación no mediada con aquél, y se le confiere la claridad de su condición de objeto representado, que nos remite, de inmediato, al medio editorial que les dio lugar. Las fotografías de prensa, de personajes públicos de la época o los mismos miembros de Dadá se allegan sólo a su origen bajo el rubro de su calidad informativa. Acto seguido, en un segundo momento de recepción la sintaxis visual toma lugar:

La particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como cosas, y sólo después vemos los símbolos.⁵¹

En un primer momento son fotografías. Un instante después son las cosas representadas por estas fotografías, “donde la cosa expresada es más importante que la manera de expresarla, donde el objeto representado desempeña el papel de una palabra.”⁵² El tercero es el de la sintaxis de estas “palabras visuales”. Nunca vemos allí en primer término el sentido de realidad diferida que da una fotografía íntegra, nunca la complacencia que una ventana a la realidad confiere. Sin embargo, y al mismo tiempo, los fotomontajes dadaístas sí denotan una realidad concreta y cotidiana donde las fotografías que lo componen no dejan de vituperar desde trincheras precisas. Dan cuenta de la fascinación que la proliferación de la imagen técnica y mediática al tiempo de la Primera Guerra Mundial causa a un artista al que no le basta la mera contemplación del

⁵¹ John Berger, *The political use of photomontage*. Citado por Dawn Ades Op. Cit. p 48.

⁵² William Rubin. *Dada, surrealism and their Heritage*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1968. citado por Dawn Ades, *Op. Cit*, p 15.

fenómeno. Lo relevante del fotomontaje es entonces que por primera vez una estrategia en el seno de las artes visuales usa la fotografía desenfadada y desentendidamente de su referencialidad específica. Por primera vez en el arte existe a la hora de mezclar y yuxtaponer fragmentos fotográficos y tipográficos una prevalencia del mensaje por encima de la forma, o mejor dicho, una supeditación de lo formal a las exigencias y urgencias de la comunicación. Este mensaje opta por la economía de la información, como en los trabajos de Grosz y Heartfield, o los constructivistas que lo utilizan como herramienta de propaganda. O por la presentación de un presente convulsionado y ditirámico, inédito y apocalíptico, con una inédita también autorepresentación mediática y donde todos los sucesos se abalanzaban uno tras de otro, pasmosos, sin respiro ni espacios vacíos, y que hablan, en su conjunto, de una sociedad al borde de la autoaniquilación. El fotomontaje lleva al espacio bidimensional esa sensación de embote y empalme de eventos inconcebibles, esa condición del sujeto que contempla, y que después de un instante de estupor actúa desde una tribuna políticamente definida. Haussman considera al fotomontaje “tan revolucionario como su contenido, su forma tan subversiva como la aplicación de fotografías y textos impresos que juntos se transforman en una película estática”⁵³ (Fig. 9): un instante ditirámico, concebible en términos de una multiplicidad de espacios representados con el tumulto de una realidad abrumadora como telón de fondo.

Ahora bien, Stephen C. Foster señala que si las fotografías mediáticas representan un nivel de abstracción de las operaciones de generación del significado que se llevan a cabo a nivel cultural, el fotomontaje, que hace uso de esas manifestaciones, lleva su

⁵³ Citado por Stephen C. Foster, *Op. Cit.* p 157.



Fig. 9
Hannah Höch
Schnitt mit dem kuchenmesser dada durch die letzte weimarer bierbauchkulturepoche deutschland
(Cortado con el cuchillo de cocina Dada a través de la última época
cultural de panzas de cerveza de Weimar en Alemania)
1919 - 1920
Fotocollage
80 x 60 cm

significado general a un nuevo nivel de abstracción. Esta es la base del principio de la alegoría presente en el fotomontaje; existe una acción conciente de construcción de significado a partir de ciertas premisas de la abstracción pictórica con un vínculo insoslayable con la cultura y acontecimientos de la época expresados en los medios impresos^{*}. Significados sin aparente mediación unidos deliberadamente se vuelven piezas en el accionar de un nuevo significado. Benjamin Buchloh apunta a propósito del uso de los procedimientos alegóricos realizados por la vanguardia:

“La fragmentación y el desgaste del significado convencional van seguidos de actos de acción deliberada de significado, que generan la experiencia poética de los procesos lingüísticos fundamentales”⁵⁴

Como procesos lingüísticos fundamentales Buchloh señala las unidades de construcción, los signos lingüísticos, subyacentes a los fragmentos de imagen en el montaje. El montaje es una segunda degradación, la primera es realizada en el objeto, vuelto emblema mediático, a partir de su desintegración en valor de uso y valor de cambio, donde el segundo prevalece sobre el primero. Esta segunda degradación es a la vez una revaloración en nuevos términos, imposible sin la primera, y que busca resignificarse en un nuevo contexto discursivo:

“La mente alegórica se pone de parte del objeto y protesta en contra de su devaluación a la categoría de mercancía, al haberlo degradado por segunda vez mediante una práctica alegórica. Con la escisión de significado y significante, el alegorista somete al signo a la misma división de funciones

* Los vanguardistas no se encuentran al tanto de que la abstracción a la cual acceden con sus fotomontajes u otras estrategias ya contienen *per se* otro nivel de abstracción, a saber, la representación que una sociedad se hace de sí misma a través de sus manifestaciones culturales.

⁵⁴ Benjamin Buchloh, “Procedimientos de alegoría y montaje en el arte contemporáneo”, en Jorge Ribalta y Gloria Picazo (comps.) *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 99.

a la que ha sido sometido el objeto durante su transformación en mercancía. La repetición del acto original de desgaste y la nueva atribución de significado redimen al objeto”⁵⁵

La alegoría entonces implica repetición, regreso y enfrentamiento al objeto como tal y al objeto trastocado en mercancía fetichizada. Implica su constante degradación, su relectura en él mismo, la presencia deliberada de una concatenación de significados en la que el espectador contempla el acto de encuentros y alejamientos:

“En el procedimiento de montaje se llevan a cabo todos los principios alegóricos: apropiación y desgaste del significado, fragmentación y yuxtaposición dialectal de fragmentos, y separación de significado y significantes.”⁵⁶

Es una disgregación del tiempo en el mismo objeto, es significado ensimismado hecho pedazos al golpearse contra sí mismo. Lo que la foto posee de forma latente, esa posibilidad de dislocación, de relectura, aún bajo un vínculo establecido aunque dislocado de presentación y representación, en el acto de la alegoría del fotomontaje vanguardista es potenciado al volverse un acto deliberado, un juego donde el andamiaje de la creación artística pone en duda la convención del tiempo lineal—y del espacio unificado propuesto por la perspectiva monocular—por medio del uso yuxtapuesto y fragmentado de imágenes técnicamente reproducidas, originales, editoriales o de terceros.

⁵⁵ *Ibidem*, p 100.

⁵⁶ *Idem*.



Fig. 10
John Heartfield
¡Hurra, la mantequilla lo es todo!
1933
Montaje fotográfico
18 x 27 cm

Esta disgregación del significado puesta en marcha por la vanguardia a través de la alegoría pone de manifiesto un cambio cualitativo en el uso hasta entonces hecho de la fotografía. En sus montajes propagandísticos posteriores a la toma del poder del Nacional Socialismo, John Heartfield apunta cada vez más a la construcción fotográfica a partir de fotografías originales construidas o posadas que al mero uso de fotografías privadas o mediáticas ya existentes (Fig. 10). Es decir, al hacer énfasis en la calidad comunicativa de la imagen propagandística recurre a estrategias de producción ya utilizadas por la publicidad, estrategias a las que posteriormente otro tipo de fotografía de arte, ya de vuelta en el resguardo de la sintaxis institucional, también recurrirá. Se atisba un nuevo uso de la fotografía y del arte. Observamos una disgregación del signo visual que las propuestas de la neovanguardia, como veremos más adelante, retomarán décadas después.

2.2. La mercancía como alegoría, el objeto diferido.

Si el fotomontaje enfatiza, en un análisis retrospectivo, la fractura de la representación a partir de la imagen fotográfica, el *readymade* duchampiano lo hace con la obra de arte en su sentido y su noción de objeto (Fig 11).

La misma lógica que a los artistas de la vanguardia los hace desdeñar los modos de la representación en la pintura y escultura miméticas los lleva a observar con asombro y estupefacción las formas lustrosas y funcionales de los objetos producto de la tecnología del capitalismo de su época. Las tentativas, variadas e incansables, de despojar a la obra de arte de sus accesorios ilusionistas se hallan encaminadas a generar una



Fig. 11
Marcel Duchamp
Botellero
1914-1964
(Original perdido)

axiomática positiva del arte. Esta axiomática instituye los mecanismos naturales, conjunto de reglas intrínsecas, que construyen las categorías pintura y escultura. La tecnología es producto de la ciencia, la ciencia devela la estructura original del mundo, que a su vez las culturas no centrales han develado en sus formas autóctonas: una mercancía industrial, una máscara africana, una fotografía del cáliz perfecto de un flor, son manifestaciones estéticas de una misma visión de las cosas, son productos de una misma positividad expresada en distintos campos de acción.

En una exhibición de aeroplanos Duchamp declara muerta la pintura al admirar la fría belleza del metal de las hélices⁵⁷. La Fuente apunta a la misma dirección, es una oda a las formas industriales, pero en un sentido más orgánico. Refiere a las formas del objeto producido en serie pero también lo hace a las actividades más animales del ser humano, como son las fisiológicas. Y esta idea, en el acto de despojo de su circunstancia cotidiana, es incorporada al objeto: la operación de Duchamp con los *readymades* es una de reificación de la mercancía. El *readymade* desdobra al objeto, lo despoja de su valor de uso, pone entre paréntesis su valor de cambio, sugiere una valoración inédita sólo permisible una vez que ese objeto, confeccionado por fuerzas anónimas, ha sido sustraído de su entorno original y emancipado por el gesto del artista. Al igual que en el montaje, en el *readymade* el significado se libera por una elección del artista; la fragmentación de su lectura se vuelve acto consciente; el significante se deshace del significado como consecuencia de un acto de voluntad. En otros términos la operación de los *readymades* es una operación de alienación deliberada e individual. El objeto es un reflejo, un prisma de proyecciones, el fetiche por excelencia del sujeto artista. Es el objeto que la pintura de

⁵⁷ Amelia Jones, *Irrational Modernism: a Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge MA & London, 2003, p 127.

la vanguardia entrevé en la disolución total de la mimesis y la representación, donde la pintura queda como cosa absoluta, reflejo prístino y deseo cosificado que el marco encuadra. El *readymade* es la concreción de un siguiente grado del fetichismo de la mercancía descrito por Marx ahora en el terreno de la producción artística⁵⁸. El *readymade* es un salto precoz del objeto manufacturado por el artesano al producido por la industria. Es el canto de cisne del resabio de la idea del artesano y el artista como uno solo. Transforma el fetiche del objeto hecho por las manos del artista, por las manos de Malevich, de Jackson Pollock, de Lucio Fontana, incluso de Gerhard Richter, en el fetiche de la producto industrial, fruto y garante de la mecanización, proceso que encubre las fuerzas humanas que lo construyen y cuya culminación y síntesis es la mercancía. El gesto exonera al origen, redime al objeto. Con este procedimiento alegórico la mercancía en su forma acabada, y en su situación de significante artístico, se ha vuelto emblema.

2.3. Cultura y capitalismo: la nueva condición del arte.

Como es comúnmente aceptado, es la Segunda Guerra Mundial lo que interrumpe la vitalidad del modernismo en Europa⁵⁹ y plantea una condición radicalmente distinta a la anterior en las esferas social, económica y cultural. El posicionamiento del fordismo como método de producción en serie, la ascendente saturación de imágenes publicitarias en el marco de la competencia monopólica capitalista, producción y consumo

⁵⁸ Para Marx la alienación del trabajo que acontece en el capitalismo como producto de la explotación se manifiesta en lo que él llama el fetichismo de la mercancía, en el que el obrero no reconoce el producto de su trabajo en los artículos terminados que consume, confiriéndole a éstos una valoración diferida, no propia, meramente objetual.

⁵⁹ Perry Anderson. "Modernity and Revolution". *New Lef Review* (London) 144 marzo-abril 1984, p 106, citado por Benjamin Buchloh, "Andy Warhol's One Dimensional Art", en *Andy Warhol. A Retrospective*. MoMA, New York, 1989, p 41.

masificados, así como la consolidación de la hegemonía del imperialismo norteamericano ante una Europa devastada, conformaron un desplazamiento. Al ascenso cuantitativo de la producción y del consumo, ubicadas en la etapa monopolista e imperialista temprana, le sucede una variación cualitativa de éstos. En esta última, la realización del capital—la generación del plusvalor—comienza a tomar lugar en el marco de la diferencia que guarda una mercancía frente a la otra. En el contexto de un momento de bonanza para las capas medias y la burguesía de los países centrales, la prevalencia del valor de cambio sobre el valor de uso propia del capitalismo se exagera hasta lograr un movimiento cualitativo en el que la valoración de la mercancía se lleva a cabo en términos de su propia imagen. El aspecto físico de la mercancía ya no se somete a su funcionalidad: en el seno de una competencia capitalista atomizada, la mercancía se “formaliza”, se vuelve símbolo de ella misma; su montura lustrosa, es producto de relaciones productivas y sociales que devienen, en tanto mercancía, en objeto estetizado. Se le confiere a esta última una revestidura que envuelve su primera valoración económica, que se coloca ahora en la esfera de la ideología. El principio de la forma y de lo bello se involucra en el proceso de generación del valor. Como es consabido, la estetización basada en la funcionalidad que la vanguardia histórica anhela, la logra el capitalismo avanzado de la posguerra.

En esta nueva edición del capitalismo, llámese tardía, mundializada, multinacional o ultraimperialista, la estetización de la mercancía es un proceso que toma lugar en paralelo a la expansión de la esfera de la cultura. La producción cultural no escapa a los designios de la realización del capital, que codifica su función social y se disemina cada vez más en todas las esferas de la vida:

“la disolución de una esfera de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto en que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social (...) se ha vuelto cultural en un sentido original.”⁶⁰

Ya no es ni el ferrocarril ni la ametralladora, ni la producción en serie ni el automóvil, no es el mundo mecanizado, su ciencia y su industria, sino la computadora, los medios masivos de comunicación, el cine, la fotografía, las imágenes, el dominio absoluto de éstos, auspiciados ahora también por el *leitmotiv* de la realización del capital, lo que caracterice al momento cultural en cuestión:

“Estas máquinas son de reproducción más que de producción, y le imponen a nuestra capacidad de representación estética exigencias muy distintas a las de la idolatría relativamente mimética de la antigua maquinaria del movimiento futurista, la vieja escultura de la velocidad y de la energía.”⁶¹

La cultura en su expresión social conjunta se convierte en campo de la realización del capital, sus elementos se tornan bienes intangibles. Al mismo tiempo, como fenómeno paralelo e interconectado, la misma cultura y sus manifestaciones concretas se convierte en campo de exploración estética en manos de las artes visuales.

⁶⁰ Fredrick Jameson. La lógica cultural del capitalismo tardío, en *Teoría de la posmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1998, p 66.

⁶¹ *Ibidem*, p 56.

2.4. La neovanguardia.

Esta nueva condición de la cultura en el marco de una condición de capitalismo cualitativamente distinta a la anterior trae consigo también un nuevo tipo de arte. Esta nueva situación cultural condiciona a un nuevo sujeto. Rodeado de un mundo no únicamente de objetos ajenos en términos de su producción anónima, sino en términos de una valoración estetizada, en términos de su condición de emblema mediáticos. Este reconocimiento de la revestidura ideológica que los objetos resguardan expresa una disgregación en la percepción. El mundo deja de experimentarse de manera directa. La cultura ya no es un categoría unitaria desplegada en un espacio particular de lectura. Para el artista de avanzada, aún adscritos a la tradición de la vanguardia histórica, categorías como fotografía, cine, arte moderno y objeto artístico dejan de considerarse irreductibles al no poseer la cualidad de espacios progresistas *per se* como se vaticinara antes de la Gran Guerra. Su papel subordinado a espacios específicos de despliegue se comienza a observar. La industria del entretenimiento y la publicidad han generado un espacio de significación para los medios de reproducción, o mejor dicho, han generado la posibilidad de plantear la existencia teórica, y estética, de distintos espacios de significación por una mismo medio. El anquilosamiento de un modernismo acrítico y conservador tras el parapeto de las paredes de los museos establece la necesidad de revaloración y crítica. Se conforma así un haz de relaciones identificables en el seno de la obra de arte distinto al previo, donde una percepción unitaria, total, cede a una disgregada, diferida, donde

categorías como representación y objeto artístico se redefinen y se reestablecen en un juego inédito de producción de significado.

En este contexto, el minimalismo se puede plantear en términos de una solución transitoria de los problemas intrínsecos a la obra de arte y su institución. Hal Foster apunta que detrás de su aparente simpleza cada pieza del *minimal* guarda una ambigüedad conspicua, en donde se encuentra la contradicción intrínseca y en cuyo planteamiento está su labor: hacer evidente la tensión entre la autonomía formal propia de sus objetos y su énfasis en el aquí y el ahora de la perspectiva del espectador (Fig. 12). El minimalismo culmina el paradigma de la obra de arte moderna y al hacerlo lo rompe. Pretende un deslizamiento de lo ontológico a lo epistemológico en la obra de arte: la esencia de la obra, su autonomía intrínseca, importan menos que la percepción de las piezas en un momento y lugar dados. Tanto la noción de la expresividad como la de autonomía formal se ven implicadas. El formalismo y la especificidad sin su sustrato tradicional—sin la pintura y la escultura—desarma la aproximación a una obra a partir de los parámetros de la calidad, que precisa referentes históricos (los maestros antiguos y los grandes modernos) en su evaluación. Para los minimalistas lo importante es el interés que una pieza puede suscitar, concepto que tiene que ver con la obra en su contexto y su inmediatez⁶². Una vez que la autonomía formalista es alcanzada el arte inicia su trayecto hacia lo autorreferencial, lo autoconsciente y lo tautológico⁶³. Discurre sobre sí mismo y sus fronteras materiales, trata sobre la naturaleza de su condición de arte, de sus reglas y estatutos ontológicos.

⁶² Hal Foster. *Op. Cit.* p 50.

⁶³ *Ibidem* . p 52.



Fig. 12
Donald Judd
Sin título
1968 - 1969

Mientras que el minimalismo da cuenta de la caducidad de la autonomía modernista—una vez que ésta es alcanzada en plenitud debe ser dispersada— ya el pop la ha omitido y se nutre de la cultura de consumo de masas y del espectáculo. Desde la tradición del *readymade* ambos movimientos denotan—y detonan—la debacle de un modernismo anquilosado. Donald Judd manda a construir industrialmente sus piezas y Andy Warhol las produce en su ‘factoría’. La serialidad, es decir, el reconocimiento y asimilación de la mercancía en oposición al objeto artesanalmente construido, va a ser un corolario de la estética neovanguardista, tanto en su variante minimalista como en su variante pop.

Pero las implicaciones del pop y del minimal son distintas. Un eje de la producción pop es el reconocimiento de la transformación no sólo de la obra de arte y su institución, sino de la condición misma del artista en el seno de la sociedad de consumo. Benjamin Buchloh apunta que desde un inicio Warhol encarnaba la paradoja del artista moderno: se encuentra suspendido entre el aislamiento del arte elevado y su trascendencia expresiva y espiritual, por un lado, y la creciente expansión de una cultura de masas dominada por las grandes corporaciones, por el otro. Estos son los polos que constituyen la dialéctica fundamental del papel del artista moderno⁶⁴ y en cuya oposición, aparentemente antinómica, Warhol logra integrar exitosamente la empresa y el museo.

Ya en la apropiación de fotografías masificadas en Warhol el referente no pretende pesar, sino que buscan ser meras imágenes repetidas, que a fuerza del uso se han vuelto iconografías sin valor informativo . Ya sea que Warhol festejara las cualidades de

⁶⁴ Benjamin Buchloh, “Andy Warhol’s One Dimensional Art”, en *Andy Warhol. A Retrospective*. MoMA, New York, 1989, p 47.

la superficie de la mercancía⁶⁵, o que señalara el fracaso de ésta como imágenes suscitadoras de deseos⁶⁶, lo que acontece es la entrada a la institución del Arte de imágenes con un significado estereotipado. Imágenes que delinean una formalización de la repetición y con ello conforman una nueva estética de la inexpresividad, que en última y primera instancia es de la mercancía. Nuevamente, no es importante si el referente importa o no en las ‘diseños y fotos encontrados’ de Warhol. Su trabajo es más relevante en términos de lo que significa históricamente que las Marilyns y las Brillo Boxes hayan entrado a las galerías. Pues ello es el reconocimiento no sólo de que ciertas barreras entre alta y baja cultura no eran ya sostenibles, sino que las barreras entre economía y alta cultura no podían mantenerse, con una consecuente estimación de la cultura en términos de valores de cambio si bien sustentados en un nuevo discurso aún con el respaldo de la tradición de la institución.

“El verdadero triunfo de la cultura de masas sobre la alta cultura eventualmente tomaría lugar—de forma bastante inesperada para la mayoría de los artistas y críticos—en la fetichización de las Bellas Artes en el aparato más extendido de la ideología de las postrimerías del siglo XX.”⁶⁷

La operación de Warhol es cualitativamente distinta a la de Duchamp. En su apropiación ya sea de la imagen de Marilyn (Fig. 13), o de las fotografías de prensa, ya no estamos hablando de un producto manufacturado sino de un producto cultural. Su reificación se refiere también a su fetichización, ya no como mercancía a la vieja usanza marxista, sino como imagen ya desvinculada de su referente. Trata sobre la masificación

⁶⁵ Jean Baudrillard. *La ilusión y la desilusión estéticas*, Barcelona, Trotta, 1997, p 25.

⁶⁶ Thomas Crow. “Saturday Disaster. Rastro y referencia en el primer Warhol”, en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. P. Wood (comp.), Madrid, Akal, , 1993, p 57.

⁶⁷ Benjamin Buchloh, *Op. Cit.* p 40 (traducción libre).



Fig. 13
Andy Warhol
Marilyn
1976
Impresión serigráfica
100 x 100 cm

de la imagen mediática, sobre su alcance y fuerza, aquí se trata de la fetichización del nivel de abstracción social que representa la cultura, es una fetichización de la ideología.

Por otro lado, el arte conceptual lleva esta aproximación a la cultura de masas al feudo específico de la obra de arte. El arte conceptual busca la desmaterialización de la obra de arte como una crítica a la condición del objeto de arte que como tal es venerado. El razonamiento es simple: si se acaba con el objeto se acaba con el fetiche. Los artistas conceptuales buscan sustituir la circulación de las obras de arte por la circulación de las ideas. Al entender la obra como el resultado de un desarrollo intelectual donde dicha obra no es más que el producto residual, los conceptuales enfatizan el proceso que eventualmente culmina en la pieza. Ficheros, mapas, fotografías de registro, libros (Fig. 14), diagramas, dibujos, forman parte de la gama de propuestas que apuntan no sólo a la desmaterialización sino también a la desvaloración de las obras.

Como se sostiene habitualmente se puede aseverar que el arte conceptual es a la vez heredero de Marcel Duchamp y de Clement Greenberg. Aboga por la naturaleza contingente del objeto artístico. Pero al mismo tiempo, al abogar por ella, las piezas conceptuales buscan definir la circunscripción del objeto artístico como tal. Definir significa acotar; significa delimitar qué incumbe a la enunciación del objeto de arte en tanto tal y qué no. Significa advertir el rededor de la obra y reconocer su autonomía. El trabajo de los conceptuales alega desentrañar el andamiaje detrás de la pieza, haciéndolo su labor en muchos casos en la circunscripción de la misma pieza en un entorno social, político, cultural y psicológico específico. Es progresista en la medida que identifica las relaciones que se establecen entre pieza, espectador, creador, mercado, coleccionista, institución, etc.; el arte conceptual genera sus obras tomando como fundamento las



Fig. 14
Edward Ruscha
Twentysix Gasoline Stations
1962
Alhambra: Cunningham Press, 1969

formas en la que la misma obra se inserta en la realidad⁶⁸. Su actividad se delimita en el ambiente institucional. Sus piezas inmateriales, o acciones o procesos son expuestas, aunque sea en su condición de registro, en la galería. La autonomía absoluta se busca mediante la concreción de la pieza en instancias netamente discursivas, lingüísticas, lo cual es simplemente el reconocimiento de que la contemplación pura no existe, que la aproximación siempre es la de un lector culturalmente condicionado. Al igual que con el minimalismo, con el conceptual se emprende el camino hacia el reconocimiento de lo tautológico y autorreferencial en el arte.

Las prácticas conceptuales inscriben a la fotografía en el mundo del arte. Su uso combinado con texto, pintura, escultura o dibujo, la convierte en el extracto del antiobjeto, y la apuntala a su vez como objeto coleccionable⁶⁹. Le confiere las cualidades discursivas, lingüísticas, aleja a la fotografía de la contemplación, pone el énfasis de vuelta en la cualidad informativa de la imagen y en su condición de imagen misma. La fotografía conceptual en primera instancia no busca ser estética pero al mismo tiempo propone una nueva estética fotográfica.

2.5. Descentramiento de la obra, descentramiento del sujeto.

Con base en el reconocimiento de una serie de convenciones que sostienen a la pieza de arte la vanguardia histórica fundamenta una gama de propuestas que van desde la elaboración de premisas estéticas donde el arte es despojado de las trampas del ilusionismo, hasta, en otro extremo, su llana liquidación. La vanguardia opone la

⁶⁸ Catherine Millet, “El precio del rescate”, en *Arte conceptual revisado*, Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés. Valencia, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica, 1990, p 64.

⁶⁹ Jeff Wall, *Op. Cit.*, p 222.

liquidación del arte y el cuestionamiento de su naturaleza convencional. “Rotchenko afirma, Duchamp escoge”⁷⁰. Rotchenko afirma: su monocromos liquidan la pintura al develar su forma más recóndita, su elementalidad más íntima. Duchamp escoge, en su gesto de arte sugiere su naturaleza circunstancial y arbitraria. Ambas alegatos señalan que la espina dorsal del arte es mera convención. Y en ambos el objeto persiste, en su forma más pura. Con la vanguardia las categorías básicas que definen a la obra de arte permanecen indemnes: liquidar al arte que significa la más absoluta de las negaciones, no toca la categoría obra de arte, en tanto sólo la omite. Lo que la vanguardia observa en sus manifestaciones más radicales es el fetiche obra de arte en su forma íntegra. Es el reflejo más lúcido de su imposibilidad de cuestionar categorías que ellos mismos no han dejado de abrazar; la obra permanece como puntal de lo humano.

El arte de la neovanguardia también hace hincapié en la existencia de la obra de arte. Tanto el minimalismo como el conceptual se preocupan por definir el objeto, por circunscribirlo, en la medida que asumen que dicha definición no tiene que ser un dato dado. Al denotar enfáticamente ya sea el aquí y ahora de las obras, o bien su manifestación como idea que antecede o suplanta a su manifestación material, la relativizan. Ya sea a través de su presencia física irreductible (minimalismo), de su ausencia impostergable (conceptual), o su negación nihilista (pop) la inmovilidad de la pesquisa moderna se subvierte. El arte de la neovanguardia. participa de la misma teleología moderna: aún dirige su mira al estudio crítico de la pieza de arte como tal, a sus convenciones y a su manifestación empírica. Las piezas minimalistas son epitafio de los monocromos vanguardistas, son la exégesis de la planitud pictórica: aniquilada la representación la condición de la obra en tanto objeto se devela a la mirada, un objeto

⁷⁰ Hal Foster. *Op. Cit.*, p 22.

ubicado en un sitio, un tiempo y una percepción determinados. El arte pop continúa en la trayectoria del *readymade* incorporando no sólo mercancías producidas en serie o emblemas culturales, sino la iconografía de la imaginería de masas al seno de la institución del arte. El arte conceptual ubica su interés en la negación del objeto de arte tradicionalmente entendido, mas no en la negación de la obra (para hablar de los mecanismos que conforman la obra hay que creer en ella); el proceso mismo de desmaterialización de la obra de arte evidencia el arte no como objetos acabados sino como una práctica. Sin embargo este mismo proceso de desmaterialización modifica la naturaleza del objeto: el reparo analítico y reflexivo que conlleva el pensar sobre los estatutos que lo definen es el mismo al de pensar sobre los procesos que sostienen su demarcación conceptual. En este sentido el arte de la neovanguardia allana el camino para un arte posterior y cualitativamente distinto al arte moderno. Si el minimalismo y el conceptual continúan con los preceptos modernos de la pesquisa intrínseca del arte, al llevar esta pesquisa a sus últimas consecuencias necesariamente rompen su axiomática. La misma definición de obra de arte se ve trastocada.

El arte de la neovanguardia hereda el estatuto de autonomía del arte moderno y lo lleva a un nuevo nivel de abstracción, a un grado mayor de atomización. Este nuevo grado de abstracción hace partícipe a la obra del proceso que la compone, tanto a nivel de percepción y cognición como a un nivel de presencia o ausencia físicas, así como a un nivel de la naturaleza de las temáticas intrínsecas que la conforman. Lo cual significa hacer hincapié en la existencia de la obra—una premisa moderna—observándola como una categoría estética, social, cultural, económica, es decir, construida—ya una premisa posmoderna. Enfatizar los mecanismos que constituyen las artes visuales implica una

separación de la noción inamovible y suprahistórica en torno éstas. Ello toma lugar en el contexto de un mismo proceso sufrido en todas las instituciones sociales. Es una proyección, en la medida que la institución artística, pieza prominente dentro de las instituciones instauradas por la civilización moderna occidental, se ve despojada de su instancia inmovible, monolítica. Es un reconocimiento diferido, un juego especular, donde el sujeto al proyectar su silueta en una categoría cultural que le es endémica da cuenta al unísono de su condición propia también relativizada, de su subsecuente suelo movedizo. Un descentramiento respecto de la inamovilidad de la búsqueda y el sujeto modernos ha tomado lugar. Se manifiesta la lírica posmoderna en ciernes: el artista se ha quedado solo, produce en el vértice de sus propias proyecciones subjetivas. La obra de arte se sitúa en el seno de ese haz de relaciones flotantes, en el que el reconocimiento de la exterioridad o aun superficialidad de las representaciones, significados y experiencias indica su nueva circunstancia⁷¹. Se produce un cambio de dirección: si el artista moderno indaga, penetra, va hacia adentro o como es comúnmente dicho, desmenuza una a una las capas de la cebolla que es la obra, el nuevo arte reconoce en la fachada de la obra de arte el juego de conformación de la misma. Los mismos parámetros de búsqueda que seguía el minimalismo, en correlación con el arte de la vanguardia ha dado un giro. Acontece un salto cualitativo y de súbito esa pesquisa en torno a la esencia de la obra ya no se dirige a su centro—a lo que de inmediato se reconoce implícitamente como una quimera moderna—sino a los caparazones que ontológicamente sostienen a la obra. El objeto persiste más cargado que nunca, como reflejo más entramado, como entidad más

⁷¹ Hal Foster, *Op. Cit.* p 64

compleja. Los juegos de significación—perceptuales, materiales, cognitivos—inscritos en el recurso ineludible de la paráfrasis, sea en un sentido histórico, cultural, de género, de clase o de grupo, se establecen como estrategia estética de conformación del objeto de arte y la práctica artística. El arte posmoderno no afirma ni escoge; ante la ausencia de ideas monolíticas de cualquier índole, el nuevo artista construye puntos de referencia propios. Este arte, que ha dado paso al pastiche y la cita, es:

“un modernismo seguro de su rechazo de la representación y la realidad, de su negación del sujeto, de la historia y del sujeto de la historia; un modernismo absolutamente dogmático en la recusación de la presencia y en el elogio de las interminables ausencias, aplazamientos, postergaciones e indicios que producen, presumiblemente, no angustia sino, en los términos de Roland Barthes, *jouissance* (goce).”⁷²

La transgresión y puntualización respecto de la obra establecen un juego analítico de diferencias que constantemente corroboran, niegan, postergan, puntualizan su existencia y su acotación específica. Como apunta Víctor Burgin:

“What was radical in conceptual art... was the work it required—beyond the object—of recognizing, intervening within, realigning, reorganizing, *this network of differences* in which the very definition of ‘art’ and what it

⁷² Andreas Huyssens, *Op. Cit.*, p 360.

represents is constituted: the glimpse it allowed us of the possibility of the absence of ‘presence’ and thus the possibility of change.”⁷³

El arte de los sesenta en los Estados Unidos no afirma ni escoge, sino que sugiere la espina dorsal de arte como un andamiaje sostenido por relaciones relativizadas, cognitivas y epistemológicas, socioculturales y económicas. La comprensión de la vanguardia por la neovanguardia, o mejor dicho, la continuidad de los preceptos vanguardistas realizada por la neovanguardia, consiste en llevar la crítica de las convenciones del arte a la crítica de la institución del arte⁷⁴. Como señala Benjamin Buchloh, en la neovanguardia de los sesenta se identifican dos características fundamentales: “el inicio de una revisión del contexto que define el signo de la imagen y un análisis de los principios de estructuración del propio signo.”⁷⁵

2.6. Fotografía posmoderna

El trabajo de artistas como Dan Graham, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Lawrence Weiner, Hans Haake (Fig. 15), Ed Ruscha (Fig. 14) fue imprescindible para que los artistas de la siguiente generación hicieran el uso que hicieron de la fotografía. En este sentido la búsqueda posmoderna en fotografía se plantea en la crítica y en la práctica artísticas desde finales de la década de los setenta como una búsqueda

⁷³ “Lo que fue radical en el arte conceptual... era el trabajo que requería—más allá del objeto—de reconocimiento, intervención, realineamiento y reorganización, *de ese tejido de diferencias* en los que la mera definición de arte y lo que ella representa se constituía: ese momento de lucidez que nos permitía la posibilidad de la ausencia de la ‘presencia’ y por ende, la posibilidad del cambio.” (traducción libre, las cursivas son del original). Victor Burgin, “The absence of presence, conceptualisms and postmodernisms.” In *The end of art theory* Atlantic Highlands, NJ: Humanity Press International, 1986), p 229. citado por Buchloh, Benjamin, *Neo Avant gard and Culture Industry*, An October book, the MIT Press., 2000, Cambridge, Massachusetts. p 560.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Benjamin Buchloh. “Procedimientos alegóricos...” p 104.



Fig. 15
Hans haacke
The freedom fighters were here (Los luchadores por la libertad estuvieron aquí)
1988
Transparencia fotográfica, hoja de polímero sintética, letras y luz eléctrica.
311x 308 x 35 cm

encaminada a disectar los mecanismos del poder que fungen a través de la imagen fotográfica y la obra de arte. El trabajo de artistas como Sherrie Levine (Fig. 4), John Baldessari, Victor Burgin (Fig. 16) , Bern y Hilla Becher (Fig. 17), Barbara Krugger, Cindy Sherman (Fig. 18), Richard Prince, Jenny Holzer y Martha Rosler, entre otros y amén de las diferencias que guardan sus propuestas, es emblemático. Preocupaciones tales como la “discursividad, ideología, representación, especificidad cultural e histórica, el significado y el contexto, el lenguaje y la significación”⁷⁶ se encuentran en su producción como legado de una generación previa. Lo que en particular caracteriza a esta generación es el interés particular que tendrán en la fotografía como herramienta deconstructiva. La fotografía se vuelve la herramienta fundamental de estos artistas en tanto que este medio, debido a sus características específicas se encuentra opuestas por el vértice a los cánones artísticos tardomodernos establecidos en primera instancia en torno a la pintura. La imagen fotográfica, por el medio mecánico que la origina, va a ser siempre copia, carece de original y de autenticidad. La fotografía en tanto representación del mundo circundante socava la condición de autonomía estética de la obra de arte moderna. La “serialidad, repetición, apropiación intertextualidad, simulación o pastiche”⁷⁷ son estrategias para transgredir los cánones tardomodernos. El uso de la fotografía versa ya no sobre las propiedades formales de ésta sino sobre sus usos y su papel en la sociedad actual. Ante la ausencia de significados unificados, libres de asociación a otros significados, cualquier enunciado proferido en fotografía, puede ser analizada en términos de otros enunciados, a saber, otros estatutos de verdad dominantes

⁷⁶ Abigail Salomón-Godeau, p 36.

⁷⁷ *Idem.*

What does
possession
mean to you?



7% of our population
own 84% of our wealth

The Economist 15 January, 1995

Fig. 16
Victor Burgin.
Possession
1976
poster
84 x 110 cm

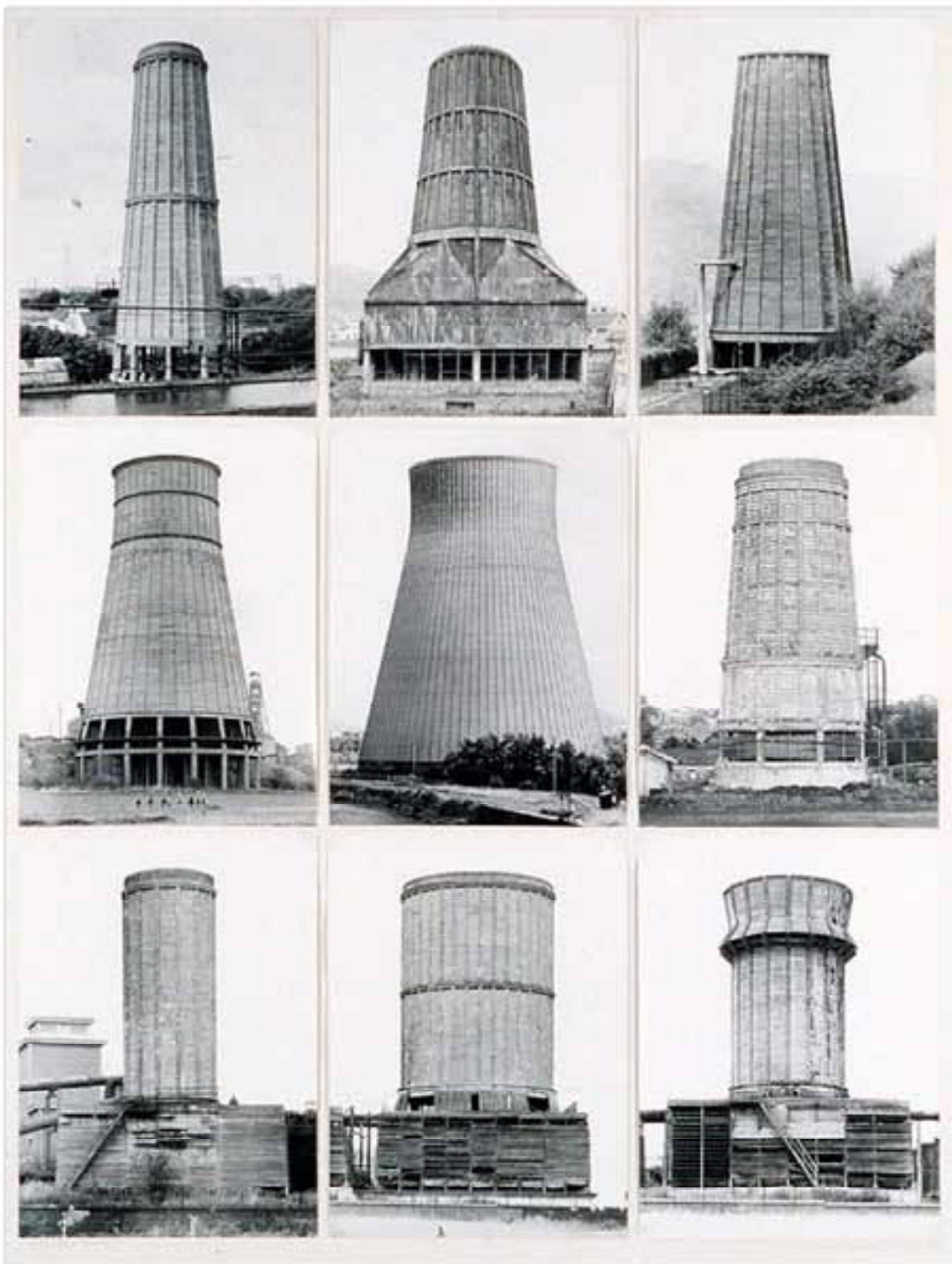


Fig. 17
Bernd y Hilla Becher
Estudio sobre torres de enfriamiento de concreto
1972
Plata sobre gelatgina
9 fotografias 8 x 10 pulgs



Fig. 18
Cindy Sherman.
Untitled Film Still #21
1978
Fotografía en blanco y negro
19.1 x 24.1 cm

o dominados en cierto momento. Entonces la posibilidad del análisis del discurso le otorga una independencia a la fotografía de la que antes carecía. Antaño una fotografía era un registro de cierta realidad, es decir, fungía como ilustración de los dictados de lo real, o bien en su forma artística se refugiaba en sosos formalismos. Si la fotografía es un entramado de significados, uno detrás de otro, develados uno a uno, en cada una de las facetas de la imagen fotográfica, la posibilidad de elaboraciones estéticas crece exponencialmente. Hablamos de una noción de la fotografía contemporánea liberada del significado, potenciada por el significante, donde ésta se justifica y se legitima por los significados que generan en un sentido crítico y/o deconstructivo. La fotografía, se alega, es entonces el arte posmoderno por excelencia, pues todas las problemáticas que la crítica al modernismo aborda se manifiestan en su especificidad.

Este modernismo a ultranza que se convirtió en otra cosa, que libera el significado de la obra de sus márgenes propios en el marco de su reflexión intrínseca, atomizada, y de su consecuente desplazamiento hacia su condición tautológica y autorreferencial, continúa con la fragmentación del signo iniciada por la actividad de la vanguardia:

“Un paso afín se da en el arte avanzado de este siglo: primero el referente es abstraído en la alta modernidad, como en la característica no objetividad de su arte y arquitectura, luego el significado es liberado en la posmodernidad, como en nuestro mundo mediático de imágenes simuladas y significantes esquizofrénicos.”⁷⁸

Hablemos en estos términos ahora del cuadro fotográfico.

⁷⁸ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal ediciones. 2001. p 82.

III. Sobre el cuadro

3.1. La forma cuadro.

En un artículo publicado originalmente en 1992 en la revista francesa *Espaces del'art*, titulado “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, Jean-Francois Chevrier plantea por primera vez un término que en lo sucesivo va a ser calificativo común de mucha de la producción fotográfica contemporánea ubicada en el seno de la institución artística: la forma-cuadro o cuadro fotográfico. La noción de cuadro fotográfico, que considera las afinidades entre imagen pictórica e imagen fotográfica, circunscribe su definición a la fotografía destinada al mundo del arte, y al hacerlo le otorga a la fotografía de arte contemporánea un rudimento teórico que la diferencia de la noción de la fotografía en un sentido social más amplio. A través de esta nueva categoría la obra de muchos fotógrafos, realizada durante la década de los ochenta, obtuvo un calificativo genérico que nominalmente la diferenciaba de otras prácticas artísticas dentro del campo de la fotografía de autor. El cuadro fotográfico hablaba de una fotografía que tenía más que ver con arte que con el medio fotográfico, una fotografía que marcaba una línea de separación definitiva—y definitoria—respecto al campo funcional más amplio de la fotografía. Si la fotografía creativa a pesar de la inminencia del *auteur*, e incluso la fotografía utilizada por el arte conceptual, valían gracias a la calidad comunicativa que ostentaban en relación con el referente que les dio origen, la nueva fotografía se reviste de sentido partiendo de su condición de cuadro (Fig. 19).



Fig. 19

Andreas Gursky

Pyongyang I
2007
C - print
307 x 215.5 cm

May Day V
2006
C - print
307 x 215.5 cm

Chevrier comienza enumerando a artistas fotógrafos o artistas que utilizan la fotografía que en ese momento, y en la actualidad, legitimaban la fotografía como una herramienta para la realización de imágenes artísticas. Cindy Sherman, Jeff Wall, Thomas Struth, Jean Marc Bustamante (**Fig. 30**), John Coplans y Suzanne Lafont, entre otros, son mencionados. La condición y naturaleza del trabajo de estos artistas, alega Chevrier, no es la de la mera fotografía, en tanto que sus obras se exponen en museos y galerías en forma de cuadros, en calidad de cuadros. Este tipo de producción fotográfica resulta difícil de aceptar tanto para fotógrafos, que prefieren ver destinada la imagen fotográfica al medio editorial o a impresiones de formato reducido, como para otro tipo de artistas, quienes niegan ver en la fotografía, producto mecánico, una obra equiparable con las de factura manual. Esta problemática para Chevrier plantea la diferencia entre los dos grandes rubros en el que se divide la producción fotográfica contemporánea, a saber, la producción destinada a tener una función social más amplia, que abandona cualquier pretensión de elaboración crítica en pos de una economía de la imagen y que se fundamenta en su eficacia mediática, por un lado, y la producción meramente artística, encaminada a la reflexión sobre la imagen, a la elaboración teórica y estética en torno a ésta, por el otro. El autor alega que es precisamente el sitio de la fotografía a medio camino entre las bellas artes y los medios de comunicación lo que va a permitir a ciertos artistas la reinvención del arte moderno. En este aspecto el caso del artista fotógrafo canadiense Jeff Wall, quien sitúa su producción en el punto de emergencia del arte moderno, las bellas artes y los medios de comunicación, es ejemplar (Fig. 20). Wall concibe sus cuadros recurriendo a la puesta en escena cinematográfica emulando los programas iconográficos al momento del nacimiento de la pintura moderna. La imagen



Fig. 20
Jeff Wall
Insomnia
1992
Duratrans en caja de luz
120 x 150 cm

publicitaria bajo su seductora condición de caja de luz es otro de los puntos de partida del artista. El cuadro fotográfico surge aquí de la fusión de estos dos campos semánticos. Sin la “economía de la efectividad” que plantea la imagen mediática, la noción de forma cuadro es imposible. La imagen mediática es hueca, no esconde nada, su significación es inmediata, transparente, sin tiempo ni sucesos detrás, su banalidad es su santo y seña, niega al referente, lo omite. Así pues, el cuadro fotográfico, inconcebible sin el desarrollo contemporánea de la imagen publicitaria, se halla más cerca de ella que de la imagen documental. En ambas la referencialidad es puesta entre paréntesis. Mediante la utilización no referencial planteada por la imagen mediática la fotografía plástica coloca distancia del realismo, una forma dominante de significación.

Jean-Marc Bustamante, por su parte, otorga a sus fotografías una rigurosa autonomía formal. Si Jeff Wall recurre al modelo cinematográfico Bustamante opta por un género completamente descriptivo, el paisaje, que en su tributo a la pintura encuentra la base de su autonomía (Fig. 21):

Bustamante busca producir en sus cuadros bajo la forma de imagen objeto, el equivalente a las cosas cerradas en sí mismas, cuando la mirada las separa de su contexto histórico y funciona.⁷⁹

Se alega así la condición de estabilidad en el cuadro fotográfico: se niega toda posibilidad del uso del recurso de la dramatización. Si Wall concentra en una acción dramática la condición estable del cuadro, su condición fija, contrariamente, Bustamante trata “la fotografía como una herramienta pictórica (sin confundir con el pictorialismo), hacer una fotografía como un cuadro, implica dar un valor estable a la condición fija de la imagen.”⁸⁰

⁷⁹ Jean Francois Chevrier, *Op Cit*, p 289.



Fig. 21
Jean-Marc Bustamante
S.I.M. (Something is missing)
1997
C-Print
40 x 50 cm

⁸⁰ *Ibidem* , p 204.

La condición estable, autosuficiente, de la fotografía en su forma cuadro, se opone por el vértice a la elaboración teórica ya convencional de la fotografía elaborada por John Berger. Para él la fotografía es el registro de un evento a través de la cámara, que se explica, o se justifica, no por ella misma sino partiendo del evento en cuestión. Propiamente hablando tampoco la composición, un rudimento prestado de la pintura, es determinante en la imagen fotográfica. El verdadero contenido, la esencia de la fotografía, más que tener que ver con lo formal tiene que ver con lo temporal; el autor aproxima la fotografía más a la música que a cualquier otro arte en tanto que aquella es sacada de un *continuum* donde la decisión esencial no está entre fotografiar esto o aquello, sino en fotografiar algo en uno u otro momento. Mientras que el poder de una pintura se sustenta en sus referencias internas (“...painting interprets the world, translating it into its own language”⁸¹), todas las referencias de una fotografía son externas, pues ésta no posee un lenguaje propio. El sentido de una fotografía se crea a partir de lo que ésta omite, lo que muestra pende de lo que no muestra. Si una imagen fotográfica efectiva debe poseer un determinado grado de verosimilitud que funja como detonador de lo que la foto no revela, la fotografía en su forma cuadro, al igual que la pintura, revela lo que es, ni más ni menos, es retiniana y autosuficiente.

Este tipo de validación, que discurre en el feudo de lo estético, se puede extrapolar a otros ámbitos de conocimiento. En el texto implícito en el artículo de Chevrier la aproximación no mediada al mundo pregonado por las ciencias naturales decimonónicas se puede abordar en términos del solo tipo de representación entonces existente, por la

⁸¹ “La pintura interpreta al mundo, traduciéndolo a su propio idioma”. (Traducción libre) John Berger, “Understanding a photograph...”, p 59.

ausencia de códigos y el acceso directo a las cosas. Sobre estas imágenes Chevrier advierte:

...son reproducciones exactas de la naturaleza... porque la naturaleza es un cuadro, debe verse como un cuadro. En efecto, no se puede reproducir, propiamente hablando, sino una imagen. Hablar de la reproducción de la naturaleza es un abuso del lenguaje si la naturaleza no es considerada como una imagen.⁸²

La cámara fotográfica es, entonces, directamente tributaria de esta noción de “reproducción de la naturaleza”. Ante el vasto e inabordable mundo de cosas el papel primordial de la fotografía era el de ordenar un panorama ostensiblemente caótico, clasificar, establecer tipologías, todo ello a partir de su cualidad de prueba empírica. La cámara oscura no es neutra, no ostenta inocencia, la invención del espacio que implica es convencional y su origen se liga a los principios de la perspectiva pictórica renacentista. Al igual que su predecesora artesanal nos ofrece un punto de vista único, que por su transparencia y fácil elegibilidad, y sobre todo por su condición de canon cultural, nos resulta irrechazable.

Si lo que todas las imágenes pueden hacer es representar a otras imágenes. Todas las formas de representación, incluido el realismo, son códigos autorreferenciales. La naturaleza misma es una imagen. La presencia del mundo, de nuestra noción del mundo, es sustituida por la presencia de imágenes que hablan sobre el mundo. La realidad desaparece y a la vez esconde que ha desaparecido. En la misma línea y como idea endémica en el texto de Chevrier, Jean Baudrillard en su ensayo, “La ilusión y la desilusión estéticas”, señala:

⁸² Jean-François, *Op. Cit.* p 206

“Las imágenes ya no son el espejo de la realidad sino que más bien están en su centro y la han transformado. Entonces la imagen no tiene otro destino que la propia imagen, y por lo tanto la imagen ya no puede imaginar lo real porque se ha vuelto ella misma real”⁸³

La imagen por encima de la imagen, imágenes que no pueden más que hablar de otras imágenes parapetadas detrás de ellas. Lo real se vuelve inaccesible, inverosímil, impracticable. El referente se pierde y una fotografía entonces sólo puede hablar de otras fotografías. Por lo tanto si la naturaleza es una imagen, el resultado consecuente es que si el arte se dedica a fotografiar imágenes ya existentes, o a pintarlas, está accionando una idea implícita al *Zeitgeist* de nuestro tiempo. En la misma tónica:

En el siglo de los medios de comunicación—el nuestro--, la relación entre el cuadro y la reproducción tenía que transformarse profundamente. Antes de que una fotografía pudiera concebirse como un cuadro, era necesario que la reproducción fuera aplicada por pintores, ya no al cuadro de la naturaleza, sino a la imagen fotográfica en sí, y que el cuadro pintado se convirtiera así en una especie de logro, de realización de la fotografía. Era necesario que la reproducción planteara no sólo la realidad como imagen, sino también, a través de la pintura, la imagen como realidad.⁸⁴

Así el trabajo de pintores en particular como Andy Warhol y Gerard Richter se vuelve indispensable para la conformación de la forma cuadro en fotografía. Si Warhol, como lo

⁸³ Jean Baudrillard, *Op. Cit.* p 92.

⁸⁴ Jean-François Chevrier, *Op.Cit.* p 207.

hemos revisado, elige reproducir mecánicamente imágenes mediáticas, Richter elige reproducir manualmente en sus lienzos *snapshots* anodinas, sin aparente carga semántica relevante. Tal gesto libera al artista de varias labores innecesarias para Richter: el pintor prescinde de la búsqueda de la organización de la perspectiva, de lograr un espacio pictórico coherente, problemas que la *snapshot* encontrada soslaya, o resuelve con criterios propios⁸⁵. La pintura coloca distancia de su referente. La fotografía transformada en pintura, para Richter, es despojada de su cualidad de objetividad, ya no ofrece información sobre la realidad (Fig. 22). Se ha vuelto una herramienta que permite al pintor emprender una crítica de la representación pictórica a través de la objetivación de la técnica abstraída de cualquier distracción de índole formal. En el salto de la imagen al cuadro pictórico la fotografía se transforma en una cosa en sí misma:

...bajo la mirada del pintor la imagen fotográfica ha cambiado de estatus. Esta imagen que reproduce la apariencia objetiva de una cosa, sin ser una cosa en sí misma, se ha convertido a su vez en una cosa, *una cosa autónoma*, separada de su modelo, desvinculada del objeto inicial.⁸⁶

Las obras de estos dos pintores evidencian el simulacro de la imagen fotográfica en tanto que la han despojado de su función social ampliada, la de informar sobre un determinado suceso, o fungir como prueba empírica, y han dejado desnudo, por sí solo, al producto visual, a la forma artificiosa de personificar al mundo ya sin el mundo tal cual que supuestamente es accesible a través de ellas. Su trabajo da la pauta para que posteriormente artistas utilicen la fotografía directamente, sin pasar por la pintura,

⁸⁵ Jason Gaige. Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking. *Themes on Contemporary Art*. Gill Perry y Paul Word (Eds). Oxford. Yale University Press. 2004. p 92.

⁸⁶ Jean François Chevrier *Op. Cit.* p 209



Fig. 22
Gerhard Richter
Betty
1988
Óleo sobre tela
101.9 x 59.4 cm



Fig. 23
Thomas Ruff
17h 16m/-45°,
C-print
260 x 185 cm;
1990

desarrollando sistemáticamente esa mutación, o transferencia, de la cosa fotografiada a la cosa fotográfica—detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido. La fotografía no revela entonces ninguna verdad empírica, ningún hecho verificable, y en esta separación, en esta adjudicación de la distancia entre ella y la imagen realista, el cuadro fotográfico azuza su condición de objeto, de cosa separada de aquella noción de realidad sobre la cual ahora discute. Chevrier define: “El cuadro es efectivamente un plano frontal, delimitado, constituido como objeto autónomo (desplazable y por lo tanto independiente de su lugar de exposición)”⁸⁷ (Fig. 23).

3.2. Sobre Levine y el cuadro fotográfico.

Partamos de Chevrier para seguir reflexionando sobre el cuadro. Pero para ello volvamos un poco atrás a nuestro ejemplo de la fotografía de Walker Evans refotografiada por Sherrie Levine. Examinémosla a la luz de lo ya dicho previamente basándonos en sus distintos niveles de análisis. Cabe advertir en este momento que a las refotografías de Levine aún no se les considera cuadros fotográficos. La forma cuadro se identifica con la producción fotográfica que toma lugar a finales de los años ochenta, más de un lustro después del trabajo de Levine citado, y cuya característica de más peso es su tamaño de impresión (Fig. 19). Los autores que cita Chevrier en su artículo dan cuenta de ello. No obstante, las problemáticas que enfrenta el apropiacionismo de Levine son en esencia las mismas que después tendrá la forma cuadro. Observemos ahora de nueva cuenta la fotografía de Evans (Fig. 3). Como sabemos esta fotografía se entiende al ser hecha como una llana documentación de la vida miserable del sur agrario de los Estados

⁸⁷ *Ibidem*, p 204

Unidos al tiempo del *New Deal*. Como también debemos suponerlo, el mensaje de la fotografía de Evans, de la manera en que él y su época la entendieron, debe ser acogida en los siguientes términos:

¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena misma, lo real literal.... Ciertamente la imagen no es lo real; pero ella es su *analagon* perfecto y es precisamente esta perfección analógica la que, ante el sentido común, define la fotografía. Así aparece el estatuto particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*.⁸⁸

Traduciéndolo a los términos descritos anteriormente por Allan Sekula, el sistema de suposiciones y discurso anexado a la fotografía por la pluma de Barthes y por toda una tradición previa es la del realismo o verosimilitud; la fotografía es un fiel documento que trata sobre la realidad. No sólo la fotografía se aúna a la tradición del realismo, la fotografía surge como una herramienta de prueba en el seno de una episteme dominante, el positivismo, doctrina filosófica, aún dominante, que plantea la existencia de una realidad “dura”, asequible en su totalidad y en sus partes, por medio del método experimental y la evidencia empírica. Es decir, la fotografía de Evans funge como prueba del mundo real, lo que la primera mitad del siglo XX entendía por éste. Como lo hemos dicho la fotografía opera de forma tautológica: confiere conocimiento sobre un mundo que necesita ser probado con el testimonio de la imagen, que a su vez reitera una noción de mundo, en el sentido fáctico y en el sentido metodológico. Concluye la teoría que la

⁸⁸ Roland Barthes. *El mensaje fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1992, p 62. (las cursivas son del original)

fotografía documental rara vez contribuye a la construcción de los rudimentos de la realidad sino que meramente expresa ideas que el espectador ya lleva consigo.

Observemos ahora de nueva cuenta la fotografía de Levine (Fig. 4). Esta pieza posee, en contrapunto a la expresividad adjudicada a la fotografía de Evans, la frialdad de la evidencia y del registro, tiene gusto a escenario de un crimen bajo escrutinio. Es un diagrama; bajo ciertos visos no es más que ella misma. El referente, aunque allí, observándonos en la forma de la mirada del individuo fotografiado y de su imagen refotografiada, abandona el primer plano, queda rezagado ante nuestra mirada. Si algo tienen en común la fotografía de Evans y la de Levine es que ambas dan testimonio del mundo que las auspicia. Esta última foto funge aún como evidencia: atestigua un mundo de imágenes omnipresentes poseedoras a su vez de una trama de significados que las nutren y sostienen. Atestigua, como lo señala Chevrier de la mano de Baudrillard, un mundo donde las imágenes—las fotografías—ya son entidades independientes, separados del mote de verosimilitud que las originó. Hablar de la imagen como realidad, significa decir que las imágenes como parte del mundo que nos circunda son susceptibles de ser fotografiadas, reproducidas como pintura o como repetición serigráfica. Significa decir que nuestra relación con el mundo es mediada, compuesta de imágenes que a su vez ya poseen una condición propia, banal o reveladora, que las sostiene como entes con significación propia.

Que las imágenes sean independientes de la realidad que las originó sugiere una ruptura, una disgregación que podemos observar ya en el montaje vanguardista pero que en nuevas circunstancias opera de forma muy distinta. El artista de vanguardia observa aún estupefacto la reproductibilidad técnica de las imágenes, se entiende elemento de la

vorágine ascendente de la humanidad; Haussman entiende del lado de Benjamin que el poder de los nuevos medios puede y debe ponerse al servicio del progreso del hombre, lo que concreta en su estrategias de agitación en contra de la República de Weimar o la barbarie fascista. El artista formado en la posguerra ha dejado de confiar en la tecnología, que percibe como puntal del proyecto de la modernidad que después de Hiroshima ha observado en ruinas. Sospecha de la imágenes, ha observado la reproductibilidad puesta al servicio de la manipulación mediática; las usa sin considerarlas propias. Para él son exterioridades, por no pertenecerle y por no poseer sustrato alguno, ningún vínculo redentor con algún proyecto mítico.

Y el mito puede ser desde un proyecto de civilización tal como la modernidad, hasta sus corolarios nacionales y culturales. De la misma manera que Walker Evans al fotografiar establece la separación habitual entre sujeto y objeto, distancia referida a una separación geográfica, cultural y de clase, Levine separa su momento, 1980, del de 1930. Ocurre un desfase, un cambio cualitativo, del cual la artista hace mención con su obra. La importancia de las fotografías de Levine, a mi entender, radica en la distinción que realiza con los emblemas de un momento histórico, de la ideología y mitología nacional construida en torno a éstos. En este sentido la artista señala:

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 significación. Me apropio de esas imágenes para expresar a la vez mi necesidad de compromiso y de distanciamiento. Así pues, espero que en mis fotografías de fotografías se manifiesta una paz frágil entre mi

atracción a 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 sus propias contradicciones, representen lo mejor de ambos mundos.⁸⁹

Levine disiente y se percibe a la vez parte de lo que Evans representa. Por ello con el lente recoge la misma distancia respecto al documentalismo de Evans que con la pluma en su momento Menard tomaba respecto al Quijote. Levine nos dice que la única forma de hacer fotografía es por la que ella opta: el análisis del mundo, y de la cultura, y de lo visual, acontece a partir de lo ya dicho. Una imagen posmoderna, para el artista que las produce o las observa en el mundo circundante, es la enumeración de un sin número de ausencias, postergaciones y desencuentros, como señalaba Andreas Huyssern arriba. Ni Thomas Ruff, ni Jeff Wall, ni Philip Lorca diCorcia, ni Suzanne Lafont, ni Jean-Marc Bustamante, ni Cindy Sherman, Richard Prince o Thomas Demand y Thomas Struth, ni los que le suceden, intentan producir fotografías nuevas; la imagen inédita es imposible. Todos estos artistas se saben confinados a la paráfrasis como forma poética, donde la cultura, de la cual participa el mismo arte, es el vértice fundamental del comentario estético. Si bien la neovanguardia de los años setenta en los Estados Unidos se identifica con las estrategias antiestéticas y antiinstitucionales de la vanguardia histórica no posee el compromiso abierto que sus predecesores tenían con el futuro, o la idea del futuro, la transformación radical de la sociedad cuya manifestación más radical y más coherentemente estructurada es el Dadá Berlin y el constructivismo ruso de los años veinte. El compromiso de aquéllos en parte es con el pasado:

⁸⁹ Declaración de Sherry Levine no publicada, hacia 1980, citada por Dominique Baqué, *Op. Cit.*, p 152.

“La sensibilidad posmoderna de nuestra época difiere tanto del modernismo como del vanguardismo precisamente porque plantea la cuestión del conservadurismo y la tradición cultural como tema estético y político”⁹⁰

Huyssern señala además, a propósito del vínculo que los artistas posmodernos norteamericanos establecen con la teoría crítica francesa posestructuralista, que esta última se identifica más con una arqueología de la modernidad que con una teoría propiamente de la posmodernidad.

Ahora bien, una fotografía en situaciones precisas puede ser pieza de arte, apreciada como tal, subastable, coleccionable, ora como producto de una ‘artistificación’ posterior al momento de su producción, ora producida y concebida desde un inicio como objeto de arte. Entender a la fotografía dentro de la institución del arte, es decir, la fotografía plástica o contemporánea, solamente como fotografía, por antonomasia nos lleva a estudiar la fotografía dentro de la institución meramente en términos de su condición de representación. Tal aproximación nos es necesaria, más no suficiente, en tanto que la fotografía contemporánea, en su manifestación particular de cuadro fotográfico, también es un objeto, un objeto ubicado en un circunstancia y sitio específicos. Al igual que Levine, Menard ya reconocía la posibilidad de la transformación de una obra a través del tiempo: una obra de arte—ora fundada como tal por su autor, ora conformada como tal por su apreciación ulterior—posee un significado contingente por su posición diacrónica—temporal—en relación con los sucesos que la anteceden. Pero el arte del que la fotografía de Levine es ejemplo no para allí, sugiere además que la obra de arte posee significado también contingente por su posición sincrónica—espacial—a

⁹⁰ Andreas Huyssern. *Op. Cit*, p 372.

propósito de la esfera social, cultural e institucional en donde se manifiesta. En la obra de arte se descompone de manera autorreflexiva los elementos que constituyen el objeto de arte como tal, en particular, y como manifestación cultural e histórica, en un contexto más amplio. El campo del análisis que provee la pieza de Levine aborda otro ámbito particular, a saber, el de la ubicación y circunstancia de la pieza de arte en tanto pieza. En esta tónica Benjamin Buchloh escribe lo siguiente sobre el trabajo de Levine:

Levine constituye el paradigma de la negación más contundente del surgimiento predominante de la mercancía artística. Su obra, melancólica y autocomplaciente con el fracaso, amenaza, desde su estructura más básica, su funcionamiento y su estatus, la actual reafirmación de la creatividad expresiva individual y su reafirmación implícita de la propiedad privada y de la estructura empresarial. La obra de Levine se autodeclara abiertamente en contra de la construcción del espectáculo de la individualidad en un momento histórico en el que una clase media reaccionaria está luchando para conservar y aumentar sus privilegios, incluyendo la hegemonía y la legitimación cultural, en un momento en el que miles de talentos de la pintura elaboran obedientemente gestos de libre expresión con la cínica coartada de la ironía.⁹¹

En las últimas líneas Buchloh se refiere al crecimiento inédito del mercado de arte en Estados Unidos que tuvo lugar a finales de los años setenta y a principios de los años ochenta, y la correspondiente fiebre por el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana.

⁹¹ Benjamin Buchloh, *Op. Cit.* p 114.

En la cita Buchloh ya no remite la obra de Levine meramente a los aspectos de la problemática cultural en términos imaginativos que la obra de Levine pondera. A la naturaleza cultural que la artista identifica con su trabajo, el crítico le añade el comentario específico que tal obra hace al entorno que la acoge. Es decir, Buchloh nos dice que en la recepción de la obra de Levine es permisible depositar lo acontecido en el arte en las décadas anteriores a 1980: el arte tiene ya en los años ochenta la peculiaridad—y posibilidad—de plasmar en su materialidad enunciados sobre su entorno, sobre su ubicación social, sobre su lectura y apreciación, sobre su carácter parcial y arbitrario, así como sobre su relación con el mercado y sitio de exposición. La obra de Levine en cuestión dialoga, como hemos dicho, de esta manera con el arte, diacrónica y sincrónicamente. En la pasaje de Buchloh vemos el reconocimiento de la fotografía no como mera fotografía, o como mera imagen producto de la deconstrucción y de suyo susceptible de ser deconstruida. Observamos allí a la fotografía como objeto artístico desplegado en un espacio y tiempo específicos, observamos el reconocimiento de esa condición, y su consecuente uso para generar efectos controlados en el marco de una estrategia discursiva: una pieza de arte ya no discurre tan sólo sobre ella misma sino también sobre el espacio histórico, social y cultural que la acoge. Éste es un reconocimiento del entorno, herencia de las nociones del minimalismo y el arte conceptual donde se hace consciente el despliegue de la pieza en su situación concreta (institución, espacio expositivo, tiempo histórico, espectador, etc). El estudio del lugar y función de la práctica estética presentes en la obra de Levine como fotografía, como imagen, como alegoría, como montaje unívoco, y como objeto dispuesto en el espacio, potencian sus posibilidades de elaboración crítica.

Reiterando: el arte entonces ha transitado de la crítica de la convención, representada por la vanguardia, a la crítica de la institución, representada por el arte de los albores de la posmodernidad. En un primer momento la fragmentación del signo se despliega en el seno de la pieza de arte. De ello dan cuenta desde los fotomontajes y *readymades* vanguardistas hasta incluso el arte pop⁹². En el marco de la mercancía estetizada y de una esfera de la cultura ampliada producto del capitalismo de la posguerra, la cultura se vuelve un espacio de valoración del capital, y se transforma así mismo en espacio de trabajo para las artes visuales. Paralelamente la creciente demanda producto de un mercado de arte en ascenso, transforma una fotografía, ya reificada a partir de la idea del *auteur*, en una mercancía privilegiada vendible y coleccionable. Si esta nueva situación concreta las condiciones materiales e institucionales para hacer de la fotografía un objeto, también toma lugar una nueva recusación de su condición de referente llano, de su inmanencia de copia carente de original, así como de su soporte frágil y perecedero. En el caso particular de la serie *After Walker Evans* de Levine, lo que observamos no es únicamente un uso alegórico a través de la apropiación de una imagen, es una apropiación heurística y poética no sólo de la imagen—aval de su valor cultural—sino del objeto proveniente de la imagen, consolidado y reificado como tal en tanto *fotografía en sí*—aval de su valor mercantil. Para Levine, hablar de la imagen de Evans, significa también hablar de la mercancía en la que esta última se ha transformado y hablar a la vez sobre tal condición que su obra adquiere; exhibirla significa comentar sobre su delimitación como objeto en el seno de relaciones de valoración específicas. El proceso de producción y consumo del arte lleva a la concreción de una pieza que

⁹² Buchloh y Foster se refieren a la forma llana en que el pop, a diferencia de las siguientes generaciones toman el asunto de la cita, en este sentido y para ellos, allí sólo había un uso idéntico al que hizo la vanguardia histórica, es decir, una repetición que no agrega nada.

incorpora a su arbitrio su situación de una mercancía de lujo vendible y coleccionable. En los *readymades*, el escenario de la industrialización, proliferación y masificación de objetos vendibles, la mercancía vuelve como emblema. Ya en Levine, en el escenario de la mercantilización de la cultura, la estetización de los objetos industriales, y consolidación de la obra de arte como objeto de consumo, el emblema vuelve como mercancía.

3.3. Crítica del cuadro.

Si en algo difiere el cuadro respecto a las fotografías apropiadas de Levine es en la ominosidad de su presencia. Del soporte frágil que atenta contra la materialidad de la obra de arte de los artistas de una década atrás nos trasladamos al énfasis de dicha materialidad; acontece una transición flagrante de la mera imagen al objeto, una imagen ahora admitida como cosa e inscrita en un espacio específico de exposición, significación y valoración. Es el reconocimiento, esta vez, de la *fotografía de arte en sí*, concebida como objeto y también como mercancía⁹³, como superficie delimitada, como fotografía en forma de cuadro. El concepto de *fotografía en sí* desarrollado por Douglas Crimp adquiere continuidad en su versión posmoderna. Son dos caras de un mismo fenómeno a partir de un momento de desarrollo del mercado del arte. Si uno evidencia la bancarrota del modernismo como paradigma del arte en el seno del capitalismo tardío, el otro ejemplifica la asimilación del posmodernismo del mismo espacio de valorización y emplazamiento de la mercancía de arte. En tal presencia indisolublemente se encuentra

⁹³ En el primer capítulo citamos el concepto sugerido por Douglas Crimp de la *fotografía en sí* para referirse a la artificioseación de la fotografía por parte del museo.

también su condición de mercancía. Este reconocimiento de la condición de objeto define, el marco encuadra, circunscribe la nueva condición material, cosifica a la imagen, le otorga un lugar definido en el espacio, un tamaño específico, una monumentalidad en paráfrasis que asume cercanía con la pintura. Y de la pintura y su condición objetual coge su condición espacial; en la forma cuadro la fotografía reconoce la concretud del área que la auspicia. La fotografía como cuadro, el cuadro como objeto dispuesto en el espacio, lleva implícita la deconstrucción del contexto institucional realizada por la neovanguardia. Una pieza de arte es muchas piezas de arte a la vez, siempre se desenvuelve en diálogo con su pasado y le es imposible omitir los enunciados artísticos que le preceden. La nueva fotografía está al tanto de las obras que cuestionan el espacio institucional, debe necesariamente por su situación en el devenir del arte dialogar con ellas. En la aceptación aparentemente callada, tácita, del espacio expositivo por parte de los cuadros fotográficos están implícitas las elaboraciones teóricas y estrategias realizadas previamente por las artes visuales. Entonces el cuadro recusa su entorno no sólo en tanto fotografía sino también en tanto pieza de arte. El cuadro asume de forma tácita su sitio de exposición. Deniega de lo que le rodea. Es un ensimismamiento donde la estructura de la significación que se referirían a lo circundante, al carácter socio cultural del entorno en el que el cuadro toma lugar se asumen en los términos internos del cuadro. Si las piezas fotográficas de Levine de 1980 son explícitas en sus comentarios institucionales, radicales en su forma, contundentes en delatar el entramado político que apuntala la pieza de arte, los cuadros fotográficos posteriores dan cuenta del repliegue político de las ideas de avanzada acaecido en los años ochenta y la consolidación de un arte al tanto del mercado y con una relación simbiótica con éste. Si el cuadro fotográfico

denota ensimismamiento, no ignoran lo dicho por el arte de los setenta y principios de los ochenta. El cuadro no soslaya su postura y contexto, asume su condición de superficie delimitada, se asume cuadro y desde esa premisa opera estética y conceptualmente. La forma cuadro plantea un repliegue al valuarte y sitio seguro del interior del marco, lugar donde la fotografía, la pieza de arte, se siente segura de discurrir, se siente a salvo de atender contra sí misma, a salvo de la disolución heurística de ella misma y de la institución.

Ahora bien, Chevrier nos ofrece un concepto de peso para entender y clasificar una basta y rica rama de la producción fotográfica en la actualidad. Como señalamos arriba Chevrier llama la atención por último a la calidad de cosa en sí, desplazable y autónoma, adquirida por la imagen fotográfica una vez que la referencialidad como puntal ontológico de la fotografía se ha hecho a un lado. Esta materialización de la fotografía opera en dirección opuesta a la desmaterialización que el objeto artístico sufre en manos del arte de los sesenta y setenta, que va desde el registro de acciones y obras efímeras—que toman el espacio galerístico como lugar de exhibición, aunque sea sólo para exhibir el registro de las obras—hasta las tentativas objetuales que usan fotografía como piezas de arte desplegadas como artículos de revista o libros con fotografías que alegan ser la pieza de arte (Ed Ruscha—Fig. 14—y Dam Graham, por ejemplo,). Tales propuestas funcionan en un sentido negativo: en ellas la aserción “objeto de arte” se define a partir de la negación de las cualidades intrínsecas de ésta, tales como su sitio de exposición, la autoría, la factura, etc. Se hace así manifiesta la relación de la obra de arte con su espacio expositivo, con su forma final, y su relación con objetos y como objetos fuera de la esfera de la recepción artística convencional. En los casos citados la crítica del

arte moderno se ejecuta despojando al objeto artístico de su sitio de emplazamiento habitual mediante el uso del libro, la revista, el correo, en lugar del museo. De igual manera el mismo arte posmoderno surge de esta estrategia de negatividad. Como hemos reiterado son precisamente las cualidades de la fotografía opuestas a los axiomas que sostiene a la obra de arte moderna la que le confiere el filo ontológico para socavarla desde sus cimientos. Sin embargo, ya en el cuadro, son precisamente esas características las que éste deniega una década después. Mientras una fotografía es copia, de soporte frágil, carece de original, posee inmaterialidad en su distribución masiva, un cuadro fotográfico, como lo hemos sostenido, ostenta materialidad, y es ésta el fundamento de su condición de cuadro. Pueden ser tirajes de una copia, máximo de cinco. Un cuadro no opera fuera de la institución, posee como tal la circunscripción cabal de su espacio de exhibición. Un cuadro no es sólo imagen, no es mera superficie cargada de información. Es fotografía, es texto, es objeto de arte. Y en ellos la ausencia de la desmaterialización es suplantada por una “supermaterialización” expresada en fotografías de tamaños monumentales, con precios también monumentales. El desdén por la técnica se sustituye por la excelsitud en ese rubro. El rechazo del lo formal y lo estético se transforma en una nueva estética rigorista y fría, “becheriana”, en algunos casos, barroca, en otros. Es un posmodernismo más atomizado, de segunda generación, manierista, envolvente, autosuficiente. El cuadro no se presenta como oposición lógica al arte que le precede, no recibe de sus predecesores el juego del contrapunto; no surge como negatividad, surge como afirmación en tanto que interioriza las contradicciones que hereda. El cuadro es intrínsecamente contradictorio. En su oquedad se subvierte y se reconstruye a él mismo en tanto fotografía, en tanto imagen, en tanto objeto: al ser imagen no es de ninguna

manera una no-fotografía, al ser objeto no deja de ser imagen, al ser fotografía es también soporte rígido, al asumir el espacio museístico en tanto cuadro puede ser también documento.

Entonces tres condiciones guarda el cuadro cada una referida a una categoría de análisis: 1) Su condición de Fotografía con su ligazón al estatuto de referencialidad. 2) La condición de imagen con su vínculo al análisis textual y cultural. 3) La condición de pieza de arte entendida en relación con la objetualidad en el marco del análisis institucional heredado de la neovanguardia. Estas tres categorías, de las que ya hemos dado cuenta arriba, definen, hasta donde logro ver, el *quid* del cuadro fotográfico.

3.4. Las proyecciones dentro del cuadro.

En el cuadro, consolidado como categoría existente en el compendio de posibilidades estéticas dentro del arte contemporáneo, la fotografía, la imagen y el objeto operan de forma fetichizada. Para Marx el estudio de la mercancía no es el estudio del objeto, sino el estudio de las relaciones productivas del ser humano que se cristalizan en el objeto. Hablar del objeto es hablar de la cosificación de las relaciones que allí confluyen. Relaciones en nuestro caso de estudio de índole semántico: económico, cognitivo, cultural a más grandes términos, y contextual, en el feudo particular de las artes visuales. Podemos sostener, como aproximación heurística, que en el cuadro precisamente la fetichización de la fotografía hecha objeto, hecha mercancía, alcanza un nuevo grado. En las distintas propiedades que se vierten en el cuadro, que se cosifican en el objeto y cobran sentido en la manifestación concreta de la mercancía suntuaria de arte,

observamos cambios cualitativos respecto al pasado. En su magnitud económica el cuadro hecho fetiche se manifiesta en la cualitativamente nueva valoración ditirámica que alcanza en el mercado. En su dimensión física se expresa en el atributo de monumentalidad de sus nuevas formas, donde el tamaño se vuelve variable definitoria. En su calidad de imagen su condición de fetiche se ubica en la reificación del texto como forma grandilocuente del signo visual; en su calidad de fotografía se expresa en su distinción como cosa. Por último y no por ello menos importante, en su condición de categoría cultural su nueva situación se manifiesta en la disolución entre la categoría fotografía y la categoría pintura—*los cuadros fotográficos son pinturas*—donde la segunda aún es una divisa de valor enaltecido en el sagrario de nuestra civilización. Entonces el verdadero fetiche es la pintura, la misma que la vanguardia cosifica al despojarla de su ilusionismo y al vaciar al lienzo. La fotografía sólo se suma a su ontología a fin de poder exhibirse en sus recintos y ser tratada con la misma pleitesía. Establecemos un signo de continuidad e igualdad con la pintura, ya no en términos de la representación, sino en términos del objeto hecho fetiche: el cuadro, ya desde la normatividad posmoderna, desde esa relación ambivalente de proximidad y lejanía con la tradición, observa al objeto pintura para concientemente equipararse con ella, para asumirse como tal. La condición de objeto en el cuadro es una metáfora viva. El cuadro corona el ingreso de la fotografía a la institución una vez que ésta no pudo ser minada por la neovanguardia, toda vez que el museo no sucumbió ante la entrada de la fotografía a sus salas y ante el ocaso del arte moderno, y toda vez que la obra de arte persistió como puntal cultural intacto.



Fig. 24

Allan McCollum

Three Perfect Vehicles

1988/2004

Latex de acrílico pintado en fibra de vidrio reforzado con concreto
80 x 36 pulgadas cada una

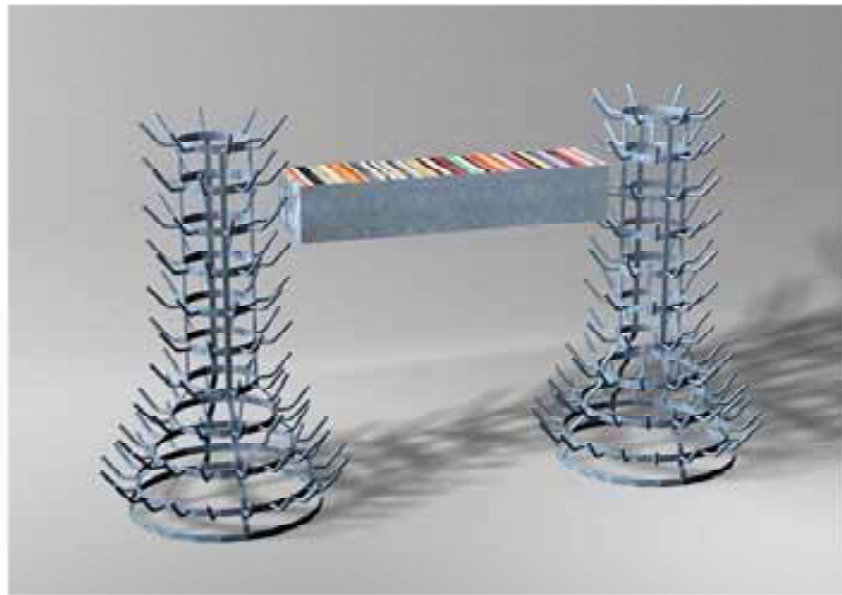


Fig. 25
Haim Steinbach
Onestar assisted
2007
Botelleros readymade y metal galvanizado
Approx. 150 x 90 cm



Fig. 26
Sherrie Levine,
Fountain (After Marcel Duchamp)
1991

En este respecto el trabajo, coetáneo del cuadro fotográfico, de artistas como Allan McKollum (Fig. 24), Jeff Koons, Haim Steinbach (Fig. 25), la misma Sherrie Levine (Fig. 26) y Damien Hirst poco después, entre otros, elige también como espacio de operación de significación las proyecciones que el fetiche mercancía encierra. Ello a fin de proveer de sentido a los objetos que estos artistas manufacturan o señalan como piezas de arte. La fetichización de los bienes de consumo se extiende a la fetichización del consumo de los objetos de arte. Y al cuadro, como lo hemos reiterado, le es inmanente la proyección de condición no sólo de objeto de arte, sino de mercancía suntuaria. La conformación del fetichismo de la mercancía en el objeto de arte implica la implementación de la categoría mercado, como parte estatutaria de la institución, a la misma pieza de arte.

El cuadro es significativo de la mercancía; la deconstrucción realizada al cuadro fotográfico participa de los discursos dominantes del arte. Sin embargo, en el caso del cuadro, el conjunto de propiedades inherentes alcanzan independencia de la trama discursiva que las gesta, retraen al cuadro, lo dejan solo. Así la reiteración de la mercancía objeto de arte que los autores mencionados exacerban, en el cuadro fotográfico permanece latente, o implícita. No obstante, aunque el peso de la problemática de la representación prevalece, el reconocimiento institucional de la mercancía fotografía en tanto objeto de arte ha tomado lugar. Ello acontece como acto reiterativo de las cualidades de una nueva fotografía situada en un campo semántico inédito: objeto desplazable y autónomo de la realidad que posiblemente la originó.

Este fetichismo del objeto de arte en tanto fotografía lo observamos, por ejemplo, en la inclusión del trabajo periodístico de nota roja del fotógrafo mexicano Enrique

Metinides a los circuitos internacionales del arte. Estas fotografías en su lectura inicial tratan sobre sucesos puntualmente cotidianos impregnados de tragedia y muerte (Fig. 27). Al ser impresos en tamaños mayores a los de su variante editorial, montadas en marcos y expuestas en galerías, museos, festivales y ferias internacionales se han vuelto cuadros fotográficos:

“El mundo del arte le ha acogido por la belleza formal y la humanidad que emanan de las escenas más crudas y brutales de la vida diaria, y admira el nervio que tiene para lograr un encuadre artístico cuando de lo que se trata es de sangre y lágrimas.”⁹⁴

Las fotografías de Metinides al ser incorporadas a la institución son desarraigadas de su papel social precedente. Lo que persiste como referencia no es el hecho, sino el suceso fotográfico en sí. La fotografía se ubica un paso atrás del cuadro, significándolo, pero considerada bajo la égida de la representación desconnotada, una descripción pura, texto prístino, suceso estético, cuya valía, en el caso de Metinides, radica en la abyección, una categoría general, ya desarticulada de su eventualidad, legible en las paredes también prístinas del recinto destinado a su exhibición. El descarnado realismo de estas fotografías cobra sentido en el vínculo que establece con representaciones del imaginario contemporáneo del que también es tributaria con la puesta en escena fotográfica posmoderna. Las fotografías de Metinides son un montaje unívoco, de una sola pieza—como los de Levine—donde subyace la fotografía ya reificada. El signo se halla

⁹⁴ Enrique Metinides, el fotógrafo del desastre, expone por primera vez en Nueva York. *El País.com*, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Enrique/Metinides/fotografo/desastre/expone/primera/vez/Nueva/York/elpepucul/20070109elpepucul_1/Tes.



Fig 27

Enrique Metinides

*Sin título (Primer plano de mujer rubia arrollada e impactada
contra un poste, en avenida Chapultepec, Ciudad de México)*

1979

C - print
60 x 90 cm

fragmentado al igual que en el montaje de hace un siglo. Pero el montaje vanguardista nunca fue objeto. El objeto puede ser fotografía—la fotografía puede ser objeto—sólo después de la neovanguardia.

La relectura institucional de Metinides, el apropiacionismo de Sherrie Levine y el gesto burocrático de ‘artisticación’ del director del Departamento de Fotografía del MOMA John Szarkowski en los años setenta, reiteramos, son caras de un mismo fenómeno. Cada acto, con las diferencias que cada uno comprende respecto al otro, participa de la consolidación o confirmación del objeto fotográfico, que se corona con la enunciación de la disolución de la categoría de pintura y fotografía que el cuadro ostenta. Una paradoja de la fotografía posmoderna, en su consecución en cuadro, es que la fotografía, al denegar deliberadamente, en tanto imagen, de su estatuto documental, logra independencia respecto a lo que le rodea: el basamento del cuadro fotográfico es su autonomía. La condición de *cosa autónoma* es alcanzada por el cuadro una vez que recusa su condición documental, a saber, su relación con el mundo que le dio origen o al cual se refiere (incluyendo los casos de puestas en escena). El argumento de Chevrier funciona a partir de otra negatividad: el cuadro es cosa desplazable y autónoma en tanto no es foto en su sentido indicial. El fundamento, como lo sabemos, es que la fotografía “siempre miente”, toda vez que siempre existe una manipulación del contenido, toda vez que la realidad es inaccesible salvo a través de representaciones repetidas—y repetibles—e interpretaciones posteriores al hecho concreto, el cual de suyo resulta inaprensible. Tal visión de las cosas encierra una crítica mordaz, en un momento en el que la fotografía, a diferencia de lo que creyó Benjamin, se ha convertido en un bastión del conservadurismo y de la hegemonía del formalismo modernista. Develar la gran

falacia del documento a través del análisis lingüístico de la imagen es el triunfo del posmodernismo; confirmar la prerrogativa de la textualidad es la premisa del cuadro fotográfico en los años ochenta y noventa.

3.5. Cuadro fotográfico y realidad

Ahora bien, la crítica del documento y la representación no es únicamente la crítica de la fotografía, es la crítica de toda una epistemología que sostiene un régimen de verdad particular. ¿Pero qué sucede cuando la negatividad que resultó de la crítica de la imagen se ha tornado recursiva, víctima de su ensimismamiento, donde el interminable réplica del análisis advierte el riesgo de tornarse estéril? Sarah James, crítica de arte especializada en la fotografía alemana contemporánea, señala que reducir la fotografía al relativismo absoluto del la deconstrucción posestructuralista lo único que sugiere es que el arte puede ilustrara a la teoría⁹⁵. Tal posición de objeción respecto del análisis del discurso, asumimos, es ponderable por diversas razones. En primera instancia la mutua réplica, tautología incesante, de la teoría y la praxis las ha colocado en una relación simbiótica: el arte se ha justificado incansablemente con el posestructuralismo, y el posestructuralismo ha recurrido una y otra vez al arte para ejemplificar sus constructos. Asimismo, el juego arqueológico posmoderno respecto al pasado histórico, la recursividad de la imagen en la imagen misma, la reificación de la representación pictórica, fotográfica y filmica, enmarcado en el recurso de la ficción y la construcción fotográficas, ha llegado a un embote. Ello no significa que los temas se hayan agotado.

⁹⁵ Sarah James. What can we do with Photography? *Art Monthly*. Dec-Jan 2007-08. No. 312.

Como señalaba la cita de Katja Blomberg al inicio de este texto las posibilidades que confiere a la fotografía su calidad de superficie cargada de información son infinitas, algunas pertinentes, otras necesarias. Pero muchas otras son recurrentes, y objetables en algunas de sus facetas, una vez que la imagen ficcional en el cuadro llega, como una variante de su matriz de posibilidades, a la aparente disolución de sus fronteras con la fotografía de moda y publicitaria. En sus casos extremos el cuadro como imagen, texto como texto, se ha vuelto bastión de la cultura afirmativa. Por otro lado, en casos menos alarmantes la fotografía construida en muchas de sus manifestaciones ha dejado de ser sugerente. Los cuadros fotográficos referidos a emplazamientos escultóricos hechos paisajes interiores o exteriores, las puestas en escena tributarias del cine o de la pintura, o ambas, o los paisajes becherianos, *à la* Andreas Gursky o Cándida Höfer, suceden una y otra vez, sugiriendo en su ensimismamiento, una incapacidad de modificar una estructura ya dada, ya condicionada por el conjunto de estatutos planteados por el arte en general y el cuadro en particular.

No es éste el caso de toda la fotografía plástica. Modificar la estructura significa dar independencia y mayor peso a alguna variable intrínseca. Una de ellas es la referida a la indicialidad de la imagen fotográfica en su variante de objeto y pieza de arte. Sarah James acierta en decir que una forma de romper el *impasse* de la teoría fotográfica es abrazar, de nueva cuenta, en una circunstancia y contexto inéditos, y con la fotografía como posibilidad incorporada al arte contemporáneo, las especificidades del medio⁹⁶. El cuadro, una vez habiendo ganado su independencia respecto del documentalismo pueril, afronta la necesidad, en tanto fotografía, de volver a solventar su conexión ineludible con

⁹⁶ *Ibidem.* p 3.

lo real. Allí la realidad se concibe como el campo donde distintos discursos, unos dominantes, otros dominados, confluyen y chocan a fin de conformar relatos colectivos. Si el quid del posmodernismo fue ora poner entre paréntesis, ora negar, ora omitir tal relación, el de una variante de la fotografía contemporánea en la actualidad es reestablecerlo. Con base en una visión más dialéctica que fenomenológica, propone plantear las características del medio fotográfico en relación ya no con la fotografía en general como una categoría abstracta, sino en relación con la fotografía en el seno de las transformaciones que la acometieron, de su categorización a partir de su inclusión en la institución artística, así como de su estructura y contradicciones inmanentes. James habla de distintos artistas cuyo trabajo opera en ese ámbito⁹⁷. Taryn Simon en su serie de fotografías de gran formato *An american Index of the hidden and the Unfamiliar (Un index americano de lo oculto y lo no familiar)*, utiliza el reportaje como una forma estetizada de aproximarse a objetos jamás vistos, reposicionando de esta manera la importancia de la capacidad de la fotografía de realizar una documentación cuidadosa y precisa de eventos relacionados con la política gubernamental o temas relacionados con el imaginario público (Figs. 28-30). Melanie Manchot, artista alemana radicada en Londres, ha situado su obra en la exploración del retrato como actividad preformativa y participativa, como manera de explorar las identidades individuales y colectivas. En su serie *Groups + Locations* la artista pide repetidamente en Moscú a algún conjunto fortuito de individuos ubicados en emplazamiento públicos voltear al unísono a la cámara (Figs. 30-32). Tal gesto incidental cobra razón por llevarse a cabo en Rusia, donde la actividad grupal de más de cuatro individuos es considerado como un delito de agitación

⁹⁷ *Ibidem*, p 4.



Cryopreservation Unit
Cryonics Institute
Clinton Township, Michigan

This cryopreservation unit holds the bodies of Rhea and Elaine Ettinger, the mother and first wife of cryonics pioneer, Robert Ettinger. Robert, author of "The Prospect of Immortality" and "Man into Superman" is still alive.

The Cryonics Institute offers cryostasis (freezing) services for individuals and pets upon death. Cryostasis is practiced with the hope that lives will ultimately be extended through future developments in science, technology, and medicine. When, and if, these developments occur, Institute members hope to awake to an extended life in good health, free from disease or the aging process. Cryostasis must begin immediately upon legal death. A person or pet is infused with ice-preventive substances and quickly cooled to a temperature where physical decay virtually stops. The Cryonics Institute charges \$28,000 for cryostasis if it is planned well in advance of legal death and \$35,000 on shorter notice.

© Taryn Simon

Fig. 29
de la serie *An american Index of the hidden and the Unfamiliar*
(Un index americano de lo oculto y lo no familiar)

2006

C - print y texto

120 x150 cm



U.S. Customs and Border Protection, Contraband Room
John F. Kennedy International Airport
Queens, New York

African cane rats infested with maggots, African yams (dioscorea), Andean potatoes, Bangladeshi cucurbit plants, bush meat, cherimoya fruit, curry leaves (murraya), dried orange peels, fresh eggs, giant African snail, impala skull cap, jackfruit seeds, June plum, kola nuts, mango, okra, passion fruit, pig nose, pig mouths, pork, raw poultry (chicken), South American pig bead, South American tree tomatoes, South Asian lime infected with citrus canker, sugar cane (poaceae), uncooked meats, unidentified sub tropical plant in soil.

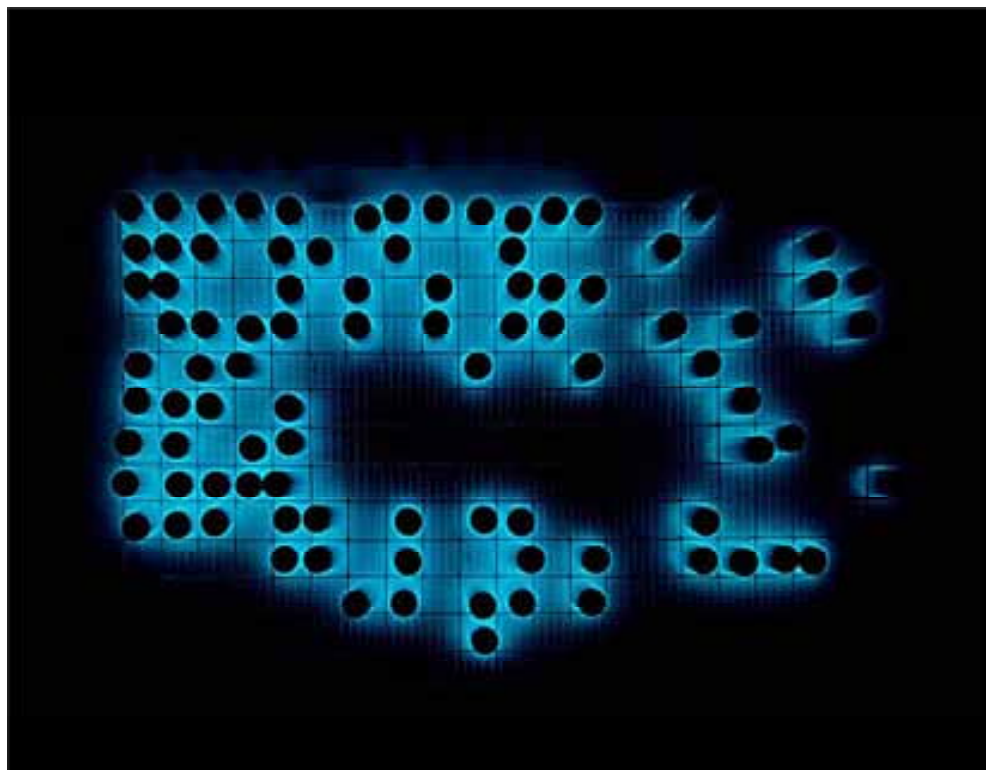
All items in the photograph were seized from the baggage of passengers arriving in the U.S. at JFK Terminal 4 from abroad over a 48-hour period. All seized items are identified, dissected, and then either ground up or incinerated. JFK processes more international passengers than any other airport in the United States.

© Taryn Simon

Fig. 28
de la serie *An american Index of the hidden and the Unfamiliar*
(Un index americano de lo oculto y lo no familiar)

2006

C - print y texto
120 x150 cm



Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility Cherenkov
Radiation
Hanford Site, U.S. Department of Energy
Southeastern Washington State

Submerged in a pool of water at Hanford Site are 1,936 stainless-steel nuclear-waste capsules containing cesium and strontium. Combined, they contain over 120 million curies of radioactivity. It is estimated to be the most curies under one roof in the United States. The blue glow is created by the Cherenkov Effect which describes the electromagnetic radiation emitted when a charged particle, giving off energy, moves faster than light through a transparent medium. The temperatures of the capsules are as high as 330 degrees Fahrenheit. The pool of water serves as a shield against radiation; a human standing one foot from an unshielded capsule would receive a lethal dose of radiation in less than 10 seconds. Hanford is among the most contaminated sites in the United States.

© Taryn Simon

Fig. 30
de la serie *An american Index of the hidden and the Unfamiliar*
(Un index americano de lo oculto y lo no familiar)
2006
C - print y texto
120 x150 cm



Fig. 31
Melanie Manchot
Metyro. 10.43 pm
Groups + Locations
2004
C- print
100 x 150 cm



Fig. 32
Melanie Manchot
Aeroflot. 12.36 pm.
Groups + Locations
2004
C- print
100 x 150 cm



Fig. 33
Melanie Manchot
Manege, 3.15 pm.
Groups + Locations
2004
C- print
100 x 150 cm

política y conspiración y penado con cárcel. Walid Ra'ad, autor de *The Atlas Group*, a través de la fotografía construye representaciones que pretenden dar forma visual a hechos políticos (Fig. 32-34). Así mediante documentos y testimonios ficticios refiere al espectador a eventos reales, con víctimas también reales.

Éstas son visiones de una noción del documento como mención estructurada en el interior del cuadro. Se construye como tropo que vincula la representación con los rudimentos de la realidad. Desde las particularidades de la representación en el cuadro se abordan categorías colectivas, de grupo, de género, de nación, en el marco de la especificidad del momento histórico fotografiado. *Groups +locations* de la Manchot, en el proceso de estructuración del retrato, versa en un nivel sobre los resabios del estalinismo en la conformación del estado capitalista ruso. Las fotografías de *The Atlas Group* dan rostro en imagen a una problemática que se remonta a 1948 en Medio Oriente. El hecho fotográfico aquí ya no se haya aislado, no busca ser descifrado en su condición de representación pura, sino se haya ubicado coherentemente dentro del relato no de un individuo sino de una colectividad particular.

A manera de ilustración, podemos agregar que estos cuadros se hallan contrapuestos, por ejemplo, a la serie de fotografías de Thomas Ruff, *Porträts* de 1988 (Figs. 37 y 38), donde el artista alega no retratar a las personas fotografiadas, sino meramente presentar los rostros como tales con el anonimato como garante imaginario.⁹⁸ O en un *tempo* menos ortodoxo, el trabajo más reciente de la holandesa Rineke Dijkstra, donde retratos, contextualizados sólo por el sitio y fecha en que fueron tomadas, ubican

⁹⁸ Ruff señala en ese tono: "The pictures I make of a person have nothing to do with that person" ("Las fotografías que hago de una persona no tienen nada que ver con esa persona") en Jerry Saltz. *Ruff Trade*. <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz5-25-00.asp>



A Project from The Atlas Group Archive by Marwan Hanna

In the summer of 1982, I stood along with others in a parking lot across from my mother's apartment in East Beirut, and watched the Israeli land, air, and sea assault on West Beirut. The PLO along with their Lebanese and Syrian allies retaliated, as best they could.

East Beirut welcomed the invasion, or so it seemed.

West Beirut resisted it, or so it seemed.

In 1982, I was thirteen, and wanted to get as close as possible to the events, or as close as my newly acquired telephoto lens permitted me that summer.

Clearly not close enough.

This past year, I came upon the negatives from that time, all scratched up and deteriorating.

I decided to take a look, again.

Marwan Hanna, 2004

Fig 34

The Atlas Group/Walid Ra'ad

*We decided to let them stay, "we are convinced" twice. It was more convincing this way.
(Dejamos que se quedaran, "estamos convencidos" dos veces. Era más convincente de esta manera.*

2005

C - print

118 x 171 cm



Figs. 35 y 36

The Atlas Group/Walid Ra'ad

*de la serie We decided to let them stay, "we are convinced" twice. It was more convincing this way.
(Dejamos que se quedaran, "estamos convencidos" dos veces. Era más convincente de esta manera.*

1998 - 2005

C - print

121 x 180 cm



Fig. 37
Thomas Ruff
Portrait (T. Bernstein)
1988
C - print
210 x 165 cm



Fig. 38
Thomas Ruff
Portrait (A. Siekman)
1987
C - print
210 x 165 cm

nuestra atención en los aspectos psicológicos y tipológicos de individuos transnitando entre la infancia y la adolescencia (Figs. 39 y 40). En ellos el signo de lo político se dibuja en la representación y su deconstrucción exenta de otras vestiduras. En los casos citados arriba lo político se dirime en los mecanismos visuales que se debaten en la arena de la historia a un nivel colectivo. Ya no una realidad unívoca, ya no un vínculo ineludible con lo concreto, sino más bien una posibilidad de mención, de estructuración semántica a partir de la relación que el cuadro en tanto fotografía establece con la visión de las cosas de muchos, de unos cuantos, de algunos.

Una posibilidad de operación del cuadro desde el remanso de su recinto es la de incidir en la generación de significado a partir de una aproximación a su estatuto de fotografía como un mecanismo visual de conformación de lo real. En la circunscripción cabal del cuadro la realidad retorna como metáfora. Ante toda la crítica y la teoría acaecida desde la segunda mitad del siglo pasado el único sitio desde donde la fotografía puede operar como tropo del documento es en la institución artística, en virtud de que sólo allí existe la libertad semántica e imaginaria para proponer nuevas respuestas a problemas viejos. Muchas cosas han pasado desde Walter Evans hasta el día de hoy, entre ellas el cuadro fotográfico. Éste es el único espacio donde se puede dirimir aquella promesa que el documentalismo aún no ha cumplido⁹⁹.

⁹⁹ Martha Rosler termina su conocido artículo ya citado *In and Afterthoughts on Documentary photography*, con esa cláusula. Martha Rosler. *Op. Cit.* p 90



Fig. 39
Rineke Dijkstra
Kolobrzeg, Polonia, julio 1992
1992
C - print
121 x 101



Fig. 40
Rineke Dijkstra
Evgenya. Base North Court Pikud Tzafon, Israel
9 de diciembre de 2002
2002
C - print
121 x 101 cm

Conclusiones

Este texto ha tenido como motivo en primera instancia explicar cómo se gestó la fotografía contemporánea en su forma cuadro. Tal objetivo no tiene como razón de ser un afán historicista donde el único móvil fuera describir la historia de la fotografía, o del arte, o de la fotografía en el arte, de manera cronológica, como una aproximación destinada a la postración u omisión de la actualidad de las prácticas artísticas dentro de la fotografía. Mi necesidad del volver al siglo XX, a sus problemáticas ideológicas fundamentales—que bien pueden expresarse en el arte, o en la política, en la economía o en la historia más general de las ideas, o de la lucha de clases—parte de la premisa de que las categorías del pensamiento, como la relacionada con la fotografía contemporánea, se gestan en el marco del movimiento de diversas fuerzas que confluyen y que modifican variables, donde resabio de unas, o presencia innegable de otras, establece las características de dicha categoría. El cuadro fotográfico no es la excepción, y dentro de él convergen problemáticas heredadas del arte moderno, problemáticas intrínsecas al arte de éste y del siglo pasado que el posmodernismo, no obstante a sus afanes renovadores, no pudo borrar. El problema del objeto, el problema de la mimesis y de la representación, se ven modificados por las transformaciones culturales del siglo, pero no se desvanecen. Una vez que la imagen del Hombre ha sido bajada de su pedestal el vértigo dispone, pero aun así las viejas problemáticas persisten, aunque ahora se hayan vuelto meras proyecciones de ellas mismas, presencias silenciosas de un pasado que con afán voluntarista divisamos remoto. Después de tres décadas del triunfalismo del posmodernismo nos queda, desde la luz de sus elaboraciones estéticas y teóricas, una

revisión concienzuda, a fin de entender qué permanece, qué se modificó, qué proposiciones del pasado—previo al posmodernismo—son aún pertinentes. La fotografía persiste en el cuadro como una variante dentro de su estructura. Si la fotografía, en un mundo en el que día a día la separación entre representación y realidad crece, todavía está en deuda con su noción inmanente de documento, el cuadro por antonomasia también lo está. En la actualidad el artista que asume en su trabajo la forma cuadro le es inconcebible atentar contra la materialidad de éste. Tal negatividad se ubica semánticamente lejos, no actúa como subversión. El cumplimiento de la promesa incumplida del documental, si bien una posibilidad en medio de muchas otras, es pertinente, en tanto que la circunstancia del documento es contigua a la circunstancia contemporánea del cuadro fotográfico.

El análisis de la imagen que propone la cultura visual, el análisis recursivo y autorreferencial del arte, así como el análisis de la naturaleza indicial de la fotografía como posibilidad textual, confluyen en la fotografía contemporánea en distintos niveles de aproximación. Precisamente en las contradicciones que se desatan dentro del cuadro una vez que estos niveles de análisis discurren codo a codo, están las posibilidades de juego y producción semánticos de este tipo de fotografía. Insisto en sostener que este trabajo se concibe desde la mirada del artista. Por el sesgo de mi formación me ha sido menester entender de dónde parto como productor y dónde se ubica mi trabajo. Estoy consciente de que el relato que armé con todas las palabras vertidas en estas páginas es un alegato, y que si de él parto para estructurar mi visión de artista no lo hago desde la verdad o desde el *state of the art* de la fotografía contemporánea, sino simplemente desde mi forma particular de ver el devenir del arte, su estado y posibilidades actuales. Como ya también

lo dije, no concibo el diagnóstico y las prescripciones que he acometido en la última parte del tercer capítulo como sentencias propias del trabajo del crítico o del historiador; son más bien rudimentos para confeccionar hipótesis plausibles propias del ejercicio del artista.

La fotografía incide en la conformación de la realidad. Posee mecanismos histórica y culturalmente establecidos para realizar esa tarea, en virtud de que fue concebida para ello en el marco de la epistemología positivista del siglo XIX. El posmodernismo fue capaz de develar las formas en las que el significado fotográfico es fortuito, de naturaleza arbitraria, que en vez de contribuir al esclarecimiento de una realidad caótica históricamente ha funcionado como mecanismo de sujeción y de manipulación social. De allí la sentencia: toda fotografía miente. Sin embargo una hipótesis de trabajo puede ser que la fotografía posee todavía a un nivel ontológico, una relación irreductible con lo real. La fotografía de ficción, la puesta en escena, el paisaje pictórico fotográfico, solamente pone entre paréntesis ese vínculo, y ello en su momento le sirvió a la fotografía para incorporarse de lleno a su condición de objeto de arte. Pero en la actualidad la realidad se ha vuelto una palestra política para el arte, o mejor dicho, el arte se ha transformado en un palestra política para la realidad ¿Cómo opera la relación entre representación y realidad en la fotografía? ¿Cómo se construye la realidad a partir de sus tropos representacionales? ¿De qué manera opera la fotografía en la conformación de estos relatos colectivos? ¿Cómo lo hace no solo en su condición de fotografía, sino en su condición de cuadro y objeto? ¿Cómo establecer posiciones con la cámara y desde el cuadro? ¿Cómo opera el objeto en tanto fotografía? ¿Cómo se desenvuelve ese mecanismo constructor de realidad dentro del cuadro? ¿Qué matriz de posibilidades abre,

cómo lo trastoca, cómo lo vincula al mundo? La fotografía se encuentra por antonomasia vinculada con nociones de verdad en choque, en lucha sin cuartel. ¿Cómo señalar puntualmente los relatos que se quiere que existan? Son todas éstas preguntas sin respuesta. Esta tesis termina donde las palabras dejan de dar réplica, allí donde empieza un sitio para ya no dirimible en la hoja de papel.

Bibliografía

Baqué, Dominique, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Batchen, Geoffrey, "Post-photography", en *Each Wild Idea*. Boston, Pilgrim, 2001.

Barthes, Roland, *El mensaje fotográfico*. Barcelona, Piados. 1992.

Barthes, Roland, "La actividad estructuralista", en *Ensayos críticos*. Madrid, Piados, 1988.

Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Barcelona, Trotta, 1997.

Bazin, André, "On the Ontology of Photography", en *What is cinema?* Berkeley CA, University of California Press, 1967.

Benjamin, Walter *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México, ITACA, 2003.

Berger, John, *Modos de Ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

—, "Understanding a photograph", en *The look of things*. Boston, Pilgrim, 1974.

Berman, Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México, 2001.

Blomberg, Katja, *Melanie Manchot. Moscow Girls*. Haus am Waldsee, Berlin, 2006.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*. México, Alianza, 1989

Breton, André, 'After Dada' and 'Leave Everything' en *The Lost Steps/ Les Pas Perdus* . Lincoln & London: University of Nebraska, 1996.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, Ed. Labor, 1969.

Buchloh, Benjamin, *Neo Avant gard and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachussets, the MIT Press, 2000.

Burgin, Victor, *Ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Crimp, Douglas, "The photographic activity of posmodernism". *October* No. 15. 1980.

- Danto Arthur C. *La transformación del lugar común*. Madrid. Piados. 2004
- Duchamp, Marcel, "The Green Box" in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Flusser, Wilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 2004.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal ediciones. 2001.
- Foster, Hal (comp), *La posmodernidad*. México, Kairós, 1988.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, W, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid. Ed Trotta, 2006
- Huelsenbeck, Richard (ed.), *Dada Almanac*. London: Atlas Press, 1993.
- Huyssern, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2002.
- Jameson. Fredrik, *Las semillas del tiempo*. Madrid, Ed. Trotta. 2000.
- , *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Ed. Trotta, 1998.
- Jones, Amelia, *Irrational Modernism: a Neurasthenic History of New York Dada* Cambridge, MA & London, 2003.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos*, Madrid Alianza, 1996.
- Lunn, Eugene, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. México D.F., FCE, 1986.
- Liotard, Jean-Francois, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- McCloskey, Barbara, *George Grosz and the Communist Party*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Motherwell, Robert, *The Dada Painters and Poets*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 1989.
- Museum of Modern Art, *Andy Warhol. A Retrospective*. MoMA, New York, 1989.

Perry Gill y Wood Paul (Eds), *Themes on Contemporary Art*. Oxford. Yale University Press. 2004.

Sekula, Allan, “On the Invention of Photographic Meaning”, en *Photography in Print*, Vicky Goldberg (comp.), New York, Touchstone, 1981.

Ribalta, Jorge y Picazo, Gloria (comp.), *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Ribalta, Jorge (comp.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili. 2005.

Richter, Hans, *Historia del Dadaísmo*, Ed. Neuva Visión, Buenos Aires, 1973.

Rosler, Martha, “In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)”, en *The Content of Meaning*. Richard Bolton (comp), MIT Press, Massachusetts, 1989.

Tagg, John, *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Wallis, Brian (comp), *Arte después de la modernidad*. Barcelona, Akal, 1999.

Wells, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Canada, Routledge, 2001.

Willis Brian (Ed), *El arte después del modernismo*. Ed, por Brian Willis. Madrid, Akal. 2001.

Witkovsky, Matthew, “Pen Pals” in Leah Dickerman ed., *The Dada Seminars* Washington: National Gallery of Art, 2005.