

fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes? Laura González Flores

GG

fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?

Laura González Flores



Laura González Flores cuestiona la creencia comúnmente aceptada de que la fotografía y la pintura son dos medios distintos, y, más allá de la supuesta diferencia cuantitativa y de esencia de ambos géneros, se plantea demostrar el complejo proceso de construcción ideológica que ha sido determinado históricamente por cuestiones culturales, sociales e institucionales. Más que pretender *explicar* la diferencia entre los dos medios, esta obra intenta *interpretarlos*, pues, según la autora, el problema no reside en clasificar las imágenes como pintura o fotografía, sino entender de qué forma una u otra técnica afecta al funcionamiento de dichas imágenes dentro de las categorías culturales del arte, la ciencia y la tecnología. Su objetivo es determinar el *cómo*, *por qué* y *para qué* de esta analogía o diferencia y, a partir de ahí, abordar los modos de participación de estos medios en las formas de arte actuales.

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



FOTO **GG** RAFÍA

fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?

Laura González Flores

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, n.º 4-B Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG**RAFÍA

Para Gonzalo

La autora agradece el apoyo en la investigación de esta obra del Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México)

Diseño de la cubierta: Estudi Coma
Fotografía de la cubierta: *Mónica*, 1995, goma bicromatada © Jordi Guillumet

Asesores de la colección: Joan Fontcuberta, Joan Naranjo, Jorge Ribalta

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de los textos: Laura González Flores, 2005
© de esta edición: Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005

Printed in Spain
ISBN 84-252-1998-1
Depósito legal: B. 943-2005
Impresión: Hurope, sl, Barcelona

Índice

Introducción	7
I. Dos medios diferentes	15
II. Las definiciones de la Pintura moderna	29
La “Visión Objetiva” como definición convencional de la Pintura	31
La modernidad como crítica y el cambio en la Pintura	38
El abandono de la mimesis y el auge de lo creativo	51
Ciencia y filosofía en el Arte moderno: espíritu, forma, color y lenguaje	69
III. Las definiciones de la Fotografía	97
Definir la fotografía	99
La cámara	112
La fotografía como imagen	129
La fotografía como memoria	138
La fotografía como arte	155
La realidad construida	163
Defectos como virtudes: la sintaxis de impresión	172
La sintaxis de cámara	187
Una naturaleza híbrida	201
IV. ¿Posmodernidad, pospintura y posfotografía?	237
C de Crisis	239
M de Museo	243
T de Texto	250
A de Autor	262
G de Género	273

P de Posmoderno, Problema, Práctica, Poesía	284
A modo de resumen	296
En conclusión	302
Bibliografía	304
Índice de nombres	312
Agradecimientos	317
Créditos fotográficos	318

Introducción

Este texto nace de la muy personal intuición de que Fotografía y Pintura son, en el fondo, lo mismo. Mi presentimiento se dirige al hecho de que, más allá de sus diferencias superficiales y de su aparente independencia, ambas disciplinas pertenecen a un paradigma mayor, de tipo ideológico-cultural, que no sólo las engloba, sino que determina su parecido. El reto del libro es abordar y describir esta analogía entre ambas disciplinas.

Idea descabellada o broma: mi intención al formular esta hipótesis que ataca la especificidad de dos medios “diferentes” es hurgar en las raíces profundas de una cultura para entender mejor la calidad de sus productos. El texto es, pues, el itinerario que sigue la mente por el tema general de ¿conectividad? ¿identidad? de la fotografía y la pintura, siguiendo la guía de una intuición íntima y semioculta: apresar la incestuosa relación y la confusión ontológico-genérica de dos lenguajes que, en la vida diaria, manejamos claramente como diferentes.

La inercia cultural hace que demos por sentado el carácter de las cosas: éstas se afirman ante nosotros a través de un carácter *lógico u objetivo* y de modos de pensar que se presentan como naturales. Sin embargo, muchas veces, al hacer un análisis más profundo encontramos que los pilares de nuestras creencias no son tan firmes como pensábamos: están hechos de un material diferente o más “blando” del que imaginábamos. Por ello, más que intentar responder a una simple pregunta, lo que este texto plantea es una reconsideración de las pautas convencionales de teoría, análisis y crítica con las que se abordan las disciplinas artísticas como medios.

Este libro surge de una insatisfacción personal con los textos que tratan de la relación entre Fotografía y Pintura. Para mí,

es evidente que muchos no llegan a aclarar el panorama de tal relación: parece como si, al subir los peldaños de la teoría y la crítica, se ensombreciese el sentido común con el que comprendemos el tema en nuestra dimensión cotidiana. Y aunque no niego la utilidad de muchos de los textos existentes sobre el tema, no permiten abordar problemas relacionados con la pintura y la fotografía en sus manifestaciones artísticas contemporáneas de tipo híbrido, electrónico, industrial y/o virtual. El desafío de desarrollar una hipótesis que aborde la conexión de estos dos medios no se reduce a llegar a determinar si son iguales o diferentes, sino a hablar sobre el *cómo*, *por qué* y *para qué* de esta analogía o diferencia, y a partir de ahí, intentar abordar los complejos modos de participación de estos medios en las formas de arte actuales.

Muchas de las investigaciones teóricas e históricas que han abordado la fotografía parten de una hipótesis similar, de tipo evolucionista: la representación mimética de la realidad —función cardinal de la Pintura hasta el siglo XIX— culmina con la eventual invención de otro género, la Fotografía. La invención de la fotografía se plantea, así, como la culminación de un proceso histórico y cultural relacionado con la representación realista. El problema de este tipo de argumentación es la reducción de la complejidad de valores y funciones de las imágenes a la mera cuestión de su verosimilitud y veracidad. Este tipo de explicaciones sobre el medio fotográfico han provocado el surgimiento de teorías como las de Boris Kossov o Joan Fontcuberta que se centran en el desenmascaramiento de la otra posibilidad del lenguaje fotográfico, a saber, la del potencial de “engaño” de la imagen realista.¹ El problema que se plantea al utilizar este tipo de razonamientos para explicar la esencia de los medios es que tiende a producir argumentos como el ya común que entiende las imágenes digitales como una evolución lógica de la tecnología fotográfica.

Es imprescindible, pues, separar el proceso tecnológico de los medios de su definición como tales. Ello permite reconsiderar su historia a la luz de las múltiples funciones posibles de sus lenguajes y no de las aparentes “cualidades” que se despren-

den y atribuyen a su tecnología. Mi intención al abordar los medios desde una perspectiva en la que se cruzan historia y filosofía es de mostrar que los atributos diferenciales, si bien están relacionados con la tecnología, están determinados principalmente por aspectos sociales y culturales. El peligro de confundir género tecnológico con género artístico es que dificulta abordar cuestiones tan simples y cotidianas como la clasificación de aquellas imágenes híbridas que ostentan características de ambos medios, o la comprensión de la esencia de nuevos medios que manifiestan propiedades heterogéneas. Así pues, la pregunta que da título al libro, *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* es simplemente un punto de partida para discutir la *esencia* de los medios como conceptos construidos. Nótese que escribo ambos términos con mayúsculas para acentuar la calidad de los medios de *géneros* artísticos o paradigmas culturales.

Mi planteamiento cuestiona la creencia comúnmente aceptada de que la Fotografía y la Pintura son dos medios diferentes. Esta duda surge de la experiencia contradictoria con los medios en el ámbito especializado y el cotidiano. En el ámbito especializado se ha intentado establecer la diferencia entre éstos comprendiéndolos como “géneros” diferentes. Sin embargo, al estudiar el desarrollo histórico de la Fotografía observamos una paradoja: sólo se la considera artística en tanto que se la asimila a la Pintura y se la juzga con parámetros críticos de tipo estético. En cambio, en el ámbito cotidiano —y a través de los medios de comunicación— nos encontramos con una creciente cantidad de imágenes difícilmente atribuibles a uno u otro medio. La diferencia entre los medios parece ser irrelevante. Nos vemos sumergidos en un maremágnum de imágenes de características híbridas: a veces están hechas con pintura, a veces con fotografía, a veces con ambas. Y si la mayoría de las veces adjudicar la pertenencia de las imágenes cotidianas a uno u otro medio no es relevante, este hecho sí se torna importante cuando la imagen pretende utilizarse como una prueba testimonial y/o documental: la diferencia esencial entre los medios se torna frágil (¿Habrà alguna manipulación en esta fotografía? ¿Podemos confiar en su vera-

cidad?). Es precisamente la experiencia banal y cotidiana que tenemos con los medios la que valida la pregunta de si la diferencia real entre éstos se establece en un ámbito de esencia (género) o si la diferencia se da sólo en un ámbito de uso o manifestación (especie).

Este texto tiene como objetivo demostrar que detrás de la supuesta diferencia cualitativa y de esencia de los géneros artísticos hay, más bien, un complejísimo proceso de construcción ideológica que se debe a razones culturales, sociales e institucionales a lo largo del tiempo. Tal proceso produce tantas y tan sorprendentes analogías en relación con el funcionamiento y la valoración histórica de los medios que provoca en nosotros la duda: ¿en verdad son diferentes los medios? Como punto de partida, me parece fundamental plantear que, en el uso común de los términos *fotografía* y *pintura*, usualmente se confunden lo genérico y lo específico. En su acepción genérica, los términos aluden a disciplinas técnicas de uso variable y extendido: *fotografía* y *pintura* con minúsculas. Su sentido es social, descriptivo e inclusivo. En el segundo caso, en cambio, los términos se asocian a nociones paradigmáticas *específicamente* definidas por el mundo institucional del Arte: *Fotografía* y *Pintura* con mayúsculas. El sentido, en este caso, es prescriptivo, normativo y exclusivo, y tiene que ver con lo que, en el mundo del Arte, se asocia a uno u otro medio específico. La *pintura* es una actividad que cualquiera puede realizar mientras que la *Pintura* se refiere a productos concretos de una tradición cultural asociada al mundo del Arte y de los museos.

La ambigüedad en el manejo común de los términos no sólo se produce por una confusión entre ambos sentidos —el de actividad genérica y el de paradigma cultural específico—, sino porque la definición de este último normalmente se basa en un malentendido. Es un error habitual pensar que los paradigmas sociales se definen por sus cualidades esenciales y no por prescripción. En el caso de las disciplinas aludidas, esta confusión lingüístico-ontológica origina que el término en mayúsculas se maneje como si fuera el término en minúsculas: una pseudocualidad que, en realidad, es una construcción

normativa y exclusiva aparenta ser una actividad genérica, descriptiva, inclusiva, universal, etcétera. A través de una supuesta universalidad, una aparente naturalidad y una calidad objetiva, estos paradigmas esconden su origen cultural y su autoridad social-institucional.

Otra tentación común al hablar de fotografía y/o pintura es tratarlas sólo con relación a aquello en que se centra su diferencia como actividad genérica: su técnica. Esta tendencia se acentúa en la medida en que la técnica tiene un mayor peso en la realización de una actividad, como en el caso de la fotografía. La confusión que resulta, sin embargo, es parecida a la del caso anterior: al girar el discurso sólo sobre las minucias de la técnica, se elude hablar de los valores y condicionantes sociales, económicos y de significación de la misma. Así, la mayor parte de los libros sobre fotografía hablan de ésta sólo como técnica y no como medio o disciplina cultural. Este tipo de discurso aparenta no tener nada que ver con el caso anterior, pero es, en realidad, el reverso de la moneda: en apariencia trata lo genérico-popular de la actividad, cuando en realidad está extendiendo su normatividad.

Este libro trata la parte técnica de los medios como un elemento indispensable de la significación y como una herramienta para abordar su función como objetos artísticos. El “aura”, concepto-comodín acuñado por Walter Benjamin para los objetos artísticos, tiene un carácter físico real, aprehensible, descriptible y, sobre todo, asociable a su técnica. De aquí la importancia de abordarla como parte del proceso de significación y valoración del objeto artístico: en el “aura” construida mediante un uso específico de la técnica yace, precisamente, la diferencia entre los conceptos escritos con minúsculas (*fotografía* y *pintura*) y mayúsculas (*Fotografía* y *Pintura*).

Pintura o Fotografía, Pintura y Fotografía: el problema no está en clasificar las imágenes según su especie o en utilizar una u otra conjunción para relacionarlas entre sí, sino en entender *cómo* funcionan las imágenes dentro de un determinado para-

digma. La historia de las ideas y de los objetos culturales es siempre un sistema de vasos comunicantes. El problema al que nos enfrentamos con una imagen no es el de clasificarla como pintura o fotografía, sino entender *cómo* esta diferencia técnica impacta en el funcionamiento de la imagen dentro de categorías culturales como el Arte, la Ciencia y la Tecnología. Es justamente en la asociación a tales paradigmas cuando puede comprenderse si, efectivamente, importa la diferencia técnica de los medios y, en caso positivo, en qué radica.

Como el espectro de los temas que pueden abordarse es amplísimo, quisiera acotar algunas ideas con respecto a la metodología de la argumentación. Según el modo de pensar convencional, la Fotografía y la Pintura no sólo son diferentes medios, sino también opuestos. Funcionan en la *disyunción*: o son una, o la otra. La Fotografía se identifica con lo mecánico y documental mientras que la Pintura lo hace con lo humano y expresivo. Esta dualidad no deja de ser reduccionista, porque a veces las cosas son un poco o muy iguales y también un poco o muy diferentes. Aunque nuestra tendencia natural es a eludir el problema reduciéndolo a la disyunción del sí o no, hay otros modos de pensar que permiten abordar la complejidad de los conceptos sin temor a la indefinición absoluta. La analogía es una poderosa herramienta hermenéutica que permite aprehender simultáneamente la conjunción y la disyunción. Como bien sabían los pensadores escolásticos, la analogía permite abordar un concepto a partir de su relación de *y/o* con otro concepto: la cosa *es y no es*, al mismo tiempo, otra cosa. Trascendiendo la ambigüedad, la analogía permite profundizar en la complejidad de las cosas tratándolas como símbolos: una cosa *es*, pero al mismo tiempo, en su mismidad, remite a otra cosa que amplía su significado. La analogía es, en definitiva, un puente metafórico que permite ir de un significado a otro sin ceder el primero. Es un recurso que, al permitir la alusión a una segunda —o tercera— realidad, *altera* nuestra comprensión del primer significado. Referente y metáfora se confunden, o más bien, se ceden continuamente el lugar, en una continua trans-fertilización en el ir y venir de la interpretación. Más que pretender *explicar* la diferencia de los medios, este

libro intenta *interpretarlos*, hacer una exégesis de los mismos dentro de una tradición cultural. El factor interpretación inevitablemente introduce el punto de vista personal, que en algunos puntos coincidirá con la tradición y con lo que otros han comentado de ella. En otros puntos y, en el mejor de los casos, podrá ampliar el alcance de lo dicho. Una interpretación es siempre una relación de juego entre lo antiguo de la tradición y la innovación de la traducción personal.

La argumentación que presento es un intento de interpretar las cosas a la luz de una intuición —la diferencia de los medios se produce en el ámbito específico y no genérico— y de una necesidad —construir un puente analógico entre disciplinas diferentes—. Su objetivo es la comprensión en el sentido último de la hermenéutica: una apropiación crítica y consciente de la tradición que incorpora de ella lo significativo. Mi texto es una propuesta más de diálogo creativo con la tradición para sugerir al lector nuevas y ricas posibilidades interpretativas. Siéntase el lector ante el mismo gozo de contemplar estos dos medios con una luz diferente.

Notas

1. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, 5ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004 y Boris Kossoy, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, 3ª ed., Ateliê Editorial, São Paulo, 2002.

I

Dos medios diferentes

En nuestra vida cotidiana no hay confusión: hasta un niño sabe cuando la fotografía es fotografía, y la pintura, pintura. Nuestra educación nos ha enseñado a discriminar géneros y especies. Utilizando nuestra experiencia y analizando cómo está hecha cada imagen, podemos discriminar, en la mayoría de los casos, una fotografía de una pintura: una foto es una imagen hecha con una cámara, mientras que una pintura está hecha *a mano* utilizando unos materiales diversos llamados convencionalmente *pinturas*. La diferencia más obvia y banal entre pintura y fotografía, pues, se establece en el nivel más basto de lo técnico: la pintura es *manual* y se hace con *pinturas* (sic) mientras que la fotografía es *mecánica* y depende de la cámara. La diferencia, en un nivel muy básico, se define a partir de la técnica de realización y de la descripción de las herramientas y materiales.

Sin embargo, todo se complica cuando intentamos definir los medios más elaboradamente y asociarlos con su función cultural más amplia. Veamos cómo se define, en un diccionario cualquiera, a la pintura:

Pintura (del lat. pictum, supino de pingere = pintar) — Arte de pintar. Representar o figurar un objeto en una superficie con las líneas y los colores convenientes.¹

En esta definición queda claro que la palabra *arte* se relaciona más con su acepción tradicional de “manera”, “modo”, “destreza” o “técnica” que con una posible pertenencia al Arte. Otras definiciones, más precisas, no sólo asocian la pintura al arte, sino que incluso sugieren tipologías estilísticas y técnicas:

Pintura - Rama del arte que mediante líneas y colores representa sobre una superficie las concepciones del artista. La voluntad cre-

adora de éste se ve sometida al influjo del objeto (realismo) o de su apariencia (impresionismo) y siente al propio tiempo los efectos de un impulso interior que trata de expresarse (abstracción, expresionismo). El predominio de cualquiera de estas tendencias sobre las demás caracteriza los estilos artísticos y las épocas. En cuanto a la técnica empleada, se distinguen: frescos, mosaicos, esmaltes; miniaturas (códices); cuadros (óleos, temple, pastel); y estudios (acuarelas, dibujos, etc.).²

En esta definición se incluye a la especie *pintura* dentro de un género, el *Arte* (aunque podría deducirse de esta definición que *toda pintura es arte...*). El diccionario es el Herder, de origen alemán, y en él está presente una clara influencia de Riegl: encontramos tanto el concepto riegliano de *Kunstwollen* o “voluntad creadora” como el de “estilo”, que nos permite dividir a la pintura en cuatro tendencias o sub-especies: realismo, impresionismo, abstracción y expresionismo. Además de una indudable y contagiosa fe en la metodología de clasificación y en el ordenamiento de la producción pictórica siguiendo el “predominio de cualquiera de estas tendencias sobre las demás”, la definición contiene una descripción de técnicas pictóricas ordenadas, en primer lugar, en tanto que soportes (frescos, mosaicos, esmaltes, cuadros y estudios) y, en segundo, en tanto que materiales (óleos, temple pastel, acuarelas, dibujos). Por si fuera poco, leyendo entre líneas observaremos que la definición incluye también el concepto decimonónico de *ébauche* (estudio o boceto): una fase precedente a la realización definitiva del cuadro que puede, sin embargo, tener valor por sí misma como “pequeña obra”. Admirable: para ser un diccionario común, esta definición tiene un altísimo grado de especialización en conceptos artísticos.

La definición anterior y la del común de la gente coinciden bastante: el medio se define reduciéndolo a la concepción moderna de género artístico. Si pidiéramos a una persona de la calle que describiera lo que para ella es hoy la pintura, seguramente su respuesta se parecería más a la primera definición (la que no incluye la asociación de la *pintura* con el *Arte*) que a la segunda, muchísimo más sofisticada y confusa en su inclu-

sión de temas como tecnología, soporte y estilo. Veamos que pasa con la definición de *fotografía*:

Fotografía — Arte y Ciencia de obtener imágenes permanentes mediante sustancias que se transforman bajo la acción de la luz (bromuro de plata, etc.).³

¡Oh desilusión!: en esta definición sucinta de *fotografía* ni siquiera se menciona a la cámara, aunque se reproduce una imagen de ésta al lado de la entrada de diccionario, a modo de equivalente gráfico de la definición. El uso del aparato cámara queda excluido de la descripción textual del diccionario, aunque más adelante se hace alusión a su proceso técnico:

Medio de obtención: 1) Captación de la imagen del objeto mediante la cámara (exposición), 2) Revelado de la placa o película en un baño revelador bajo luz roja, verde o a oscuras, según el tipo de placa o película, que hace visible el proceso (descomposición de las sales de plata en la capa sensible): las partes claras se vuelven oscuras, las oscuras claras (negativo), 3) Obtención de la imagen sobre papel (positivo) por copia de contacto o proyección del negativo sobre papel sensible a la luz, 4) Estabilidad a la luz de positivos y negativos mediante un baño fijador (disolución del bromuro de plata). La sensibilidad de placas y películas se indica en grados DIN. Los objetivos (sistemas de lentes) determinan el rendimiento por luminosidad, distancia focal y corrección óptica (aplático, anastigmático). Los obturadores pueden ser de sectores o de cortinilla. El diafragma (ver fig. col. 674)...⁴

La descripción es demasiado precisa —y técnica—. El salto entre la primera e imprecisa frase de la definición y el exagerado detalle de la descripción técnica siguiente es enorme. La alusión a la cámara, que falta en la definición sintética de la palabra, sobra en la descripción del proceso que se detalla arriba. Demasiada cámara, demasiada *máquina*. El diccionario no hace una definición de la *fotografía* como medio, sino una descripción de su *técnica*. Mientras que la *Pintura* se define “en mayúsculas”, asociándola a un género artístico, la *fotografía* se define “en minúsculas”, como técnica de realización o actividad extendida.

¿Se le ocurriría a alguien definir la Pintura a partir de su herramienta —un pincel— o de su técnica de factura? Es evidente que no: todos sabemos que la Pintura, en tanto que medio o Arte, es mucho más que una pura técnica de realización.

Arte y Ciencia de obtener imágenes. Esta vez el diccionario se atreve a poner mayúsculas asociando la *fotografía* a algo más, aunque condenándola irremisiblemente a una existencia esquizoide: ¿puede algo ser Arte y Ciencia al mismo tiempo? ¿Es válido incluir a un solo medio —especie— como la fotografía, en dos géneros diferentes? Y si consideramos el resto del texto en que se trata el proceso técnico de la fotografía, ¿no podríamos incluirla también en un tercer género Tecnología?

Cuando se trata de la pintura, el diccionario no duda: el medio (especie) se describe claramente como una “rama del arte” (género al que, sin embargo, el diccionario no distingue con el uso de mayúsculas). En cambio, con la fotografía se suscita el problema de un doble —o triple— carácter genérico. Esta multiplicidad de géneros nos hace dudar cuándo y cómo incluir a la fotografía en el Arte, cuándo en la Ciencia y cuándo en la Tecnología. De aquí que ahora intentemos investigar la definición de los géneros anteriores en el diccionario. Comencemos con el término *arte*:

*Arte — Es una actividad creadora humana, que sin ningún objetivo práctico intenta representar las experiencias de una comunidad o de un individuo, y dar expresión sensible a lo ultrasensorial. Abarca la Poesía, la Música, la Pintura, la Arquitectura y la Escultura, la Danza y el Teatro.*⁵

¿El Arte no tiene “ningún objetivo práctico”? (¿dónde dejaríamos, pues, a la fotografía y a la cámara?). Además “da una expresión a lo ultrasensorial...”. Según estos parámetros, la pintura sí podría caber en el género Arte mas no así la fotografía, que sí tiene un objetivo práctico y, consecuentemente, no puede representar lo “ultrasensorial”. Ante tanta confusión, tal vez deberíamos desestimar el uso del diccionario, o bien, consultar a la persona común y corriente, quien no

dudaría en definir la foto como “lo hecho con la cámara”, y la Pintura como “lo hecho con pinturas”. Continuemos buscando en el diccionario la palabra *ciencia*:

*Ciencia - Trabajo metódico de investigación y conocimiento que de él resulta. Dilthey distingue dos grupos: a) C. del espíritu (Teología, Filosofía, Historia, Filología, Arte, Derecho, Matemáticas, Sociología) y b) C. naturales que se ocupan de la naturaleza animada e inanimada y tratan de captar la forma y la función de las cosas, pero no su ser y esencia (metafísica). A una naturaleza única corresponde también una única C., si bien en la práctica se ramifica según los diversos territorios de investigación (Física, Química Astronomía, Meteorología, Geología, Geografía, Biología, Botánica, etc.). En realidad las c. se distinguen según sus métodos, pero todas van unidas en el esfuerzo por lograr la unidad del saber.*⁶

En esta definición encontramos una evidente influencia de Dilthey, el filósofo berlinés reconocido precisamente por la elaboración de una teoría de clasificación de las ciencias partiendo de la distinción que se establece a partir del hecho de que algunas, las del espíritu, buscan *comprender*, mientras que otras, las de la naturaleza, *explicar*.

Después de un breve análisis, podríamos concluir que la fotografía sí podría ser Ciencia porque explica. Capta la forma de las cosas y puede entenderse como un trabajo metódico de investigación y conocimiento. Sin embargo, la cuestión de su pertenencia simultánea a los géneros de Arte y Ciencia sigue pendiente.

¿En qué radica la diferencia efectiva entre fotografía y pintura? Hemos indagado en los diccionarios y, por sobre lo encontrado, aún prevalece el sentido común de un niño o de una persona cualquiera: la pintura es una imagen hecha a mano, con “pinturas”, mientras que la fotografía se obtiene con un aparato llamado “cámara”. Mientras nos atengamos a esta obviedad basada en la tecnología del asunto, todo queda más o menos claro: la fotografía y la pintura difieren en lo especí-

fico porque se producen con técnicas distintas. Es en el nivel de la adscripción a lo genérico cuando nos encontramos con serios problemas de definición. Si intentamos descubrir la pertenencia de estas disciplinas a un género, ya sea el Arte o la Ciencia, nos atoramos seriamente: está claro que la pintura puede ser Arte, pero el diccionario también lo incluye en las ciencias humanas o de expresión (¿la pintura es, entonces, una ciencia humana o de expresión?) Por otro lado, la fotografía comparte puntos obvios y comunes con la Ciencia, pero el diccionario no aclara su pertenencia al Arte. Tal vez deberíamos ahondar en este término, echando mano de su etimología y de su historia como concepto.

En la antigüedad griega el “arte” no era sino *techné*, técnica o destreza. Su traducción latina *ars*, *artis*, de donde viene nuestra palabra Arte, quería decir “manera”. La acepción literal de *arte* es, pues, la de designar “habilidad”, “técnica” o “modo”. Hasta el medioevo, los pintores y escultores eran considerados trabajadores manuales u obreros: la “obra” se relacionaba con la “manualidad”. *Artista*, en el Renacimiento, se utilizaba como sinónimo de *artigiano* o “artesano”.⁷ Ni la pintura ni la escultura estaban consideradas dentro de los oficios liberales o “artes” verdaderas. No eran consideradas como *bellas* ni tampoco eran incluidas en las llamadas “artes mecánicas”, al no tener utilidad.⁸ Es hasta el siglo xvii cuando finalmente se entenderá al Arte como un género relacionado con la producción de *lo bello*, comprensión que sobrevivirá hasta nuestros días en el ámbito popular.

La artísticidad será, pues, un concepto variable que parte del arte en el mero sentido de “técnica” o “excelencia del oficio” para llegar, en el siglo xvii, a una efectiva asociación con la belleza, la armonía y el placer.⁹ Del siglo xviii en adelante no habrá ninguna duda de que los oficios manuales son oficios y no artes, y que las ciencias son Ciencias. Sólo las Bellas Artes podrán adscribirse al Arte.

Los anteriores conceptos sobreviven en nuestro lenguaje y bagaje cultural constituyendo una plataforma común de

entendimiento no especializado, un *status quo* de comprensión del medio artístico: Arte = Belleza, Arte = Destreza. Cuando un visitante de museos reacciona ante una pieza de Arte moderno con un “¡Esto lo podría haber hecho mi hijo”, está elaborando un juicio a partir de los anteriores conceptos o valores culturales: la pieza en cuestión está efectivamente exenta (a sus ojos) del referente convencional de belleza o destreza.

Ante una afirmación como la anterior salta a la vista que la idea del “progreso” del Arte moderno y otras ideas afines aún no se han integrado al *status quo*. No sólo eso: los parámetros de valoración no sólo de lo artístico sino también de lo científico en la cultura popular siguen siendo básicamente los de la época de Descartes y Newton.

¿Cómo entendemos, pues, la fotografía? ¿Cómo se integra a este sistema de valores culturales relacionados con el campo del Arte y de la Ciencia? Las definiciones de diccionario —representantes azarosas y simbólicas de un entender cultural— no nos han aclarado mucho. Si hacemos caso a la definición del diccionario, la fotografía comparte, con la pintura, el hecho artístico. Pero, siguiendo la misma lógica, la pintura también podría tener un componente científico porque no sólo capta la forma de las cosas, como las ciencias del Espíritu de Dilthey, sino que además es, como cualquier ciencia, “un trabajo metódico de investigación y conocimiento”. Menudo embrollo. Demasiadas semejanzas ontológicas entre pintura y fotografía y una gigantesca diferencia, subrayada por el sentido común del niño o la persona de a pie: su tecnología, la cámara. Recordemos lo significativo del peso de la ilustración de la cámara al lado de la definición de fotografía.

¿Cuántas veces hemos visto este medio reducido a un icono como este en un anuncio de eventos, una convocatoria a premios o cualquier publicidad de escuela o taller de fotografía? Simétrico al binomio Arte = Belleza, Arte = Destreza, normalmente elaboramos la ecuación Fotografía = Cámara. Y si queremos profundizar en las implicaciones de valor de la cámara en la cultura popular regresaremos a su ilustración en el dic-

cionario y leeremos con cuidado su pie de foto: *Máquina Fotográfica*. Concentrémonos, pues, en esta nueva palabra “máquina”:

*Máquina - Artificio que valiéndose de fuerzas naturales ejecuta trabajo industrial, utilizable y sustituye en gran parte la mano del hombre, que se limita a vigilar y dirigir la marcha de la fabricación.*¹⁰

Lo tenemos: la fotografía se vale de la máquina llamada cámara y se vale de la fuerza natural luz para ejecutar imágenes como trabajo industrial y utilizable. La máquina llamada “cámara” sustituye en gran parte la mano del hombre, que se limita a vigilar y dirigir la marcha de la fabricación (de las imágenes).

No creo que necesitemos más fundamentación histórico-lingüística, ni más consultas al diccionario para entender las definiciones comunes de nuestros términos. Si aguzamos bien nuestro sentido de análisis interlineal de las definiciones que ya tenemos, podremos sacar conclusiones más o menos claras acerca de la diferencia de los conceptos de pintura y fotografía en el paradigma cotidiano.

Observemos que en la definición de pintura se utiliza la palabra “representación” mientras que en la de fotografía se utiliza la palabra “imagen”. Tomemos más en cuenta la ilustración de la máquina fotográfica que la definición sucinta de fotografía, y agreguemos la larga descripción del proceso técnico de realización de ésta. Sacaremos como conclusión que la diferencia fundamental en el ámbito específico entre los dos medios es la constructividad manual de la pintura *versus* el carácter mecánico de la fotografía. Vuelta a lo mismo, pero dicho de modo más elegante: la distinción primaria del sentido común es que las imágenes pictóricas se producen *haciendo*, mientras que las fotográficas se producen *automáticamente*. La palabra representación, en la definición de pintura del diccionario, está utilizada con una connotación de actividad consciente mientras que en la de fotografía, la acción es pasiva: las imágenes se obtienen solas (por eso, en una tienda de artícu-

los fotográficos se consideraría normal que alguien preguntara, “¿Esta cámara toma buenas fotos?”, pero, en cambio, sería absurdo preguntar a Tàpies si su pincel hace buenos cuadros...). En definitiva, nos encontramos con la oposición entre *representar* y *obtener*. La diferencia principal entre pintura y fotografía es que la primera “hace” y la segunda “toma”.

Nuestra manera de expresar estas acciones, en el ámbito lingüístico, es bien específica: pintar es “hacer un cuadro”, mientras que fotografiar o “tomar una foto” implica obtener, “robar”, una imagen a la realidad. De allí que algunas etnias, como la chamula, en el estado de Chiapas, aún hoy se opongan a dejarse tomar fotografías: “la fotografía te roba el alma”, dicen. Esta frase está muy lejos de implicar sólo una mentalidad primitiva o mágica. Hasta un crítico tan serio como Vilém Flusser ha planteado que las fotografías o *imágenes técnicas* se inventaron para devolver a la cultura la dimensión mágica (concebida ésta como repetitividad, a-temporalidad y a-linealidad). Las imágenes técnicas permiten “imaginar” los textos científicos y, así, superar la “textolatría” característica del período histórico. En opinión de Flusser, esta vuelta a la dimensión mágica de las imágenes técnicas es uno de los elementos para superar la crisis de la Historia.¹¹ ¿Equivaldría esto a un proceso de *resignificación* del hecho de imaginar? Tal vez los chamulas (y Barthes, en su famoso discurso sobre la foto de su madre, en *La cámara lúcida*) tengan razón: que la imagen se tome a partir de la radiación luminosa reflejada en un momento dado por un ser real, material, es, efectivamente, una cosa mágica.¹²

Tomar como antítesis de *hacer/construir*. En la formulación de esta frase coinciden todos los grados de interpretación del medio fotográfico, el de la persona común, el de la comprensión cotidiana y el del experto, como John Berger, quien expresará este hecho de la manera siguiente:

*La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de conciencia.*¹³

Berger habla desde el podio de la comprensión común, cotidiana y dominante de la fotografía. Deja, sin embargo, al artista fotógrafo en una posición frágil, sin otro papel que el de operador de la máquina. Otro importante teórico de la fotografía moderna, John Szarkowski, también habla de la diferencia entre pintura y fotografía en términos parecidos:

*La invención de la fotografía produjo un proceso de captura de imágenes radicalmente nuevo, un proceso que no se basaba en la síntesis sino en la selección. La diferencia era básica. Las pinturas se hacían [...] pero las fotografías, como suele decirse coloquialmente, se toman.*¹⁴

En esta frase coinciden la opinión de un experto con la de la "persona de a pie". Szarkowski utilizará el término de "síntesis" para referirse al proceso de la pintura y lo opondrá al de "análisis" que identificará con el proceso de la fotografía, obteniéndose así las oposiciones binarias pintura=síntesis, fotografía=análisis. La diferencia fundamental entre la pintura y la fotografía es, entonces, de tipo técnico y no cultural. Intentemos, en el siguiente capítulo, aclarar esto último.

Notas

1. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 15.^a ed., 1925.
2. *Diccionario Enciclopédico Herder*, Editorial Herder, Barcelona, 1954, col. 1853.
3. *Ibid.*, col. 951.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, col. 157.
6. *Ibid.*, col. 459.
7. Jacqueline Picoche, *Dictionnaire Etymologique du Français*, Le Robert, París, 1993, p. 23.
8. En las artes liberales se incluía a la gramática, retórica y lógica (*trivium*), así como a la aritmética, la geometría, la astronomía y la música (*quadrivium*): Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis*

ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, 5.^a ed., Editorial Tecnos, Madrid, 1996, pp. 86-89.

9. Giambattista Vico citado en: Wladyslaw Tatarkiewicz, *ibid.*
10. *Diccionario Enciclopédico Herder*, col. 1489.
11. Según Vilém Flusser, la invención de las imágenes técnicas es el resultado de la crisis de la textolatría en el siglo XIX. En un sentido estricto, según él, es el fin de la historia (universo concebido como lineal): Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, Sigma, México, 1990, p. 19.
12. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982; Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
13. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1997, p. 95.
14. John Szarkowski citado en: Douglas Crimp, "Del museo a la biblioteca", en: Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 41.

II

Las definiciones de la Pintura moderna

La “Visión Objetiva” como definición convencional de la Pintura

*¿No es el arte la producción
de cosas visibles?*

Sócrates

*Realismo es VEROSIMILITUD: grado
de apego de las representaciones
sociales a los conceptos escogidos
por la sociedad para expresar
visualmente su propia existencia
ante ella misma*

Bertolt Brecht

Más de dos mil años separan la frase de Sócrates del Arte moderno. Pero entre la visibilidad materializada en producción artística del siglo v a. C. y la de principios del presente siglo hay un enorme abismo. Es justamente en esta última fecha y en el seno del medio pictórico cuando se produce una ruptura del predominio del canon del Arte occidental llamado “Gran Teoría”, por Tatarkiewicz,¹ “Actitud Natural”, por Norman Bryson,² o “Pensamiento Occidental Apolíneo”, por Camille Paglia.³ Para no apropiarme de ninguno de los términos anteriores, me referiré a este canon con el término propio de “Visión Objetiva”. Para justificar esta denominación me apoyo en dos factores: el primero, la doble acepción de la “visión” como 1) lo relativo al sentido de vista como percepción visual y 2) como “cosmovisión” en el sentido de ideología cultural, es decir, como todo aquello que constituye una idea coherente y convencional de la realidad en un momento y un lugar dados.⁴ El segundo, el predominio de una cualidad de objetividad que, aunada a las nociones relacionadas de racio-

nalidad, universalidad, logicidad, unicidad, etcétera, caracteriza este tipo de pensamiento sociocultural.

El quiebre del dominio del canon de la Visión Objetiva no es súbito: se inicia en el siglo xvii con la introducción de tendencias subjetivas en la filosofía y la ciencia con pensadores como Vico, Hamann, Burke y Hume. Estas corrientes subjetivas del pensamiento —las primeras que irrumpen con alguna fuerza en el paradigma occidental desde la Edad Antigua— llegarán a permear en mayor o menor medida en todas las áreas de producción intelectual y se materializarán en la producción cultural del siglo xviii.³ A este impulso romántico de transgresión se sumarán las ideas del socialismo utópico, las revoluciones de 1830 y 1848, la invención de la fotografía, y la creciente industrialización del siglo xix para catalizar un fuerte cambio en las concepciones del arte en general y de la Pintura en específico, erradicando los modos de representación visual dominantes por más de veinte siglos.

Escondidas en la aparente objetividad de la representación visual propuesta por la Visión Objetiva se encuentran una serie de convenciones que articulan la expresión simbólica de los mitos, valores y creencias de la cultura occidental. En la aparente naturalidad de las imágenes producidas por ésta a lo largo de veinte siglos se observa un mecanismo de ocultamiento de su artificialidad como productos culturales. La naturalización de las imágenes no sólo concierne a la esfera de la representación visual, sino a todo el espectro de producción social y cultural. Bryson relaciona la Actitud Natural en la producción de imágenes con las teorías de antropología social de Berger y Luckman. Éstos explican la “construcción social de la realidad” como aquella tendencia de todas las sociedades a naturalizar la realidad que ellas mismas han construido y a comprender la producción de las actividades socioculturales específicas como “algo dado desde un principio”: creaciones naturales e inmutables.⁶

En las imágenes producidas según la línea dominante de la Actitud Natural queda implícita su relación trascendente e inmutable con la realidad. Su condición de productos especí-

ficos de una actividad humana queda oculta y, por este proceso, también queda suprimida cualquier relación con la historia. El carácter óptico-visual en que se basa la producción pictórica de la Visión Objetiva se concibe como algo natural, y no como producto de la sociedad. Al predominar una relación aparentemente objetiva, científica y/o natural con la realidad óptica, los pintores parecen trabajar dentro de un vacío de valores. El efecto acumulado de tantos siglos de representación natural/óptica es tal que, aún ahora, en los albores del siglo xxi, persiste la misma actitud de comprender las imágenes “realistas” como algo natural: las imágenes funcionan como *presentaciones* y no como *representaciones* de la realidad.

En lo dicho anteriormente no debe leerse un juicio de valor: la naturalidad de la Visión Objetiva debe simplemente considerarse como una pauta para la comprensión de la base ideológica y de las propuestas de realidad de la cultura occidental, expresadas por la Pintura hasta la invención de la Fotografía. La mención a la Pintura como medio sobre el cual recae el peso de la producción de imágenes de la Visión Objetiva es intencional: forzada a una obligatoria bidimensionalidad, la Pintura implica una máxima estructuración y abstracción de la realidad. En su evolución a lo largo de la historia de Occidente, la Pintura es una clara manifestación del carácter histórico y cambiante de “lo real” en distintos períodos y culturas que, sin embargo, siguen una tendencia dominante naturalista en lo tocante a la representación visual hasta fines del siglo xix. La “lógica de la mirada” que impera hasta entonces y que marca el carácter de la Pintura está íntimamente relacionada con la reproducción de la percepción visual: una pintura será considerada buena o mala según su mayor o menor acercamiento a los esquemas ópticos de realidad. El estilo se concebirá más como una desviación o deformación del esquema perceptivo que como un logro. El ojo del pintor se entenderá como un intermediario neutro en el proceso de percepción y representación de lo real. Bryson explica que:

En la formulación clásica y albertiana, ese organismo perceptivo es monocular; se ha convertido en un solo ojo separado del resto del



Antonio Asisclo Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 1715-1724

cuero y suspendido en un espacio diagramático [...]. El ojo suspendido presencia, pero no interpreta [...]. Una vez que la imagen llegue a recrear la traslucidez pasiva del intervalo retiniano, se habrá alcanzado la Copia Esencial.⁷

La representación lograda a partir del carácter mimético y del esquema óptico-retinal constituye, en definitiva, un modelo de comunicación visual: la imagen deberá ser la traducción más o menos exacta de una situación previa que ha existido en la realidad. El ojo se considera un mediador neutro entre los polos de la dualidad realidad/mente, y lo representado, como producto puro de tal relación. El éxito de la representación depende, pues, del “ocultamiento” de la existencia de una visión construida e independiente de la realidad. Al entenderse como el producto de la relación fisiológica entre un ojo neutro y una realidad inmutable, la producción y recepción de imágenes se volverá ajena a la dimensión histórica. En consecuencia, las variaciones en la línea dominante de producción de imágenes de la Visión Objetiva a lo largo del tiempo se entenderán como una simple mejoría técnica o como una mayor destreza en la traducción de la realidad.

La dualidad observador/realidad es la base de la Visión Objetiva. Podemos definir esa relación observador/realidad como *objetiva* en tanto que coincide con el más estricto sentido etimológico de “objeto” como “algo que yace delante” (lat. *ob* + *jactus*).⁸ Sujeto y objeto son dos polos interdependientes perfectamente diferenciados: el sujeto es el que observa (y actúa), y la realidad es la cosa (del lat. *res*) que se tiene delante.

El término “observador”, en tanto que define al sujeto de la relación, tiene aún más implicaciones. Según apunta Jonathan Crary, observar no sólo significa “mirar algo”, sino “ser el ser-vo” de una serie de normas de visión. Así pues, la observación es, en definitiva, un fenómeno de carácter sociocultural, y el observador, un sujeto inmerso en un sistema discursivo, tecnológico e institucional heterogéneo.⁹

El observador tiene una relación fija con la realidad; para mantenerla, la Visión Objetiva presupone un punto de vista único y una visión monocular y abstracta. Así, el sistema de perspectiva de Alberti materializa la coincidencia y síntesis de los dos factores fundamentales de la ecuación objetiva: por un lado se encuentra la armonía de la naturaleza, expresada desde tiempos de los egipcios en una proporción medible y, por otro, el carácter regulable y científico de la visión del observador.¹⁰

La armonía es la ley *a priori*, escrita en la naturaleza. La tarea del pintor es su reproducción mediante las medidas, proporciones y técnicas establecidas. De aquí que la belleza, según la Visión Objetiva, no sea más que la utilización de la razón o proporción para la recreación de las cualidades armónicas de la naturaleza: en palabras de Cardano, *pulchrum es quid commensuratum est*: “lo bello es lo medible”.¹¹

Así pues, la Visión Objetiva no ha de comprenderse como un sistema fijo de representación visual de la cultura occidental, sino, simplemente, como una tendencia de las convenciones dominantes en ésta a lo largo de veinte siglos, respecto a la naturalización y objetivización de la visión. Aunque esta tendencia comienza a mostrar signos de ruptura en el medio específico de la Pintura de la era moderna, es con la invención de la fotografía y la industrialización del siglo XIX, cuando se produce un quiebre definitivo. El arte moderno es el *momentum* del péndulo en que se cuestionarán y reciclarán los conceptos relativos a los pilares centrales de la Visión Objetiva (objetividad de lo visual, mimesis y belleza) y se reajustarán las concepciones y las funciones sociales de la pintura.

No podemos caer en la tentación de entender este cambio en los valores dominantes de la Pintura como un proceso sólo específico a ella: hemos ya mencionado factores como la eclosión del relativismo en las ciencias sociales a partir del siglo XVII y el surgimiento del subjetivismo romántico del arte del siglo XVIII. Más adelante hablaremos de lo que pasa en el ámbito de la filosofía con la influencia y expansión de las ideas de Baumgarten, Kant y Hegel, que terminarán por consolidar la

disciplina específica de la Estética. Respecto a ella, será especialmente relevante discutir las nociones de *juicio estético* y de *crítica*, ya que con base a estos conceptos se consolidará el discurso teórico del Arte moderno que a continuación describiremos.

Notas

1. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*
2. Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
3. Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 1990.
4. El sentido más exacto requeriría una definición tautológica: *visión del mundo* en el sentido del término inglés *worldview*.
5. Aunque es imposible describir de manera sucinta un fenómeno tan complejo como éste, es fundamental considerar para el tema que nos ocupa —el arte moderno— el surgimiento del movimiento romántico en el arte del siglo XVIII, la consolidación de disciplinas como la Sociología, la Historia y la Estética, y la formulación de las ideas estéticas de Kant y Hegel.
6. Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
7. Norman Bryson, *op. cit.*, p. 31.
8. (*ob- + -jactus = lanzar delante*) Jacqueline Picoche, *op. cit.* p. 271.
9. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, October Books, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, p. 6.
10. El número de proporción \emptyset , base de la fórmula pitagórica, aparece anteriormente en el arte y la arquitectura egipcias; posteriormente, Aristóteles afirmará que las formas de la belleza se basan en “el orden, la proporción y la precisión”: R. A. Schwaller de Lubicz, *Le Roi de la Théocratie Pharaonique*, Flammarion, París, 1961, p. 244, y Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 158.
11. El concepto de bello *-bellum-* sustituye en el Renacimiento al de *pulchrum*. Wladyslaw Tatarkiewicz, *ibid.*, p. 56.

La modernidad como crítica y el cambio en la Pintura

La satisfacción estética la provoca un objeto que es intencional en su forma, aunque de hecho no tenga objetivo o función alguna; debido a cierta totalidad parece como si estuviese de algún modo ordenado a la comprensión: posee "intencionalidad sin intención"

Kant

El arte es la Naturaleza doblemente concebida, la Naturaleza vuelta a nacer en las invenciones del genio
Hegel

La civilización occidental no es la primera en voltear sobre sí misma y criticar sus cimientos, pero es la civilización que ha llegado más lejos al hacerlo. Identifico la modernidad con la intensificación, casi exacerbación, de esta tendencia autocrítica que empezó con el filósofo Kant. Porque él fue el primero en criticar los mismos medios de la crítica. Concibo a Kant como la primera y real personalidad moderna
Clement Greenberg

Como proceso histórico, la modernidad empieza en los albores del siglo XVI. Sin embargo, no es hasta fines del siglo XIX cuando puede hablarse de un auténtico "arte moderno": tres siglos para formalizar y formular una verdadera conciencia crítica de los medios artísticos. Aunque la idea de crítica es un elemento consustancial a la modernidad, es a Kant a quien

debemos su introducción del concepto como principio de estructuración de un sistema filosófico.

La "Via Moderna" se distingue de la "Via Antiqua" de entender la realidad por su separación de conocimiento y fe, y porque deposita en el hombre la capacidad de conciencia y conocimiento. El hombre deviene en centro de la experiencia histórica y se transforma en sujeto activo que conoce la realidad objetiva. Como hemos descrito anteriormente, tal objetividad surge de la traducción de la realidad a números, proporciones, leyes lógicas o principios físicomatemáticos. Este principio básico de la Ciencia moderna de adquirir conocimiento a través de la experimentación había sido formulado por Guillermo de Ockham en el siglo XIV.¹ Lo real no sólo es susceptible de convertirse en matemáticas, sino de comprobarse por métodos predefinidos y rigurosos: así, la evolución en el sentido moderno se produce por una ordenación progresiva de la realidad por medio de la razón.

La palabra "moderno" deriva de "modo", *lo que está de paso*. La idea de transformación continua por la irrupción de lo nuevo será, pues, una noción inherente a lo moderno: "El hombre vive devorado por el afán de novedades", dirá, a este respecto, Heidegger.² El "progreso" se convertirá en la condición de evolución diacrónica del hombre hacia un ideal de existencia social; así, al pensamiento ilustrado seguirán los ideales de la Revolución Francesa (libertad, igualdad, fraternidad), la dialéctica hegeliana, las teorías evolucionistas de Darwin y el materialismo de Marx. La esencia de lo moderno se verá inevitablemente asociada a una dinámica de transgresión y avance. Tal dinámica marcará la producción cultural de mediados del siglo XIX, cuando parecerán acelerarse los fenómenos de transformación del Arte, que comenzará entonces a llamarse moderno. Éste se asociará a una serie de fenómenos de transgresión continua, las vanguardias, que se sucederán unas a otras en una infatigable dialéctica de progreso que, desde entonces, se identificará como eje de la búsqueda artística: actualmente no existe ya ningún tipo de vanguardia, porque todo lo que hay es vanguardia.³ Las estrategias de ruptura se

convertirán en nuevas convenciones y, a su vez, en blancos de nuevas tendencias parricidas. La cultura madre se convertirá en el primer blanco del Arte por venir: la figura del artista se asimilará a la del revolucionario profesional, enemigo de paradigmas conceptuales como la “tradición europea”, “la herencia de los griegos”, la “belleza” del arte, la “racionalidad” y el “lenguaje literario”.⁴

La modernidad fundamenta su proceso de conciencia en la doble estrategia de observar, por un lado, y de reflexionar, por el otro. Ambas actividades son los ejes básicos de la crítica. La idea de crítica es un producto de la Ilustración, aunque el término es aún más antiguo. Primero fue usado por los humanistas y reformistas para describir “el arte del juicio informado” adecuado al estudio de los textos antiguos. El concepto moderno fue formulado por Kant a finales del siglo XVIII. Para él, la crítica significaba un pensamiento oposicional reflexivo sobre las condiciones del conocimiento posible. A estas ideas de Kant se sumará la importantísima contribución de la filosofía hegeliana: el método de exposición especulativo, integrado por el desarrollo consecutivo de tesis, antítesis y síntesis. La dialéctica se aplicará como un sistema crítico que permite trascender las visiones particulares y contradictorias y llegar a un común denominador “más elevado”. Por esto será considerada como una especie de metodología del progreso. Aunque la visión hegeliana indudablemente ayuda a comprender la estructura de los problemas de un sistema, en su aplicación concreta a la política, la ideología o el arte puede resultar ambigua y, en consecuencia, obstaculizar la toma de posturas definidas. De aquí que muchas de las teorías modernas puedan considerarse como “semillas fértiles de las que germinarán árboles de apariencia torcida”: la teoría, “el Ideal”, encontrará una deficiente materialización en la práctica.

Como apunta la cita introductoria de Clement Greenberg, teórico por excelencia del Arte moderno, la esencia misma de la modernidad es la “intensificación o casi exacerbación de la tendencia autocrítica que comenzó con Kant”. Por ser el primero en “criticar el medio mismo de la crítica”, Greenberg

considera a Kant como “el primer pensador realmente moderno” y, a la actividad crítica, “la base de las disciplinas modernas”.⁵

*La esencia de lo moderno reside, tal como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de cada disciplina para criticarla como tal, no con el fin de subvertirla, sino para asentarla más firmemente en su área de competencia. Kant utilizó la lógica para establecer los límites de la lógica, y aunque sustrajo mucho de su antigua jurisdicción, la lógica quedó, al final, con una posesión más segura de su remanente.*⁶

La crítica ejercida sobre los límites y medios de cada disciplina —sobre su lenguaje, dirá el estructuralismo— se convertirá en la estrategia moderna por excelencia. Para Greenberg, la crítica moderna, si bien está relacionada con la Ilustración, se diferencia de ésta en que “critica desde dentro”, mientras que la ilustrada lo hace “desde fuera”. Criticar desde dentro es utilizar los procedimientos y la metodología misma del medio que se está criticando. Aunque Greenberg se refiere a las ideas kantianas como fuente de esta nueva clase de crítica, también habla de cómo se extendió ésta a todo el campo de la actividad social, más allá de la filosofía.⁷

En el campo del Arte, será la Pintura la que encabece la renovación conceptual hacia lo moderno. Es en esta disciplina donde comenzará a generarse la necesidad de una conciencia crítica sobre la especificidad del medio. La preocupación de la Pintura moderna será redefinirse a partir de aquello que es esencial y específicamente pictórico. A partir de tal limitación crítico-teórica, la Pintura producirá una metodología basada en una búsqueda ontológica: de este modo, las diferentes corrientes pictóricas modernas centrarán sus esfuerzos en lo que cada una de ellas considerará esencial al medio.

Asociada a la idea de “lo esencial” encontramos la idea de la “pureza” del medio. Profesando un tono indiscutiblemente crítico, Greenberg habla de utilizar “pintura” para llamar la atención sobre “la Pintura”.⁸ Según la visión moderna, la pure-

za de la Pintura implica no sólo la posibilidad de que ésta encuentre unos estándares de calidad propios, sino una verdadera autonomía: es en la utilización de sus recursos específicos donde la Pintura encontrará su verdadera razón, aquello que la justifica y valida en sí misma como medio independiente. Los pintores modernos considerarán a las convenciones de realismo e ilusión de la Visión Objetiva y, sobre todo, a los valores otorgados por ésta a la manualidad y destreza en la ejecución de la obra, como “estrategias de ocultamiento de la verdadera Pintura”. Así pues, la tarea de la Pintura moderna se esbozará alrededor de la demolición de aquellas convenciones relativas a valores inherentes a la Actitud Natural: la objetividad como mimesis, la belleza como regla, la destreza como recurso. Nikolai Tarabukin, en un lúcido y relevante texto de 1923, *Del caballete a la máquina*, explica la estrategia de los pintores modernos de la siguiente manera:

Se asiste ahora a otro fenómeno: los jóvenes maestros contemporáneos tras romper firmemente con las tendencias naturalistas, simbolistas, eclécticas, etcétera, para dedicarse prioritariamente al aspecto técnico-profesional de la pintura, eliminan de sus telas los elementos ilusionistas tales como la luz, la perspectiva, el movimiento, el espacio, etcétera, o empiezan a tratarlos de una manera completamente distinta.⁹

La pureza y autonomía de Greenberg se convierten, en el caso de Tarabukin, en los “aspectos profesionales y técnicos de la Pintura”. Los verdaderos problemas de la Pintura moderna serán aquellos que, alejándose de la representación y de la ilusión de espacio y luz producida por la perspectiva, tratan los problemas formales de color, línea, composición y volumen:

Así, por ejemplo, el problema de espacio que la antigua pintura naturalista resolvía por medio de ilusiones de luz y de perspectiva, para los pintores contemporáneos se limita a los problemas materiales y reales del color, de la línea, de la composición, y al volumen tratado ya no de una manera ilusionista sino por medio de la construcción plana de superficies de cuerpos grandes y pequeños.¹⁰

Cualquier elemento relativo a la *visualidad pura* de la Pintura —la luz, el color, la forma, lo plano— será considerado por los pintores modernos como punto de partida para su experimentación plástica. Este proceso de crítica tautológica de la Pintura moderna conducirá inevitablemente a una progresiva reducción ontológica de ésta: la metodología pictórica irá eliminando recursos como si se tratara de capas de una cebolla, e irá quedándose con la simple pintura como esencia.

La ruptura de la tradición por la libertad del pintor moderno traerá como consecuencia la necesidad de crear nuevas convenciones. Greenberg habla de esta paradójica situación en la que, a una mayor definición y autonomía del medio, se corresponden menos libertades para el pintor:

Ni las simplificaciones ni las complicaciones son pretextos para tomarse licencias. Muy al contrario, cuanto más cerradas y esenciales las normas de una disciplina, menos libertades habrá (se abusa de la palabra “liberación” en conexión con las vanguardias y el Arte Moderno).¹¹

La autonomía argumental de las corrientes modernas puede entenderse como una mera estrategia circular en torno a la forma. De aquí que la mayor parte de los teóricos posteriores a la Pintura moderna —o incluso algunos contemporáneos a ésta, como Tarabukin— atribuyan a ésta un carácter *formalista*:

Pero los problemas formales planteados en adelante por el arte no tenían como principal finalidad la liberación de la obra de la tiranía del tema. Los esfuerzos desplegados se concentraron en el tratamiento puramente profesional de los elementos materiales propios a cada forma de arte; el artista contemporáneo veía en ellos las bases indiscutibles de la obra, la razón de su trabajo creador.¹²

Greenberg, defensor y teórico por excelencia de la Pintura moderna, se niega a entenderla a la manera hegeliana —dominio de la forma sobre el contenido— y a asociarla a un simple *formalismo*. Por ello, establece una diferencia entre contenido y tema. *Contenido* es el significado, mientras que

tema es lo representado. Greenberg aclara que, aunque la Pintura moderna se aleja de la representación, sí posee, en cambio, significado:

*La calidad de una obra de arte es inherente a su “contenido” y viceversa. La calidad es “contenido”. Uno sabe que la obra de arte tiene contenido por su efecto. La denotación más directa del efecto es la “calidad”.*¹³

El significado será la “calidad” entendida como efecto pictórico. El tema no existe en un sentido convencional, pues equivale a la conciencia que la Pintura tiene de lo pictórico, es decir, de su lenguaje: de sus convenciones, de sus hábitos culturales, de sus técnicas, de su metodología tradicional. Al alejarse la Pintura del tema (lo representacional en el sentido convencional de mimesis) deberá, sin embargo, respetar algún tipo de norma. Ésta, al eludir el mundo de la representación de lo real, habrá de definirse en el seno de la misma disciplina. Las convenciones del medio nunca han sido un hecho esencial, sino un consenso, parece afirmar la Pintura moderna. Por ello, su tema ha de provenir de un nuevo consenso con la forma. Y ésta, dice Greenberg, es simplemente el medio a través del cual se traduce el efecto pictórico o contenido:

*La calidad, el valor estético, se origina en la inspiración, la visión, el “contenido”, no en la “forma” [...]. Sin embargo, la “forma” no sólo abre paso a la inspiración; también actúa como medio de ésta; la preocupación técnica puede generar o descubrir el “contenido” cuando busca lo suficiente y se ve forzada a ello [...]*¹⁴

La “calidad” tan mentada por Greenberg no será la imitación, expresión o imaginación, sino “el concepto” surgido del proceso crítico del pintor con las convenciones del medio. La forma es simplemente un “tropismo”, una dirección específica en la que se asienta el juicio estético (Greenberg toma aquí la acepción de *gusto*). Aunque la Pintura moderna tiene *especificidad* en el sentido formal, lo realmente importante para Greenberg es su acceso a la *calidad genérica*, ya que es en ese nivel de lo inespecificable donde reside el contenido. De esta

manera, el teórico separa la calidad (aquello que valida una pieza dentro del género Arte) de la forma (el proceso crítico autorreferencial del medio):

*La reflexión muestra que cualquier cosa en la obra de arte que se pueda señalar o sobre la que se pueda hablar está automáticamente excluida del “contenido” de la obra. Cualquier cosa [...] que no pertenezca al contenido pertenece a la “forma” [...]. La inespecificidad de su “contenido” es lo que constituye el arte como arte.*¹⁵

El juicio estético es pasivo e involuntario: es una “intuición y nada más, recibida y no tomada...”, según Greenberg. Si el que elabora el juicio es el mismo artista, éste recibe el “juicio, la decisión o la inspiración” del medio en el que trabaja; si, en cambio, se trata del espectador, éste formula su juicio del medio “a través de la forma”. Resumiendo, podríamos decir que Greenberg establece la dialéctica siguiente entre conceptos:

<i>tema</i>	<i>versus</i>	<i>contenido</i>
<i>juicio estético</i>	<i>versus</i>	<i>efecto, “calidad”</i>
<i>lo formal</i>	<i>versus</i>	<i>lo crítico</i>
<i>tropismo</i>	<i>versus</i>	<i>Arte</i>
<i>especie</i>	<i>versus</i>	<i>género</i>

En su mayor parte, la Pintura moderna se orientará hacia algún *tropismo* relacionado con el proceso correspondiente de la primera columna: impresionismo, cubismo, suprematismo, constructivismo, surrealismo, etc. Se excluye la producción del Dadá, tendencia a la que posteriormente se rebautiza —de un modo equivocado, según el criterio de Greenberg— como *dadaísmo*, y la producción transgénica de Duchamp.¹⁶ En cambio, en el Arte posterior a la II Guerra Mundial, la producción artística se reorientará hacia la segunda columna volviéndose transgénica: Arte conceptual, Arte minimal, Arte povera, *Land Art*, etcétera.

Ahora comprendemos los límites que Greenberg establece para la Pintura moderna: una vez que se ha llegado a la esen-

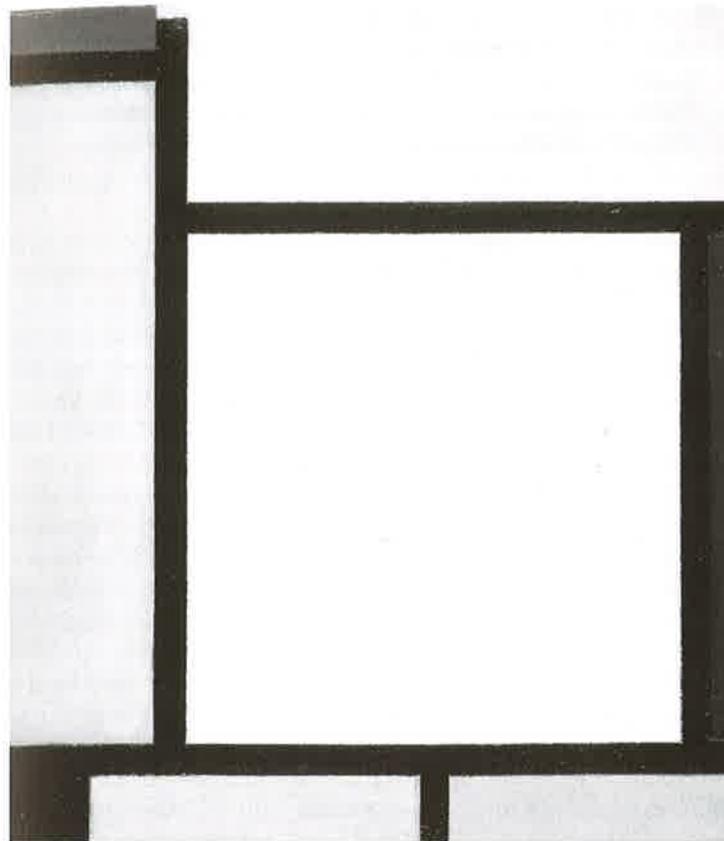
cia misma y mínima de la Pintura a través de la autorreferencialidad y la reflexividad, ¿qué queda por hacer? La respuesta la proporcionó Duchamp al abandonar la Pintura y presentar su *Urinal* como un perfecto salto de lo específico a lo genérico: la superación de los medios como Arte. Pero no demos pasos demasiado largos en el tiempo, ya que la propuesta de Duchamp se ligará más a la actitud conceptual del arte posterior, que a la Pintura moderna. Quedémonos, pues, con aquello que Greenberg considera la “esencia” de ésta:

El acento en la ineludible calidad plana del soporte fue lo más fundamental del proceso de crítica y definición del arte pictórico en la modernidad. Sólo lo plano fue único y exclusivo a ese arte...¹⁷

De todos los elementos con que puede definirse la esencia del lenguaje pictórico —soporte, forma, color, propiedades del pigmento, etc.— Greenberg escoge *lo plano* del soporte como elemento realmente fundamental. Para él, lo plano es lo único básico y específico a la Pintura y, por tanto, el único elemento que verdaderamente representa su esencia. Así, el límite extremo de la Pintura moderna quedará marcado por el momento en que ésta deja la bidimensionalidad. Si bien el teórico reconoce la existencia de una “resistencia a lo escultural” antes del advenimiento de la Pintura moderna,¹⁸ también afirma que ésta pertenece a una tradición continua en la que no habrá ruptura, ya que [la Pintura moderna] “continúa la tradición y los temas de la tradición, a pesar de las apariencias que puedan indicar lo contrario...”:

No puedo insistir suficiente en el hecho de que el arte moderno nunca significó un rompimiento con el pasado. Tal vez fue una evolución, una desvoladura de la tradición anterior, pero también fue su continuación. El arte moderno se desarrolla a partir del pasado sin hueco o ruptura, y donde sea que termine, nunca dejará de poder ser comprensible en términos de continuidad artística [...]”¹⁹

El punto de continuidad es el problema del espacio en el plano bidimensional. Greenberg reconoce que la Pintura



Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo y azul*, óleo, 1921

moderna tiene una gran deuda con la escultura que “le enseñó cómo modelar las sombras para dar una ilusión de relieve” y “cómo disponer la ilusión en otra ilusión complementaria de espacio profundo”. Greenberg ve una “tensión dialéctica” en la doble intención de los pintores “antiguos” de, por un lado, preservar la integridad del plano pictórico, y por el lado contrario, romperlo para crear una ilusión espacial:

*Los antiguos maestros tuvieron la sensación de que era necesario preservar la "integridad del plano pictórico", es decir, darle significado a la presencia duradera de "lo plano" tras la más vívida ilusión de espacio tridimensional. La aparente contradicción involucrada —la tensión dialéctica—, usando una frase en boga, pero atinada, fue esencial al éxito de su arte, como de hecho también lo ha sido en todo el arte pictórico [...]*²⁰

Lo que constituía una desventaja para los maestros antiguos —el intento de preservar y, al mismo tiempo, trascender lo plano y la forma del soporte para representar el espacio— se transforma en un factor positivo en la estrategia moderna. En ésta no hay contradicción ni evasión del problema. Según Greenberg el problema simplemente se presenta como tal: el tema es lo plano y no lo que éste representa:

*Los artistas modernos nunca han evitado ni resuelto esta contradicción; más bien, han invertido sus términos. Uno se da cuenta de "lo plano" de sus pinturas como primera cuestión y, al mismo tiempo, se hace consciente de lo que "lo plano" contiene...*²¹

Esta frase resume el concepto de Greenberg sobre la Pintura moderna: lo plano como esencia de lo moderno induce a la Pintura a definirse como tal —es decir, como "pintura"— y no como un "cuadro" o representación. Lo plano de la Pintura moderna nunca es una mera calidad plana; mientras que los pintores de la Visión Objetiva construían en el plano una ilusión de un espacio físicamente transitable por el espectador, los modernos crean una ilusión que sólo se transita ópticamente.²²

Siguiendo con el concepto de crítica, Greenberg sostiene que la "creación deliberada de límites" es un factor decisivo en la definición de la actitud moderna:

*El hacer pinturas como imágenes sobre "lo plano" implica la elección y creación deliberada de límites. Esta intencionalidad impulsa al arte moderno y aclara el hecho de que las condiciones limitantes del arte también han de trazarse como límites humanos...*²³

Los límites del arte han de ser límites *humanos*, elecciones deliberadas por parte del artista, y no imposiciones de una regla. Este será el fundamento de la estrategia crítica moderna: la Pintura se definirá a sí misma al elegir, el mismo artista, sus propios límites de una manera específica, consciente y subjetiva.

He centrado la discusión de la "modernidad" de la Pintura casi exclusivamente en los conceptos de Greenberg. La razón es que sus escritos no sólo son clave para la crítica del Arte moderno, sino representativos de su defensa más astuta. Aunque sus teorías pretendían ser una crítica retrospectiva y descriptiva de la Pintura moderna (Greenberg publicó sus textos más importantes en los años cincuenta), en realidad, más bien funcionaron de modo prospectivo y prescriptivo. En consecuencia, mucho del Arte que se produjo en aquellos años fue una reacción implícita o explícita a sus ideas.

En los capítulos siguientes continuaré tratando problemas relacionados con la definición moderna de la Pintura y analizaré aquellos elementos utilizados para cimentar la especificidad de sus medio, sobre todo, el color y la forma. Empezaré por lo que Greenberg plantea como central al problema del plano: el abandono de la mimesis y la consecuente transformación del "cuadro" en Pintura.

Notas

1. Armando Roa, *Modernidad y Postmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995, p. 14.
2. Heidegger citado en: Armando Roa, *ibid.*, p. 23.
3. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 73.
4. Jean Dubuffet citado en: Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 74.
5. Clement Greenberg, "Modernist Painting" en: Francis Francina y Charles Harrison (eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper and Row, New York, 1987, p. 5. [Versión caste-

- llana: "Pintura moderna", en: Gregory Battcock, *El nuevo arte*, Diana, México, 1969].
6. *Ibid.*
 7. *Ibid.*
 8. *Ibid.*, p. 6.
 9. Nikolai Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la máquina*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 38.
 10. *Ibid.*, pp. 38-39.
 11. Clement Greenberg, en: Francis Frascina, *op. cit.*, p. 8.
 12. Nikolai Tarabukin, *op. cit.*, p. 38.
 13. Clement Greenberg citado en: Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, October Books, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, p. 209
 14. *Ibid.*, pp. 210-211.
 15. *Ibid.*, p. 211.
 16. La interespecificidad de Duchamp se relaciona con la siguiente pregunta: *La mariée mise à nu par ses célibataires* (el *Gran vidrio*): ¿es pintura, escultura o de qué se trata?
 17. Clement Greenberg, en: Francis Frascina, *op. cit.*, p. 6.
 18. Greenberg habla de la "resistencia a lo escultural" a través de tendencias que, desde el siglo XVI, se centraron en el trabajo del color, y que llegaron a su punto culminante con J. L. David e Ingres: *ibid.*, p. 7.
 19. *Ibid.*, p. 9.
 20. *Ibid.*, p. 6.
 21. *Ibid.*
 22. *Ibid.*, p. 8.
 23. *Ibid.*, p. 9.

El abandono de la mimesis y el auge de lo creativo

1er. punto. El primer punto es ver las personas, las unas y las otras; y primero las de la haz de la tierra, en tanta diversidad, así en trajes como en gestos, [...] unos blancos y otros negros, unos en paz y otros en guerra, unos nasciendo y otros muriendo [...]

2do. punto. Ver y considerar las tres personas divinas, como en el su solio real o throno de la su divina majestad, cómo miran toda la haz y redondez de la tierra y todas las gentes en tanta ceguedad, y cómo mueren y descenden al infierno [...]

Ejercicios espirituales, San Ignacio de Loyola

Desde Manresa, Ignacio diseña una disciplina en que la imagen vence al *logos*. El santo convierte lo visual en una vía de acceso al conocimiento espiritual. La experiencia perceptiva abre paso a la memoria, y ésta, a la *imaginación*. No nos equivocáramos si dedujéramos que el siguiente y muy evidente *3er. ejercicio espiritual* es colocarse uno mismo en la escena:

*[...] haciéndome yo un pobrecito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y sirviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase [...]*¹

Visualización creativa de fines del siglo XV. Ni *ramadán* musulmán o *sunyata* budista: el Santo de Loyola, punta de lanza de la Contrarreforma, propone al fiel cristiano occidental una herramienta para subir de escalafón hacia la divinidad: Dios

podrá haber creado al Hombre, pero éste le re-crea después, “a su imagen y semejanza” en el fresco de su mente.

San Ignacio escribe lo anterior cuando han pasado casi veinte siglos de haberse formulado las primeras teorías que relacionan imagen con mimesis. El uso que hace de la facultad de imaginación en los *Ejercicios espirituales* es simplemente un síntoma de la introducción de un incipiente concepto de creatividad en el medio cultural occidental.

La creatividad, entendida como facultad de crear, está ausente por completo en el pensamiento griego. Para Platón, la producción humana no *crea*, ya que no añade nada a la realidad: sólo puede proveernos con copias pasivas o representaciones irreales o ficticias de la realidad. En la producción de imágenes no se fabrica nada como en la poesía (gr. *poiesis*), ni se produce, como en el teatro, ilusión (*apáte*) o liberación de emociones por catarsis (*katharsis*). En la imitación o copia de la realidad (*mimesis*) sólo puede haber representaciones ideales o fantasmas (*eidolon*). “Imitador es aquel que produce cosas irreales”, dice Platón.²

A partir de entonces, mimesis y creatividad se entenderán como fenómenos opuestos y coexistentes que se darán históricamente en forma inversamente proporcional: mientras que en la época de los griegos podríamos situar el dominio absoluto del concepto de mimesis, en la época contemporánea podríamos observar una supremacía de la creatividad.

El punto intermedio quedaría situado justo en la época del santo de Loyola. Su herramienta de ascensión espiritual, la imaginación, es el concepto que, trasladado al ámbito artístico, hará de puente entre las concepciones medieval y renacentista. Como discutimos anteriormente, en la época medieval, “obra” se relacionaba convencionalmente con manualidad; “arte” era simplemente habilidad o técnica, y “artista”, artesano o *artigiano*.³ Dentro de este sistema de valores, la facultad de crear algo de la nada (lat. *creatio ex nihilo*) sólo podía corresponder a Dios. La pintura y la escultura eran

meras técnicas de reproducción. Por esta razón, estaban excluidas de los oficios *liberales* o verdaderas “artes” en las que, en cambio, sí se incluía a la gramática, la retórica y la lógica (*trivium*), así como a la aritmética, la geometría, la astronomía y la música (*quadrivium*).⁴ Recordemos la queja de Leonardo Da Vinci por la inclusión de esta última disciplina en las artes liberales:

*¿Por qué has puesto a la música entre las artes liberales? ¡O bórrala o inclúyela a la pintura!*⁵

Para un lector del siglo xx es indiscutible que la música y la pintura pueden acceder con igual derecho al género Arte. Tal lector habrá elaborado su juicio estético a partir de una noción de Arte relacionada con los conceptos de creatividad y/o expresión. En cambio, un contemporáneo de Leonardo sólo habría valorado la artísticidad de la obra pictórica o escultórica con relación a su mayor o menor destreza en la ejecución de la obra y a su éxito relativo en la reproducción mimética de la realidad. La calidad se hubiera establecido a partir de una mayor o menor cercanía de la obra con el canon dominante en aquellos momentos. En aquel tiempo no se hubiera podido valorar una aportación personal y/o subjetiva del artista —la imaginación de la que habla el santo— al carecer esta facultad de valor en el dominio de lo artístico.

Es a partir del Renacimiento cuando, con el concepto de imaginación, comienza a intuirse una vaga noción de creatividad. Así, Alberti habla de la labor del pintor como la de “conformar algo”, Leonardo relaciona el trabajo pictórico con la producción de “formas que no hay en la naturaleza”, y Miguel Ángel habla de la posibilidad del artista de “plasmear” algo. Aunque en este tiempo se describe la creatividad como una “facultad del artista”, nunca se habla de ésta como un valor específico ni se considera al artista como creador. Este último término se utilizará sólo para referirse a Dios hasta bien entrado el siglo xix.⁶

La introducción en el Renacimiento de la imaginación como antecesora arqueológica del concepto de creatividad es signi-

ficativa porque señala un doble fenómeno: por un lado, la solidificación de las disciplinas de Pintura y Escultura como Artes y, por otro, la valoración de una aportación personal, humana, a la obra. La inclusión definitiva de la Pintura y la Escultura en el género Arte implicará una simultánea redefinición de éste con relación a la belleza y el placer (“lo estético”) más que con la maestría o destreza.⁷ Poco a poco dejará de calificarse como “artes” a las disciplinas liberales, para aplicar el término sólo a las Bellas Artes. Al mismo tiempo, el concepto de imaginación permitirá que se comience a valorar y aceptar la aportación personal como creación y no sólo como una mejor o peor ejecución técnica. Si bien estos fenómenos comienzan en el Renacimiento, no será hasta fines del siglo XVIII cuando se solidifique una manera de entender el Arte a partir de la Estética y se comience a utilizar un concepto de creatividad en el sentido actual de “crear de la nada” (*de novo creat*).⁸

En definitiva, podemos concluir que la artísticidad será una cualidad a la que la Pintura podrá acceder en la medida en que se aleje de lo artesanal o manual/técnico (arte = destreza) para acercarse a lo estético/espiritual (Arte = creatividad, Arte = belleza + imaginación).

Un lector perspicaz podrá sorprenderse ante la paradójica convivencia de dos situaciones aparentemente antagónicas: el surgimiento de la imaginación como creatividad y la casi simultánea invención de un sistema convencional que se convertirá en regla de representación, la *costruzione legittima* o perspectiva, que parecería negar la creatividad. La paradoja se resuelve si se relee a San Ignacio cuidadosamente. La imaginación descrita en los *Ejercicios Espirituales* parte de la percepción óptica del mismo modo que la perspectiva parte del modelo de visión inducido de la cámara oscura. Imaginación y perspectiva son ambas cualidades relacionadas con lo óptico, como discutimos anteriormente. La “lógica de la mirada” que impera hasta entonces y que marca el carácter de la pintura está íntimamente relacionada con el campo de la percepción visual. Lo real, lo natural y lo óptico se confunden.

La perspectiva es *legítima* no sólo porque propone un sistema coherente de representación mimética, sino porque es una metodología que ostenta un trasfondo *científico*. Y aquí volvemos a la queja de Leonardo sobre la inclusión de la música en las artes liberales e, inevitablemente, nos hacemos las siguientes reflexiones: ¿No será precisamente la cualidad científica de la música, y no la artística, lo que justifica su inclusión en las artes liberales? ¿No es la cualidad de metodividad lógica y racional el común denominador de las “artes” del *trivium* y *quadrivium*? ¿No comienza a ser considerada la pintura como Arte cuando demuestra que se apoya en un método legítimo (científico) que asegura su objetividad?

Lo que para nosotros es una oposición (Arte *vs.* Ciencia) en aquella época no lo era tanto: la Pintura, cuanto más científica (más legítima) y menos artesanal y manual se vuelva, más “artística” (racional, lógica, perfecta) se considerará. Aunque en un principio la artísticidad incipiente de la Pintura se vincule con atributos ‘científicos’, pronto se desarrollará, a partir de la idea-puente de imaginación, un concepto paralelo ligado a la creatividad y la espiritualidad.

En este sentido han de tenerse en cuenta las ideas de los pensadores relativistas/subjetivistas de los siglos XVII y XVIII (principalmente Vico, Payne, Burke, Hume, Hamann y Herder), así como su trascendencia en el arte de aquella época. La repercusión obvia de tales ideas se dará en el movimiento romántico, que constituirá el primer frente de fuerte oposición al paradigma de la Visión Objetiva. Aunque en la Edad Antigua y en el Renacimiento habían ya surgido algunas controversias en relación con algún aspecto de su canon (por ejemplo, la mimesis, la objetividad, la racionalidad, etc.) no se había formulado en dos mil años una crítica tan bien armada como la del siglo XVIII.⁹ Esta corriente surgirá en Inglaterra y se extenderá a Alemania; empezará como una síntesis de la experiencia barroca para terminar en la romántica, y tendrá como consecuencia que las ideas fundamentales a la Visión Objetiva caigan en una fuerte crisis.

Los románticos hicieron oscilar el arte de una idea de regularidad o predisposición formal basada en una teoría racional y matemática, a su polo opuesto, en que prevalecerían la vitalidad, la espontaneidad, el sentimiento y la experiencia personal “irracional o psicológica”. La verdadera naturaleza —decían los románticos— es irreprimible, y, por ello, es preciso rebelarse contra cualquier regla o medida. Las ideas estandarizadas sobre la forma limitan la expresión de lo personal, y sólo esto último vale: no hay una verdadera esencia común del arte. Lo único que ha de primar en éste es la afirmación del sentimiento, la fe y la imaginación. La esencia de lo artístico no se encuentra en la forma, sino en el contenido, y éste siempre es espiritual.

La actitud romántica podría describirse como un cambio en la consideración de las cualidades objetivas de los conceptos de realidad, obra, ciencia y arte hacia un subjetivismo, relativismo o pluralismo en torno a los mismos. La Ciencia deja de ser sinónimo de exactitud matemática al nacer las disciplinas comparativas o ciencias humanas (sociología, antropología, psicología, filología, etc.) que, retomando la vieja máxima de “conócete a ti mismo”, desplazarán el enfoque del objeto hacia el sujeto, sólo que haciendo alusión a un sujeto colectivo.¹⁰ El fin central de estas disciplinas fue investigar lo relativo a los símbolos cambiantes —palabras, leyes, costumbres, rituales, monumentos, obras de arte— utilizando un tipo de conocimiento *sui generis* que no podía ser asimilado al sistema cartesiano-newtoniano de relaciones causales y de observación externa. Con las ciencias sociales comienza a afirmarse la noción de una realidad no unificada, cuyas manifestaciones se transforman según el tiempo y el lugar, y que sólo es accesible a través de modos de conocimiento interconectados.

Hay un rasgo importantísimo del pensamiento del siglo XVIII que debe destacarse: la introducción del concepto moderno de “persona”. Es bien sabido que ya en el Renacimiento comienza a gestarse el humanismo. Sin embargo, si traemos a nuestra mente una de las creaciones claves de esa época, el fresco de *La Creación* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina,

observaremos que el hombre está representado como receptor de la creación, y no como sujeto activo de ésta. También recordaremos que aunque en aquella época hubo un intento de formalizar el concepto y término de creatividad humana, no existía un término específico para ésta: el concepto de creatividad en el sentido *de novo creat* no se introducirá hasta fines del siglo XVII. Pues bien: hacia el siglo XVIII las teorías relativistas subjetivistas implicarán, en su enfoque del hombre como *centro*, la certeza de una capacidad de creación como facultad humana. El hombre es un *efecto* de sí mismo y de su interacción con otros: crea y se transforma en lo individual y colectivo. Nace la “persona”. Como palabra, persona tiene su origen en un término legal romano que se utilizaba para designar un polo de la dicotomía individuo-sociedad. La reintroducción del término en los albores del siglo XVIII llevará implícita la formalización de teorías modernas sobre convivencia social basadas en derechos y obligaciones democráticos. Así, en una ya plena modernidad, podrá distinguirse la dualidad de persona y máquina: persona como polo asociado a la individualidad, responsabilidad y creatividad, y máquina como polo de intelección, abstracción, totalización y liberación de la responsabilidad.¹¹ El optimismo moderno corresponde a una visión positiva y liberadora de esta relación: la persona crea mientras la máquina repite. Dios ha pasado la batuta al Hombre para que éste, a su vez, pase la chispa divina a la máquina. En este punto, el lector deberá reprimir toda tendencia a pensar en el presente y recordar que, en aquella época, aún no se conocían los fuertes efectos adictivos que las máquinas (la televisión, el nintendo, el internet, el horno de microondas) pueden ejercer en las personas, reemplazando, precisamente, su chispa de creatividad. Aún hablamos del siglo XVIII, época romántica de la fe (*glauube*) descrita por el filósofo Hamann, mejor conocido como “El Mago del Norte”.¹²

La introducción del concepto persona es simultáneo al abandono de la mimesis y al surgimiento de la creatividad. Sin embargo, debemos hacer un alto en el camino para considerar e incluir las ideas de Kant y Hegel en nuestra historia. El primero, Kant, intenta hacia finales del siglo XVIII una apo-

teósica sistematización de la filosofía. Alérgico al excesivo relativismo y subjetivismo romántico, desarrolla una teoría que limita la posibilidad de condición subjetiva del conocimiento. Siguiendo una estricta lógica formal, distingue tres tipos distintos de cognición: la conceptual, la científica y la intuitiva, que se corresponden a las esferas de lo científico, lo ético y lo estético.

En este punto de nuestra historia es importante destacar la consideración que Kant hace del pensamiento estético como una entidad distinta, porque abre la puerta a diversas nociones modernas: a la categorización y especialización del conocimiento estético, a las teorías del “arte por el arte” y a la figura del artista como un genio dotado de inteligencia creativa e intuitiva. Para Kant, la genialidad del artista reside en su capacidad de producir algo a partir de la supraesfera de la belleza “libre” (*pulchritudo vaga*) que se opone al mero ejercicio del gusto o consideración de las convenciones de la belleza “dependiente” (*pulchritudo adhaerens*).¹³ Kant resume su concepción de genio de la siguiente manera:

*Genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte [...]*¹⁴

El genio nace, no se hace. *Genio* es aquel que tiene capacidades sobrenaturales, como los genios protectores de cada persona, que desaparecían con ésta; pero también es aquel que tiene la facultad de engendrar.¹⁵ El *ingenium* es el don innato que permite trascender el mero *gusto* convencional para producir o crear objetos bellos:

*Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos, se exige genio.*¹⁶

Así pues, la noción kantiana de genio como productor nos acercará a la del creador del siglo XIX, un hombre “Dios” facultado por la naturaleza para engendrar obras. Dado que la anterior concepción kantiana de genio marca la idea de crea-

tividad contemporánea, me parece relevante hacerla aún más explícita. En primer lugar, genio es un talento para producir eso que carece de una regla determinada *a priori*; por lo tanto, su característica principal es la originalidad. Pero, como lo original también puede ser absurdo, la obra ha de ser ejemplar. Por ello, la segunda característica de lo genial es su carácter de modelo. El tercer atributo de la genialidad es su cualidad de “fuerza inexplicable” aún por la persona misma depositaria de tal dote: la genialidad es un producto de la naturaleza que guía al artista desde la supraesfera de lo racionalizable o científico para que éste culmine con la producción de la obra. La cuarta característica se relaciona con la esfera en que puede darse lo genial: no en la ciencia, sino en el arte, y de éste, sólo en las bellas artes.¹⁷

Aunque el concepto de genio flotaba ya en el ambiente cuando Kant escribió la *Crítica del Juicio*, he citado su definición porque no sólo tiene una perfecta lógica argumental, sino porque es perfectamente congruente con todo su sistema filosófico. La idea de que el genio es un hálito divino, sobrenatural y casi fuera del control del mismo artista es una idea que ya se encontraba en la Antigüedad, en el *Jón* de Platón y también en el Renacimiento. También Leonardo entendía el *genius* como algo que hacía que el Arte se separase de la naturaleza y se convirtiese en una actividad consciente del hombre.¹⁸ Sin embargo, es en el romanticismo y, específicamente, con la publicación en 1759 del celebrado ensayo *Conjectures on Original Composition* de Young, cuando comienza a hablarse de *genio* como clave de la creación artística. En ese escrito se entiende al genio como un poder individual de carácter radical (y ciertamente antisocial) que libera al hombre de la estrechez de la mente. En el ambiente alemán contemporáneo esa rigidez racionalista se asociaba con el pensamiento enciclopedista francés. De aquí que el concepto alemán de *genio* que caracteriza el espíritu del *Sturm und Drang* pueda considerarse como el polo opuesto de la Ilustración, en tanto que rechaza categóricamente la racionalización y armonización utilitaria de las pasiones que profesaban los filósofos franceses: para los románticos alemanes no hay peor crimen que separar la inteli-

gencia de “los abismos más profundos de la más tangible sensualidad”.¹⁹ La creación es, para ellos, el misterio contenido en un “¡hágase la luz!” en que la luz tiene una connotación física, sensual, carnal y no racional: el artista, encarnación del genio, se en-diosa con su Creación artística a través del “entusiasmo” (del lat. *en -theos*, en -Dios). El genio como fuerza espiritual se manifiesta en acciones, y éstas, en obras: la máxima de “la vida es acción” (*Leben ist actio*) de Hamann se encuentra en la base de las ideas de pensadores posteriores como Hegel (la Idea en autodesarrollo) y Marx (la praxis).²⁰

Como Kant y otros pensadores de finales del siglo XVIII, Hegel rechaza una aproximación estrictamente racional al problema del Arte. Considera al Arte como una de las actividades espirituales más altas: la naturaleza del Espíritu se manifiesta a través del Arte produciendo una revelación cognoscitiva de la verdad. Hegel se vale de una estructura dialéctica para explicar, entre otras cosas, la evolución del Arte: la *tesis* corresponde a una situación en la que el medio avasalla a la idea (el arte oriental); la *antítesis* se identifica con un momento posterior en el que la idea y el medio están en perfecto equilibrio (el arte clásico); y, en la *síntesis*, la idea finalmente domina al medio y la espiritualidad es completa. La Idea es, en conclusión, el concepto en su más alto estadio de manifestación dialéctica.

La Idea, considera Hegel, puede encarnarse hasta cierto punto en la belleza natural, pero es en el arte donde tiene lugar su más alta materialización:

*El arte es naturaleza re-engendrada, naturaleza vuelta a nacer en las invenciones del genio.*²¹

Al implicar que la génesis del arte se produce gracias al poder de invención del genio, Hegel desvincula la creatividad de las habilidades del cuerpo (la destreza de la mano) y la asocia, de manera paralela a la del pensamiento ilustrado, a la esfera de lo mental.

A partir de entonces, el Arte comenzará a entenderse como *el producto genial de una mente creativa* o, mejor aún, como *el producto mental de un genio creativo*. El Arte ya no es mimesis ni belleza: es una materialización del “espíritu” en la obra por conducto de la “genialidad” del artista.²² Evidentemente, tal condición escapa al control del ser humano corriente. La “genialidad” es tanto un don como una enfermedad, “una angustia desconocida” que somete al artista a buscar una realización “única, sin precedentes conocidos, obediente sólo a su propia voluntad y pasión”.²³

La creación artística como manifestación de lo genial será uno de los elementos claves que la Pintura moderna heredará del romanticismo. Aquella se distinguirá no sólo por haber sido producida por una persona en el sentido de Rougemont, sino por un sentido hiperbólico de la unicidad de ésta: el autor moderno no es un ser común, sino un genio. Ejemplos significativos de tal herencia romántica en la Pintura moderna son las siguientes ideas de Hilla Rebay del artículo *The Beauty of Non Objectivity*, escrito para la Colección Guggenheim en 1912:

*¡Lo que 428.000 personas pintan no puede ser Arte! El Arte es único y sólo nacen algunos genios. El Arte y la Naturaleza son dos mundos tan diferentes como la eternidad y la transitoriedad [...]*²⁴

No cualquiera puede pintar lo que pinta un genio: éste, a diferencia del ser común y corriente, tiene la capacidad de conectarse con el espíritu:

*La capacidad para el poder creativo, la calidad técnica, la deferencia honesta a las posibilidades ilimitadas del progreso, el sentido del clímax, la sabiduría para la eliminación y la diligencia combinada con la falta de sofisticación de un niño son los elementos componentes del genio, el profeta del espíritu [...]*²⁵

“El espíritu comienza donde termina el materialismo”, afirma Rebay, y éste, marca la “ilusión de realismo del mundo en la pintura de reproducción”.²⁶ La pintura del espíritu, en cambio, es una clara afirmación de la Pintura absoluta y de la pura

creación en un sentido cósmico.²⁷ La tarea del pintor moderno es una especie de gesta heroica y semirreligiosa en contra de las convenciones, los lenguajes, los discursos, las ideologías, las instituciones y las historias. Sólo importa la libertad de *inventar* a voluntad, de hacer lo que se quiera. Los “monstruos” de la Pintura moderna —Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Mondrian y otros— encarnarán el “mito” del artista que asume una libertad social enmascarada de creatividad.²⁸ Así, la Pintura moderna se define a partir de un concepto de creatividad suma de la imaginación barroca y del genio romántico. Lo mental o espiritual de tal genialidad la distingue de la mera destreza renacentista: la Idea se convierte, a partir de ahora, en el eje de la producción artística tal y cómo lo expresa la siguiente frase de Friedrich von Schlegel, de 1797:

*El principio del arte contemporáneo no es lo bello, sino lo característico, lo interesante y lo filosófico.*²⁹

La Pintura comienza a oscilar hacia lo conceptual. Hacia 1800, comienza a darse valor a algunas formas artísticas que antes se consideraban menores, como el estudio (*étude*) y el boceto (*bozetto, ébauche*). Su validez como formas artísticas autónomas se basaba en el hecho de ser consideradas la materialización de la idea *pura* del pintor. El boceto deja de realizarse como un dibujo propedéutico monocromo para plasmarse en lienzos semillenos de pintura al óleo. Aún las corrientes de pintura naturalista de aquella época, que surgen como reacción contra el idealismo —tanto romántico como neoclásico— muestran una fuerte tendencia analítica y conceptual opuesta a la síntesis de la Visión Objetiva.

Algunos teóricos asocian la invención de la fotografía en 1839 con la acumulación de experiencia pictórica de este período, marcada por el cambio de una metodología sintética a una analítica: de una pintura “hecha de pequeños trozos” (*picture made up of bits*, en palabras de Turner) derivará la pintura “de trozos” (*picture of bits*).³⁰ Un ejemplo de esta estrategia pictórica lo encontramos en Courbet, quien, utilizando una metodo-

logía analítica, se atreve a exhibir un lienzo en que ha dejado partes sin pintar. Aunque un “cuadro” como éste, aparentemente naturalista, todavía intenta reproducir una realidad, lo hace resaltando el proceso pictórico de manera literal y no apoyándose en convenciones de representación: su resultado apunta ya a una pintura de proceso, a una simple pintura. La literalidad y la calidad analítica de los lienzos de Courbet provocaron el rechazo del jurado del Salón de 1851, que calificó sus pinturas como “trozos” (*morceaux*) y no como “cuadros” (*tableaux*):

*La habilidad de pintar maravillosamente —de pintar “trozos” maravillosos— era algo que aun los detractores de Courbet le concedían sin dudas. Lo que ellos sí se negaban a aceptar es que el resultado final fuese una pintura, un “cuadro”.*³¹

El germen de la discordia quedó sembrado y, con estrategias como la de Courbet, comienza la Pintura moderna. Rebelde, analítica y centrada en el proceso pictórico más que en la representación, la Pintura moderna nace peleada con el criterio del público convencional, acostumbrado a las convenciones de la Visión Objetiva. Como con la invención de la fotografía se logró una reproducción mimética de la realidad prácticamente perfecta, con una relativa sencillez de medios, la Pintura quedó relevada de su papel de proveedora de imágenes objetivas. Se abrió, así, el camino para la experimentación de lo no-figurativo o abstracto.

Con la abstracción surgen, en la Pintura, nuevas nociones de artísticidad y de objetividad. Lo artístico de la Pintura —dice Kandinsky— será lo abstracto, y esto último, lo real. Siguiendo el proceso crítico y autorreferencial de la Pintura moderna, la “Gran Abstracción” y el “Gran Realismo” llevan al mismo camino:

*“Lo artístico” llevado al mínimo deberá reconocerse como la abstracción que mejor funciona. Lo “objetivo”, llevado al mínimo, deberá reconocerse en la abstracción como la realidad que mejor funciona [...]”*³²



Wassily Kandinsky, *Composición rojo y negro*, 1920

La adopción de la abstracción producirá serias vacilaciones en el seno mismo de la Pintura y de su público: por un lado, la Pintura comenzará a poner en duda lo asumido de su oficio y, por otro, el público comienza a dudar de la capacidad del pintor. Al perderse toda valoración convencional basada en el doble criterio de lo técnico y lo formal se genera, por primera vez, una crisis alrededor del valor específico de la Pintura: en el Salón de 1874, el jurado rechaza dos de los cuatro lienzos que Manet había presentado porque “no estaban terminados

y, por lo tanto, no eran pinturas”.³³ Evidentemente, nadie dudaba de la calidad específica de la obra de Manet, porque el soporte y el trabajo material referían a la pintura. Lo que realmente se cuestionaba era su calidad de Pintura, es decir, su pertenencia al paradigma Arte.

Empezando con la invención de la fotografía y, sobre todo, a partir de mediados de siglo, la historia de la Pintura moderna se identificará con la de ciclos sucesivos de “crisis de identidad” en que las vanguardias rebeldes desbancarán a las convenciones previas para convertirse, a su vez, en las nuevas reglas. Este proceso producirá un vacío de criterios para determinar la calidad artística en las obras modernas. El pintor sentirá la necesidad de convertirse en teórico para, a través de este papel, encontrar la fundamentación crítica requerida para justificar la artísticidad de su obra.

Los artistas modernos comenzarán a escribir sobre artísticidad, y a representar, por primera vez, el papel simultáneo de autor, crítico y teórico. En este sentido, merece recordarse a Kandinsky, con *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*; a Itten y Albers, ambos con destacadas teorías del color; a Klee, con sus escritos del *Organon*; a Malevich, con su “historia semiótica” de la pintura desde Cézanne; y a otros, como Mondrian, Lissitzky, Van Doesburg, que hicieron valiosas aportaciones en textos varios. De éstos, podría deducirse que la teoría pictórica moderna tiene un fuerte carácter didáctico: ante la falta de convenciones, el artista siente la obligación de educar al público, ya que, como decía Signac, “cuando se educa el ojo del público, éste verá en el cuadro algo más que su tema”.³⁴ Si todos estos escritos tuviesen un común denominador, éste se asociaría con alguno de los valores de la triada de Schlegel: o bien se relacionaría con una justificación ontológica, descrita a partir de la estrategia esencial a cada tendencia pictórica (lo característico); o bien, surgiría de la descripción de su potencial creativo o atributos (lo interesante); o finalmente, plantearía, como en el caso de Kandinsky, el proceso pictórico como vía de acceso a una meta filosófica superior (lo filosófico). Aunque estos argumentos se expresan desde un tono

racional u objetivo, el trasfondo de estas teorías es más bien idealista y utópico.

Algunos artistas, como Kandinsky y Mondrian, se decantarán por una vía espiritual, mientras otros, como Tatlin o Lissitzky, se apoyarán en unos ideales materialistas. Si bien a través de su idealismo utópico los pintores de las diferentes corrientes modernas querrán imprimir, a su búsqueda pictórica, una connotación o trascendencia social, en la práctica resultará evidente que la reducción de la disciplina pictórica a su límite ontológico (Pintura = pintura) llevaba implícita una alienación de ésta del contexto social y político. La actividad pictórica era verdadera y simplemente artística, por lo que su alcance real se dio más en la producción cultural que en la esfera de lo social y económico. Inclusive algunos teóricos posteriores relacionados con las tendencias críticas de corte marxista señalarán la paradójica coincidencia del afianzamiento del carácter capitalista del mercado del Arte con el surgimiento del Arte moderno.³⁵

Notas

1. San Ignacio citado en: Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1990, p. 101.
2. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, *op. cit.*, pp. 123-129.
3. "Arte", del latín *ars, artis* = manera, *artesano* del italiano *artigiano*, del siglo XIV al XVI: Jacqueline Picoche, *op. cit.*, p. 23.
4. Wladyslaw Tatarkiewicz, *ibid.*, pp. 86-89.
5. Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Losada, Buenos Aires, 1944, p. 50.
6. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, pp. 282-283.
7. En este sentido, es importante recordar que en el Renacimiento las artes que ahora calificamos como *bellas* no eran incluidas en las llamadas *artes mecánicas*, ya que se consideraba que carecían de utilidad. No es hasta el siglo XVII cuando la *artisticidad* de estas disciplinas queda plenamente aceptada aunque siempre

teñida por epítetos que la relacionan con su manualidad. Tatarkiewicz cita la clasificación de Hugo de San Víctor de las artes mecánicas en las que incluía solamente las siguientes: *lanificum, agricultura, venatio, navigatio, medicina, y theatra*: W. Tatarkiewicz, *op. cit.*

8. Término introducido por el poeta polaco Mathias Casimir Sarbiewski (1595-1640), que también habla de "inventar" (*confingit*) y "construir según un estilo" (*quodammodo condit*): *ibid.*, p. 283.
9. Considérense los ejemplos puntuales de los sofistas, que veían el arte como una mera "impresión subjetiva", en la Edad Antigua, y Giordano Bruno, en el Renacimiento, que habló sobre la relatividad de la belleza: Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, pp. 240-243.
10. Debemos a Giambattista Vico la primera aplicación del término *scienza* en su sentido de conocimiento *per causas* al "único conocimiento perfecto del que somos capaces, el de los productos de la creación humana, que son perfectamente inteligibles precisamente porque son artefactos de la mente humana": Giambattista Vico citado en: Isaiah Berlin, *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 32.
11. Denis de Rougemont, *Man's Western quest: the principles of civilization*, Greenwood Press, Westport, 1973.
12. El "mago del Norte", Johann Georg Hamann (1730-1788), fue el primero en transformar la pregunta "¿qué es la razón?" en la de "¿qué es el lenguaje?" en: Isaiah Berlin, *op. cit.*, p. 36.
13. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1991, p. 226, § 16.
14. *Ibid.*, p. 279, § 46.
15. De la raíz griega *-genos = nacer, engendrar* en: Jacqueline Picoche, *Dictionnaire Étymologique du Français*, *op. cit.*, p. 263.
16. Immanuel Kant, *ibid.*, p. 281, § 48.
17. *Ibid.* p. 279, § 46.
18. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 61.
19. J. G. Hamann citado en: Isaiah Berlin, *El mago del norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo alemán*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997, p. 183.
20. *Ibid.*, p. 184.
21. *Ibid.*, p. 25.
22. Esto se explicará más adelante, cuando se discuta el realismo

fotográfico en la III Parte del presente libro. Baste por ahora decir que el concepto de naturalismo aplicado al realismo del siglo XIX como tendencia opuesta al neoclasicismo, está tan alejado de la mimesis como Courbet de Ucello. El proceso de reproducción del realismo del siglo XIX puede entenderse como “analítico” frente al proceso “sintético” de la Visión Objetiva.

23. Isaiah Berlin, *El mago del norte*, *ibid.*, p. 177.
24. Hilla Rebay, “The Beauty of Non-Objectivity” en: Francis Frascina (ed.), *Modern Art and Modernism*, *op.cit.*, p. 148.
25. *Ibid.*
26. Acerca de este punto es importante resaltar que Hilla Rebay era amiga de Simon Guggenheim, para cuya colección escribió estos textos.
27. *Ibid.*, p. 148.
28. Douglas Crimp comenta el concepto de “libertad del pintor moderno” a partir de “la lección de Picasso” en: Douglas Crimp, “Del museo a la biblioteca”, en: Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, *op. cit.*, p. 40.
29. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 182.
30. Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1981, p. 21.
31. Michael Freid citado en: Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, *op. cit.* p. 266.
32. Wassily Kandinsky, “On The Problem of Form, 1912” en: Hershel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art. A Sourcebook by Artists And Critics*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 161. [Versión castellana: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Ediciones Akal, Madrid, 1995].
33. Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 264.
34. *Ibid.*, p. 193.
35. Camille Paglia, “Juke bonds and the corporate raiders” en: *Sex, Art, and American Culture*, Vintage Books, Nueva York, 1992, p. 239. Cabe aquí aclarar que la modernidad es un proceso exclusivo de la historia y cultura de Occidente. Modernización significa occidentalización y, occidentalización, tecnologización: aún ahora hay culturas como las de los países del Tercer Mundo que no acaban en el mundo tecnológico contemporáneo y su línea grecorromana de pensamiento matemático, científico y analítico.

Ciencia y filosofía en el Arte moderno: espíritu, forma, color y lenguaje

*Ciencia, de donde previsión; previsión,
de donde acción*
Auguste Comte

[...] la respuesta normal a la pregunta de “¿Cree usted en el espíritu?”, solía ser: “¡Claro que no, soy científico!”. Pero muy pronto podría ser ésta: “Claro que creo en el espíritu. Soy científico [...]”
Hans Küng

I

En el mundo decimonónico de Comte, “ciencia” es saber, *scire*: los hechos “positivos” se atienen a leyes generales, lógicas y demostrables. Sí es sí, y no es no. Los axiomas científicos consolidan la exploración empírica de la realidad con instrumentos cada vez más sofisticados; descubren la electricidad, describen el calor, conciben las ondas electromagnéticas. De sus hallazgos empíricos derivan axiomas que explican, en el lenguaje comprensible, lógico y racional de las matemáticas, los principios naturales. Tales principios encontrarán una materialización paralela y concreta en la tecnología del siglo XIX, y serán la base de la Revolución Industrial.

En cambio, la ciencia del siglo XX, descrita en el epígrafe de Küng, ha sido expulsada del Paraíso de las leyes y los conceptos seguros; de las leyes de Newton, de la geometría euclídea, de la representación cartesiana, de la linealidad del tiempo, del espacio tridimensional de líneas rectas,... etcétera. El

sí parece deslizarse hacia el no, y el no hacia el sí; no parece haber una división precisa entre sí y no. Aunque los instrumentos de medición se han vuelto finísimos y muy precisos, no logran asir los recién descubiertos fenómenos físicos. Al encontrar límites a la observación empírica posible, la ciencia se ve en la necesidad de describir conceptos como la complementariedad, la relatividad y la incertidumbre a través de un lenguaje matemático nuevo. La *indeterminación* hace que el lenguaje científico se aleje de la precisión cartesiana y, de ser exacto, se vuelve estadístico. Para bautizar a las entidades más pequeñas e ínfimas, los “quarks”, los físicos que las descubrieron se acercan a la literatura y toman el término del *Finnegan’s Wake* de Joyce. La Ciencia comienza a reconocer, por primera vez, el innegable problema de la relación entre lenguaje, conocimiento y convención de la física clásica. También empieza a cuestionar su metodología tradicional que parte de una inducción expresada en ecuaciones matemáticas, que confía en el control de los instrumentos de medición y que controla el resultado de los experimentos para producir resultados cuantificables y congruentes con el argumento algebraico inicial. La Ciencia del siglo xx no sólo tiene que inventar nuevas teorías algebraicas y geométricas para poder describir los insólitos fenómenos recién descubiertos, sino que se encuentra con la ardua tarea de redefinirse. Se vuelve crítica, se vuelca hacia adentro, y se acerca a aquello que Kűng describe como “espiritual”.

En los albores del siglo xx, la Ciencia y el Arte modernos se encuentran en procesos paralelos, atrapados ambos entre dos visiones del mundo antagónicas. A partir de la invención de la fotografía y de la industrialización creciente de mediados del siglo xix, la Pintura adopta un papel pionero en el proceso simultáneo de gozo y crisis de redefinición de las cualidades específicas y genéricas del Arte. Éste abandona las convenciones de representación y de espacio dominantes durante dos mil años; integra la subjetividad a través de la noción de genio, fusión de los conceptos de autor y creatividad; y cambia lo bello por lo estético (i. e., lo interesante, característico y filosófico de Schlegel). La obra se considera la materialización de

la naturaleza del Espíritu a través de la Idea (Hegel). Y esta última —la Idea, el *logos*— se convierte en el concepto clave para limitar la subjetividad “irracional” que había surgido con el romanticismo.

Herencia del pensamiento de la *Aufklärung*, el concepto de “espíritu” será una palabra clave para el Arte moderno: es un intento de encontrar estrategias para abordar lo dinámico, cambiante, subjetivo y suprasensible de la realidad y de imponerlas como objetivo ideal. Ejemplo de la concepción más idealista del artista moderno es la siguiente descripción que Hilla Rebay hace de Kandinsky:

Vasily Kandinsky fue el primer pintor con tal libertad intuitiva y espiritual que pudo eliminar por completo el innecesario obstáculo del intelecto en el arte de la visión. Dejó los objetos mundanos y los temas intelectuales con títulos y significados a los fotógrafos y los poetas.¹

El espíritu peleado con la materia. La americana Rebay no utiliza “materialismo” en un sentido marxista, sino en el de una simple “búsqueda de lo material”.² Y, paradójicamente, eso era justamente lo que Kandinsky pretendía. En sus escritos analíticos y racionales, Kandinsky expresa su noción de lo espiritual como algo que parte de lo suprasensible y que está esperando materializarse de manera concreta en la obra a través de la forma y el color:

El arte contemporáneo, que en este sentido habrá de calificarse correctamente como anarquista, no sólo refleja el punto de vista espiritual que se haya alcanzado, sino que encarna aquello que está maduro en lo espiritual para desenvolverse como fuerza materializadora.³

A diferencia de lo expresado por Rebay, Kandinsky entiende el componente *material* como esencial a la Pintura moderna. En realidad, su concepto de “espíritu” está más cercano a la Ciencia contemporánea que a la visión romántica e idealista de la crítica americana, muy superficial y común. El espíritu de

Kandinsky y de la Pintura moderna es lo esencial: aquello a lo que se accede cuando se agota el lenguaje propio o el de una disciplina. Es la decantación de un proceso analítico que, de repente, llega a sus límites. Podríamos decir que es un intento de trascender la subjetividad del romanticismo para acceder a una conciencia nouménica y objetiva de la realidad: la realidad re-presentada no es solamente la cosa (*res*), sino también la cosa pensada (*re-re*).⁴

Según Kandinsky, esa realidad (*res/re-re*) se materializará en la obra a través de la forma o los medios de expresión. Para él, una de las características de la “gran época espiritual” en la que surge el arte contemporáneo es su capacidad de creación, en la Pintura y en cada rama del dominio espiritual, de muchos medios de expresión. Dice el pintor, “hoy hay todo un almacén lleno de formas a disposición del espíritu”. Forma, para Kandinsky, es toda sustancia material y materializable en la obra, y las hay de las más sólidas a las más simples, bidimensionales y abstractas.⁵ Las formas, según él, pueden acomodarse en dos polos:

*Las formas que pueden encarnar y que son extraídas de la bodega de la materia por el espíritu, pueden ordenarse entre dos polos: 1) la Gran Abstracción [...] y 2) El Gran Realismo [...]. Estos dos polos abren dos caminos que finalmente llevan a un solo objetivo.*⁶

Lo abstracto es realista y lo realista, abstracto: tal es la realidad objetiva de la forma, según Kandinsky. La forma es, para él y otros pintores modernos, el elemento clave de la esencia pictórica, la unidad en el sentido democritano, la base de la construcción pictórica. El Arte de esta época comparte con la Ciencia el tener una meta analítica: busca escindir la realidad en unidades cada vez más pequeñas y aislarla en series causales individuales. Lo que en la Ciencia es el análisis empírico y la inducción, en el Arte será la experimentación formal y la teorización posterior a ésta. La idea de esta época de acercar el Arte a la Ciencia no es nueva; ya Constable, en 1834, había hecho la siguiente afirmación:

*La Pintura es una ciencia; su búsqueda, una inquisición en el Caos de la Naturaleza. ¿Por qué, entonces, no puede considerarse una pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, en la que las pinturas serían los experimentos?*⁷

Artista y científico comparten la inquisición sobre el caos de la Naturaleza: las obras pictóricas se ven como experimentos de esa rama de la filosofía natural que podría ser la “Pintura de paisaje”. Un ejemplo de esto es la escuela realista francesa de la segunda mitad del siglo XIX que se apoyó en la sociología y el científicismo de esa época. Su intención de fondo era la misma que la de Constable: ordenar en el ámbito de lo simbólico el caos social-político que habían dejado las revoluciones de 1830 y 1848. El orden de la forma se concebirá, a partir de entonces, como la posibilidad de libertad creativa del artista: “la forma está opuesta al caos como la superioridad está opuesta a la inferioridad”, dice Gombrowicz “nos batimos contra el aburrimiento por la forma y la superioridad, pero estamos constantemente atraídos por el caos y la inferioridad, porque así nos parece que somos más libres.”⁸ En realidad, para el artista, la única libertad posible es la creatividad artística: aun cuando sea imposible huir de la forma o del intento mismo de la forma perfecta, queda la libertad de sentirse libre, de jugar con ella.

En esta búsqueda de ordenación del caos a través de una metodología analítica, la Ciencia moderna jugará el papel simultáneo de modelo y testigo-acompañante de la Pintura:

*Uno comienza a darse cuenta de que los neoimpresionistas no estaban tan perdidos en sus coqueteos con la Ciencia. La autocrítica kantiana encuentra su perfecta expresión en la Ciencia más que en la Filosofía, y cuando este tipo de crítica fue aplicado al arte, se acercó al espíritu del método científico como nunca antes. Más cerca aún que en el Renacimiento [...]. Que el arte se reduzca a la experiencia visual y no haga ninguna referencia a lo aceptado por otros órdenes de experiencia es una noción cuya única justificación yace en la consistencia científica. Sólo el método científico pide que una situación se resuelva utilizando los mismos términos en los que ésta se ha presentado [...]*⁹

El trabajo del artista moderno, pues, se produce a través de un doble esfuerzo de análisis y construcción: el cuadro deja de ser una representación de lo exterior para ser una situación resuelta en exactamente los mismos términos con los que se presenta.

Según describimos anteriormente, a partir del Renacimiento la pintura (arte/artesanía) pasa a ser Pintura (Arte/paradigma) porque justifica o valida su carácter metodológico y racional como disciplina epistemológica, apoyándose, por un lado, en el sistema de perspectiva central y, por el otro, valorando lo imaginario-mental (creatividad) del trabajo del artista y no su mera calidad artesanal. Sin embargo, la Pintura moderna encuentra dificultades para justificarse: ante la falta de convenciones, aflora la necesidad de inventarlas y, ante la ausencia de referencias, surge la urgencia de buscarlas. Por ello, por muy personales que sean los escritos de los pintores modernos, siempre revisten un carácter teórico y denotan un miedo cerval a la subjetividad. La justificación —personal— se presenta vestida de objetividad.

En definitiva, se trata de objetivizar lo subjetivo. Para lograr esto, la Pintura moderna fabrica argumentos serios, los presenta como objetivos didácticos y adopta un tono prescriptivo; en definitiva, pretende convertir las teorías en axiomas. Cuanto más absoluta y carente de dudas sea la voz del artista, más vencerá al público de sus teorías. Sin embargo, el público ha perdido las referencias y ya no sabe cómo relacionarse con el Arte. Ante este problema de justificación y validación de criterios, ¿qué más certeza podría encontrarse, en las mentes aún positivistas de principios de siglo, que la referencia a la Ciencia?

En esta época, la representación positivista de la realidad y la de la Ciencia contemporánea se solapan, y es precisamente en este solape —esta realidad *plegada* en términos del físico David Bohm— en que queda atrapado el Arte moderno: por un lado intenta afirmarse a partir de un argumento racional y, por otro, tiene que abordar conceptos como la subjetividad y la indeterminación. Mano a mano con la ciencia y la filosofía, el Arte integrará el concepto de intersubjetividad.

*Nada debe exigirse a las obras de arte excepto que
tengan forma*
Elica Nic. 1105-27, Aristóteles

Al alejarse voluntariamente de la representación de lo real, la Pintura moderna escoge como tema el proceso de experimentación con sus recursos específicos. Los temas de la Pintura dejan de asociarse con los géneros tradicionales —el paisaje, el desnudo, la naturaleza muerta— para identificarse con una búsqueda de forma, válida en sí misma. En un capítulo anterior, al hablar de Courbet, nos referimos a un momento en que, independientemente de la connotación realista de su pintura, se integra a ésta un componente de reflexión sobre el proceso pictórico en sí mismo. Los lienzos inacabados de Courbet no constituyen una invitación a percibir lo representado en su literalidad, sino a reflexionar en el proceso mismo de pintar: en las diferentes capas del trabajo pictórico prevalece la percepción del proceso de construcción de la pintura por sobre la representación que se hace con ella.

Manet propone algo similar y va más allá que Courbet en el Salón de 1874. Presenta dos de sus cuadros con trozos sin pintar. El lienzo aparece como un nuevo y auténtico protagonista de las obras. Aunque en las pinturas de Manet hay cosas representadas, éstas parecen no tener más importancia que su forma. Uno de los cuadros, por ejemplo, representaba algo irrelevante, un simple *Manojo de espárragos*. Más allá de la literalidad de lo representado y de un creciente abandono de la representación en sí, las pinturas de Manet indican ya una atención especial a la forma como valor en sí misma. Que el público rechazara sus pinturas y las de Courbet negándoles una calidad de Pintura tiene que ver más con un cambio en el paradigma Pintura-como-Arte que con deficiencias de la técnica pictórica. Ya que para el público es complicado reelaborar sus criterios y referencias del Arte, su crítica normalmente se dirige a lo más obvio: la parte específica del medio, su técnica de pintura. Es más fácil argüir una falta de destreza que

afirmar que hay una ausencia de artísticidad. En realidad, generalmente, se está implicando lo segundo. Este fenómeno de crítica más o menos velada a la artísticidad (género) de una obra escudándose en una deficiencia técnica (especie) será común a todos los períodos del Arte moderno y posmoderno. ¿Cuántas veces no habremos oído la frase: “¡Esto no es Arte! Hasta mi hijo lo podría haber hecho”?

La reacción ante la falta de “excelencia” (destreza) en lo formal de una pintura no se hizo esperar: los sectores más conservadores intentarán regresar al Paraíso de la destreza renacentista. Un ejemplo de esto es el famoso libro *Los materiales de la pintura*, de 1921, en el que su autor, Max Doerner, hace una verdadera apología de las cualidades técnicas y de manejo de materiales que el pintor “había de respetar” para que su obra tuviese la durabilidad y la calidad necesaria. A pesar de su evidente falta de sincronía con el arte de su tiempo, este tipo de textos apoyarán, desde entonces, mucha de la retórica de la enseñanza artísticidad que se basa en afirmaciones como aquella que sostiene que “es importante que el pintor muela él mismo sus colores”.¹⁰

La actitud de Doerner es significativa porque muestra la existencia de una fuerte resistencia ante la modernización del Arte. De algunas corrientes de fines del siglo XIX (el movimiento de *Arts and Crafts* de Morris, en Inglaterra, por ejemplo) a la escuela de la Bauhaus, habrá una defensa más o menos evidente de ciertos valores artesanales en el Arte. Tales ideas podrían relacionarse con concepciones más o menos conservadoras acerca del arte. Si se le considera desde una óptica retrospectiva, el caso de Doerner representaría la corriente más retrógrada y académica de su tiempo, al ser su objetivo principal el de conservar técnicas y modelos clásicos relacionados con la Visión Objetiva.

En el punto opuesto a Doerner podríamos colocar a Kandinsky, Mondrian y Duchamp: para ellos la artísticidad está simplemente en pensar y en escoger. El trabajo formal no tiene nada que ver con técnica en el sentido tradicional de des-

treza. Kandinsky hará una apología del tubo de pintura industrial y Duchamp llegará al extremo de proponer el *ready-made* rompiendo definitivamente con la necesidad de hacer algo: la forma pura es lo esencial a la Pintura y no cómo se ha llegado a ella técnicamente.

El salto que dieron los pintores modernos con relación a la forma podría interpretarse como un salto al vacío. Sin embargo, si se estudia el desarrollo de las diferentes corrientes pictóricas modernas, se comprobará que en el trasfondo siempre había una teoría extrapictórica que servía para justificar y validar las aparentes locuras de los pintores. En el caso de los experimentos en torno a la forma, por ejemplo, es necesario mencionar las teorías de Konrad Fiedler, teórico de la filosofía “puro-visualista”, que intenta, hacia 1887, crear una “teoría de la visión artísticidad” a partir del estudio formal de los esquemas o símbolos visuales. Según él, la visión tenía una forma o necesidad universal (*Kunstwollen* o “voluntad artísticidad”) igual que el conocimiento tenía una forma *a priori* en Kant. Para Fiedler la visión artísticidad y las artes visuales no resultan del libre juego de la imaginación —como pensaba Kant—, sino que se rigen por leyes y *formas* de visión:

*[...] habrá de destacar en sus producciones sólo las conquistas de su visión. Más bien se distingue por el hecho de que la facultad peculiar de su naturaleza lo pone en condiciones de pasar en forma inmediata de la percepción visual a la expresión visual. Su relación con la naturaleza no es una relación visual, sino una relación de expresión [...]*¹¹

Aunque el modo cómo Fiedler entendía las formas de visión y la visualidad fue un poco vago, sus ideas influyeron en muchos artistas, como el escultor Adolf Hildebrand, quien formula una primera clasificación de las formas artísticidad en su *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) y, sobre todo, en Alois Riegl, quien propone, a partir del análisis de la forma, todo un sistema de clasificación de los estilos artísticidad. Riegl adoptará el concepto de *Kunstwollen* como núcleo generador de los estilos artísticidad: según modos determinados de arreglos de for-

mas, cada cultura expresará un estilo, específico a su momento, lugar y condiciones. Aún más lejos llegará Heinrich Wölfflin, quien logrará una verdadera sistematización de las categorías de la forma a partir de una metodología racionalista.¹²

De Fiedler a Wölfflin se puede observar una evolución de las nociones abstractas y absolutas de “forma” y “visualidad” a su versión concreta, relativa, local y subjetiva. Esta oscilación de valores también podrá advertirse en la mayor parte de las teorías modernas sobre la forma, tanto en los escritos de los teóricos como en los de los mismos artistas.

Especialmente digno de mención por su importancia dentro de la crítica moderna es el pensamiento del inglés Clive Bell, con su libro *Art*, de 1914. Bell será el crítico más formalista en el sentido greenbergiano al reducir radicalmente el problema del Arte moderno al de la forma “pura”. Su concepción del arte como una mera “configuración de cosas” retoma, en su sentido más literal, el concepto de forma del epígrafe de Aristóteles (“nada debe exigirse a las obras de arte excepto que tengan forma”). De Bell es especialmente importante rescatar el concepto de “forma significante” que servirá a otros teóricos posteriores (*i. e.*, Susanne Langer) como punto de partida:

*¿Qué calidad es compartida por todos los objetos que provocan nuestra emoción estética? [...] Sólo una respuesta es posible: la forma significante. En cada uno de estos objetos hay ciertas líneas y colores combinados de una manera particular, ciertas formas y relaciones de formas que mueven nuestra emoción estética. Yo llamo a estas relaciones y combinaciones de líneas y colores, a estas formas que nos mueven estéticamente, “formas significantes”. La “forma significante” es una calidad común a todas las obras de arte visual [...]*¹³

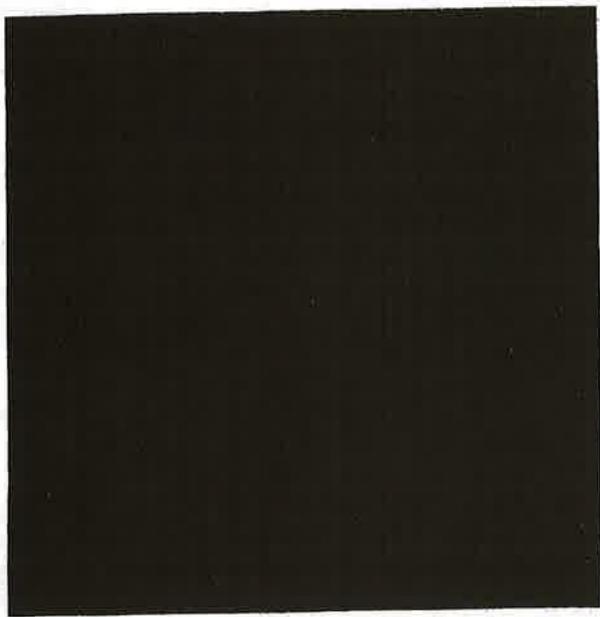
Otro inglés, Roger Fry, seguirá la línea crítico-formal de Wölfflin en su texto *Vision and Design*, de 1920. El pensamiento de Fry, como el de Bell, es diametralmente opuesto al de Greenberg en la medida en que privilegia el formalismo como valor en sí mismo: para Fry es importante lograr definir

conceptos y valores a partir de los cuales se puedan construir juicios estéticos.¹⁴ Para ello, construye una escala de valores de los diferentes elementos formales que el pintor tiene a su disposición para producir emoción estética en el público: ritmo, gesto, masa, espacio, luz, sombra y color.¹⁵ La obra de Fry puede, así, considerarse como un antecedente del trabajo posterior de la escuela de la Gestalt y, sobre todo, del renombrado *Arte y Percepción Visual* de Arnheim, donde se encuentra un eco de la división de “elementos de diseño” de Fry tratada desde la visión especializada de la percepción visual.¹⁶

Es obvio que en su muy natural afán de abrir los criterios eurocéntricos, tanto Fry como Bell (Tatarkiewicz agregaría a Witkiewicz) proponen un concepto de la forma como “estructura o construcción literal”, porque su interés principal es proponer una definición radicalmente nueva del Arte lo más alejada posible de los criterios de la representación de la Visión Objetiva.¹⁷ Ambos, Fry y Bell, ven una dependencia directa entre la estructura formal y la generación de los “sentimientos o emociones estéticas”.

En el fondo, lo que hacen ambos es elaborar una formulación moderna para una condición que ha estado latente en el Arte occidental desde siempre. Tanto los que toman la forma como una cualidad geométrico-estructural como aquellos que la interpretan desde lo psicológico-místico, todos parten de una justificación cuantitativa para la forma. Ya sea el “número” en los egipcios, la relación ϕ en los pitagóricos, la “medida áurea” o proporción en la Visión Objetiva, la “forma significante” de Bell o la *Gestalt* de Arnheim, siempre hay algo del carácter físico cuantitativo de la forma del objeto artístico que le da sentido y valor como Arte. Aunque en las visiones de Fry y Bell no hay la intención de relacionar forma con representación o iconografía, sí hay, en cambio, una patente tendencia objetivizante. En sus teorías, la forma siempre pesa más que el contenido.

El formalismo del Arte moderno fue tan fuerte que prácticamente se asimila la totalidad de la producción de ese período a esa tendencia: hasta hoy es común hacer la ecuación Arte



Kasimir Malevich, *Cuadrado negro*, óleo sobre tela, 1913

moderno = formalismo. Este carácter del Arte moderno se debe al peso relativo de Mondrian, Malevich y el resto de los pintores modernos defensores de la forma pura, a través de corrientes como el formalismo, el suprematismo, el neoplasticismo, etcétera. En este respecto, es importante recordar aquí la claridad con la que Greenberg señala al tropismo formalista de estas escuelas como tendencia opuesta a la crítica autorreflexiva de las corrientes más estrictamente modernas.

Es evidente que aunque el Arte moderno se supone a sí mismo esencial, está conectado a unos valores y una producción cul-

tural más amplia. Las teorías que en apariencia siguen lo puramente formal, como las de Wölfflin, Fry y Bell, también están estrechamente relacionadas con la herencia objetivista anterior, con la fenomenología de Husserl y con las teorías modernas del lenguaje. Estas últimas trascenderán al mero formalismo reintegrando al arte su componente simbólico.

Por otro lado, es importante aclarar que en el uso cotidiano del lenguaje se produce una confusión y una ambigüedad generalizada por la utilización del término “forma” en relación con el Arte moderno. Tatarkiewicz distingue por lo menos cinco conceptos fundamentales de forma, más otros cuatro que él considera periféricos: en total, nueve tipos de acepciones diferentes para un mismo vocablo. Define el sentido de la palabra por oposición: forma/contenido, forma/materia, forma/elemento, forma/tema, etcétera. Así descubrimos que, en lo que respecta al Arte moderno, forma se aplica tanto a la disposición de las partes, como a lo que se presenta a los sentidos, como al límite y contorno de un objeto.¹⁸ Por tanto, podemos concluir que, en la pintura moderna, forma es todo aquello que contiene, materializa y estructura a la obra. Si nos remitimos a la Idea hegeliana discutida en el capítulo anterior, forma sería aquello que sirve para “materializar el Espíritu”; Bell agregaría “de manera significativa”, Fry requeriría “que produjera emoción” y Greenberg exigiría que lo hiciera “de manera crítica y esencial”.

También es importante hacer notar que, en la Pintura moderna, la atención que se le da a la forma *per se* habla de una valoración de la Pintura como pintura, es decir, de una validez asociada a la esencia material en sí misma y no a su inclusión en un género o convención representativa. A través del elemento mínimo de construcción de un cuadro que es la forma, la Pintura moderna se justifica a sí misma. La concentración en la forma en tanto que valor visual de la Pintura no es sino la justificación misma de la *abstracción*.

El mundo no se nos da directamente, está por medio la descripción del mundo.

Don Juan en *Relatos de poder*,
Carlos Castañeda

Entre la pregunta ¿no es el arte la producción de las cosas visibles? planteada por Sócrates en el siglo v a. C y la comprensión de la Pintura en términos puramente visuales y abstractos de principios del siglo xx se extiende un complejo proceso de relación con lo real. Asumiendo el riesgo de la simplificación y síntesis excesiva, podría decirse que en el lapso de veintitrés siglos descrito anteriormente, la Pintura occidental va deshaciéndose progresivamente de capas de belleza, utilidad y mimesis para quedarse, en el período moderno, en su más pura esencia visual, formal y abstracta.

Las teorías de los puro-visualistas que describimos antes no fueron el único factor catalizador hacia la conceptualización de la abstracción en la Pintura moderna, ni menos aún, la base sobre la cual se sustentó su formalismo. Más importante que la discusión de la tendencia formalista en el Arte moderno es su relación con una evolución del concepto de visión. Lo realmente sustancial del abandono de la mimesis y de la concentración en la forma del Arte moderno es la transformación profunda de la ideología que involucraba los aspectos perceptivos de la visión. La nueva concepción dejará de contemplar a la percepción como un mero vehículo neutro de transmisión de información, para considerarla un factor de construcción cultural e ideológica. La frase puesta por Castañeda en boca de Don Juan en *Relatos de poder*, “El mundo no se nos da directamente, está por medio la descripción del mundo”, sintetiza esta nueva concepción de la visión que, lógicamente, afectará a la producción artística moderna. La intersubjetividad de la cual hablábamos cuando describíamos la relación de Arte y Ciencia a principios de siglo se manifestará de manera patente en una idea de visión teñida de cuerpo, espíritu y pensamiento humano. La visión dejará de ser

neutra y transparente para convertirse en un complejo producto humano, tal y como describe Merleau-Ponty cuando habla de los pintores modernos:

*El pintor, sea lo que sea, mientras pinta practica una teoría mágica de la visión [...] No importa que no 'pinte del natural', pinta, en todo caso, porque ha visto, porque el mundo, al menos una vez, ha esmaltado en él las cifras de lo visible [...]*¹⁹

La visión se disloca y se vuelve cuerpo. Si para el artista romántico la subjetividad se relacionaba con una pasión mental-volitiva, para el pintor moderno la subjetividad será presencia corporal: atado inevitablemente a su propia fisicalidad, el artista de principios de siglo tendrá que empezar a trabajar a partir de la relatividad de su percepción corporal.

Más que una voluntad neorromántica, el carácter físico de la visión del pintor moderno es una incorporación de los avances significativos realizados por la fisiología de la percepción en el siglo xix. En ese entonces, el ojo se convierte en un campo de búsqueda estadística sobre cuestiones como el espectro de visibilidad, las propiedades reales del color (investigación iniciada por Goethe en el siglo anterior), la visión periférica, la distinción entre visión directa e indirecta, el punto ciego, el contraste simultáneo, etcétera. Entre las investigaciones más significativas se cuentan las de la persistencia de la visión, realizadas por Joseph Plateau alrededor de 1830, porque trastocan la idea de una traducción inmediata, fiel y objetiva de la información visual. Otros experimentos relevantes fueron los de la capacidad real de velocidad de transmisión nerviosa de Helmholtz, que derrocaron permanentemente la creencia en la inmediatez de la percepción visual. De un principio de naturalidad en que se había basado el arte de la Visión Objetiva, se pasará a una concepción de ojo (y por tanto, de visión) como un “territorio opaco” con una eficiencia variable y unas aptitudes difícilmente ajustables a parámetros fijos.²⁰

El cambio en el concepto de la visión es relevante porque puso en relieve la paradójica relación de la ciencia fisiológica —las

investigaciones de Fechner, Young, Helmholtz y Chevreul— y la evolución de la Pintura moderna. El interés de Cézanne, Picasso, Mondrian, Kandinsky, Seurat, Signac y otros pintores modernos en las anteriores teorías científicas estuvo teñido de un tono positivista muy evidente, por lo que prácticamente todos ellos justificaron sus teorías pictóricas a partir de un empirismo objetivista y científicista. Paradójicamente, el resultado final de tal defensa fue la desmitificación de la posibilidad de objetividad. En lugar de encontrar en los experimentos fisiológicos una nueva fundamentación para sustentar la objetividad de la percepción, los pintores se toparon con una descripción de ésta que la vinculaba a factores relativos y subjetivos. Se rompe, en ese momento, el mito de observador y mundo en que se había apoyado la tradición hegemónica del arte desde la época de Platón hasta el siglo XIX. A partir de entonces, ni siquiera los científicos crearán en la existencia de una correspondencia directa entre el objeto y su percepción. La visión, afirmaba la evidencia científica, es subjetiva y temporal. La “inocencia del ojo” de la que había podido hablar el pintor victoriano Ruskin cedía el paso al territorio visual corpóreo e inasible que, más tarde, describirá Foucault.

En la Pintura moderna puede observarse una continua oscilación entre concepciones antagónicas de la visión. Por un lado, se observa una pulsión hacia lo mecánico, científico y empírico (el divisionismo de Seurat y Signac, por ejemplo) y, por otro, una visión internalizada, espiritualizada, como la de Kandinsky y Mondrian. Ambas posiciones, sin embargo, estarán marcadas por algún tipo de reacción a la industrialización de las artes. Algunos artistas mostrarán una tendencia a internalizar la tecnología como una respuesta a la mecanización de la visión que implicó la fotografía: adoptarán procesos empíricos derivados de la experimentación científica contemporánea y buscarán mecanizar su proceso de trabajo. El impresionismo es un ejemplo de uso implícito de esta estrategia (“Monet no es más que un ojo”, dice Cézanne). Otras tendencias posteriores, como el divisionismo o el cubismo, explicitarán la orientación mecánica de su proceso de trabajo en su teorización del trabajo pictórico.

Así como en el Barroco hubo una consciente oposición entre color y dibujo (Rubens *versus* Poussin), en la Pintura moderna se hará una clara diferenciación entre forma, luz y color. En su afán crítico y autorreferencial, la Pintura no sólo renunciará a la representación mimética, sino al modelado con luz, sombra y color. Como la forma, el color también se convertirá en un elemento puro y esencial —una unidad *atómica*, en el sentido democritano— que servirá para estructurar y legitimar la especificidad del medio:

[...] descubriré un idioma internacional que durará para siempre y que continuamente se enriquecerá a sí mismo. Y no se llamará “esperanto”; su nombre será Malerei (pintura), una antigua palabra que se ha utilizado mal. Debería haberse llamado Abmalerei (no-pintura, falsificación) ya que hasta ahora sólo ha consistido en imitar. El color rara vez se ha utilizado para componer (y si esto se ha hecho, ha sido de manera inconsciente)[...]”²¹

Del estudio del color en el *Farbenlehre* de Goethe, de 1810, al “color puro como lenguaje” de Kandinsky hay una evolución que involucra algo más que una reflexión lingüística sobre el color como herramienta. Es aquel argumento característico de la segunda reacción ante la industrialización del arte de la que hemos hablado: si los divisionistas incorporaban los avances fisiológicos e internalizaban la amenaza tecnológica explicitando la mecanicidad de su trabajo, la producción pictórica posterior —sobre todo la de Kandinsky, Mondrian y Duchamp— adoptará la materia prima industrializada —el tubo de pintura— como esencia definitoria de la Pintura:

Un apretón de los dedos y salen estos extraños seres que llamamos colores, uno detrás del otro —exultantes, solemnes, fértiles, soñadores, absortos en sí mismos, tremendamente serios... que llevan una vida propia, independiente, con todas las cualidades necesarias para una existencia posterior y autónoma.²²

Para Kandinsky, la Pintura es color, y el color, pintura. Atrás, muy atrás, quedará la imagen semimística del pintor/artesano que muele él mismo sus colores, tan alabada por Cenino

Cenini, y tan cerca del miedo reaccionario de Doerner, que insistía en una vuelta a la destreza pictórico-artesanal convencional. Tal miedo estaba justificado: la desaparición de las herramientas convencionales de la Pintura llevaría a la fusión de lo específico con lo genérico y, en consecuencia, a la desaparición misma del género. Muy próximos a Kandinsky se hallaban Mondrian y Malevitch, que llevarán el color y la forma al mínimo greenbergiano y, un poco más allá, asoma Duchamp, quien, en un gesto revolucionario, abandonará la pintura para tomar el tubo de pintura como obra de Arte, no en el sentido metafórico de Kandinsky (el color como Pintura), sino como presencia metonímica, objetual, y literal (el tubo de color como Pintura).

Para Kandinsky, el tubo de pintura es poesía, símbolo de lo no realizado, promesa de potencialidad (“el color como ser exultante, solemne, fértil, etcétera, que vive una vida propia, independiente”), mientras que, para Duchamp, el tubo de pintura es una obra en sí mismo: un *ready-made* formulado como respuesta irónica al color como fundamento de la pintura abstracta. Si Kandinsky empieza a hablar en términos lingüísticos y a resaltar la importancia de *nombrar* al pintar, Duchamp da un salto al vacío *nombrando* en lugar de pintar. Mientras el primero intenta espiritualizar la materia, el segundo simplemente la valora como espíritu. No hay nada más que hacer: la pintura ha llegado a un *cul de sac*, a aquel mínimo esencial de Greenberg. La Pintura ha llegado a su pronosticada muerte como género artístico.

En el límite de lo plano-como-mínimo, color-como-mínimo y forma-como mínimo, la Pintura ve reducidas al máximo sus alternativas. Su única alternativa restante será retroalimentar la especie a través del género: comenzar a producir pintura (especie) desde el Arte (género). Y éste, a partir de Duchamp, sólo podrá entenderse como pintura si incluye lienzo y pigmentos, aunque esto no sea relevante. Porque la Pintura, a partir del Arte moderno, perderá su protagonismo como género dominante y volverá a ser aquella pintura con P minúscula que el hombre o el niño de la calle conocen: algo hecho

con pigmentos, una técnica más con la que se puede hacer una obra de Arte. Lo que importará no es que una obra sea Pintura, sino que sea Arte.

IV

El lenguaje es el primer y último órgano y criterio de la razón... como todo aprendizaje, no es mera invención, sino más bien una reminiscencia.

Johann Georg Hamann

El lenguaje parece una metáfora privilegiada para expresar el carácter mediatizado de la obra de arte y del quehacer artístico.

Susan Sontag

En la búsqueda de una nueva definición de sí misma a partir de la autorreferencialidad crítica, la Pintura moderna inventará un nuevo abecedario a partir de sus elementos esenciales —color, forma, plano—. Más allá de un mero interés formal, lo que preocupa al pensamiento moderno es desnudar la estructura de constructibilidad o mediatización de la Pintura para eliminar lo no esencial a ésta; el artista no pretenderá concentrarse en los elementos básicos o “atómicos” en sí —lo cual ciertamente constituiría una tendencia formal—, sino describir con éstos la naturaleza del medio. La dirección central del artista es la concepción de un “mundo vacío de objetos” (*gegenstandslose Welt*), habitado sólo por formas y colores esenciales y cuyo propósito fundamental es hacer patente a la “Pintura en sí misma” o a la “Pintura como pura visibilidad”. Así concebida, la Pintura moderna es la reflexión del artista y no una transición perceptiva del mundo en el que el artista es un mero conducto, como explica el pintor simbolista Maurice Denis:

El arte ha dejado de ser una sensación visual materializada, una fotografía, aun y cuando ésta pueda ser muy refinada, de la natu-

raleza. No, el arte es una creación de nuestra imaginación en que la naturaleza es sólo el pretexto [...] En lugar de “trabajar hacia afuera del ojo, exploramos el misterio del centro del pensamiento” como decía Gauguin.²³

El pintor prescinde de la naturaleza para abordar la exploración del “misterioso centro del pensamiento”. Según Denis, los pintores han sustituido la “naturaleza vista a través del temperamento” (el genio...) por una “teoría de la equivalencia y el símbolo” (el lenguaje). Los pintores como Denis aún se mantienen anclados en la representación pero comienzan a entender las formas como símbolos, manifestando ya una preocupación por los aspectos lingüísticos de su medio.

Para los pintores modernos posteriores que adoptan la abstracción, la concentración en el lenguaje es clara y total: el contenido de la Pintura moderna —su *significación* en el sentido greenbergiano— es el manejo del lenguaje valorado en sí mismo. La mayor parte de los textos de los pintores modernos y, sobre todo, los de Kandinsky, Klee, Mondrian y otros que tocaron la abstracción, tienen como común denominador la discusión de la Pintura en términos lingüísticos. Los pintores son conscientes de que han prescindido de los criterios convencionales de valoración del medio (como la tradición artesanal y los códigos de representación) por lo que se preocuparán de que su obra aún pueda ser *leída* como Pintura.

Esta preocupación sobre la naturaleza lingüística del medio pictórico tiene sus antecedentes en el puro-visualismo de Fiedler, la filosofía simbólica de Cassirer y otras tendencias asociadas con la teoría lingüística. Esta última tiene una decisiva e importantísima influencia en la comprensión del arte del siglo XX, así como en las corrientes teóricas asociables a éste como la iconología, la estética semiótica, el simbolismo americano, la filosofía neokantiana, la teoría de la Gestalt, etcétera. Su principio común es la comprensión del *arte como comunicación*: el arte comparte estatutos similares al lenguaje y, como tal, es un objeto estructurado al que se puede acceder a través de sus mecanismos de funcionamiento interno.

Por su planteamiento de los aspectos simbólicos del arte destacan, en el pensamiento estético moderno, las teorías de Ernst Cassirer y de Susanne Langer. De la obra de Cassirer *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929) es importante rescatar el concepto de *símbolo*: una herramienta a través de la cual el pensamiento se desarrolla a sí mismo de manera independiente a la esfera de producción cultural de que se trate:

Los diversos productos de la cultura espiritual, el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión, se convierten, a pesar de su diversidad interior, en miembros de una única y gran conexión problemática, se convierten en puntos de partida diferentes para llegar a un único fin: transformar el mundo pasivo de las “impresiones” simples, en las cuales el espíritu aparece encerrado, en un mundo de la pura expresión espiritual.²⁴

Obviamente, esta idea está ligada a la doctrina kantiana del conocimiento. La teoría de Cassirer intenta evitar toda relativización sociológica e histórica en la *interpretación* del símbolo para quedarse con su estructura mínima como portador de significado: su carácter lingüístico. Esto podría apuntar hacia una valoración de los aspectos morfológicos del lenguaje en sí mismos. Sin embargo, Cassirer propone una manera de entender la forma que va más allá de un mero formalismo: el conocer las causas de las cosas (*rerum cognoscere causas*) es tan importante como ver las formas de las cosas (*rerum videre formas*).²⁵ En este sentido, coincide con el pensamiento de Kandinsky, quien pensaba que, en la abstracción, la consideración de los motivos subjetivos era tan o más importante que la de los aspectos lingüísticos u objetivos; sin los primeros, subrayaba Kandinsky, el lenguaje de la Pintura carecería de “necesidad interna” y se equipararía al Esperanto.²⁶

Es evidente la dificultad con que se encontraron los pintores modernos al intentar formular una teoría congruente sobre el lenguaje abstracto de la Pintura ya que, por un lado, tenían que conciliar su cualidad objetiva de *forma como signo* y, por otro, su cualidad subjetiva de *emoción como motivación*. En este punto es interesante considerar el pensamiento de la filósofa

norteamericana Suzanne Langer, quien, partiendo de las ideas de Cassirer, abordará la problemática de la emoción en su libro *Forma y sentimiento*.²⁷ Langer superará los límites subjetivistas del pensamiento naturalista americano (las ideas de Jorge Santayana del arte como un mero “placer subjetivado”²⁸ o de Dewey como “arte como experiencia”²⁹ para formular planteamientos concretos al modo kantiano, como Cassirer, sobre la relación entre las formas simbólicas y los esquemas de la vida afectiva:

*El símbolo artístico, en tanto que artístico, produce una visión, no referencias; no descansa sobre la convención, sino que motiva y dicta convenciones. Es más profundo que cualquier semántica de símbolos aceptados y sus referencias, más esencial que cualquier proyecto que pueda ser leído heurísticamente.*³⁰

Langer marca una profunda distancia entre su postura y la del conductismo, el naturalismo o, inclusive, el estructuralismo posterior al separarse voluntariamente de cualquier ideal de empirismo científico. La filósofa propone distinguir la mera expresión de ideas a través de un lenguaje literal o *discursivo* de la expresión de la Idea a través de un lenguaje simbólico *no discursivo* y mediante la presentación y articulación de conceptos. En el primero, el lenguaje discursivo, los elementos visuales funcionan simplemente como signos: son literales y planos. En el lenguaje simbólico, por el contrario, los elementos son *connotacionales* o *no discursivos*: la literalidad del discurso se pierde y el lenguaje adquiere densidad y profundidad.

Para Langer las formas simbólicas son construidas y comunicables. El Arte, según su análisis filosófico, es la “creación de formas simbólicas del sentimiento humano”.³¹ Esta definición resuelve, por un lado, la relación del arte con la destreza a través de la creación y, por el otro, establece la relación entre sentimiento y expresión. Con un argumento muy directo y práctico al estilo americano, sin rastros de dogmatismo historicista, conecta las ideas renacentistas del arte como actividad productiva (arte = *techné*) con las ideas contemporáneas del arte

como lenguaje y comunicación y, por último, con los aspectos subjetivos de sentimiento y expresión.

Creación, emoción y sentimiento son palabras con una carga cultural considerable; Langer las aborda explicando su nexo con la *imaginación*:

*La creación de esta forma expresiva es el proceso creador, que pone la máxima habilidad técnica de un hombre al servicio de su máximo poder conceptual: la imaginación.*³²

Creación, en arte, es comunicabilidad a partir de símbolos connotables. En el fondo, parece que no avanzamos mucho desde la presentación de San Ignacio de la imaginación como herramienta de elevación mística (en el caso de Langer, la “elevación” se vería sustituida por la “expresión” del sentimiento a través de la forma simbólica). El discurso avanza en el tiempo gracias a la adición de elementos que muy sutilmente permiten desarrollar la problemática del *genus* del arte y aplicarla a la discusión de sus medios específicos. En este sentido, la filosofía de Langer nos permite conectar el concepto renacentista de imaginación visual de San Ignacio con la expresión del sentimiento romántico, sirviéndonos de una óptica moderna tallada primero por Kant y, después, por Cassirer. Visto así, el análisis de Langer es un esfuerzo por construir un argumento filosófico que por un lado pueda abordar los aspectos de subjetividad de la dotación de significación simbólica de la forma, y, por otro, intente estructurar un cuadro de aplicación universal, sintética y abstracta, alrededor de la forma como objeto lingüístico. De este modo, las ideas de Langer constituyen un eco de la intersubjetividad patente del pensamiento de los artistas modernos, presos en el paradójico intento de estructurar un argumento objetivo validado por el discurso de la ciencia y el lenguaje contemporáneos y, al mismo tiempo, encontrar una justificación de la fuerte intención subjetiva de su trabajo (los “motivos internos” y la “espiritualidad” de Kandinsky, el “misticismo” de Mondrian y Malevitch, etc.)

Con la Pintura moderna comienza a manifestarse en el pensamiento artístico una conceptualización lingüística, cualidad que se acentuará en nuestros días con la crítica estructuralista y el pensamiento posmoderno. Las teorías anteriormente discutidas de Cassirer y Susanne Langer son respuestas del siglo xx a una problemática latente en la producción artística destacada ya en el siglo xvii por Vico y desarrollada a fines del siglo xviii por Hamann: la de la mediatización y constructibilidad de todo lenguaje. Esta cualidad de constructibilidad de las convenciones hegemónicas permaneció oculta durante más de veinte siglos en la “naturalidad” de la Visión Objetiva. Aunque con la producción romántica las convenciones clásicas sufren un descalabro, es con la Pintura moderna y a través de la conciencia lingüística, cuando, por fin, se desnuda la realidad de mediatización del Arte.

Hacia finales del siglo xix la Ciencia ve caer los pilares del determinismo positivista. El discurso científico comienza a integrar la función del espectador en sus axiomas y comienza a darse una inversión de términos entre las ciencias empíricas y humanas. Las primeras comienzan a elaborar descripciones a partir de una estructura narrativa, símbolos, mitos, universo teleológico, etcétera, mientras que las artes y humanidades adoptan el tono de leyes universales. Así, la Pintura, ante la pérdida del mimetismo como convención, busca entre las teorías científicas contemporáneas —el puro-visualismo, la fenomenología, las teorías fisiológicas de la percepción, las teorías lingüísticas— inspiración para sustentar sus criterios.

Basada en una pulsión crítica y autoconstructiva, la Pintura moderna hace evidente la condición de constructibilidad y codificación de toda producción cultural: el pensamiento (como el arte) se expresa sólo a través del lenguaje, y éste, a través de símbolos. Éstos son contruidos y culturales; siguen la lógica de los hombres en una determinada época y en un lugar específico.

Si la Pintura moderna es relevante por algo es por hacer patente la conciencia de que el arte es un lenguaje —un

código— construido. Así como la mayoría de la gente supone que su lenguaje es natural y que otros lenguajes sólo utilizan palabras diferentes para las mismas cosas, el Arte, antes de la conciencia moderna, supuso que las reglas que lo determinaban eran naturales y universales. La Pintura moderna hizo evidente que la Visión Objetiva es una construcción cultural que habla más de nosotros y de nuestras ideas que de la realidad.

Al trascender definitivamente el mito de lo natural y universal de la Visión Objetiva, la Pintura moderna posibilita la consideración de la producción creadora como un proceso intersubjetivo. Lo específico del medio, la Pintura, palidece ante lo genérico, el Arte. Los pintores dejan atrás el hacer de la *techné* de Ceniní que se asimilaba a lo específico —los ismos del impresionismo, simbolismo, cubismo, divisiónismo, futurismo, etcétera— para adoptar el *nombrar* de Kandinsky y Duchamp en su movimiento hacia lo genérico —arte conceptual, arte minimal, arte pop, *landart*, etcétera—. Después del Arte moderno, si hay pintura es sólo como arte con pigmentos: otra vez nos topamos con nuestra definición inclusiva y descriptiva de “una actividad más”, la definición de la persona de a pie.

Ante la lógica de transgresión y creación de la Pintura moderna, la Visión Objetiva ve caer sus pilares y se refugia en otro medio: la fotografía. Este medio encarnará, hasta nuestros días, la paradójica persistencia de las convenciones de veintitantos siglos de naturalidad y de dualidad de observador (sujeto) y mundo (objeto). En el siguiente capítulo trataré la definición de fotografía comenzando por su definición común como prolongación de la naturalidad de la Visión Objetiva, hasta su definición como Arte.

Notas

1. Hilla Rebay en: Francis Francina, *op. cit.*, p. 146.
2. La confusión de términos no es única. Recordemos que el título de este artículo es: "The Beauty of Non-Objectivity", en el que el término *non-objectivity* se usa para lo no-figurativo o no-naturalista.
3. *Ibid.*
4. Véase la utilización del término que hace Bryson en relación a las teorías de Gombrich en: Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada, op. cit.*, p. 41.
5. Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 159.
6. *Ibid.*, p. 161.
7. Constable citado en: Peter Galassi, *op. cit.*, p. 54.
8. Witold Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Rivages Poche, París, 1995, p. 16. [Versión castellana: *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, 3ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 2001].
9. Clement Greenberg, "Modernist Painting" en: Francis Francina (ed.), *Modern Art and Modernism, op. cit.*, pp. 8-9.
10. Lo anterior no expresa un juicio de valor: es evidente que la excelencia técnica podrá o no ser valorada en los distintos períodos artísticos. En el texto se intenta resaltar la incongruencia axiológica de este tipo de posturas observadas en su contexto histórico específico: Max Doerner, *The Materials of the Artist*, Granada, Londres, 1977, p. 143. [Versión castellana: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 6ª ed., Editorial Reverté, Barcelona, 2002].
11. Konrad Fiedler citado en: Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985, p. 20.
12. *Ibid.*, pp. 20-21.
13. Clive Bell, "The Aesthetic Hypothesis"(1931) en: Francis Francina, *op. cit.*, p. 68.
14. Thierry de Duve, *ibid.*, p. 208
15. Roger Fry llamará a éstos: *emotional elements of design* ("elementos emocionales de diseño").
16. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
17. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 56.
18. *Ibid.*, p. 254.
19. Maurice Merleau Ponty citado en: Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 25.
20. Jonathan Crary, "Modernización de la visión", en: Steve Yates, *op. cit.*, p. 138.
21. Wassily Kandinsky citado en: Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 156.
22. Wassily Kandinsky citado en: Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 158.
23. Maurice Denis, "From Gauguin and Van Gogh to Classicism", en: Francis Francina, *op. cit.*, p. 53.
24. Ernst Cassirer citado en: Omar Calabrese, *ibid.*, p. 28.
25. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 268.
26. Acerca de este punto, me gustaría apuntar la cercanía de este pensamiento de Wassily Kandinsky con el del *Kunstwollen* de Alois Riegl. Wassily Kandinsky citado en: Thierry de Duve, *ibid.*, p. 157.
27. Susanne Langer, *Sentimiento y forma*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1967.
28. Desde la tradición del contextualismo o naturalismo americano, Jorge Santayana (*Reason in Art*, 1903) se opone a una rígida separación entre artes "bellas" y artes "útiles" y ofrece una interesante justificación de las bellas artes en su doble papel de modelo y de constitutivo esencial de la vida de la razón: Monroe Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 76.
29. La más completa y vigorosa expresión de la estética naturalista es *El arte como experiencia*, de John Dewey, Fondo de Cultura Económica, México, 1949. La "experiencia" es, para Dewey un campo más o menos definido de experimentación; y es estética cuando se fija en la cualidad general.
30. Susanne Langer, *op.cit.*, p. 31
31. *Ibid.*, p. 47.
32. *Ibid.*

III

Las definiciones de la Fotografía

Definir la fotografía

Oh, necesidad maravillosa [...] oh, proceso poderoso [...] Aquí las figuras, aquí los colores, aquí las imágenes de todas las partes del universo reducidas a un solo punto [...] Las formas perdidas pueden ser regeneradas y reconstituidas en la imagen que se forma de la apertura estenopeica

Leonardo da Vinci ¹

En capítulos anteriores hemos visto cómo para “la persona de a pie” la definición de fotografía pasa por la cámara: para ella, la fotografía es la cámara y la cámara, la fotografía. Así, en la comprensión cotidiana de la fotografía se produce una equivalencia entre el medio, la Fotografía, y el aparato o máquina, la cámara. Ejemplo de esto es la utilización a nivel gráfico del icono cámara para hacer una referencia al medio en general y no al aparato en concreto. Así, cuando en una carretera vemos el icono cámara, lo identificamos con la acción de tomar fotografías (“deténgase usted aquí y tome una foto de este paisaje pintoresco”), y no con el objeto representado, la cámara. Si por el contrario vemos el mismo icono pero esta vez tachado, obviamente entenderemos que se indica la acción opuesta, o sea, la prohibición de tomar fotografías (mas no la inexistencia de cámaras en ese lugar...). En ambos casos se hace uso de la metonimia para significar la totalidad del medio a través de un fragmento concreto. Así, en el nivel gráfico, la comprensión del medio funciona de manera equivalente a la definición popular o de aficionado de fotografía discutida en el segundo capítulo (fotografía = imagen producida por una cámara).

Prácticamente todas las definiciones del medio en ese primer nivel, cotidiano, de aficionado o popular, se basan en la identidad o equivalencia de fotografía y cámara, más que en una descripción de la naturaleza del medio o en una discusión de las cualidades específicas de sus productos. La definición de fotografía en este nivel podría sintetizarse en la siguiente fórmula:

FOTOGRAFÍA = cámara + luz + materiales fotosensibles + procesado en el laboratorio.

Esta definición es obviamente una reducción del medio a su tecnología. Las definiciones más básicas del medio, por ejemplo, aquellas que se hacen en los libros técnicos y en las academias o escuelas de fotografía, generalmente coinciden con este tipo de descripción reductiva. También siguen esta tendencia muchas de las primeras descripciones/definiciones que hicieron de este medio sus inventores. Uno de ellos, Nicéphore Niépce, describe su invención (llamada entonces por él "heliografía") con base a su proceso técnico:

La invención que he realizado y a la que he bautizado como "heliografía" consiste en la reproducción automática por la acción de la luz, con sus gradaciones de tonos del blanco al negro, de las imágenes obtenidas en la cámara oscura [...] Ésta es, en pocas palabras, la base de su invención [...] Primera sustancia: Preparación [...] ²

Niépce continúa con una detallada descripción de los diferentes materiales y procedimientos técnicos de la heliografía. Para él está claro que lo que define al nuevo medio es su proceso técnico. Tal concepción la compartirán Talbot y Bayard, quienes también presentarán sus invenciones basándose en argumentos técnicos. Así, encontraremos que la descripción del medio a través de lo tecnológico no sólo caracterizará las primeras definiciones de Fotografía, sino también la definición implícita de ésta en la literatura y las instituciones de enseñanza fotográficas. En ambas, generalmente la fotografía se entiende como técnica y no como medio. Lo más común, pues, es que se sobreentienda la necesidad de definir el

medio, ya que se considera que todo el mundo lo conoce: automáticamente se aplica la definición de "producción de imágenes a partir de una cámara" y se hace referencia al proceso técnico que explicamos antes. Aun en los pocos casos en que, en este ámbito popular, se intenta trascender la mera descripción tecnológica y se defina al medio como un producto cultural adscrito al Arte o la Ciencia (como en la definición del diccionario Herder que discutimos en el capítulo 2), rara vez se llega a explicar la razón de tal inclusión a uno o a ambos géneros: queda a merced del lector el sacar sus propias conclusiones al respecto.

En un nivel cultural más alto (el nivel de la enseñanza universitaria o de los textos especializados en Historia de la Fotografía) normalmente se define al medio pasando por alto su descripción técnica y realizando una justificación histórica de la fotografía como parte de los sistemas de representación. Es común que se subraye la génesis histórica del proceso (la evolución de la línea "óptica" Aristóteles-Al-Hazen-cámara oscura-Daguerre-etcétera) o, bien, que se explique su invención como la solución definitiva al problema de exactitud en la representación mimética de la realidad. Si la fotografía se inventa es porque ha surgido una necesidad creciente de realismo que la pintura no resuelve satisfactoriamente. Según este tipo de argumentos, la fotografía nace de la limitación técnica de los sistemas de representación y, básicamente, de la pintura. Aquí es adecuado recordar las muy citadas frustraciones de Niépce al dibujar las piedras litográficas y la no muy disimulada torpeza de los bocetos de William Henry Fox Talbot al utilizar la cámara lúcida. De estos casos podría concluirse que si los anteriores personajes no hubiesen tenido tantos problemas y hubiesen sido tan diestros en el dibujo como su hijo —Niépce— o su mujer —Talbot—, tal vez no hubieran sentido la necesidad de experimentar con la cámara oscura y con diferentes materiales fotosensibles y, por lo tanto, no habrían inventado sus técnicas fotográficas.³

En el anterior tipo de explicaciones de corte histórico, la técnica pierde trascendencia para considerarse como una mera

solución a un problema de representación. La técnica se concibe como un elemento puente, pero no como algo que define un género: las razones por las cuales la fotografía se convierte en Fotografía (ahora con F mayúscula) rebasan la mera tecnología. Si analizamos los textos de Daguerre, el discurso de Arago ante la Academia de Ciencias o el conocidísimo reporte a ésta por parte de Paul Delaroche (“de ahora en adelante ¡la Pintura está muerta!...”), observaremos que todos ellos destacan la importancia histórica del invento.⁴ Tal conciencia del valor histórico del medio es la que hará merecer a Daguerre una pensión vitalicia por su invento (¡Francia regala el invento al mundo!).

En estos textos de orientación histórica encontramos una preocupación patente por justificar la integración del medio fotográfico a la Ciencia o al Arte. Arago, por ejemplo, resaltará más las bondades de la fotografía con relación a la Ciencia mientras que Daguerre y Delaroche la asociarán al Arte. Aunque Talbot siempre habla de la Fotografía como Arte (“...este nuevo Arte llamado Fotografía”) es notable cómo el peso de su discurso va cambiando de lo técnico a lo artístico conforme se da cuenta de los resultados económicos de la estrategia de Daguerre.⁵ Evidentemente, el Arte o la Ciencia constituyen etiquetas más prestigiosas que la de mera técnica.

En los textos históricos más recientes se observan varias tendencias: en primer lugar, la Fotografía se integra a la tradición occidental de los sistemas de representación o “ciencia del Arte”;⁶ en segundo, se discute la conflictiva cualidad de artisticidad del medio; y, finalmente, se trata a la Fotografía como un género en sí mismo, siguiendo una lógica moderna de autonomía paralela a la de la Pintura descrita en capítulos anteriores.

Todas estas explicaciones tienen su principio de razón. Cada una abarca una parte de la esencia del medio fotográfico y la explica parcialmente. Aunque algunos libros sí tratan la conflictiva inclusión de la Fotografía en el Arte (i.e., los libros de Stelzer, Scharf), pocas veces explican su paradójica pertenencia



Jacques Louis Mandé Daguerre,
El Louvre visto desde la orilla izquierda del Sena, daguerrotipo, 1839

cia simultánea a la Ciencia.⁷ Rara vez se reconoce, de manera explícita, la naturaleza híbrida del medio y se intenta abordar la paradójica pertenencia a géneros contradictorios. En prácticamente todos estos libros se hace patente un compromiso tácito entre la parte artística, científica y tecnológica del medio.

En los anteriores textos, la forma más común de evitar el espinoso problema de la clasificación es entender a la Fotografía según la ideología moderna, es decir, como un género autónomo que parte de un proceso tecnológico que sí es específico (cámara, materiales fotosensibles, etc.), y no como una especie (técnica de representación) que pertenece a algún género (Arte o Ciencia). Si acaso se mencionan las inevitables influencias de otras manifestaciones culturales sobre el medio, éstas se presentan minimizadas. Los efectos pictóricos, por

ejemplo, se consideran más una corrupción del medio que una parte intrínseca a éste: cuanto antes se eliminen estas influencias, mejor. Este tipo de consideraciones se observan en un sinnúmero de textos modernos, como el siguiente de Marius de Zayas, editor de la revista *291* de 1915 a 1916:

*La Fotografía, la fotografía pura, no es un nuevo sistema para la representación de la Forma, sino la negación de todos los sistemas representativos. Es el medio a través del cual el hombre de instinto, razón y experiencia se acerca a la Naturaleza para acceder a la evidencia de la realidad.*⁸

De Zayas es un ejemplo representativo del pensamiento moderno: puja por la autonomía de la Fotografía, le otorga un estatus de género aparte y, además, le atribuye, a partir de su calidad generica e independiente, la capacidad de contener varias especies:

*La Fotografía no es un arte, pero las fotografías pueden hacerse Arte.*⁹

En la visión característica de la modernidad, ejemplificada por Zayas, los términos se invierten: no es el género Arte el que contiene a la especie Fotografía, sino el género Fotografía el que puede incluir al Arte. La misma operación puede hacerse con la Ciencia:

*La Fotografía es la ciencia experimental de la Forma. Su propósito es encontrar y determinar la objetividad de la Forma.*¹⁰

El giro de lo específico a lo genérico es bastante claro en la evolución de la terminología fotográfica. Los primeros términos que se utilizaron para nombrar al medio contenían siempre alguna mención a su calidad gráfica o “artística”. Así, los nombres de las primeras técnicas fotográficas hacen referencia a técnicas de dibujo, impresión o reproducción (los *sun drawings* y los *photogenic drawings* de Talbot, y los *héliogravures* de Niépce) o, bien, utilizan algún sintagma orientativo como el sufijo “-tipo”: (*daguerrotipo*, *ambrotipo*, etcétera). En el “calo-

tipo” de Talbot no sólo se utiliza la terminación -tipo para indicar su calidad de técnica de impresión, sino que, además, se antepone la palabra griega *kalos* (= *belleza*) para indicar una intención artística. Con el tiempo, la nomenclatura fotográfica adoptará términos más indicativos de un género y una identidad diferenciada: a través de la denominación se querrá subrayar la condición autónoma de la Fotografía y se la intentará diferenciar de una mera especie más —un subproducto técnico— de los medios de reproducción gráfica.¹¹

Es sintomática la perspicacia autopromocional de Daguerre al bautizar la técnica de su invención con su apellido: aunque comparte con otras técnicas de reproducción el sintagma -tipo, se diferencia de éstas en el nivel nominal, constituyéndose como un invento aparte que asegurará a su inventor reconocimiento eterno y retribución monetaria. La identificación de la técnica daguerriana con el apellido de su inventor indica ya una marcada tendencia hacia lo genérico; si bien el daguerrotipo se asocia a la Ciencia y el Arte, de entrada se presume como un género aparte.

A pesar de ser un científico bastante reconocido, Talbot buscó la asociación de la fotografía con el Arte. ¿Será por esta razón que perdió una posible pensión, muchas patentes y reconocimiento como el inventor de un género nuevo? Está claro que antes de conocerse el invento daguerriano, Talbot nunca sintió la urgencia de patentar sus hallazgos, tal vez porque sentía que lo que tenía entre manos sólo era una *técnica*. Sin embargo, una vez que Daguerre puso el ejemplo, Talbot patentará varias técnicas de su invención bajo el nombre genérico de *Talbotipo*. Irónicamente, su estrategia logrará el efecto opuesto: como muy pocos usuarios quisieron pagar el uso de sus patentes, se desarrollaron, en cambio, cientos de fórmulas variantes de papel salado en Inglaterra.

La palabra que se acuñará después y que todos utilizaremos, “Fotografía” o “escritura o dibujo que hace la luz”, tiene la virtud de sugerir un carácter genérico y de prescindir de toda referencia a la intervención humana en general o a un autor

en concreto: es la Naturaleza la que se plasma a sí misma por medio de la luz.¹² El elocuente Daguerre hablará de la foto como “[algo más que] un instrumento para dibujar la Naturaleza; por el contrario, es un proceso físicoquímico que le da [a la Naturaleza] la posibilidad de reproducirse...”¹³ De manera congruente con el concepto de la *escritura* o *dibujo de luz*, también Talbot da a su libro el título de *El Lápiz de la Naturaleza*. Ambas referencias, la de Daguerre y la de Talbot, tienen las mismas implicaciones: la ausencia o minimización de la cámara como elemento tecnológico en el discurso fotográfico.

Algo similar pasará con el componente o potencial artístico del medio. Si en un principio en la terminología fotográfica hay indicios de una relación de la Fotografía con las técnicas gráficas o pictóricas, tales nexos desaparecerán conforme se afirma su identidad como género autónomo moderno. En conclusión, la evolución de los nombres de las técnicas fotográficas podría verse como la historia de su afirmación como género. Tanto el componente tecnológico (el proceso, la cámara) como el artístico o expresivo de la fotografía desaparecerán conforme el medio progresa hacia la autonomía moderna de lo fotográfico. La parte pictórica será considerada como un antecedente o influencia que el medio dejará atrás al madurar, ya que sólo así podrá convertirse en un género en sí mismo. Si hay un momento en que el debate sobre la artísticidad de la Fotografía deja de ser importante, éste será precisamente el período contemporáneo al de la Pintura moderna. Ésta contagiará a la Fotografía de una necesidad de búsqueda crítico-ontológica y, en consecuencia, de una valoración como género artístico independiente.

En esta madurez moderna paralela a la modernidad de la Pintura, la Fotografía se bastará a sí misma, y no le pedirá cuentas a nadie: comenzará a entenderse como un lenguaje autónomo que, por sí mismo, constituye un verdadero género o paradigma cultural. Como tal, abarcará una variedad inmensa de manifestaciones que irán desde la fotografía fija a la imagen fotográfica en movimiento del cine y el vídeo (y, en estos

momentos, también a la imaginería electrónica de raíz fotográfica).

A partir del momento en que la Fotografía logra una autoridad plena como paradigma resultará innecesario definirla con relación a algo más. Sobrará cualquier explicación de su conexión con el Arte o la Ciencia: tal asociación se sobreentenderá de manera tácita a través del canal de distribución que se escoja para el medio.¹⁴ Si la fotografía se integra a la prensa, la tecnología o la investigación, funcionará como Ciencia; si, en cambio, se contempla dentro de un contexto museístico, funcionará como Arte; y si, finalmente, se distribuye a través de canales políticos y/o publicitarios funcionará como Ética.¹⁵ Su adscripción a una u otra categoría no dependerá de una cualidad inherente de la imagen fotográfica, sino, más bien, de su funcionamiento dentro de un canal de distribución. Las obras de Irvin Penn, por ejemplo, pueden funcionar como publicidad y como arte; las de Salgado como reportaje y arte, etcétera.

En definitiva, cuando se habla sobre Fotografía en términos modernos tiende a sobreentenderse su definición. Se presupone que todo el mundo la sabe: la fotografía es ella misma, Fotografía con F mayúscula, y punto. Ubicua, la Fotografía pierde, en la época contemporánea, la condición de hija bastarda de la Pintura para instalarse cómodamente en un estado de proliferación y multiplicación escandalosa que desborda toda descripción. La Fotografía es todo: lo que está enmarcado sobre la mesa camilla, lo que se publica en la prensa diaria, lo que nos muestra el mundo en los libros de texto, lo que nos informa sobre el microcosmos y el macrocosmos.¹⁶ Incluye tanto las maravillosas imágenes de los fetos en la bolsa uterina de los años sesenta como las últimas imágenes enviadas desde Marte. Gracias a ella nos apropiamos simbólicamente del mundo y mediatizamos nuestra percepción de lo propio y lo lejano. Y todo esto lo asimilamos sin conciencia alguna: el medio, en su definición moderna, se torna inasible, natural y transparente.

Para que la Fotografía se vuelva transparente ha de borrarse todo rastro de evidencia material. Y qué mejor evidencia que el aparato que es el punto de partida de la imagen: la cámara. Esa “maravillosa necesidad” de Leonardo que, por otro lado, es una forzosa, inevitable y estorbosa herramienta para la materialización de la imagen desaparece en las definiciones especializadas o históricas del medio. Todo lo que implica la cámara en la imagen concreta (sus marcas en la imagen, su ideología implícita) se excluye de la discusión de la mayoría de libros de historia de la fotografía. Se la considera simplemente como un puente a la fotografía, un antecedente histórico o una herramienta sin mayor trascendencia. La cámara parece una “caja negra” invisible que aparenta no existir.

Y sin embargo, la Fotografía, tal y como la conocemos y como la entiende la persona de a pie, sólo es posible gracias a la mediación de la cámara: si no, simplemente sería el *dibujo fotogénico* de Talbot, o el *cliché-verre* de Courbet.¹⁷ De la cámara derivan todas las características que después, con medios fotosensibles y químicos adecuados, harán posible la materialización de una imagen con unas características concretas. La morfología de las imágenes depende inevitable e indiscutiblemente del aparato que las produce. En el fondo, la definición del hombre de la calle se acerca peligrosamente al secreto de la caja negra: en las características de la cámara está la definición de sus cualidades como medio; en su construcción, la morfología de sus imágenes; y en su funcionamiento o programa, los hábitos de relación de los usuarios con el medio. La cámara es la base del “programa” o “dispositivo” llamado Fotografía.

La negación consistente y consciente de la cámara como eje vertebrador de la definición de Fotografía es significativa. Como hemos visto antes, sólo se la menciona como algo definitorio cuando se habla de la fotografía en un contexto técnico, como en los libros *La cámara de gran formato*, *El arte de la Hasselblad* o *La fotografía estenopeica* (o en la educación fotográfica que confunde la enseñanza del medio con la de su técnica). Más allá del nivel básico y cotidiano en que se hace equivar la fotografía a su tecnología, rara vez se menciona la

importancia de la cámara. En los libros de recopilación u orientación histórica se describe expeditivamente la relación de aparato y medio para trascender el tema y pasar a otro mejor; en conclusión, se sobreentiende la necesidad de definir el medio, ya que implica, tácitamente, que éste es un producto cultural autónomo. En ese tipo de contexto, la fotografía se aborda sólo a partir de su historia (retahíla lineal de eventos, autores y estilos), y no a partir de un cuestionamiento de sus cualidades específicas, o de un paralelismo con otros parámetros o disciplinas culturales. A continuación, intentaremos ver qué hay detrás de la cámara, de la imagen que produce y, finalmente, del paradigma o dispositivo fotográfico en el que se codifican diversos valores de comunicación social.

Notas

1. Cito la traducción inglesa del *Tratado de la Pintura* de Leonardo (C.A. 345b) por contener la mención específica a la cámara oscura excluida significativamente de la versión castellana. En esta última sólo se hace referencia al proceso de formación de imágenes en relación al sistema de perspectiva y no a la cámara oscura como instrumento epistemológico: Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven, 1992, p. 100.
2. J. N. Nièpce, “Memoire on the Heliograph”, en: Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980, p. 5.
3. Es obvia la simpleza de este argumento, ya que el problema común de las limitaciones técnicas de los diferentes inventores de la Fotografía fue simplemente un catalizador de la invención. La “idea” estaba en el aire: si no hubiesen sido ellos, otros la hubieran inventado. De aquí que resulte curiosa la fascinación de muchos libros de historia de la fotografía por resaltar los méritos de uno u otro inventor, así como la primacía de sus ideas y, como no, la nacionalidad del invento.
4. “Daguerrotipo” de Daguerre, y *Reporte* de François Arago, en: Alan Trachtenberg, *ibid.*

5. William Henry Fox Talbot, "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art", en: Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 34.
6. Término de Martin Kemp utilizado como título de su libro antes citado, *ibid.*
7. Los libros más recientes, por ejemplo, los publicados después del ciento cincuenta aniversario de la invención de la fotografía, en 1989, comienzan a corregir esta tendencia. Ejemplo de ellos son *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, editado por Michel Frizot, Éditions Bordas, Centre National du Livre, París, 1995, y *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography*, de Sarah Greenough *et al.*, National Gallery of Art, Washington; The Art Institute of Chicago, Chicago, 1989.
8. Marius de Zayas, "Photography and Artistic Photography", en: Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 130.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. En una discusión reciente sobre el tema, un amigo fotógrafo de Valladolid, Ángel Marcos, definió este tipo de fotografía como "fotografía aplicada".
12. *Fotografía*, como es bien sabido, es un término compuesto por la raíz *photos*, "luz", y *graphein*, "escribir" y/o "dibujar" y/o "documento". En la etimología de la palabra *fotografía* se reconoce la orientación de lenguaje simbólico, gráfico y documental del medio.
13. Daguerre en: Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 13.
14. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, *op. cit.*, p. 49.
15. Utilizo aquí las categorías de eco aristotélico empleadas por Max Weber como esferas autónomas que sustituyen a la religión y a la metafísica en la Era Moderna. Tal idea está también discutida por Jürgen Habermas en su crítica al proyecto moderno en: "La modernidad, un proyecto incompleto", en: Hal Foster, (ed)., *La Posmodernidad*, Editorial Kairós-Colofón, México, 1988.
16. Walter Benjamin atribuye a lo fotográfico la ampliación del horizonte visual humano: Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004. Una idea similar —y paralela a ésta— será la reflexión que hace Paul Virilio con relación al espacio y la velocidad en: *El ciberespacio. La política de lo peor*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
17. Obviamente, se habla aquí de la Fotografía con F mayúscula, es

decir, como paradigma o género cultural y no como el *dispositivo fotográfico* que podría abarcar más cosas, cuyo denominador común sería la fotosensibilidad. Hablo aquí de la Fotografía en su sentido de aparador de lo *visible*.

La cámara

*Yo soy la cámara con su obturador abierto,
bastante pasivo, registrando, no pensando [...]*
Christopher Isherwood, 1939

*Los aparatos son cajas negras que simulan el
pensamiento humano en cuanto juego que
combina símbolos; los aparatos son cajas negras
que juegan a pensar*
Vilém Flusser

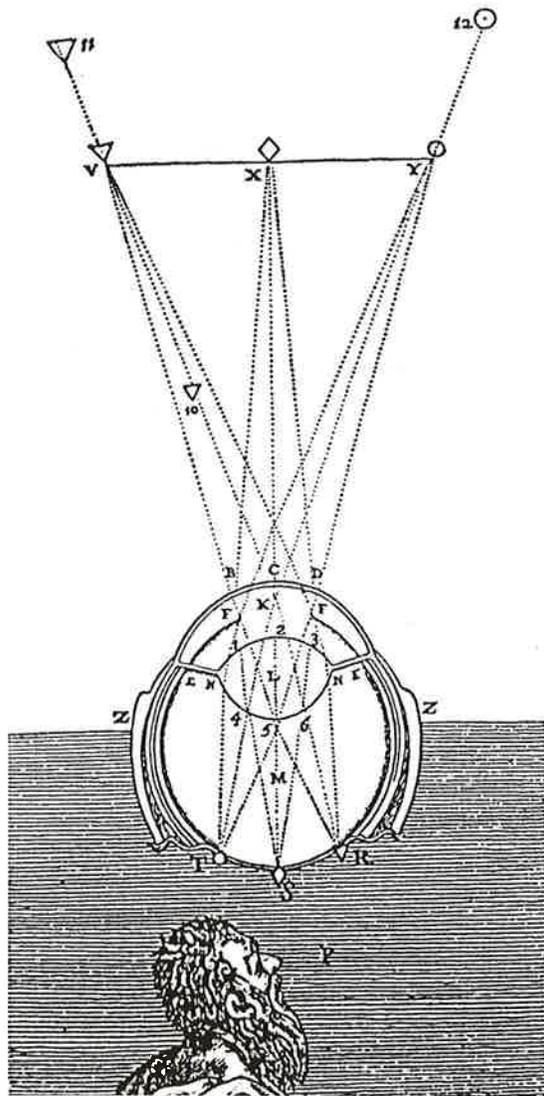
La cámara es la herramienta esencial de la fotografía. O más que eso: rebasa la cualidad de las herramientas de ser una prolongación del cuerpo humano en la transformación de la naturaleza. Porque, además de cambiar el aspecto de la materia natural para producir objetos con “información” cultural como haría cualquiera otra herramienta, la cámara produce esa transformación de manera homogénea y homogeneizante: no sólo es una herramienta, sino una máquina. Esta cualidad mecánica no sólo nos permite asimilarla a los demás aparatos y máquinas técnicas característicos de la Era moderna y la Revolución Industrial, sino también al afán de la cultura occidental de investigar y experimentar con la naturaleza. Antes de la Revolución Industrial, el hombre dictaba la función a la herramienta, con la posibilidad de variantes o modos individuales; después, con la proliferación del uso de máquinas, se dará una situación inversa. La máquina dictará la función de los hombres que la rodean, haciendo casi imposible cualquier posibilidad de variación.¹

Resulta innecesario subrayar que la proliferación de máquinas o aparatos está directamente relacionada con el surgimiento

del capitalismo en la Era moderna. Sin embargo, quiero recalcar el hecho de que hay algo inherente a la calidad industrial de la cámara que nos habla de una situación histórica e ideológica específica. La cámara no sólo es, como la fotografía, un producto más en la “conquista de la Humanidad sobre la Naturaleza” concepto implícito en el gesto de “generosidad” daguerriana (“Francia regala el invento de la fotografía a la humanidad...”). La cámara y la fotografía son productos directos de la necesidad capitalista de un mercado de competencia y consumo basado en la reproductibilidad, el automatismo y la mecanicidad, extendido al ámbito de la producción de imágenes. Daguerre, Disderi y Eastman tuvieron muy claro este asunto, y por eso han sido etiquetados como “ganadores” en la historia de la fotografía (a diferencia de Niépce y Bayard, inventores auténticos que, sin embargo, acabaron padeciendo su falta de visión competitiva y comercial...)²

La competencia capitalista se establece con base a criterios relativos de mejoría de algo. Recordemos que “modernidad” significa progreso y, éste, desarrollo lineal. En la tecnificación de las herramientas para convertirlas en máquinas está, pues, implícita la necesidad de mejorar o *progresar* algo. La cámara como máquina implica la mejoría de varios aspectos tecnológicos del proceso de producción y reproducción de las imágenes en lo que respecta a velocidad, exactitud, automatismo o reproductibilidad.

Sin embargo, la cámara no sólo implicó un perfeccionamiento en el sentido de reproducción mecánica. Su invención no sólo se asocia con la necesidad de representar y reproducir las imágenes, sino con la de comprender mejor el acto de ver. Su interés inicial era científico, y su objetivo, epistemológico. La cámara implica un avance en la comprensión objetiva de los fenómenos de formación y percepción de las imágenes al favorecer su manifestación en un objeto material. Era una maqueta de ojo, es decir, un objeto material de estructura análoga al órgano de visión del cuerpo humano: el pequeño agujero o estenopo equivalía a la pupila; la caja oscura, al globo del ojo; y el plano donde se forma la imagen, a la retina. Respecto a su



"El sistema óptico del ojo", estudio ilustración del *Discurso del Método*, dióptrica de Descartes, Leiden, 1637

funcionamiento, la cámara también posibilitaba la visualización del fenómeno físico de formación de las imágenes conocido y estudiado desde la Antigüedad.

La primera descripción de este fenómeno es de Aristóteles. Sin embargo, si tomamos como evidencia la complejidad del conocimiento científico de la astrología, la astronomía y la arquitectura monumental de los babilonios y los egipcios, podemos suponer que el fenómeno no sólo era conocido, sino también aplicado por ellos.³ En ambas civilizaciones puede apreciarse una relación entre luz, visión, racionalidad y orden que se manifestará en sus matemáticas, su arte y su arquitectura. Mientras que en Babilonia el énfasis de este tipo de conocimiento fue meramente astrológico-astronómico, en Egipto comienza a estructurarse como un principio de racionalidad y orden que distinguirá no sólo a la cultura egipcia, sino también a la griega. A partir de los egipcios, todo lo relacionado con el ojo y la visión tendrá una implicación de orden, control y racionalidad. Según Camille Paglia es en Egipto y no en Grecia donde se sentaron las bases del "ojo apolíneo occidental" como tendencia de control y organización visual de la realidad.⁴ Según algunos teóricos, la representación gráfica del "ojo de Horus" es una estilización del triángulo utilizado por los egipcios como medida de proporción, el mismo que después se conocerá como "triángulo pitagórico". El grafismo \emptyset usado para indicar el "número de oro" o la "divina proporción", antes de ser una letra griega habría sido, en tiempos de los egipcios, una abstracción gráfica de este ojo.⁵

Más conocida es la conexión entre visión y razón en la cultura griega. Platón hablará de la "idea" (gr. ιδέα) como algo eminentemente visual, tomando la palabra según el sentido de su raíz griega ιδ o "vid" en latín: idea sería "ver la realidad" a través de la "imagen del espíritu" o icono (gr. εικων).⁶ Así, en la esfera de lo lingüístico podemos observar cómo los conceptos de idea, visión y racionalidad constituyen distintas facetas de un mismo modo de relación con la realidad de nuestra cultura.

De manera análoga, el principio de orden y racionalidad también se materializará de manera visual y objetual en el espacio arquitectónico. Las estructuras con proporciones exactas, limitadas por líneas precisas y ordenadas, caracterizan la arquitectura occidental desde los egipcios: toda una cosmovisión descrita a través de un orden matemático. Lo importante para nuestra discusión es que ese orden no sólo puede codificarse, sino *verse* y materializarse: gracias a la luz, el ojo humano percibe, en el mundo, el principio de orden y razón. El siguiente paso es transformar ese orden en objetos u obras concretas: así nace la habitación o “cámara” como algo que rebasa la necesidad primaria de techo o abrigo, y constituye una re-presentación simbólica del cosmos. La cámara funciona como un microcosmos arquitectónico que sigue reglas o proporciones determinadas que sugieren el principio de orden y racionalidad natural percibido de manera visual. La cámara es un espacio claro, con ejes, límites y proporciones predeterminadas: es el *topos* o “lugar” por excelencia en que quedan definidas las posiciones exactas de un observador/sujeto y un mundo/objeto.⁷ La cámara no sólo permite regular el orden hacia adentro, sino hacia afuera: gracias a la absoluta inmutabilidad de su sistema de referencias permite ordenar el mundo exterior y trazar un plano del cosmos, por ejemplo.⁸ En esta serie de correspondencias simbólicas en que la habitación es la cámara, el diafragma sería la *ventana* abierta al mundo. La analogía resultante es la del observador que mira a través de una ventana. Y su figura derivada, la del cuadro, el formato dominante de las imágenes de la Visión Objetiva.

En conclusión, la cámara es un modelo epistemológico y no sólo una herramienta para la reproducción del mundo. Su principio estructural constituye el paradigma dominante que describe la posición del observador delante del mundo en una cultura, la occidental, cuyo sentido primordial de orden y razón es la visión. La materialización de ésta en un objeto llamado cámara lleva implícita la objetivización del fenómeno físico y la codificación de las relaciones de observación. Así pues, la cámara está inmersa en una compleja organización del conocimiento basada en la relación entre sujeto y objeto.⁹

Tal relación, como hemos discutido anteriormente al abordar la Visión Objetiva como trama fundamental de la pintura occidental, es una construcción ideológica que, sin embargo, se manifiesta como natural, real y objetiva. La cámara se ostenta como el equivalente objetual de la percepción transparente, natural y neutral que subyace en los fundamentos de la Visión Objetiva y del sistema de perspectiva estructurado por Alberti. Lejos de que, como se dice comúnmente, la cámara sea un producto del sistema de perspectiva lineal, es muy posible, según afirma Bryson, que el proceso sea exactamente al revés y más bien sea el sistema perspectivístico el producto de la cámara.¹⁰ La “caja” albertiana sería una derivación del principio de la cámara oscura descrita en el siglo XI por Ibn-al-Hazen o en el siglo XIII por Roger Bacon.¹¹

Es evidente que la cámara fue utilizada como herramienta para la representación natural y mimética de la realidad tal y como se ha comprobado en parte del arte flamenco y en artistas como Vermeer, Durero, Canaletto, los *vedutisti* italianos y los pintores de la tradición topográfica inglesa del siglo XVIII.¹² Sin embargo, su importancia va más allá de una mera utilización como herramienta de dibujo. Su función más importante sería la de constituirse en un modelo para la observación de los fenómenos empíricos y para la introspección y la autoobservación reflexiva característicos de la modernidad. Por ello, podríamos considerarla como un símbolo de la epistemología moderna.

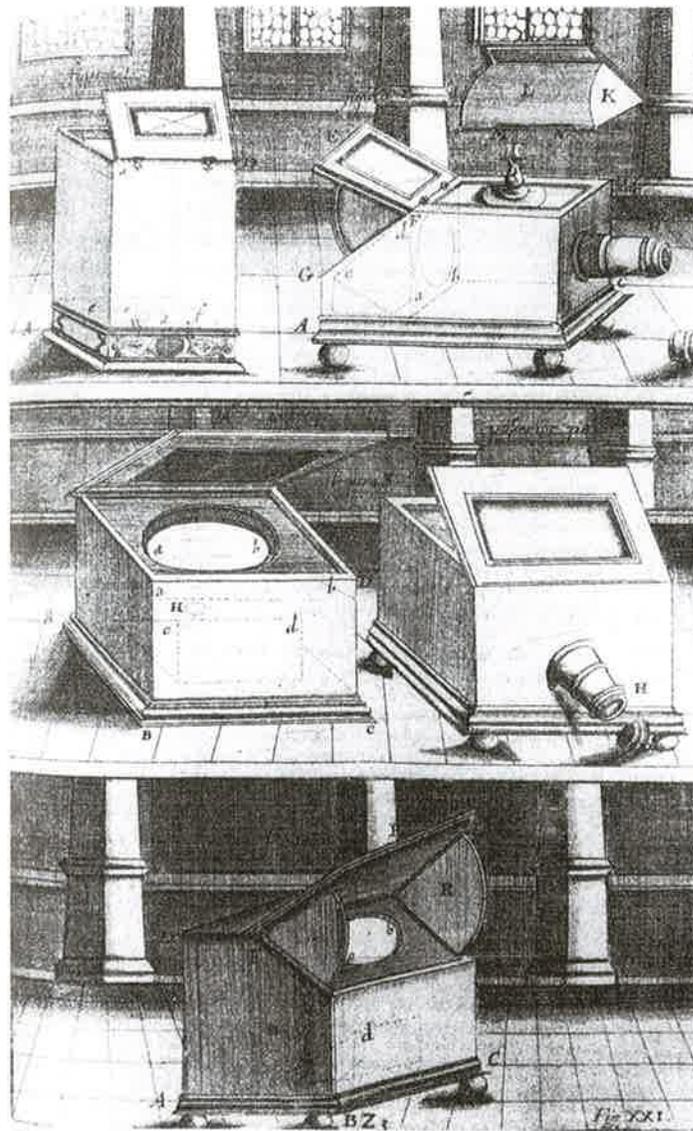
En este sentido epistemológico, los filósofos empíricos y racionalistas de fines del siglo XVI y principios del XVII utilizaron la cámara como una garantía de acceso a la verdad objetiva del mundo. Tanto Descartes como Locke, por ejemplo, se sirvieron de ella como un ejemplo analógico de la mente humana. Descartes la describe como un “espacio interno en que las ideas claras y distintas pasan delante de un Ojo interno para ser revisadas [...] (Tal espacio) es un espacio interno en que las sensaciones perceptuales son en sí mismas los objetos de cuasi-observación”.¹³ En su *Dióptrica*, la cámara oscura le permite demostrar cómo un observador puede conocer el mundo

“únicamente por la percepción de la mente”. El posicionamiento fijo del sujeto dentro de este espacio vacío interior es una precondition para el conocimiento de lo externo, como afirma en su *Tercera Meditación*: “ahora cerraré mis ojos, detendré mis oídos, haré caso omiso al producto de mis sentidos”.¹⁴

Es inevitable recordar aquí el fragmento de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio discutido anteriormente. Sin embargo, el objetivo del santo es opuesto al de Descartes: mientras que el primero *crea* mediante la imaginación un nexo con Dios, Descartes busca escapar a las inseguridades de la visión humana para encontrar la base de un conocimiento objetivo puro. La búsqueda cartesiana de conocimiento es compatible con la objetualidad/objetividad de la cámara oscura, pero no con la densidad e inestabilidad de la percepción visual.

También para Locke la cámara es de vital importancia. En su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, el filósofo relaciona la cámara o “habitación” con una posición política: estar *in camera* significa estar “dentro de la cámara de un juez o persona de títulos”. De este modo, expone su intuición sobre las implicaciones de la cámara como una compleja estructura de poder en que se legisla y regula la verdad perceptual para el observador a través de una serie fija de relaciones que éste ha de observar. Gracias a la cámara se asegura la correspondencia entre el mundo y su representación interna y se exorciza todo indicio de desorden o escisión.¹⁵

La discusión de las implicaciones de la cámara no sólo ocupa un lugar central en la filosofía de Locke, sino que es el punto de partida de buena parte de la crítica que Leibniz hace de ésta. Sin embargo, en la Era moderna la cámara no sólo servirá como modelo epistemológico más o menos abstracto, sino como una herramienta de investigación empírica. Científicos como Kepler y Newton la utilizaron para desarrollar sus teorías científicas. Para ellos, la cámara trasciende la cualidad de herramienta (algo que ayuda al hombre a transformar un recurso del medio natural en algo útil) para adquirir valor



Cámara oscura de Johannes Zahn, en *Oculus Artificialis Teledioptricus*, Würzburg, 1685

como un aparato cuya mecanicidad permite repetir los experimentos y, así, afianzar los procedimientos y resultados del método científico.

De la calidad objetual y mecánica de la cámara dependen, pues, la objetividad y repetitividad que necesita el método empírico-inductivo de la ciencia. Como objeto material, la cámara garantiza la fiabilidad de la observación: es una referencia indiscutible para el observador y un testimonio de la veracidad de lo observado. La imagen contenida/obtenida por la cámara se asimila al axioma científico: se convierte en el resultado de una inducción de una proposición en torno a la realidad física. Recordemos que “ciencia” es el nombre que damos a la estructura general de ese tipo de proposiciones: su desarrollo consiste en la adición de nuevas proposiciones de carácter universal, a manera de leyes, al acervo existente de conocimiento hipotético.¹⁶

La hipótesis en la que se basa la cámara —la equivalencia /correspondencia entre la percepción natural y la cámara— se apoya en su transparencia y mecanicidad. Ambas cualidades son indispensables para que se sostenga la anterior hipótesis, ya que de ellas depende la posibilidad de acceder a la realidad mediante métodos cuantitativos, ya sean ópticos, físicos, geométricos o matemáticos. De aquí concluimos que la aparente veracidad de la fotografía no se basa sólo en su cualidad ontológica de “ser una huella de la realidad física”, sino en estar inevitablemente ligada a un aparato mecánico que es objetivo y que se llama cámara.

En el fondo, la intuición de la persona de la calle que define la fotografía a partir del objeto que la produce es correcta: en el objeto material que llamamos cámara están predeterminadas las cualidades que tendrá la imagen. Esto es paralelo a la manera cómo los axiomas científicos están contenidos en las proposiciones hipotéticas. Por lo tanto, las imágenes fotográficas podrían concebirse como el resultado de una predicción apriorística análoga a la inducción científica. De la estructura objetual-mecánica de la cámara se *inducen* no sólo las caracte-

rísticas de la imagen resultante, sino también las condiciones de observación del mundo. Los parámetros de éstas no son libres: la cámara regula simultáneamente al observador y a su observación.

Resulta obvia la necesidad de un sistema de representación visual acorde con los valores de la cultura occidental: la visión como un sentido epistemológico fundamental, la dualidad de sujeto y objeto, la repetición y medición como proceso de verificación, etcétera. De tal necesidad, todo lo relacionado con la Visión Objetiva —la perspectiva lineal, el realismo óptico— y, después, la cámara. Entendida así, la cámara es mucho más que una herramienta o máquina: es un objeto que simboliza un programa a través del cual vemos el mundo desde hace más de veinte siglos. ¿Por qué, si no, vemos a través de ventanas y estructurando nuestra mirada en cuadros? ¿Por qué necesitamos de esa distancia perceptual artificial entre nosotros como sujeto/observador y el mundo como objeto/observado? ¿Qué valores nos separan del mundo y justifican nuestra dominación de éste? ¿Por qué, como dice David Hockney, son ventanas nuestras representaciones del mundo y no *puertas* de acceso libre y voluntario a éste?¹⁷ ¿Por qué objetivizamos el pensamiento y lo simulamos con modelos materiales medibles?

Las preguntas anteriores nos hacen pensar en la fe absoluta de Descartes en la mecanicidad. Sus teorías marcan la Era moderna de las máquinas y aparatos que simulan el pensamiento: para el teórico, “pensar” es el proceso de combinar los “elementos claros y distintos” —los conceptos— como cuentas de un ábaco. En su filosofía hay una clara demarcación entre el polo pensante (el sujeto, la mente) y el polo pensado (la naturaleza, el cuerpo). Controlar el pensamiento nos da el poder de conocer —y dominar— el inestable mundo exterior que empieza en el cuerpo. Éste, en la visión de Descartes y otros filósofos modernos, ha de transformarse en “máquina” para volverse cognoscible:

Y verdaderamente se pueden comparar los nervios de la máquina que os describo (i.e. la del hombre) a los tubos de las máquinas de

*esas fuentes; sus músculos y sus tendones, a las otras diversas palancas y resortes que sirven para moverlas; [...] son como los movimientos de un reloj o de un molino.*¹⁸

Leibniz coincidirá con Descartes en la visión del cuerpo como máquina pero, a diferencia de él, verá en la naturaleza el modelo mecánico perfecto. Este argumento es evidente en la siguiente cita de su *Monadología*, en que extiende la idea de mecanicidad también al arte:

*Así cada cuerpo orgánico de los vivientes es una especie de máquina divina o una especie de autómatas natural, que sobrepasa infinitamente todos los autómatas artificiales. Porque una máquina hecha por el arte del hombre no es máquina en cada una de sus partes [...] pero las máquinas de la Naturaleza [...] son máquinas aun en sus partes más mínimas, hasta el infinito. Esto es lo que traza la diferencia entre la naturaleza y el arte, es decir entre el arte divino y el nuestro [...]*¹⁹

La naturaleza, creación divina, es “perfecta” porque funciona como una máquina. Si invertimos este argumento, podríamos decir que el Arte, para acceder a la perfección de la Naturaleza, habría de imitarla en su mecanicidad... Control mecánico sobre desorden orgánico: no podemos evitar pensar aquí en las categorías propuestas por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* un siglo y medio después: lo “apolíneo” se asocia con el reino de Apolo, Dios de la belleza, la armonía y la luz, mientras que lo “dionisiaco” se relaciona con el dominio de Dionisos, Dios del vino, la vegetación, el teatro y la muerte.

Lo apolíneo se vincula con el cúmulo de los valores ideales de nuestra cultura, con el lado luminoso de la dualidad: el número, la proporción, la mente, la Ciencia y todo lo asimilable al “control”. Esto incluye a las asociaciones de poder y control relativos al género masculino, a las funciones del lado izquierdo del cerebro, a los grupos políticos, sociales y raciales dominantes, etcétera. Lo dionisiaco, por el contrario, sería aquello que escapa al control; se origina en la realidad natural, se extiende a la naturaleza corporal y termina en un cajón de sas-

tre donde cabe todo lo indomable o lo que carece de estructura lógica: el lado derecho del cerebro, lo femenino, el Arte como polo opuesto de la ciencia, etcétera.

Aplicando estas categorías al problema de la observación y de la cámara, podríamos afirmar que el observador (Apolo) tiene un miedo cerval a ser subjetivo (Dionisos), por lo que se esfuerza en mantener una distancia de su objeto mediante reglas y mecanismos controlables. En el ámbito de lo fotográfico, esa distancia está determinada por las reglas ópticogeométricas en que se basa la construcción de la cámara, cuya apertura monocular corresponde a un punto matemáticamente definido desde el cual el mundo no sólo se observa, sino que se controla simbólicamente.

Este punto de control de la cámara introduce la discusión sobre otra característica de ésta. Más allá del control está el poder y no cabe duda de que la cámara es un instrumento predatorio. Como implica el origen etimológico de “aparato”: *apparare* es “preparar algo para...”.²⁰ La cámara es un aparato que *prepara* el objeto o la realidad para su control y consumo por parte del sujeto u observador. No es ninguna coincidencia que el léxico que se utiliza para describir la acción de la cámara sugiera lo predatorio. ¿Acaso no decimos que, gracias a la cámara, *tomamos* fotos? ¿No *disparamos* cuando apretamos el obturador...? Así, en el nivel lingüístico se establecen una serie de correspondencias metafóricas en las que la cámara se torna *arma*, la acción *caza* y el fotógrafo *cazador*. Robert Doisneau, por ejemplo, habla de sí mismo como de un *chasseur à pied*²¹ y Henri Cartier-Bresson, en su famosa apología del “instante decisivo”, hace una referencia directa a la estrategia de la caza al describir cómo “caminaba durante todo el día con el espíritu tenso [...] Me inspiraba, sobre todo, el deseo de atrapar en una sola imagen, lo esencial que surgía de una escena”.²²

Prácticamente todos los fotoperiodistas describen su estrategia profesional de manera parecida a Cartier-Bresson. En la imagen metafórica de la *caza* no sólo hay simplificación, sino una cierta dosis de romanticismo: la figura del fotoperiodista se

asimila a la de un héroe intrépido que no se doblega ante el peligro (mientras reviso este texto me entero de una noticia que, de manera desafortunada, ejemplifica esta relación: la muerte de un fotógrafo de la Agencia Reuters en Irak al que dispararon las “fuerzas amigas” de EE UU. al confundirlo por error con un miliciano iraquí).

En las asociaciones simbólicas que constituyen el imaginario fotográfico, la acción de utilizar la cámara tiene incluso connotaciones sexuales: la posesión que hace el fotógrafo cazador de la víctima retratada equivale a la del elemento masculino sobre el femenino en el acto sexual. No importa quién o qué sea la *presa* —Lady Di, la montaña marciana apodada *Yogui Bear* o el *indefenso* O. J. Simpson—, ésta siempre se asimila a la imagen de naturaleza conquistable o de víctima consumible. Algo que no mencionan los fotoperiodistas (desde Salgado hasta los “pobres” *paparazzis*) es que el objetivo último y natural de la caza es el consumo de la presa. Y el consumo que está implícito en la práctica/caza fotográfica no es heroico ni humanista, sino más bien industrial y programado.

En una sociedad de consumo, la programación es el resultado de varias capas de necesidades económicas. En el caso de la fotografía, el ámbito más particular implica la constitución de negocios fotográficos por parte de sus inventores (Daguerre, Disderi, Eastman, etcétera). En el ámbito social y general, atañe a la creación de un complejo industrial más amplio que abarca y codifica la producción fotográfica en un ámbito masivo. Cada ámbito o programa funciona tomando en consideración un ámbito más amplio o metaprograma más elevado. Según algunos teóricos —Flusser, Foucault, Baudrillard—, el objetivo último de tal metaprograma sería el comportamiento automático de toda una sociedad.

He ahí la importancia del *automatismo* de la cámara. Éste no sólo asegura el grado de objetividad de la imagen producida, sino el comportamiento automático del usuario: cuanto más automática sea la cámara, menos cuenta la acción del operador (y más objetiva se vuelve la imagen). La subjetividad tan

temida por lo apolíneo es exorcizada gracias al programa mecánico. Inherente a la mecanicidad, la objetividad también se asocia con la transparencia, que encuentra su expresión metafórica en la calidad óptica de las lentes fotográficas, a las que casualmente llamamos también “objetivos”: ¿acaso no se percibe, en el ambiente fotográfico, una obsesión generalizada por la nitidez de sus equipos y resultados? Recordemos que Apolo es el Dios de la Luz, y ésta se transmite mejor en un medio impoluto. Según la lógica anterior, las “mejores” fotos serán aquellas que manifiesten una absoluta precisión y transparencia en la aprehensión (y reproducción) de la imagen. Este tipo de retórica de justificación de la calidad fotográfica encuentra uno de sus más explícitos exponentes en Ansel Adams, cuyo “sistema de zonas” podría considerarse como una verdadera columna vertebral de la ideología de lo preciso (lo irónico, cuando uno ve su famosa fotografía *Moonrise over Hernández*, es que la visión expresada ahí es demasiado —obsesivamente— perfecta, y se parece más a la visión de una lupa que a nuestra percepción visual habitual...).

La transparencia, la nitidez y la exactitud son distintos modos de manifestación de los valores fotográficos convencionales: cuanto más facilite la cámara la producción y reproducción de estas características, mejor se considerará su calidad. En la escala de valores de la Fotografía como programa, la “calidad” se mide con relación a la precisión, y el “progreso”, con relación a la velocidad y el automatismo: cuanto más automática sea la cámara, más objetivas se considerarán sus imágenes. De este modo, quedan establecidas, por una parte, una serie de valores superiores relacionados con lo apolíneo —lo luminoso, lo preciso, lo objetivo y lo mecánico— y, por otra, otros inferiores relacionados con lo dionisiaco —lo oscuro, lo borroso, lo subjetivo y lo manual—. La cámara, herramienta mecánica y automática, maqueta epistemológica, aparato de observación y torre de control, constituye así la más perfecta manifestación de los valores de la Visión Objetiva.

Sin embargo, como hemos visto antes, ni la percepción ni la cámara son neutrales: la percepción, como demostraron las

investigaciones científicas desde el siglo XIX, es inestable y compleja; y la cámara sólo permite una serie limitada de posicionamientos y un tipo de “visión” con respecto a la realidad.²³ Su precisión, transparencia, exactitud, mecanicidad y automatismo son características dependientes de su estructura. Sus reglas son casi tan fijas como las de la perspectiva lineal, y sus resultados tienen unas características anticipables. Las decisiones más importantes con respecto a la sintaxis de la imagen se han tomado *antes* de construirse la cámara y no después, por lo que al operador sólo le queda plegarse a las condiciones de su manejo.

En definitiva, las imágenes de la cámara, lejos de integrar una percepción natural del mundo son, en realidad, las manifestaciones axiomáticas de una propuesta de realidad. La sintaxis de las imágenes está, pues, “pre-determinada”: la foto, más que una huella de la realidad, es la imagen de un concepto.

Notas

1. Vilém Flusser, *op. cit.*, pp. 23-24.
2. André Adolphe Disderi fue el inventor, en 1854, de la “tarjeta de visita” fotográfica, producida a partir de la exposición de varias tomas en una misma placa fotográfica. George Eastman fue el fundador de la Casa Eastman-Kodak, que en 1888 introdujo la primera cámara automática de uso popular.
3. Su aplicación no estaba orientada a la representación de imágenes en el sentido icónico, sino a la utilización matemática de la imagen de los astros en la astronomía y la arquitectura.
4. “Egipto creó la distancia entre ojo y objeto que es la marca distintiva de la estética y la filosofía occidental. Esta distancia es un campo de fuerzas cargado, un *temenos* peligroso. Egipto creó el objeto apolónico a partir de un miedo primal. La línea occidental de pensamiento y creación de objetos apolínea, de los guerreros de bronce de Homero a los coches y latas capitalistas, empieza en el ojo egipcio enjaulado”: Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, *op. cit.*, pp. 62-69.

5. R. A. Schwaller de Lubicz, *Le roi de la théocratie pharaonique*, *op. cit.*, p. 243.
6. Idea procede de ἰδ, “ver” y equivale, por lo tanto, a “visión”, que, para los griegos, es “aspecto” o “aparición”. Platón cita la *Idea*, entre otros textos, en: *República* libro VI, pp. 508, 510; libro VII, pp. 517, 523, 534, en: José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999.
7. En este punto es inevitable recordar la diferencia que Heidegger establece entre los conceptos griego y romano de “espacio” (“un límite no es eso en lo que algo se detiene, como reconocían los griegos, sino aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia”) así como la oposición entre la concepción *abstracta* del *spatium* y *extensio* romanas y la concepción *concreta* del *Raum* alemán: etimológicamente, la palabra *Raum* (cuarto, *cámara*) está ligada a las formas de *ser*, *cultivar* y *habitar*, que sólo pueden darse en un dominio claramente delimitado: Kenneth Frampton, “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en: Hal Foster, *La posmodernidad*, *op. cit.*, p. 49.
8. En relación a este punto son interesantes las consideraciones de David Hockney, quien compara la visión a través de una “ventana” de los occidentales y la de una “puerta” de Oriente. La diferencia entre ambas es que a través de una puerta, uno puede salir. Hockney en: Lawrence Weschler, *David Hockney. Camera-works*, Thames & Hudson, Londres, 1984, p. 20.
9. Tesis sostenida por Jonathan Crary en *Techniques of the Observer*, *op. cit.*
10. Norman Bryson, *Visión y pintura*, *op. cit.*, p. 117.
11. Véase Michel Frizot, *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, *op. cit.*, y Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, *op. cit.*
12. Martin Kemp, *ibid.*, p. 189.
13. Richard Rorty citado en: Jonathan Crary, “Modernización de la visión” en: Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica de la fotografía*, *op. cit.*, pp. 133-134.
14. Jonathan Crary, *ibid.*
15. *Ibid.*
16. Karl Popper en: Norman Bryson, *op. cit.*, p. 36
17. Lawrence Weschler, *ibid.*
18. Descartes, *Tratado del hombre*, en: Mauricio Beuchot, *Postmoderni-*

dad, hermenéutica y analogía, Editorial Porrúa, Universidad Intercontinental, México, 1996, p. 58.

19. Leibniz, "Monadología" en: *ibid.*
20. Vilém Flusser, *op. cit.*, pp. 22-24.
21. Robert Doisneau, *Trois seconds d'éternité*, Éditions Contrejour, París, 1979, p. 10.
22. Henri Cartier-Bresson, "El instante decisivo", en: *Fotografiar del natural*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 16.
23. Véase: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, *ibid.*, y "Modernización de la visión", en Steve Yates (ed.), *ibid.*

La fotografía como imagen

*Aquellos adolescentes musulmanes,
hundidos en la gran ciudad occidental,
padecían todas las agresiones de la efigie, del ídolo
y de la figura. Tres palabras para designar
la misma esclavitud. La efigie es cerradura, el ídolo
prisión y la figura cerrojo. Una sola llave puede hacer
que caigan todas estas cadenas: el signo. La imagen
es siempre retrospectiva. Es un espejo vuelto al pasado.
No hay imagen más pura que la del perfil funeral,
la máscara mortuoria, la tapa
del sarcófago. Pero, ay, su fascinación se ejerce
de manera omnipotente sobre las almas
sencillas y poco preparadas. Una prisión no son solamente sus
barrotes, sino también un techo. Un cerrojo
no impide salir, sino que asimismo me protege
contra los monstruos de la noche...
Michel Tournier, *La gota de oro**

En el libro *La gota de oro*, de Michel Tournier, Idriss, un joven bereber que vive en un oasis del desierto, es sorprendido por una francesa rubia que le toma una foto.¹ La rubia promete enviarle la foto desde París, y el ingenuo bereber comienza a esperar. Pero el tiempo pasa y la foto prometida no llega. La imagen va tirando cada vez más de él hasta empujarlo a emprender un viaje a París a recuperar su retrato. En un tiempo muy corto, un hombre "sin imágenes" se verá envuelto en un mundo dominado por éstas. A través de la figura de un hombre ajeno a las imágenes e ingenuo al poder de éstas, el autor describe la magnitud y la complejidad del papel de la imagen en nuestra cultura.

La labor de Tournier es posible porque parte de la perspectiva de una cultura distante. Sólo a través de una mirada de un “otro” puede el autor acercarse a la auténtica virginidad socioiconográfica. El proceso de codificación, significación y funcionamiento simbólico de la imagen en la cultura occidental puede ponerse en evidencia gracias a la existencia de una mirada lúcida, fresca, ajena y no codificada. Ajeno a la naturalidad y la objetividad de las imágenes, Idriss ve, razona y reacciona a ellas de una manera imprevisible. Su viaje es una empresa de aprendizaje del código visual: es, en realidad, una metáfora de la empresa de construcción de sentido de las imágenes de una cultura.

No es ninguna casualidad que Tournier saque a colación el perfil funerario, la máscara mortuoria y la tapa del sarcófago como ejemplos representativos de la naturaleza esencial de la imagen. En nuestra cultura, la imagen es el equivalente, el rastro o el “índice” de algo que ha tenido existencia en la realidad material.² Si en nuestra cultura se ha valorado el perfil funerario, la máscara mortuoria y, ahora, la fotografía, es porque todos ellos no se entienden como representaciones, sino como rastros materiales. Aclaremos esto yendo más atrás en nuestra cultura.

Una “imagen”, en Roma, era un objeto material. Con el nombre de *imago* designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona. La *imago* funcionaba como un “doble de cuerpo” físico cuya utilización trascendía a la de la mera conmemoración: dependiendo del rango e importancia de la persona que se tratase, la *imago* constituía una verdadera presencia física y legal. En el caso del emperador, por ejemplo, se llevaban a cabo dos funerales: uno para el cuerpo humano y otro para el doble de cera. El cuerpo humano era incinerado y enterrado en una tumba. La *imago*, en cambio, era utilizada para la deificación o “consagración del soberano”. Ésta se hacía en un segundo funeral incinerando la *imago* en una pira funeral pública que simbolizaba el paso de lo profano-real a lo divino-espiritual. La consagración (*consecratio* en latín) era el tránsito que realizaba el

ser de un espacio profano a uno sagrado: el emperador era *consagrado* incinerando una *imago* que desaparecía sin rastro ni corrupción material, y reaparecía simbólicamente en el Olimpo con un nuevo nombre o *divus*. En el rango social, este ritual de deificación constituía una manera de asentar la naturaleza divina del poder imperial.

El doble funeral permitía una duplicidad de posibilidades: por un lado, se conservaban los rastros corporales del emperador —los *ossa*— en una tumba o *sepulchrum* que constituía un testimonio material de su ejercicio de poder sobre los hombres; y por otro, se facilitaba la posibilidad de divinizarlo duplicando su presencia con un material impoluto —la cera— que le permitía ascender al espacio sagrado sin dejar traza de corrupción material. Los *ossa* descendían a la tierra, mientras la *imago* ascendía al cielo en el “funeral para la imagen” o *funus imaginarium*.³

Las *imago* de las personas comunes tenían una función muy diferente porque no había necesidad de un segundo funeral de deificación. Ya sea que se incinerara total o parcialmente el cadáver, los restos u *ossa* eran cubiertos por tierra o recuperados en una urna y enterrados bajo una tumba. La tumba representaba la presencia de la persona muerta en el espacio de los vivos, pero dislocada del tiempo de éstos. La *imago* se utilizaba cuando, por alguna razón, no había cuerpo y, por tanto, no podía haber sepultura: la persona se sepultaba entonces realizando un *funus imaginarium*.

A diferencia de los griegos que concebían el icono o *eikon* como “imagen” en su sentido de parecido físico, los romanos trataban a la *imago* como cuerpo: la presencia no era ficticia, sino real. Así, la *imago* del emperador agonizaba durante siete días en el lecho mortuorio hasta que se declaraba fallecida por los médicos: sólo entonces se iniciaba el *funus imaginarium*. En las familias patricias, el uso de las *imagine* estaba relacionado con el Derecho: el *ius imaginum* decretaba que sólo los nobles con acceso a poder político podían hacer y guardar las *imagine* en sus casas. Las *imagine* o *effigies* eran máscaras mor-

tuorias hechas de cera pintada. La forma de la imago respondía a que la máscara se hacía por impresión directa de la cara de la persona fallecida. Independientemente de su calidad positiva o negativa —Dupont piensa que esto es irrelevante, dado que, para los romanos, la *imago* designaba tanto el sello como a su marca— la máscara se consideraba como efecto de la presencia material de la persona: a través de esta operación metonímica, la *imago* adquiere la connotación de persona, en el sentido legal que ya discutimos anteriormente. La fragilidad de la cera, unida a la necesidad legal de conservar las *imagine* para preservar los derechos nobiliarios, hacían de éstas un bien preciado: después del funeral, se guardaban en un baúl en el atrio familiar identificándolas con un letrero con los títulos, nombres y honores (*tituli, nomina* y *honores*) de la persona fallecida. Así, las *imagine* tenían una función testimonial del árbol genealógico de las familias patricias que, prácticamente, no tenía que ver con su calidad iconográfica (en el sentido mimético de lo icónico griego).

La *imago*, por tanto, no era una re-presentación del cuerpo realizada en tanto semejanza metafórica, como en los iconos griegos, sino más bien una presencia de carácter metonímico: una huella de lo que ha existido en la realidad material. Su valor residía en su presencia física real y no en su posible parecido. La imago sería al cuerpo lo que el *vestigium* al pie: la marca que aparece sólo cuando éste se levanta del suelo.

Utilizando palabras, imágenes y conceptos muy parecidos a los anteriormente expresados, Susan Sontag propone la siguiente definición de fotografía: “una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”.⁴ Hablar de *imago* es, en definitiva, referirse a una realidad física que pervive en la ausencia de la muerte: es la presencia de algo en su ausencia. En este sentido, la fotografía es la *imago* por excelencia. Sigue una larguísima tradición de *imagine* que intentan preservar tanto la presencia física como los derechos legales (los *tituli, nomina* y *honorabilia*) en ausencia de ésta.



Pedro Guerra Jordán, *Sin título*, ca. 1880

Dos importantes teorías de la fotografía, las de Roland Barthes y Susan Sontag, abordan la ontología del medio siguiendo esta misma línea. Ambos ven la esencia de la fotografía —aquello que la distingue de otros medios de representación— en su calidad de huella. La relación de la imagen con la realidad es de contingencia (como la de la *imago* romana) y no de parecido (como en el icono griego). Recordemos que en la concepción platónica, la calidad mimética de las imágenes las hace tener carácter ilusorio y no real. En cambio, en la concepción romana, las *imagine* tienen carácter metonímico y, por tanto, funcionan como objetos reales. Una *imago* es un índice, una parte del todo, un testimonio con capacidad legal: su cualidad más importante estriba en estar, no en parecerse. Barthes considera que en esa relación inmediata de la foto con la realidad reside su autoridad como prueba de verdad: más que traducir la realidad, la fotografía es un rastro de ésta. Es esta cualidad indicial del medio la que toma Barthes, en su famoso ensayo *El mensaje fotográfico*, para definir a la fotografía como un “mensaje sin código”.⁵ Según Barthes, dado que en la foto hay una ausencia de “marcas” o de algo que destaque en la imagen, no hay discontinuidad con la realidad y, por lo tanto, no puede considerarse la foto como *signo*:

*La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.*⁶

Nada destaca en la foto: su significado no está en ella misma, sino en la realidad de la que surge y de la que es contingente. Así, podríamos observar que en la propuesta de Barthes la foto funciona como *imago*.⁷ La explicación barthesiana de la fascinación que ejerce sobre nosotros la foto parte del mismo fundamento lógico que el de las *imagine* romanas: es, como

ellas, un *vestigium*, parte o presencia metonímica de lo real después de la muerte:

*Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidôlon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía, porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.*⁸

Esta cercanía de la Fotografía con la muerte es la que al mismo tiempo fascina y hace temer al profano del medio. En el libro de Tournier, por ejemplo, el maestro de caligrafía explica al desconcertado Idriss cómo el cine no es más que una clase de opio consistente en imágenes muertas, espectros proyectados en la superficie de una pared, capaces de fascinar y penetrar hasta el corazón:

*La forma más trivial de esta especie de opio se encuentra en los cines. Allí, al fondo de las salas oscuras, hombres y mujeres, diplomados unos al lado de otros en incómodos sillones, permanecen inmóviles durante horas enteras en la contemplación hipnótica de una amplia pantalla deslumbrante que ocupa la totalidad de su campo visual. Y sobre esta superficie centelleante se agitan esas imágenes muertas que les penetran hasta el corazón, y contra las que carecen de defensa alguna. En verdad, la imagen es el opio de Occidente. El signo es espíritu, la imagen es materia.*⁹

Imago, spectrum, materia, fascinación, muerte. Las ideas y los términos romanos de Barthes y de Tournier coinciden en su comprensión de la imagen. Más que una ilusión construida, la imagen fotográfica es un trozo de realidad: materia volumétrica de carácter táctil y de cuatro dimensiones. Contingente, es un objeto verdadero, un testimonio de existencia del mundo real: “esto ha sido” propone Barthes como noema de la fotografía. Cuando vemos imágenes fotográficas, dice Barthes, no vemos el medio: sólo vemos la realidad. “No veo la imagen de la cosa, sino la cosa misma”.

He introducido a la consideración del lector el funcionamiento social y simbólico de la foto como imagen explicándola a través de una analogía con la *imago* romana. Esta analogía nos ha permitido abordar cómo varios teóricos —los más importantes Barthes y Sontag— han explicado la imagen fotográfica. Ésta se explica como la culminación del proceso de imágenes de la Visión Objetiva, que tras sus muchos siglos de pujanza por lo natural y objetivo, logra, por fin, una imagen perfecta que niega su constructibilidad. Sontag entenderá la fotografía como contingente y Barthes la explicará como un “mensaje sin código”, un *analogon* perfecto. La realidad y su rastro metonímico en el papel fotosensible se perciben como lo mismo. Por eso, Barthes se enternece cuando “ve” a su madre muerta al observar su fotografía. El intermediario que hace posible la imagen, el sello-herramienta (la cámara), parece no existir: la imagen opera como una “calca” directa entre realidad y huella. La relación es de contigüidad e identidad, sin perturbación, marca o signo en el sentido barthesiano.

La foto, entendida como *imago*, funciona como tautología: la realidad y su huella aparecen idénticas. Por tanto, podemos decir que la fotografía no es una re-presentación, sino una presentación: objeto, verdad, contingencia pura, “presencia de realidad”.

Notas

1. Michel Tournier, *La gota de oro*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1985.
2. Se usa *índice* en el sentido de C.S. Peirce.
3. Florence Dupont, “The Emperor-God’s Other Body” en: Michel Feher, *Fragments for a History of the Human Body*, Zone- MIT Press, Cambridge, Mass., 1989, pp. 397-410. [Versión castellana: “El otro cuerpo del ‘emperador-dios’”, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992].
4. Susan Sontag, *On Photography*, Penguin, Harmondsworth, 1979, p. 111. [Versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 164].

5. Roland Barthes utiliza el término analógico para referirse a la identidad. Lo analógico sólo existe en la representación, y funciona por referencia metafórica, cuando él, en realidad, se refiere justamente a lo contrario. Lo mismo sucede cuando Barthes y Sontag hablan de mimesis: ésta, en su sentido original aristotélico, sólo existe 1) por referencia y 2) en su sentido de copia. Más adelante aclararé estos conceptos. La teoría del “mensaje sin código” aparece por primera vez en Roland Barthes, “Le message photographique” en *Communications*, núm. 1, Éditions du Seuil, París, 1961, y se desarrolla posteriormente en “Rhétorique de l’image” en *Communications*, núm. 4, Éditions du Seuil, París, 1964. [Versión castellana: “El mensaje fotográfico” y la “Retórica de la imagen” en: Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986].
6. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, *op. cit.*, p. 34.
7. Sin embargo, cuando ve la fotografía de su madre, Barthes mismo utiliza el término *eidôlon*, “ídolo”, lo cual inevitablemente acentúa el carácter ritual de su relación con la imagen y la lleva a la esfera de lo afectivo.
8. *Ibid.*, p. 39.
9. Michel Tournier, *op. cit.*, p. 241.



La fotografía como memoria

*El cuento de la memoria es el cuento del ver.
Y aun si las cosas por ver no siguen ahí, es el
cuento del ver. Por ende, la voz, sigue*
Paul Auster

*[...] nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa
haya estado allí. Hay una doble posición
conjunta: de realidad y de pasado [...]. Y puesto que
tal imperativo sólo existe por sí mismo,
debemos considerarlo por reducción como la
esencia misma, el noema de la Fotografía*
La cámara lúcida, Roland Barthes

La imagen fotográfica es la *imago* contemporánea; los químicos fotosensibles suplen a la cera, y los objetos bañados por luz equivalen al cadáver-modelo. La utilización social de *imago* y foto es la misma: servir como testimonio de una realidad que ha existido. Los romanos, con la *imago*, probaban su ascendencia nobiliaria, y nosotros, con la foto, certificamos la realidad material. La utilización cotidiana define a la fotografía como un medio referencial e indicial y, en eso, coincide con la explicación ontológica del medio por parte de Barthes, Sontag, Dubois y otros. Su esencia se desprende de “lo que ha sido” (el *noema* de la fotografía, según Barthes): sin *objeto-existencia* bañado por la luz no hay *imagen-testimonio*. El esquema podría reducirse a lo siguiente:

Fotografía + realidad = la imagen como índice
La relación = contingencia
La función = memoria

Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. Ésta, como indica su origen etimológico, está relacionada con la mente: “memoria” deriva de la raíz *-men* que indica tener una actividad intelectual. Relacionada con el verbo *minisci*, que quiere decir “meterse en el espíritu”, la memoria implica una dimensión espiritual: está ligada con el mundo de los espectros. Memoria, pues, es traer algo del pasado al presente, en el nivel mental y espiritual. Mientras que la memoria indica el pasado, el “percepto”, en cambio, señala el presente: es la forma de lo percibido mientras se está percibiendo. La imagen es el rastro que deja el percepto en la mente cuando se discontinúa la percepción. Una imagen es, pues, la huella visual que queda en nuestra mente cuando cerramos los ojos: sólo podemos verla a través de la memoria.

Si la memoria es traer imágenes a la conciencia, la imaginación es la libre combinación de esas imágenes que, como espectros, se proyectan en el fondo de nuestra mente. Cada vez sabemos más de estos procesos; ya sabemos, por cierto, que ambas sirven para dar fundamento y significación a nuestra experiencia. La memoria se relaciona con la asimilación de lo vivido y con el proceso de cognición. Es un proceso selectivo de las experiencias vitales y sensoriales más importantes. Citando a Piaget, podemos decir que sólo aquello que tiene algún tipo de utilización se vuelve significativo —y memorable—. Los perceptos desencadenan complejas cadenas de procesos sensoriales, nerviosos y cerebrales que se combinan con experiencias anteriores para asimilarse: lo que no se considera útil, se desecha. Y lo que puede tener algún tipo de utilidad se clasifica y archiva. La memoria es un proceso activo y creativo que implica un reciclaje continuo de perceptos y conceptos: recordemos que percibir tiene la misma raíz que “concebir”, en su sentido de *cogitare* o pensar fecundante.

Esta explicación cognitivo-sensorial de la memoria tiene poco que ver con una neutralidad mecanicista: está probado que las emociones, por ejemplo, modifican efectivamente la percepción. Sin embargo, socialmente la memoria se entiende como

algo neutro, transparente y mecánico. Recordemos que hasta el siglo XIX la percepción se explicaba como una concatenación casi-mecánica de procesos a partir de un modelo físico de ojo/cámara. No había ningún tamiz, filtro u obstáculo que la enturbiara: ésta se creía tan transparente como una lente óptica y tan mecánica como una cámara. Percepción y visión eran procesos tan inmediatos como análogos. En consecuencia, los productos visuales y materiales de la cámara —las imágenes fotográficas— se entendían como memoria materializada: la fotografía era a la imagen de la cámara lo que la memoria era al percepto.

Aclaremos esto mejor: al materializar algo tan inmaterial como la imagen de la cámara, la fotografía realiza una operación similar a la de la memoria cuando fija algo tan frágil como un percepto. Ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. En el caso de la cámara oscura, la imagen solamente existe mientras el obturador se mantiene abierto (y, naturalmente, se mantiene “fija” la realidad), mientras que en el caso de la percepción visual, sólo existe mientras se mantengan los ojos abiertos y la vista fija en la cosa. El percepto y la imagen existen sólo como instantes; su materialización mediante la fotografía y la memoria es una lucha contra el tiempo y la muerte.

La concepción dominante de la memoria la explica, hasta el siglo XIX, como una selección mecánica de datos e imágenes que se conciben como salidos de un archivo/pasado y llevados a un examen/presente. “Lo que ha sido” existe ahora, resistiendo a la muerte, en la imagen. La memoria es nuestra respuesta a la entropía: de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene *vivo*, al menos en el nivel mental. “Yo lo veo *ahora*” podría ser un noema que describiese a la memoria, haciendo eco del noema de Barthes (“esto ha sido”): a nivel ontológico, la memoria y la fotografía funcionan de manera parecida, trayendo al presente las imágenes del pasado de un modo visual. Una, la memoria, lo hace de modo mental mientras que la otra, la foto, lo hace de modo material.

Opuesta al tiempo, la memoria es frágil. Si he utilizado la idea de la *imago* romana es porque ostenta las mismas características que la memoria: inventada con fines mnemónico-legales y concebida como stampa del cadáver, se produce, sin embargo, con cera, un material tan frágil como la memoria. En tiempo de la Roma republicana, las imágenes de cera debían preservar su integridad para conservar sus funciones mnemónico-legales; por esta razón, se guardaban cuidadosamente en baúles y se identificaban con letreros. Constituían verdaderos documentos que servían para validar la ascendencia nobiliaria de sus poseedores y certificar los honores —*honorabilia*— del difunto.

En la actualidad contamos con otros sistemas para identificar, guardar y materializar lo relevante —lo memorable— y transformarlo en documentos. Muchos de éstos son simples papeles escritos cuya principal función es asistir a la memoria. Sin embargo, cuando además tienen que servir como testimonio legal, deben llevar *algo* que los valide o certifique, algo con carácter metonímico —una firma autógrafa, un sello o un testimonio fotográfico— que constate “lo que ha sido”. En la mayor parte de los casos, todavía en nuestra época se considera que la mejor certificación de un hecho se hace a partir de medios visuales. Sea la copia una fotografía, una radiografía o un escáner, el principio que sostiene la validación es el mismo: todas transcriben un hecho físico a un medio visual. ¿No hemos acaso basado la ciencia en el análisis visual de los fenómenos? ¿No hemos construido la medicina occidental abriendo y viendo el interior del cuerpo? ¿No hacemos fotos de lo visible pero inaccesible —Marte, por ejemplo— para conocerlo y enseñarlo? ¿No seguimos identificando personas, presos o cosas mediante fotografías? ¿No seguimos utilizando imágenes fotográficas como testimonio legal en un juicio?

Con relación a la documentación y la memoria, la fotografía supera a cualquier otro medio de representación, ya que no sólo describe o sugiere la realidad, sino que la hace presente. El nombre mismo del medio sugiere esta idea: la fotografía es la “escritura de la luz” (y no “escribir con luz” como se afirma...).

Talbot la llama “el lápiz de la naturaleza” y omite mencionar la mano del hombre: su ausencia parece sustentar el carácter casi divino de “generación espontánea” de la imagen. La “ausencia del hombre” es lo que distingue el carácter específico de la Fotografía, sea en los primeros escritos de Talbot, de Daguerre o de André Bazin, quien sostiene, en su artículo “La ontología de la imagen fotográfica”, que “todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo la Fotografía deriva alguna ventaja de su ausencia”.¹ Por la misma lógica con que se omite a la cámara de las definiciones esencialistas de la fotografía, también se elimina al sujeto productor de la imagen y a su mano. No debe haber *manipulación* de la realidad para que la foto funcione como un verdadero medio autográfico de documentación.

Si bien Talbot habla de la capacidad documental de la foto al describir cómo se pueden “hacer archivos de edificios históricos, inventarios de colecciones y de artefactos, duplicar manuscritos y reproducir especímenes botánicos...”, fue el fotógrafo francés Eugène Atget quien utilizó por primera vez la palabra “documental” para referirse a la cualidad mnemónica y referencial del medio.² Atget colocó un cartel que decía “Documentos para artistas” en la puerta de su taller. Los documentos a los que se refería Atget eran sus fotografías de París que vendía a artistas como Braque y Utrillo. La cualidad más evidente de estas imágenes era el detalle increíble con que se representaban escenas callejeras, monumentos históricos, vitrinas de tiendas y otras situaciones cotidianas (esta cualidad se explica por ser estas fotos impresas por contacto). Las fotos servían para reforzar la memoria de los artistas con relación a los detalles de las cosas. Eran unos verdaderos cuadernos de bocetos fotográficos para ellos. De aquí que el pintor Henri Matisse escribiera, en 1908, que “la fotografía nos puede proveer de los más preciados documentos existentes...”³

Quisiera detenerme aquí para reflexionar en la terminología utilizada: ‘documento’ viene del latín *docere*, que quiere decir “enseñar”. Deriva de las raíces indoeuropeas *-dek* y *-dok* relacionadas con la enseñanza. El sentido de *documentum* es el de enseñanza, lección, modelo o demostración. Su sentido eti-



Eugène Atget, *Magasin, Avenue des Gobelins*, 1925

mológico más estricto es, pues, pedagógico: algo que se muestra para derivar de ello una enseñanza.

“Enseñar” y “verificar” parecen términos con significados bastante lejanos, puesto que en la enseñanza hay una clara intención orientativa, y no la supuesta neutralidad de un documen-

to. La simbiosis en el concepto de documento, de enseñanza y certificación se va dando en tanto la enseñanza va adquiriendo un carácter neutral (*enseñar* como *mostrar*) y ocultando sus implicaciones ideológicas (*enseñar* como *lección*). El salto semántico del carácter de enseñanza al testimonial en la cultura occidental se da con el tiempo, aunque la frase de Santo Tomás asienta patentemente su importancia en los albores del cristianismo: sólo se *conoce* (y se cree) lo que se *ve*. La actitud contenida en esta frase con relación a la comprobación por medios visuales podría considerarse como la marca de una cultura: la cultura del documento.

Santo Tomás busca la verificación a partir de un detalle-índice del hecho y lo encuentra en las llagas dejadas por los clavos en el cuerpo de Cristo: el rastro de la crucifixión. De manera similar, la imagen fotográfica también certifica a partir de rastros: ¿No fue la posibilidad de reconocimiento de los pelos y señales de la realidad fotografiada lo que dejó alucinados a los primeros espectadores del nuevo medio? Aunque nuestra cultura va oscilando entre lo textual y lo visual, hay épocas de clara predominancia de lo visual sobre lo textual.⁴ Tales épocas se caracterizan por una obsesión casi maniática hacia la representación visual del detalle. En este sentido, la invención de la fotografía puede entenderse no sólo como un síntoma moderno del cambio de una sociedad textual hacia una visual (Flusser hablará de una evolución de la *textolatría* a la *idolatría* de la imagen técnica), sino como un retorno a la manía de representación del detalle. Esta cualidad se considerará una de las principales propiedades del nuevo medio, como puede leerse en la siguiente apología de la fotografía publicada en 1859 por el *Atlantic Monthly*:

*Aquellas cosas que el artista dejaría de lado o representaría de manera imperfecta, la fotografía las toma con infinito cuidado, cuidando la perfección de sus ilusiones [...] ¿Qué es una imagen de un tambor sin las marcas que revelan el oscurecimiento del pergamino producido por el continuo golpeteo?*⁵

Benjamin hará referencia al detalle como un elemento central de diferencia entre la pintura y la fotografía. Mientras que la

pintura contempla la realidad a distancia, la fotografía se “adentra hondo en la textura de los datos”.⁶ Virilio llevará aún más lejos el argumento del detalle fotográfico imprimiéndole una connotación ética y casi ontológica: nuestra visión del mundo se está volviendo, cada vez más, *teleobjetiva*. Por un lado, al estrechar y aplanar el espacio la visión se hace parecida a un telefoto y, por otro, se asimila a éste por la obsesión por la objetividad que se tiene en los medios documentales, cuestión que resulta, a veces, en una hiperrealidad.⁷

Evidentemente existían documentos antes de la existencia de la fotografía. Todos los restos históricos se consideran como tales. Sin embargo, la invención de un medio que generase documentos visuales de manera automática y mecánica revolucionó la idea misma del documento. A partir de la invención de la Fotografía surgió la posibilidad de duplicar cualquier cosa en el ámbito visual para generar una copia exacta de ésta. En ese sentido, la fotografía supera los modos anteriores de representación visual porque no es mimética (en la acepción griega de *icono*), sino idolátrica: como la imagen latina, el *eidolon* griego produce un efecto de sustitución de la realidad. Todas y las mismas características de lo fotografiado son transferidas a la imagen fotográfica, que se entiende como “real” y hace innecesaria cualquier posible interpretación. El documentalismo se entiende, entonces, como algo a-ideológico (un “mensaje sin código”) que imposibilita cualquier discusión crítica. Las cosas en las imágenes fotográficas son como son y punto: no tienen experiencia ni conciencia. Son denotación pura, fenomenología:

*Esta es la manera como funciona el documentalismo [...]. Reta el comentario; impone el sentido. Nos confronta, como audiencia, con la evidencia empírica de la naturaleza para hacer imposible cualquier disputa o interpretación superflua. Todo el énfasis está en la evidencia; ya que los hechos hablan por sí mismos, pueden ser transmitidos por cualquier medio plausible [...] El corazón del documentalismo no es la forma, el estilo o el medio, sino siempre el contenido.*⁸

En las imágenes fotográficas, el contenido documental domina la representación. En este respecto, es obvio que la foto-

grafía gana la partida a la pintura: en ésta son evidentes no sólo la mano del pintor, su capacidad y estilo, sino también los códigos de representación. Está claro que se trata de algo construido, un lenguaje. Si la pintura se utilizó con fines documentales antes de inventarse la fotografía fue simplemente porque era la única y mejor tecnología disponible. El problema no reside, pues, en una mayor o menor capacidad de representación, sino en exorcizar la *presencia* de un creador que interviene en el proceso de documentación. A una menor intromisión de la mano y el pensamiento humanos se corresponde un mayor potencial documental.

Sin embargo, la ausencia absoluta de intervención humana en la fotografía es imposible: detrás de una cámara siempre hay “alguien” que decidió cómo, cuándo y dónde tomar la foto. Aun en el caso de imágenes aparentemente neutras, como las de los satélites, es evidente la existencia de una voluntad que activa la programación de los aparatos. Al ser prácticamente impensable la posibilidad de una imagen verdaderamente anónima y sin punto de vista, debemos concluir que la neutralidad documental es pura retórica.

Las imágenes parecen salir de la Historia y, como ésta, asumen una posición de distancia y neutralidad; el ojo científico de la cámara trata de no identificarse nunca con su objeto de observación. La estructura sintáctica de sus imágenes sigue una lógica que niega el lenguaje. Al presentarse como objetos y no como signos, enmascaran su ideología: como consecuencia, son inaccesibles a la crítica. Si acaso hubiese una posibilidad de que ésta se diese, se dirigiría al referente —la realidad— y no a la imagen. De aquí el conocido dogma de prensa que reza “no hay lucha por el poder, sólo verdades”. Documentos perfectos y sustitutos infalibles de la memoria, las imágenes fotográficas constituyen el máximo logro de la Visión Objetiva en la “era de la reproductibilidad técnica”: son exactas, verdaderas y naturales.

Por su procedencia técnica, las fotos son asimiladas como *exactas*: son manifiestos concretos de las matemáticas de la visión y

de la codificación de ésta en un programa. Éste es bien complejo, ya que no sólo incluye el uso de una variedad de aparatos (máquinas de dibujo, dispositivos ópticos, distintos tipos de cámaras) sino la adopción de estrategias de control de la realidad diferentes. En el programa están incluidas desde las conocidas propuestas renacentistas de composición “sintéticas” de Leon Battista Alberti, Piero della Francesca y Ucello en el siglo xv, hasta las de tendencia “analítica” de los siglos xvii y xviii, como las de los pintores Emmanuel de Witte, Friedrich Wassman y Christopher Wilhelm Eckesberg.⁹ Aunque opuestas en estrategia, estas propuestas comparten una fundamentación óptica y algebraica que se va codificando y simplificando gracias a mecanismos cada vez más automáticos. Cuanta más participación de los aparatos, menos “errores” en la reproducción de la realidad habrá, y más exacta se volverá. Esta tendencia a la precisión se acentuará en el uso de las cámaras fotográficas: la exactitud de las imágenes se verá como directamente proporcional a la calidad técnica, mecánica y automática de la cámara e inversamente proporcional a la injerencia por parte del operador.

Las fotos se asimilan como *verdaderas* por su relación de contingencia con la realidad. Modernas por excelencia, nacen con el positivismo de Comte y siguen la propuesta conceptual de una realidad visualmente certificable que presenta a los objetos codificados como hechos. Se consideran verdades porque derivan de una teoría científica que no sólo explica la percepción y la visión, sino que la comprueba y repite, mediante instrumentos y aparatos relativamente sofisticados. Como los trabajos de Fontcuberta y Kossoy han asentado, es tal la credibilidad testimonial de su código visual que pueden incluso hacer que cualquier mentira parezca verdad (esto es lo que pasa con la fotografía posmoderna o con la fotografía digital manipulada, que intencionalmente utilizan el código fotográfico para aparentar verismo).¹⁰

Las fotos se perciben como *naturales* por su analogía perfecta con la realidad (teoría del “mensaje sin código” de Barthes). Esconden su punto de vista ideológico y su potencial connota-

tivo: las imágenes de la cámara fija, indiferente, se identifican con la neutralidad del medio. Aunque construida y artificial, la fotografía funciona como natural porque existe una necesidad social que precisa de medios documentales.

Exactas, verdaderas y naturales: las imágenes fotográficas parecen poseer todos los atributos de un sistema infalible de comunicación visual. Documentos perfectos, funcionan como pilar central en la construcción de la memoria social. Y sin embargo, aunque los argumentos anteriores parecen sólidos, desde 1839 la fotografía nos llena de dudas. Porque, en el fondo, intuimos en el discurso anterior retórica y justificación: con los argumentos de exactitud, verdad y naturalidad sólo podemos construir una definición parcial de la fotografía. Aunque coincidamos con los teóricos que han sustentado la ontología fotográfica en su referencialidad (Barthes, Sontag, Dubois, etcétera) no podemos dejar de observar un cierto neo-platonismo en el asunto: en el fondo, con los argumentos anteriores buscamos exorcisar el velo de las meras apariencias para encontrar un vínculo que nos permita acceder a la verdad. Analicemos este asunto más de cerca.

Si en textos como *El mensaje fotográfico* (1961) y *La retórica de la imagen* (1966) Roland Barthes utiliza la semiología para explicar la fotografía como un “mensaje sin código”, en *La cámara lúcida* (1980) utiliza un lenguaje poético para intentar definir la ontológicamente.¹¹ Mientras que en el nivel filosófico Barthes propone el “noema de la Fotografía”, en el nivel pragmático pone a prueba a la Fotografía para intentar encontrar la “verdadera” imagen de su ser amado, su madre, entre cientos de fotos de un cajón. La tarea no le resulta fácil, pues a pesar de que en todas las imágenes aparece su madre, muchas no se “parecen” a ella. De entre los cientos de copias encuentra una sola imagen “perfecta”, aquella en la que su madre aparece como ella misma, “la que ha sido”, pura y vibrante [...]. El axioma de la contingencia como esencia fotográfica fracasa estrepitosamente: sometida a la experimentación empírica, es la emoción proyectada lo que le da sentido a la imagen.

Susan Sontag, en cambio, desplaza la búsqueda ontológica a la arena de la ética-política: su preocupación principal es el grado de adecuación de la imagen con la *verdad* del acontecimiento registrado por la cámara. Partiendo de una visión realista de la fotografía, Sontag enfatiza el propósito documental como el fin auténtico del medio. Centra su discusión en los múltiples propósitos y usos de las fotos, haciendo sospechar al lector que hay un fin más correcto que los demás, ese que se apega a la *realidad* de la situación.

Ambos, Barthes y Sontag, intentan definir el medio a partir de una esencia, una cualidad, un *algo* contenido en el medio que lo distinga de otros. Los dos teóricos encuentran ese algo en el carácter referencial o indicial del signo fotográfico. Aunque sus aproximaciones difieren, ambas son idealistas. No obstante, no han de desecharse por esto, ya que la búsqueda de esencias universales es inherente y característico a la mismísima percepción. Si no pudiésemos sintetizar un cúmulo de datos en una esencia y discriminar lo fundamental de lo accidental, no podríamos asimilar la información percibida. El reconocimiento físico de la apariencia de las personas, por ejemplo, funciona de la misma manera. Es cuando distinguimos *algo esencial* en la apariencia de una persona cuando podemos reconocerla, aunque haya envejecido. Recordemos también lo discutido anteriormente sobre la *forma significativa* de Clive Bell y la *Gestalt* de Arnheim: es en la esencialidad de la forma donde se genera su capacidad de elemento significante.

Mientras que la naturaleza ontológica de la Pintura se define por asociación con las características físico-cuantitativas de la forma, la ontología fotográfica se describe a partir de la relación forzosa de la forma con la realidad. Aunque en un nivel superficial parecería que la definición ontológica de Barthes y Sontag escapa a la tradición de justificar cuantitativamente la forma (de los pitagóricos hasta la *Gestalt*), en realidad bien puede considerarse como dentro de ella. Al fin y al cabo, ¿no puede reducirse la referencia analógica que hace la foto de la realidad a un número? ¿No es esta cualidad de precisión y exactitud del funcionamiento mecánico-numérico del aparato

lo que da fiabilidad a la imagen? ¿No es la mecanicidad lo que exorciza la inexactitud en la transmisión de la información?

Algunos teóricos de formación materialista y posmoderna se alejarán del esencialismo de Barthes y Sontag haciendo una crítica relativista basada en lo social e ideológico. En *Fotografía y fascinación*, un libro escrito en el mismo año que *Sobre la fotografía*, de Sontag, Max Kozloff discute diferentes factores socio-culturales como elementos fundamentales a la definición del medio. Kozloff explica la referencialidad como “fascinación” y cuestiona las propiedades icónicas de la foto como índice, al considerarlas como un cliché visual determinado apriorísticamente en el ámbito social. La foto, dice Kozloff, más que un medio autográfico, es un código ideológico de referencia obligada a la realidad.¹² La fascinación consiste en atraparnos en una apariencia de naturalidad en que la codificación desaparece. La foto sólo puede funcionar como exacta, verdadera y natural cuando vuelve transparente su sintaxis: entonces, su carácter mediático se vuelve *inconsciente*.

En su *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin introdujo el término de “inconsciente óptico”.¹³ Desde entonces, se ha dicho mucho sobre el poder inconsciente de las imágenes en la conducta social: John Berger, por ejemplo, llamará la atención a la enajenación de la realidad inherente a las imágenes públicas que conforman la memoria social; Flusser alertará sobre la falta de libertad inherente al Programa fotográfico; Virilio hablará sobre la transformación del espacio público real por el espacio imaginario; y Tournier calificará a la imagen como el “auténtico opio de Occidente”.¹⁴

Sólo podemos recordar lo que hemos vivido. Sin embargo, de manera inconsciente, todos creemos conocer algo ajeno a nuestra experiencia directa. Tenemos la certeza, por ejemplo, de “conocer” una ameba, la Patagonia, la Gran Muralla China, el cañón del Colorado..., pero, en realidad, ¿sabemos cómo son? ¿Los conocemos verdaderamente o sólo tenemos una idea, la de la foto, *la de todos los demás*? ¿Creemos, de manera

más o menos inconsciente, que la información provista por la foto es verdadera? ¿Compartimos la sensación de poseer y participar en experiencias que no hemos tenido más que a través de imágenes? ¿Puede hablarse de este conocimiento de segunda mano como memoria?

Más que una verdadera memoria, las imágenes públicas constituyen una invención o un sustituto de ésta. Es tan grande el poder de la memoria social y lo que éstas construyen que hemos comenzado a actuar como los “replicantes” de *Bladerunner*, que vivían de acuerdo a una memoria artificial implantada... Incluso hacemos nuestras fotos personales de recuerdo —aquellas que después colocamos en los álbumes de fotos— según patrones socialmente establecidos. Por eso, casi todas las fotos del gran público se parecen. Y por eso generalmente es aburrido ver el álbum de otras gentes: las situaciones son analógicas y las imágenes, retóricas. Sólo las caras cambian. Renunciamos al reto de la imaginación para cobijarnos en la certeza de lo conocido.

Bajo la apariencia de memoria y documentación, la nueva idolatría contemporánea sustituye a la verdadera memoria, aquella que tiene una relación directa con la realidad física. Flusser explica esta reestructuración mágica de la realidad situándola en la “pos-historia” que se caracterizaría por una ritualización de los programas, en contraposición a la prehistoria, en que se ritualizaban los mitos.¹⁵ En la “pos-historia” surge un nuevo tipo de analfabetismo, el de las imágenes que se consumen a través de la hipnosis y la magia.

La magia de Flusser o la fascinación de Kozloff implican el mismo peligro: un sometimiento social ligado a una actitud acrítica ante las imágenes técnicas que programan una conducta social de manera inconsciente. En este proceso desaparece todo indicio de causalidad histórico-cultural, al mismo tiempo que reaparece una conducta mágica en torno a las imágenes. En definitiva, se deja de pensar. El aparato —la cámara— piensa por el hombre, que renuncia a la experiencia directa. En lugar de ver la foto como lo que es —un concepto



François Aubert, *La camisa de Maximiliano*, México, 1867

expresado a través de un código visual—, la ve como documento de la realidad, una memoria.

Negar la auténtica utilidad social de la fotografía de servir como documento es tan absurdo como negar los aspectos positivos de la racionalidad. Sin embargo, es importante apuntar el peligro de la inconsciencia y transparencia del medio. “Fascinarse” con la foto es aceptar sus atributos aparentes de exactitud, verdad y naturalidad, renunciar a la crítica y a la imaginación verdadera, y confundir la memoria social con la propia.

A partir de la experiencia práctica sabemos que sí existe una fotografía no fascinada por el dispositivo mimético, que trasciende la *imago* metonímica y asume plenamente su subjetividad: la fotografía artística. Si bien la artísticidad constituye exactamente el valor opuesto a la objetividad, tan requerida por el medio en su versión común, su existencia, desarrollo y proliferación comprueba que en los valores ontológicos atribuidos a la fotografía existe una contradicción. En los siguientes capítulos trataré aquellos aspectos específicos del lenguaje fotográfico que demuestran la fragilidad del argumento mimético para sostener la ontología fotográfica. Ésta, al intentar incluir una consideración artística, se manifestará como una contradicción.

Notas

1. André Bazin, "Ontología de la imagen fotográfica", en: *¿Qué es el cine?*, 5.ª ed., Ediciones Rialp, Madrid, 2001, pp. 23-30.
2. Fox Talbot citado por John Szarkowski en: *The New Encyclopaedia Britannica*. vol. 14, pp. 320-322.
3. Este texto es un extracto de mi proyecto pedagógico *Fotopres'95*, Fundació La Caixa, Laboratori de les Arts, Barcelona, 1995.
4. Tanto Foucault como Svetlana Alpers (1983) explican cómo hay momentos de predominancia de lo visual, por ejemplo en la sociedad holandesa del siglo xvii. La frase sajona: *a picture is*

worth a thousand words sintetiza este tipo de actitud: Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, Routledge, Londres, 1994, p. 13.

5. Oliver Wendell Holmes citado por John Szarkowski en: *The New Encyclopaedia Britannica*. vol. 14, p. 314.
6. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 100.
7. Paul Virilio, *El ciber mundo. La política de lo peor*, op. cit., pp. 23-24.
8. William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 11.
9. En su libro *Before Photography, Painting and the Invention of Photography*, Peter Galassi expone el desarrollo de lo sintético a lo analítico en la pintura y lo propone como un "puente" conceptual para la eventual invención de la fotografía. Las obras de los autores alemanes citados que propone como muestra de la visión analítica son de: Emmanuel de Witte, *Catedral*, 1669; de Friedrich Wassman, *View from a Window*, 1833; y de Christopher Wilhelm Eckesberg, *A Courtyard in Rome*, 1813 -1816: Peter Galassi, op.cit., pp. 15-29.
10. Acerca de este punto es interesante citar la apología de la "mentira como verdad" en que fundamenta Joan Fontcuberta su trabajo —y su labor como comisario— en la serie de artículos del libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, op. cit.
11. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit.
12. Max Kozloff, *Photography and Fascination*, Addison House, New Hampshire, 1979, p. 237.
13. Walter Benjamin, sin embargo, aplica el término de "inconsciente óptico" a la cualidad de la fotografía de revelar ante nosotros una percepción de la realidad imposible de alcanzar por medios naturales (el ejemplo que pone es el del registro del movimiento instantáneo en el cliché fotográfico): "Pequeña historia de la Fotografía", en: op.cit., p. 28.
14. John Berger, "Usos de la fotografía", en: *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 62-65; Vilém Flusser, op. cit., Max Kozloff, *ibid.*, Paul Virilio, *ibid.* y Michel Tournier, op. cit.
15. Vilém Flusser, *ibid.*

La fotografía como arte

"Nunca he oído hablar de 'feificación', se atrevió a decir Alicia.
El Grijo levantó sus dos patas en ademán de sorpresa: "¿Cómo? ¡Nunca has aprendido a feificar!", exclamó. "¡Al menos sabrás lo que quiere decir 'embellecer'!"
"Sí", dijo Alicia dudándolo un poco; "quiere decir [...] hacer algo [...] un poco [...] más bello"
Lewis Carroll

Resulta extraño pensar que quien escribió este fragmento fuese también uno de los críticos más severos del estilo fotográfico "borroso" de Julia Margaret Cameron. Defensor de la imaginación creadora en literatura y fotógrafo él mismo, Lewis Carroll verdaderamente no entendía por qué alguien quisiese dejar una parte de la imagen en un molesto fuera de foco. Al elaborar un juicio crítico tan limitado de lo que era o no válido en fotografía, el autor de *Alicia en el País de las Maravillas* ejemplifica la actitud predominante en el siglo XIX con relación al nuevo medio. Mientras que en su escritura Carroll exploraba libremente las posibilidades de la creatividad, en su fotografía seguía las convenciones naturalistas de su época y era, en cambio, bastante convencional. Su intención era más documental que creativa y, por tanto, le resultaba difícil entender la cualidad borrosa de las fotos de Cameron. Para él, el valor de sus retratos de Alicia y otras niñas tenía que ver con el noema de Barthes: las pequeñas "han estado" allí, delante de él, el fotógrafo. Han existido pero, en la imagen, continúan existiendo. Como otros coleccionistas naturalistas del siglo XIX, la intención de Carroll era preservar las imágenes para una memoria personal o social. Para este fin no hubiesen servido fotos borro-

sas, “feificadas” al estilo Cameron. Jamás hubiésemos sabido cómo era la *verdadera* Alicia Lidell, la que inspiró el cuento.

La actitud de Carroll manifiesta cuán fuerte era, en la mente del siglo XIX, la vinculación entre el nuevo medio y su función de reproducción analógica. “Fotografía” era sinónimo de copia analógica: cualquier desviación del código de representación mimético se consideraba un defecto, una equivocación o un producto errático, como en el caso de Cameron. El espectador del siglo XIX estaba fascinado por la imagen daguerrotípica, “milagrosa por su precisión, su finura de tonos, su gradación de luz y sombra que, con dulzura y fidelidad, sobrepasa por mucho todas las pinturas...”¹ No fue por casualidad o primacía en la invención que la técnica de Daguerre obtuviese plena aprobación. Lo que permitió a esta técnica merecer tal reconocimiento fue su perfección y exactitud como “espejo de la naturaleza”.

La fotografía se inventa para satisfacer las crecientes necesidades de perfección y reproductibilidad de las imágenes. El primer factor —la perfección en la representación analógico-mimética de la realidad— se relaciona con los parámetros filosóficos de la Visión Objetiva, mientras que el segundo factor —la necesidad de automatismo y reproductibilidad— se relaciona con la idiosincrasia de la Revolución Industrial. Obviamente, cuando se inventa la fotografía ya existían otras técnicas de reproducción gráfica que resolvían en cierta medida ambas necesidades. Pero no *perfectamente*. La avidez de perfeccionar estos procesos, unida a la publicación de los experimentos de fotosensibilidad de Schulze y Scheele hacia fines del siglo XVIII, hacen posible la concepción del proceso fotográfico. Los valores asociados a la mecanicidad y la industria —perfección, exactitud, automatismo— marcarán no sólo la invención de la fotografía, sino también la preeminencia de un tipo de fotografía (la exacta, como el daguerrotipo) que, desde entonces, se identificará como *la* fotografía.

No es raro, pues, que Lewis Carroll tuviera problemas con la inexactitud de Julia Margaret Cameron. Sus imágenes eran

obviamente incompatibles con los cánones miméticos que todos identificaban con el concepto de fotografía. Estaba claro que las imágenes de Cameron no tenían que ver con una intención de realismo documental, por lo que no quedaba otro recurso que asimilarlas a una intención “artística”. Pero, ¿cómo puede ser “artístico” algo producido por una máquina?

Esta pregunta expone una contradicción evidente en la naturaleza de la fotografía como medio. Tal contradicción no sólo se relaciona con la esencia técnica del medio, sino con un pensamiento moderno que enjuiciaba las cosas según valores opuestos: lo documental *versus* lo artístico, la ciencia *vs* el arte, lo mecánico *vs* lo manual, la copia *vs* el original, etcétera. Las cosas pueden caer en uno u otro polo, pero no en ambos. Por eso, las fotos de Cameron implicaban un serio problema de juicio: por ser fotografías, debían ser documentales; pero, por ser borrosas, se asociaban con lo artístico. En ese tiempo, a mediados del siglo XIX, aún no se había desarrollado una crítica capaz de abordar este problema. No será hasta principios del siglo XX cuando —al menos en teoría— pueda resolverse esta contradicción a través de la crítica del arte y la ciencia modernos.

Otra característica del medio fotográfico que complicaba su comprensión era su doble calidad reproductiva. Por un lado, a partir de su reproductibilidad técnica y mecánica, posibilita la producción de múltiples copias a partir de una matriz o negativo. Pero, por otro lado, la fotografía también *reproduce* la realidad fotografiada al crear una imagen que no sólo la imita, sino que parece duplicarla: una foto de la Mona Lisa, por ejemplo, es una reproducción fotográfica del original pictórico.

El problema que comporta la fotografía con su doble reproductibilidad no sólo es distinguir y valorar la copia del original, ni tampoco la producción infinita de copias (que imposibilita saber cuál es el original). El problema mayúsculo al que se enfrenta la fotografía en el siglo XIX por su reproductibilidad técnica es caer, simultáneamente, en paradigmas epistemológicos contradictorios, como la ciencia y el arte.



Julia Margaret Cameron, *Sir John Herschel*, 1867

Esta paradójica capacidad de la imagen fotográfica de asociarse a valores opuestos produjo, desde los inicios de la fotografía, un problema de definición ontológica. Porque si desde su capacidad documental la fotografía podía entenderse como

“ciencia”, desde su potencialidad “expresiva” podía considerarse como “arte”. ¿Cuál era entonces la verdadera esencia de la fotografía, la ciencia o el arte? Lo peor es que el problema no quedaba allí: dada su evidente inserción en los procesos de reproducción mecánica, también podría considerarse a la fotografía simplemente como tecnología. Resolver el debate de la artisticidad de la fotografía implicaba, forzosamente, solucionar el problema de su esencia y exorcizar el peso de su tecnología. Y dado que había muchos casos, como el de las fotos de Julia Margaret Cameron, que ponían en apuros a la crítica y al público (por no mencionar al fotógrafo), una buena parte de la teoría y la crítica fotográfica se ha centrado, desde el siglo pasado, en resolver estas cuestiones. Si, como han dicho en sus textos Susan Sontag² o Hollis Frampton,³ este problema ha sido resuelto por la crítica moderna y, consecuentemente, resulta irrelevante continuar con el debate en la actualidad, ¿por qué continuamos confundiéndonos al enjuiciar fotografías? ¿Por qué se exige aún a la fotografía funcionar de un solo modo, y ser o documental o artística?

Incluso el conocido argumento de Walter Benjamin en torno a la reproductibilidad técnica como algo que anula la cualidad artística de las obras podría inscribirse en este modo de pensar dualista y excluyente. Si por algo criticó Theodor Adorno a Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* no sólo fue por encontrar estas cualidades en su discurso (la polarización implícita en los modos “cultural” y de “exhibición” de distribución de la foto; el sentido limitante de la noción del “aura”), sino por la calidad optimista de su determinismo tecnológico (gracias a la reproductibilidad de la imagen se amplía la capacidad de consumo popular). Las técnicas de reproducción, sostenía Adorno, se desarrollaron dentro de la estructura del orden capitalista, por lo que no es tan fácil desenmarañarlas de su idiosincrasia de productividad y consumo.

La historia ha dado la razón a Adorno y no a Benjamin. Al adquirir su “aura”, la fotografía ha entrado en los museos. Sin renunciar a su doble calidad reproductiva, es decir, a ser repro-

ducible (a multiplicarse) y a servir para la reproducción (para la copia imitativa), la fotografía ha acomodado la posibilidad de la artísticidad. Ha entrado en el mismísimo sistema de recepción “cultural” que Benjamin tanto criticaba (por relacionarse con la tradición burguesa), y ha adquirido aura, aquel valor de objeto único e irrepetible de los objetos artísticos. Benjamin puso demasiadas esperanzas en la capacidad revolucionaria y democrática de la tecnología. Ésta, por su desarrollo imparabile en la era industrial y por su esencia irreconciliable con el Arte (con *A* mayúscula), lo cambiaría volviéndolo una actividad extensa e inclusiva (arte con *a* minúscula). En la actual era de Internet, las ideas anteriores no dejan de parecerse utópicas y románticas: hemos presenciado cómo el Arte ha incorporado la técnica sin perder su “valor de culto”.

Benjamin describe el “aura” en términos bastante vagos, como “aparición irrepetible de una lejanía” o como “una trama muy especial de espacio y tiempo”.⁴ Habla desde la abstracción de la teoría y no desde la práctica técnica de la fotografía. Por el contrario, cualquier persona que domine la técnica del medio sabrá cómo emplearla para lograr un efecto de artísticidad. ¿No es esto lo que aprenden los estudiantes en las escuelas de Arte? ¿A imprimir en sus obras un “efecto artístico”? Porque es evidente que el aura se construye y, por ende, no es una cualidad esencial a la obra: el proceso de construcción del aura o “artístificación” dependerá de un manejo concreto del lenguaje de los medios, inclusive, en aquellos con un alto componente técnico, como la fotografía. El lenguaje o “sintaxis” de un medio será la suma de todas aquellas marcas, huellas o rasgos que dejan las herramientas en la imagen y que son depositarias del contenido de ésta. En la fotografía, como discutimos en el capítulo anterior, la sintaxis de la imagen partiría, en buena medida, de la cámara y de su uso particular.

Definir a la fotografía como *imago* (“mensaje sin código”) excluye su consideración lingüística porque la “presencia de realidad” es incompatible con la sintaxis. Si aceptamos la validez del noema barthesiano (“esto ha sido”), no sólo deberemos negar la existencia de un código lingüístico, sino también

la de un autor. Entendemos a la fotografía como continuidad de la realidad (metonimia) y, no, como una representación *signica* de ésta (metáfora). En definitiva, la foto como *imago* funciona como una *ficción* que se sostiene sólo si la representación metafórica se reduce a su mínima expresión. Para garantizar el buen funcionamiento de esta ficción (la expresión de los valores de objetividad, naturalidad, verdad), el autor y sus recursos autorales deben volverse imperceptibles. Si, en cambio, comienza a notarse la existencia de un autor por su intención o estilo (es decir, por su utilización particular de la composición, el punto de vista, el proceso técnico, etcétera), la foto abandona la *ficción* documental y comienza a asociarse con una subjetividad expresiva o artística.

El manejo consciente y voluntario de la sintaxis implica, pues, que la fotografía abandone su estadio de ficción (de *imago*, de realidad, de verdad) y asuma la existencia de un autor y una codificación. Es la postura contraria a la épica daguerriana del documento: al aceptar la existencia del autor la fotografía no sólo funciona plenamente como un lenguaje, sino que, según las características concretas de éste, también puede acceder a la “artísticidad”. Y éste, como en el caso de la pintura, es un argumento que se irá construyendo a través del tiempo y de una serie de pasos que a continuación describiremos.

Notas

1. Sir John Herschel citado en: Michel Frizot, “1830-1840, Les révélations photographiques” en: *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, *op. cit.*, p. 27.
2. Según Susan Sontag, la inclusión de la fotografía en el arte resulta irrelevante hoy en día. Su fama depende precisamente del juego de negación o cuestionamiento de su artísticidad: Susan Sontag, *op.cit.*, pp. 127-133, 145-146.
3. Hollis Frampton habla de la confusión que produjo en los primeros fotógrafos un medio en el que se trascendían fácilmente las fronteras de los géneros (Arte, Ciencia, Tecnología) con un

- simple giro de intención por parte del autor: Hollis Frampton, "Digressions on the Photographic Agony" en: *Circles of Confusion, Film, Photography, Video: Texts 1968-1980*, Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York, 1983, pp. 186-187.
4. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Pequeña historia de la fotografía", en: *op. cit.*, pp. 99 y 40 respectivamente.

La realidad construida

*No es el aparato el que escoge el encuadre, sino el
hombre que lo sostiene*
Peter Henry Emerson, 1889

*Este cadáver que ven ustedes es el
del señor Bayard, inventor del procedimiento
que acaban ustedes de presenciar,
o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán.
Según mis conocimientos, este ingenioso
e infatigable investigador ha trabajado
durante unos tres años para perfeccionar
su invención. [...] Esto le ha supuesto un gran
honor, pero no le ha rendido ni un céntimo.
El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre,
declaró que nada podía hacer por el
señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse.
[...] mejor será que pasen ustedes de largo por temor
a ofender su sentido del olfato, pues, como
pueden observar, el rostro y las manos del
caballero comienzan a descomponerse¹*
Texto escrito en el dorso de
El Ahogado de Hippolyte Bayard, 1840

La anécdota es bien conocida: en 1841, Hippolyte Bayard hace distribuir una foto en la que se hace pasar como ahogado y en la que escribió, en el dorso, el texto anterior. Como utilizaba una técnica fotográfica muy poco sensible, el autor tenía que posar sin moverse durante varios segundos con los ojos bien cerrados. Bayard utiliza esta escenificación para fingir que está muerto. El texto, supuestamente no escrito por Bayard, sino por un testigo anónimo, induce al espectador/lector a percibir el bronceado

de su cara y sus manos como una incipiente podredumbre mortuoria (se sabe que era verano cuando se tomó la foto...).

Mediante este gesto irónico, Bayard transforma un sentimiento de resentimiento más bien patético en una lúcida constatación de la posibilidad de creación fotográfica. *El ahogado* constituye no sólo el primer *performance* fotográfico, sino la primera muestra de subversión de la veracidad fotográfica en aras de la verificación de una mentira. Bayard aprovecha la ya aparente credibilidad de la fotografía para hacer un juego irónico sobre su veracidad.

El campo en el que Bayard se inscribe con esta actitud es, obviamente, el campo de la creación artística. Con *El ahogado* Bayard constata que con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar una realidad y crearla. Si el noema de Barthes es “esto ha sido” (fotografía como documento), el “noema de Bayard” podría expresarse como “esto ha sido porque lo he inventado” (fotografía como creación).

La creación o invención fotográfica, el “esto ha sido porque lo he inventado”, ha funcionado como un detonante escondido en el programa Fotografía. Si tradicionalmente se asocia la ontología de la foto con el testimonio indicial de la realidad, la creación fotográfica es, claramente, la representación de una realidad única que es la del autor. El creador sustituye al observador, y la puesta en escena, a la realidad observada. En la imagen no se aprecian marcas, ni señales de manipulación, pero sí una relativización del lenguaje fotográfico a través de una alteración (imperceptible) de lo fotografiado.

Aunque puede afirmarse que la fotografía funciona como testimonio de la realidad, también es cierto lo contrario: puede falsificar el testimonio. *El ahogado* puede considerarse como un ejemplo elemental de esto. El “realismo” de la fotografía no es una cualidad inherente, sino un planteamiento cultural: se percibe como realista aquello que ostenta las características predefinidas por una cultura como tal. Mientras en la cultura



Hippolyte Bayard, *El ahogado*, 1840

occidental se percibe como realista lo natural, es decir, lo parecido a la percepción visual, otras culturas ajenas a nuestra idiosincrasia percibirán lo mismo como codificado.

El desfase temporal o cultural permite resaltar la inoperabilidad de los códigos de representación y recepción de un medio. Un buen ejemplo de esto es la queja de Joaquín Díaz González, un fotógrafo de prisiones que, en una carta escrita al Ayuntamiento en México a mediados de los años setenta del siglo XIX, pone en duda la eficacia de su trabajo para la identificación de los reos:

*Esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato ponen todos los medios posibles (que son muchos) para que no se parezcan, circunstancia que hace más difícil el buen resultado [...]*²

*Se amontonan a ver los reos los curiosos, y esto hace que se mortifiquen o les llamen la atención, lo que da por resultado que se muevan y los resultados son infructuosos.*³

En este tipo de situaciones, la toma de fotografías se convierte en una especie de *farsa* en la que participan el fotógrafo y el retratado, según cuenta Hilario Olaguibel, fotógrafo que heredó el puesto de Díaz González en 1877:

*El fundamento de esta modificación (la fotografía de perfil y de frente) consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos; y como este desperfecto se marca bien en el retrato de frente y habría dificultad en este caso para la identificación, la dificultad desaparece con el retrato de perfil que es muy difícil de desfigurar con medios artificiosos.*⁴

Recordemos que la *farsa* depende de una voluntad de *ficción*. Más allá de lo anecdótico de la situación, es evidente que la verdad fotográfica funciona sólo si se observan unas cualidades predeterminadas en las imágenes y la observación se hace dentro de un contexto que también viene predefinido. Que la fotografía desbancara a la pintura y a las artes gráficas como medio documental solamente indica que sus imágenes mostraban esas cualidades requeridas —exactitud, precisión, ‘presencia’ metonímica de lo real— mejor que las otras técnicas. Como discutimos antes al describir la Visión Objetiva como modo paradigmático de representar y reproducir la realidad, esas características se habían determinado previamente a la invención de la fotografía.

También el código de artisticidad estaba definido antes de la invención de la fotografía. Evidentemente, era el de la Pintura. Por lo tanto, era natural que los fotógrafos con intenciones artísticas copiaran los cánones pictóricos. Así, las primeras imágenes fotográficas fueron verdaderos “cuadros” que seguían los géneros clásicos de la Pintura (naturaleza muerta, retrato, desnudo y paisaje) utilizando, sin embargo, la sintaxis fotográfica. Ejemplo de esto es una de las primeras “fotografías”

de Nièpce, *Naturaleza muerta obtenida sobre placa de bitumen de Judea*, de 1822, que representa una mesa puesta con una botella, un plato, una copa, etcétera. En fin: una naturaleza muerta.

En el caso de los géneros de retrato y desnudo, los fotógrafos suavizaron la inevitable morbosidad y crudeza del detalle fotográfico utilizando un *atrezzo* pictórico convencional: columnas, cortinajes, mesillas, sofás, etcétera. La intención era quitarle literalidad a la imagen para asimilarla a la “poesía” pictórica. Con la inclusión de este tipo de elementos se hacía referencia a la antigüedad o al orientalismo, y se copiaba a escuelas de la Pintura como la de Ingres o la flamenca. Aquí conviene citar un ejemplo que se refiere a la Pintura pero que ilustra bien el axioma de artisticidad en esta primera época de la Fotografía: un pintor pornográfico que fue juzgado por inmoral en 1842 defendió la “artisticidad” de su trabajo basándose en la inclusión de columnas dóricas y macetas con plantas.⁵ Un proceso similar se observa en las primeras fotos médicas: por respeto al pudor del paciente se le hacía posar como si se tratase de un retrato, con un *atrezzo* pictórico.⁶

En el caso del paisaje, es interesante cotejar cómo la fotografía de esos primeros años se identifica más con la tradición paisajística del siglo XIX que con una intención de documentar el entorno natural. En estas fotos de género se observan ciertos valores culturales concretos, como, en el caso del paisajismo fotográfico inglés, la inclusión de útiles tecnológicos específicos a ese lugar.⁷

Con relación a posibilidad de creación o “construcción” del nuevo medio, es irónico cómo son precisamente las objeciones de Charles Baudelaire, conocido detractor de la fotografía como arte, las que ilustran el potencial de artisticidad fotográfica: “(los fotógrafos) abren una ventana y el espacio entero contenido en el rectángulo de la ventana, los árboles, el cielo y una casa, asumen el valor de un poema automático”.⁸ A Baudelaire le horroriza la referencia analógica a la realidad lograda por igual en pintura o fotografía a través de “aquella destreza simplona que se adquiere por simple paciencia”.⁹ El fotógrafo no

puede ser un artista, pues, ¡sólo está abriendo una ventana a la realidad! El realismo —la reproducción— es la antítesis de la imaginación: sólo el que “compone” puede acceder al Arte.

En las teorías de Baudelaire podemos identificar tanto las ideas románticas del artista creador como la noción de obra como algo espiritual.¹⁰ Ambas se manifiestan como incompatibles con la facilidad del proceso fotográfico que defiende Daguerre para su invención:

A través de este proceso, sin ninguna idea de dibujo o conocimiento de química y física, pueden tomarse en pocos minutos las vistas más detalladas [...] ya que la manipulación es simple y no requiere de un conocimiento especial, sólo cuidado y un poco de práctica son necesarios para tener perfecto éxito [...] el poco trabajo que requiere cautivará a las damas.¹¹

Un proceso fácil, automático, mecánico, ¡hasta las damas victorianas lo podían utilizar!... La descripción de Daguerre recalca las cualidades que la estética de Baudelaire consideraba como irreconciliables con la artisticidad. Y sin embargo, la foto de Bayard constata que la posibilidad de creación en fotografía es inherente a ésta, desde un principio. En realidad, *El ahogado* podría considerarse como un antecedente visionario del *performance* y el autorretrato posmodernos. Esa imagen comprueba, tan temprano como 1841, que las fotos no sólo se toman, sino que también se hacen.

La diferencia entre tomar y hacer, sutil pero clara, marca dos caminos diferentes, ejemplificados por Daguerre y Bayard. El primer camino se identifica con una naturaleza ontológica de la fotografía entendida como referencialidad indicial (“esto ha sido”), mientras que el segundo (“esto es porque lo he inventado yo”) se relaciona con la *creatio ex nihilo*: el autor fotográfico, tan vilipendiado por Baudelaire por “inútil”, reclama su derecho a “crear de la nada”.

El problema de los fotógrafos que querían hacer pasar sus productos como Arte era complejo: la fotografía dependía inevi-

tablemente de la cámara que se relacionaba con aquella *techné* que había sido erradicada del concepto de Arte desde el Renacimiento. Además, la imagen fotográfica se autogeneraba sin necesidad de un autor: el operador de la cámara podía tener *destreza* en su manejo, pero eso no implicaba que hubiera una creación de autor.

Este primer recurso de artisticidad propuesto consciente o inconscientemente por Bayard es de una sutileza increíble: sin trastocar la textura de veracidad del medio, el autor “fabrica”, en cambio, lo representado. El fotógrafo sustituye la realidad auténtica por una que parece real, y que puede, en algunos casos, dejar ver algún indicio de su condición fabricada. Con *El ahogado*, Bayard deslinda su actitud de la actitud de Daguerre y de los realistas fotográficos: de manera patente, “alguien” ha tomado algún tipo de decisión detrás de la cámara. Ese alguien es el autor. Una foto de “autor”, pues, es una imagen que evidencia que se ha hecho y no que se ha tomado.

Sin embargo, podría argumentarse que Bayard sólo sigue una tendencia común a su tiempo y que su trabajo es uno entre muchos que adoptaron los géneros pictóricos. Muchos teóricos explican la obsesión de Bayard por hacerse autorretratos como una manía ególatra y no como la simple necesidad de comprobar que la velocidad de su técnica era adecuada para el retrato. Sin embargo, un hecho me hace pensar que en *El ahogado* hay algo más que pura justificación o ironía: con el cambio de *atrezzo* y vestuario, Bayard también realiza, en sus autorretratos, sutiles cambios de personalidad. Igual que los retratos de Rembrandt o las imágenes de los presos mexicanos antes citadas, se inventa un carné de identidad falso.

Aunque éste no es el espacio para elaborar una tesis sobre Bayard, cabe aquí reflexionar sobre cómo su obra manifiesta la existencia de un camino paralelo al de Daguerre. Si entendemos el daguerrotipo como el inicio de una línea técnica cuya intención central es la “verificación de la realidad”, el camino iniciado por Bayard —y en cierta medida por Fox Talbot, como veremos más adelante— se podría entender

como la “construcción de una realidad”. Sólo puede hablarse del trabajo de Bayard como el de alguien sensible al potencial de la imagen fotográfica de convertirse en Arte. Bayard parece adelantarse a la época en que se prescinde del “embellecimiento” del que hablaban Alicia y el grifo (y en el que estaba atrapado el trabajo de los fotógrafos artísticos más convencionales), para instalarse en una época posterior, la de la cita conceptual. Consciente o no de lo que *El Ahogado* implicaba, Bayard abre la vía para un arte fotográfico que explora la imaginación a expensas de la propuesta de realidad.

Notas

1. Hippolyte Bayard en: Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 172.
2. Archivo histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento (AHCM/AA), legajo 897, exp. 22, 8 de septiembre de 1876; Joaquín Díaz González citado en: Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, 1994, p. 42.
3. AHCM/AA, legajo 897, exp. 8, 15 de abril de 1871 en: Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, 1994, p. 43.
4. AHCM/AA, legajo 897, 24 de mayo de 1887, *ibid.*, p. 43.
5. Hollis Frampton, *op. cit.*, p. 189.
6. William Ewing, *The Body: Photoworks of the Human Form*, Thames & Hudson, Londres, 1994, p. 109. [Versión castellana: *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996].
7. Liz Wells, *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1997, p. 236.
8. Charles Baudelaire citado en: Peter Galassi, *op. cit.*, p. 28.
9. Charles Baudelaire, “El público moderno y la fotografía” en: *Salones y otros escritos*, Visor, Madrid, 1997, p. 230.
10. Aunque muchos atribuyen la idea del “arte por el arte” a Baudelaire, ésta puede identificarse anteriormente con el

romanticismo alemán de Wilhelm Wackenroder y Johan Ludwig Tieck: Monroe Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, *op. cit.*, pp. 70 -71.

11. Jacques-Louis-Mandé Daguerre, “Daguerrotype” en: Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, *op. cit.*, pp. 12-13.

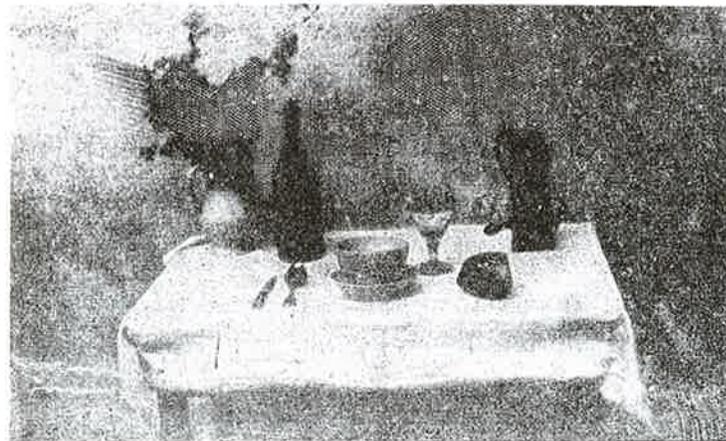
Defectos como virtudes: la sintaxis de impresión

La pintura de Flandes, Madame [...] satisfará generalmente a cualquier persona devota más que la pintura de Italia, la cual nunca le hará derramar una sola lágrima, mientras que la flamenca le hará verter muchas; esto no se debe al vigor y la bondad de esa pintura, sino a la bondad de tan devota persona [...] En Flandes pintan para engañar al ojo exterior, cosas que os agraden

Miguel Ángel

Cuando los primeros fotógrafos desarrollaron sus técnicas, no pensaron en su utilización artística como principal intención. Querían, como la “Pintura de Flandes”, engañar al ojo exterior; los tres tenían claro que el objetivo de sus esfuerzos era mejorar las técnicas de reproducción ya existentes mediante un proceso nuevo que aprovecharse la cámara y la fotosensibilidad de algunos químicos. Recordemos que uno de los estímulos para las investigaciones de Talbot y Niépce fue precisamente su falta de destreza en el dibujo. Resulta natural que buscaran una técnica que reuniera facilidad y eficiencia de manejo con una capacidad superlativa de representación de lo real.

Si en la narrativa habitual de la invención de la fotografía se trata a Talbot y Bayard como perdedores es porque, en lo tocante a la representación analógica, sus técnicas sobre papel distaron mucho de ser tan satisfactorios como el daguerrotipo: como la pintura italiana al compararla con la pintura flamenca, sus imágenes adolecían de una evidente imprecisión. Sus técnicas no lograrán volverse populares a través de alabanzas verbales (“economía de medios, posibilidad de revelado ulte-



Fotografía atribuida a Nicéphore Niépce, *Mesa servida*, 1822

rior, capacidad de producir múltiples”, en palabras de Talbot), sino mejorando efectivamente su exactitud de reproducción analógica. Así, entre 1840 y 1850 aumentará significativamente su uso popular al incorporar fuertes modificaciones técnicas que las volvían más precisas: el soporte del negativo se volverá más transparente mediante ceras y aceites; el papel de la copia se hará más blanco y menos texturado al cubrirlo con emulsiones y blanqueadores; y, finalmente, comenzará a utilizarse vidrio como soporte del negativo. Hacia 1860, las técnicas positivo-negativas habrán dejado obsoleto al daguerrotipo al lograr resultados tan precisos como éste, pero con las ventajas añadidas de la reproductibilidad y la economía.

Aunque perdedoras en un principio, estas técnicas poseen el mérito de haber pasado a la historia como las primeras técnicas fotográficas eminentemente artísticas. Y son precisamente sus aspectos negativos en tanto capacidad de representación los que, paradójicamente, se considerarán factores positivos en lo que respecta a su artísticidad. Esto es natural si se piensa que la *techné* y el *ars* que en el Renacimiento obraban como un solo concepto, en el siglo XIX no sólo se habían separado, sino

se consideraban como opuestos: la *techné* se relacionaba con la objetividad y la máquina, y el *ars*, con la subjetividad y la persona. Si se asocia la técnica de Daguerre con la *techné*, las de Bayard y Fox Talbot, por oposición, se asociarían con el *ars*. Mientras que Daguerre introdujo su técnica como “Ciencia” ante la Cámara de Diputados en julio de 1839, Bayard presentó la suya pero como “Arte” ante la Academia de Artes, unos meses más tarde.

Este último hecho manifiesta que Bayard era consciente tanto de las obvias deficiencias de su técnica como de sus evidentes cualidades expresivas. Sus argumentos eran similares a los de Talbot en Inglaterra: el aspecto de la reproducción obtenida por “impresión directa” de la Naturaleza tenía la capacidad de sugerir o “expresar” tonos y calidades “artísticas” parecidos a los del grabado y la litografía. Mientras Talbot y Bayard coinciden en su apreciación artística de la foto, la mención a lo artístico o expresivo está ausente, sin embargo, del discurso de Daguerre. Aunque Talbot afirmaba que uno de los usos más importantes de la fotografía era la documentación (“hacer archivos de edificios históricos, inventarios de colecciones y de artefactos, para duplicar manuscritos y reproducir especímenes botánicos”), también era consciente que la precisión de su técnica era bastante menor a la del daguerrotipo y, por lo tanto, no era precisamente la más indicada para tal función.¹ Su sintaxis la acercaba más a las artes gráficas. Recordemos que el primer nombre que utiliza para su proceso fue el de “dibujo fotogénico”; que, posteriormente, hace converger el sentido de belleza y la técnica de impresión con el nombre *calotipo*; y que, finalmente, puso el título de “El Lápiz de la Naturaleza” a su libro de imágenes fotográficas, haciendo hincapié en su asociación con la cualidad gráfica.²

Asumiendo que la carrera de la precisión analógica había sido ya ganada por Daguerre, los inventores de las técnicas en papel hicieron de sus defectos técnicos virtudes “artísticas”. Esta trasposición de valores (del defecto a la virtud) tenía ya un antecedente en las artes gráficas de aquella época. Los impresores ingleses contemporáneos a Talbot bromeaban afirmando que

el talento artístico de un aguafortista se medía por el número de copias *diferentes* que podía sacar de una misma plancha...³ Si esta valoración de *artisticidad* como variación o defecto técnico aún era considerada broma en tiempos de Whistler, en la cúspide del arte moderno será un elemento de plusvalía comercial: al considerarse únicos, los monotipos y las pruebas de artista de artistas como Picasso, Klee, Matisse, etc., serán mucho más valiosos que las copias seriadas, iguales, de la edición regular.

Es importante subrayar el papel decisivo que jugará la fotografía en el discurso de reproducción artística que emerge con la modernidad y que había recaído hasta entonces en las artes gráficas. En sus primeros días, la fotografía no tenía precedentes ontológicos y, por tanto, sólo podía entenderse asociándola a la tradición de sistemas de representación que incluía al dibujo y a las artes gráficas, con sus correspondientes recursos técnicos, desde la geometría y la perspectiva renacentista, hasta la impresión litográfica de Senefelder, de fines del siglo xvii. Todas estas disciplinas estaban inmersas en un sistema de clasificación y valoración que dependía de su intención, resultado, ejecutor y modo de difusión. En términos relativos, por ejemplo, un grabado de Rembrandt se consideraba más cerca de lo artístico que otro de Dürero, por su mayor carga expresiva y por una sintaxis técnica que lo alejaba definitivamente de la descriptividad “científica” (el aguafuerte era menos preciso que el grabado al buril).⁴ Sin embargo, en términos absolutos, ambos autores se consideraban artísticos en comparación con grabadores técnicos cuya intención era claramente ilustrativa y no de expresión, como Lafreri en Roma, o Cock en Amberes.⁵

Ya en el siglo xvii había un interés manifiesto por la estandarización de las técnicas de grabado. En un tratado que publicó en 1645, el técnico-grabador Bosse intenta plantear una sintaxis de grabado que no sólo permitiese una mejor y más fiel traducción de las obras reproducidas, sino un mayor número de copias exactamente iguales.⁶ El tratado de Bosse es una perfecta expresión de la preocupación moderna por la *reproducción* (traducción de las obras artísticas) y *reproductibilidad* (multiplicación de las obras). Su interés es prácticamente el mismo

que el del litógrafo Nièpce dos siglos después: perfeccionar la técnica para aumentar la capacidad de reproducción y reproductibilidad de la obra artística.

Con el desarrollo de las primeras técnicas fotográficas se abren dos caminos opuestos pero interdependientes para el trabajo fotográfico: el de la exactitud daguerriana, que respondía a la necesidad de reproducción, pero no a la de reproductibilidad, y el de las técnicas negativo/positivas de papel, que respondían mejor a la reproductibilidad que a la reproducción. Cuando se llega a hablar de las características específicas de estas últimas, normalmente se hace más énfasis en sus defectos o carencias técnicas, y menos en sus cualidades expresivas o artísticas. Era evidente que el interés central de los inventores de las técnicas negativo/positivas fuera lograr la perfección reproductiva ya lograda por Daguerre: el mismo Talbot no cesará de experimentar para mejorar la definición y velocidad del calotipo. Será precisamente él quien invente las “pantallas” de cuadrícula y medio tono, y quien patente, en 1852, el primer método de fotografiado.⁷

Quisiera aquí profundizar en el concepto de “sintaxis fotográfica” para luego poder hablar de aspectos específicos de ésta. En el capítulo anterior he hablado de la sintaxis como el conjunto convencional de marcas, huellas o rastros que dejan las herramientas en la obra y que son depositarias del contenido de una obra (esto es, su parte semántica). El primero en utilizar este término lingüístico para la obra gráfica fue William Ivins, director del Departamento de Impresiones del Metropolitan Museum de Nueva York. En su libro *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, publicado originalmente en 1953, se apoya en el término “sintaxis” para poder hablar de elementos concretos del lenguaje técnico de cada una de las artes gráficas.⁸ Ivins estaba preocupado de no poder compartir con sus colegas y colaboradores un léxico preciso para referirse a cualidades específicas de su material de trabajo. En sus cincuenta años al frente del gabinete de impresiones, Ivins no sólo popularizó la terminología lingüística, sino que la aplicó al estudio y clasificación de las

diferentes técnicas de impresión según períodos y estilos. Ivins acuñó un lenguaje preciso para referirse a una serie de rasgos específicos que, según él, correspondían a una cualidad visual determinada. De este modo, podía describir la diferencia concreta de un grabado de Mantegna y otro de Durero a partir de un análisis de la calidad de las líneas.

En lo que respecta a la comparación de las artes gráficas con la fotografía, Ivins tenía una opinión muy clara. Hasta que apareció la fotografía, las imágenes impresas siempre eran más esquemáticas y sugerentes que precisas. Aunque se esperaba una cierta precisión en las reproducciones gráficas de las grandes obras pictóricas, siempre se producían variaciones en la traducción del original a la copia. Había, pues, sintaxis. En cambio, para Ivins, la fotografía y los procesos fotomecánicos no tenían sintaxis por ser exactos. La opinión de Ivins sobre la fotografía coincide con la del famoso *mensaje sin código* de Barthes. Ciertamente, ninguno de los dos estudió las técnicas de las imágenes fotográficas. Ivins era un gran conocedor de los grabados, pero no de las fotografías, sobre todo, las realizadas con procesos antiguos. Un especialista de fotografía antigua se fijará en las marcas convencionales de las impresiones fotográficas tanto como Ivins escrutaba la superficie de sus grabados. Tal y como Ivins escrutaría un grabado con lupa para identificar un buril o un aguafuerte, el perito fotográfico se apasionaría por descubrir, también con la lupa, las características superficiales de una impresión fotográfica antigua. El tipo de estudio de rastros y características físicas en ambas técnicas es similar.

El razonamiento anterior lleva a un gran conocedor de técnicas antiguas, William Crawford, a aplicar el término de sintaxis para la fotografía, “En fotografía, la “sintaxis” es la tecnología. Es cualquier combinación de elementos técnicos que se usen. Tal combinación determina cómo “ve” la tecnología y, por tanto, impone los límites de lo que los fotógrafos pueden comunicar a través de su trabajo”.⁹

Crawford distingue, además, la “sintaxis de cámara” (todo lo relativo a la estructura de la cámara) de la “sintaxis de impre-

sión” (todo lo relativo a la estructura de la copia). Es evidente que la clasificación es arbitraria y que ambos tipos de sintaxis son interdependientes. Incluso, en algunas técnicas de proceso directo, como el daguerrotipo y el *polaroid*, ambas sintaxis se confunden. Sin embargo, en la mayor parte de los casos sí puede establecerse una distinción entre ambas. En los primeros años de la fotografía, por ejemplo, las diferencias entre las técnicas reside más en la sintaxis de impresión que en la de cámara. Las cámaras eran relativamente parecidas, pero no así los procesos. Si atendemos a la sintaxis de impresión entre un calotipo de Talbot y un papel encerado de Maxime du Camp encontraremos una diferencia apreciable. La diferencia en la calidad sintáctica nos parecerá aún más radical si extendemos la comparación de estas técnicas con una impresión a la albúmina: ante nuestros ojos, las imágenes perderán expresividad para hacerse más nítidas. Entre un paisaje de Fox Talbot (la famosa *El almiar* de 1844) y otro de Roger Fenton (*Vista desde el acantilado* de 1858-1859) no hay más que quince años de diferencia, y sin embargo, es abismal el cambio de sensación visual: la primera es porosa, tiene grano, variaciones de color, salen movidas las hojas de los árboles del fondo; en fin, es “como un grabado”. En comparación, la segunda imagen es “perfecta”: las cosas se ven definidas, detalladas, no sólo porque estén detenidas (la imagen reflejada de la cortina de árboles en el río es perfectamente precisa) y enfocadas (entre los pequeños árboles del fondo se distingue una casa), sino porque la separación de tonos es más precisa (diez o más tonos de gris, entre el blanco metálico del río hasta el negro profundo, con detalle de las sombras de los árboles).¹⁰

La descripción anterior se relaciona con el modo en que yace la imagen sobre el papel según la técnica utilizada: la primera —el calotipo— parece estar *metida* en el poro del papel mientras que la segunda está *sobre* la superficie brillante de éste. Aunque los anteriores ejemplos hacen referencia a características visuales en una reproducción y, por tanto, son relativos, la diferencia sintáctica entre ambas imágenes sí puede establecerse. Más aún, si se tienen delante los originales: las diferencias serán muy claras, aun entre copias de un mismo autor,



William Henry Fox Talbot, *El almiar*, 1844

como pude cotejar con las copias originales de Talbot durante la preparación de la exposición *Worlds Apart*, en el Departamento de Fotografía del Art Institute of Chicago.¹¹

La sintaxis de impresión incluye todas las decisiones que el fotógrafo toma para pasar la información del negativo a un soporte determinado. Desde este punto de vista, el negativo podría ser considerado simplemente como una información potencial, como una partitura que ha de interpretarse: cada músico hará de este material inicial una versión diferente. Evidentemente, ésta es una visión muy diferente a la de la documentalidad. El recurso al que nos estamos refiriendo —el uso de la sintaxis de impresión— que comenzó involuntariamente con Bayard y Talbot es la expresión de una voluntad de autoría que se apoya en valores opuestos a la documentalidad: subjetividad, artificialidad, constructibilidad. Es el predominio de la voluntad del autor o *intencio auctoris* sobre la documenta-

ción. En las imágenes de los anteriores autores, y de muchos otros de los inicios de la fotografía, la valoración de la artisticidad y de la intención de autor se dio primero involuntariamente (convirtiendo los defectos en virtudes) y, luego, fue buscada. Incapaces de competir con Daguerre, los autores llevaron voluntariamente su fotografía hacia la valoración del autor y de la creación: no les quedaba otra opción. Talbot comenzará a referirse a su técnica como “otro Arte”, y Bayard presenta la suya a la Academia de Artes.

Sin embargo, cuando las técnicas positivo-negativas sobre papel dieron paso a la albúmina y el colodión, ya no se justificaba el defecto como virtud artística. Además, el desarrollo y difusión de una tecnología de “fotografía *amateur*” comenzaba a amenazar seriamente la profesión fotográfica. Hacia 1888, con la presentación de la cámara Kodak (“usted dispare y nosotros hacemos el resto”) la crisis de los fotógrafos profesionales fue muy seria. Surgió una necesidad real de encontrar otros recursos de profesionalidad y artisticidad. Bajo el pretexto de una “Investigación para promover la calidad de archivo” de las copias fotográficas (y, en consecuencia, asegurar su larga vida en el museo), el príncipe consorte inglés, Alberto, convocó en 1855 un concurso para fomentar la invención de nuevas técnicas que no estuvieran basadas en la plata. El resultado de esa convocatoria y de otra similar promovida por el Duc de Luynes en 1856, fue la multiplicación y proliferación de técnicas pigmentarias y de los procesos no argentinos.¹² Tales técnicas no sólo implicaron un alejamiento de la mecánica, sino el desarrollo de un catálogo completo de recursos de sintaxis de impresión: el uso de pigmentos de colores diferentes, la texturización del soporte mediante la adopción de diferentes papeles, la granulosidad variable según el negativo, la posibilidad de marcas o gestos pictóricos realizados con bruñidor o pincel (en la goma bicromatada, por ejemplo) y, finalmente, la posibilidad del color logrado por sobreimpresión (es en esta época cuando comienzan a hacerse las primeras fotos en color a partir de la publicación de las teorías de color de Young y Maxwell en 1861).¹³

No cabe aquí realizar una valoración comprehensiva de los logros del pictorialismo. Sin embargo, sí es relevante hablar de su intención. El propósito esencial de esta tendencia fue contar con un máximo de recursos en el manejo de la sintaxis fotográfica (básicamente de impresión) para acercarse las corrientes pictóricas contemporáneas (desde el naturalismo hasta al impresionismo), y alejarse lo más posible de la documentación. En este contexto, uno de los maestros pictorialistas, Peter Henry Emerson, publica en 1889 su *Fotografía Naturalista para los estudiantes de Arte* que propugna la separación de la “visión de la cámara” y la “visión del ojo”. El ojo, dice Emerson, enfoca selectivamente, mientras que la cámara iguala todo a través de una precisión antinatural. El resultado de la visión de cámara es una crudeza que no tiene la visión natural. Emerson confiesa su admiración por Millet y Corot, y urge a los fotógrafos a trascender la transcripción mecánica de la cámara y a orientar la imagen fotográfica hacia la esfera de lo perceptual y psicológico.¹⁴ Emerson protagonizó un muy conocido debate con otro fotógrafo de corte pictorialista, Henry Peach Robinson, quien sostenía que la perfección compositiva sólo se podía lograr utilizando el mismo recurso que los pintores, “colocando” las cosas en su sitio. Robinson había publicado en 1869 *El efecto pictórico en fotografía*, en el que describía su compleja técnica de muchos negativos y defendía un “corta y pega” muy parecido al que actualmente puede hacerse con el bricolaje digital de Photoshop.¹⁵

En un nivel superficial, podría pensarse que el pictorialismo fue una escuela que sólo tuvo consecuencias de tipo estilístico-formal en un período determinado. Sin embargo, ha de reconocerse que sus alcances tuvieron que ver con algo más importante que el mero desarrollo de recursos estilísticos. He citado los libros de Emerson y Robinson —y el debate teórico que se estableció entre ellos— para subrayar la importancia del pictorialismo como el primer movimiento fotográfico que planteó una reflexión consciente de sus fines y medios, y formuló una teoría concreta sobre la artisticidad fotográfica. Por otro lado, también fue el primer movimiento de difusión internacional de la fotografía que reunió a fotógrafos de diferentes lugares bajo

un propósito común. Más allá de una búsqueda formal, el pictorialismo intentó abrir un espacio para la Fotografía en los lugares de gestión y difusión del arte. En este sentido debe destacarse la labor de los diferentes grupos pictorialistas, entre los cuales podemos citar el inglés *The Linked Ring*, que surge de la Royal Photographic Society y que tiene como principal abanderado a Robinson, y el estadounidense *The Photo-Secession*, dirigido por Stieglitz. El grupo de Stieglitz tuvo especial trascendencia a través de su labor en la *Galería 291* y en la revista *Camera Work*, que marcaron importantes parámetros para la valoración del trabajo fotográfico en el ámbito museístico. También se ha de reconocer que si los pictorialistas pujaron por algo, no fue exclusivamente por la promoción de la Fotografía en sí misma, sino la de todas las artes, que comenzaron a sentirse en crisis entre 1880 y 1890. Recordemos que fue precisamente en la *Armory Show* de 1912, organizada en Nueva York por Steichen y Stieglitz, donde se presentaron por primera vez los trabajos de Van Gogh, Cézanne, Picasso, Gauguin, Kandinsky y Braque en Estados Unidos.¹⁶

El pictorialismo tuvo el enorme mérito de intentar dar respuesta a la crisis que amenazaba el sentido de las artes a fines del siglo pasado. Más allá de una mera crisis de la representación, se sentía una verdadera desilusión por el fracaso de las propuestas positivistas en las ciencias sociales. Hacia finales de siglo, se había agotado el optimismo producido por las utopías de la industrialización y las revoluciones sociales de mediados de siglo. La tradición documental de la fotografía se identificaba con aquella promesa positiva, material e industrial. Como contrapropuesta, el pictorialismo buscó disociar al medio de la mecanicidad para restaurar la fe en la dimensión intuitiva, humana y subjetiva que podía tener la Fotografía.

El pictorialismo es importante no sólo porque introduce un amplio repertorio de recursos de artisticidad a partir de un nuevo manejo de la sintaxis de impresión, sino también porque rompe el mito de la representación mimética como único propósito del medio. Su mensaje implícito es el de la Fotografía como lenguaje y, como tal, el de la posibilidad de



Henry Peach Robinson, estudio preliminar para
A Holiday in the Wood, 1860

una Fotografía de autor. Hay una frase del fotógrafo inglés George Davison que resume bien este logro del pictorialismo. Davison se alegra de que “finalmente, el ‘lápiz de la naturaleza’ se convirtiera en el ‘lápiz del hombre’, porque así la fotografía podría responder a su sentido literal de ‘dibujo o pintura con luz...’¹⁷ La frase de Davison es un sutil juego de palabras que indica, sin embargo, un giro definitivo con respecto a la conciencia de la fotografía de tiempos de Talbot: si para este último la fotografía se manifestaba como un efecto “natural”, para Davison se manifestaba a través de un autor.

Dentro de la sintaxis de impresión como recurso de artisticidad podemos observar que ésta se manifiesta como una de dos estrategias: o bien se lleva la impresión fotográfica al preciosismo, o bien la convierte en una “pictoricidad de autor”. La primera posibilidad se identifica con la fotografía de “impre-

sión fina” o *fine printing* de autores como Ansel Adams, Irvin Penn, Humberto Rivas, Manolo Laguillo, Manuel Álvarez Bravo, Flor Garduño, etcétera, cuyas copias tienen un aura que sólo su autor puede imprimirles. A través de procesos de una alta complejidad, que van desde el baño de selenio y el proceso de archivo hasta el uso de la platinotipia, este tipo de impresiones garantizan al consumidor un valor seguro. Aunque no son únicas como una pintura, son *un* ejemplar numerado (el 5, 8 o 10) de una serie limitada de copias *avalada* por la firma del autor. En algunos casos, su artísticidad está garantizada incluso por un “certificado de autenticidad”.

La segunda posibilidad comprende a los recursos de sintaxis de impresión que relacionamos tradicionalmente con lo “pictórico”. Son recursos que buscan la artísticidad de la impresión fotográfica acercándola a la pintura. En esta “pictoricidad de autor” podemos incluir un sinnúmero de manifestaciones, obras y autores de la fotografía moderna a la posmoderna: los “quimigramas” de Pierre Cordier; los “fotografims” de Pere Català-Roca;¹⁸ las fotografías manipuladas (mediante técnicas mixtas de “*dripping* revelador/fijador”) de Sigmar Polke, Anselm Kiefer, Gerardo Suter, Joan Fontcuberta, etc.; las manipulaciones de *polaroid* de Lucas Samaras y Paolo Gioli; las cianotipias de Robert Fichter, las gommas bicromatadas de Todd Walker, Betty Hahn o Jordi Guillumet; los foto-grabados de Keith Smith o Luis González-Palma; los calotipos de Martí Llorens, las fotocopias de Rita DeWitt; las impresiones de sublimación de tinta de Robert Heineken, Pedro Meyer, etcétera.

Con cierta razón se podría argumentar que el uso de la sintaxis de impresión y de sus recursos asociados de “artístificación” es una manera basta y obvia de dotar de aura a la Fotografía: la hacen *demasiado* parecida a la Pintura. No son recursos “auténticamente” fotográficos. Veamos, en el próximo capítulo, cómo responde la fotografía ya plenamente moderna a este argumento.

Notas

1. Fox Talbot citado por John Szarkowski en: *The New Encyclopaedia Britannica*. vol.14., pp. 320-322.
2. Una escritora contemporánea a Fox Talbot, Lady Elizabeth Eastlake, también utiliza la mención del “lápiz” pero asociándolo con el sol. Eastlake, sin embargo, está convencida de la naturaleza fundamentalmente mecánica de la fotografía por lo que le niega un estatus artístico: Lady Elizabeth Eastlake, “Photography”, en: Alan Trachtenberg, *ibid.*, p. 40.
3. William M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 109.
4. Utilizo el término “sintaxis” para referirme a todas aquellas marcas, huellas o rastros que dejan las herramientas en la obra y que son depositarias —en sí y a través de la representación— del contenido de una obra. Tal utilización de la terminología lingüística aplicada a las artes fue introducida por William M. Ivins en el libro anteriormente citado.
5. William M. Ivins, *ibid.*, p. 102.
6. *Ibid.*, pp. 108-110.
7. Es importante reconocer esta faceta de Fox Talbot de la que se habla poco. Para el fotograbado se basó en los experimentos de Mungo Ponton y en la sensibilidad de los compuestos de cromo. Para lograr un efecto de medio tono, Fox Talbot utilizaba una doble exposición con una tela de red (pantalla cuadrículada) o cubría la placa expuesta con una capa de resina (pantalla de medio tono). El fotograbado como lo conocemos ahora, sin embargo, fue inventado por Karl Klic en Austria, en 1879. Es el método más fino de reproducir una fotografía y se basa tanto en la técnica de Talbot como en la de carbón de Swan: Bruce Bernard, *The Sunday Times Book of Photodiscovery. A Century of Extraordinary Images, 1840-1940*, Thames & Hudson, Londres, 1980, pp. 258-259.
8. William M. Ivins define exactamente la sintaxis como “las convenciones o sistemas de estructura lineal”, en: Ivins, *op. cit.*, pp. 88-89.

9. William Crawford, *The Keepers of Light. A History & Working Guide to Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, Nueva York, 1979, p. 7.
10. *El almiar*, 1844 y *Vista desde el acantilado*, 1858-1859, reproducidos respectivamente en Sarah Greenough, *op. cit.*, pp. 47 y 86.
11. En esta exposición que pretendía presentar el trabajo de varios fotógrafos en su ambiente doméstico, inicialmente se propuso incluir el trabajo de Fox Talbot. Sin embargo, fue descartado, precisamente por no contar con copias de calidad parecida. La exposición final acabó presentando trabajos de Wright Morris, Jan Sudek y Alfred Stieglitz: *Seminario de Práctica Curatorial en Fotografía*, dirigido por Colin Westerbeck en el Art Institute of Chicago, de enero a mayo de 1990.
12. William Crawford, *ibid.*, pp. 68-70.
13. Ya en 1860 Niépce de Saint-Victor había hecho pruebas de imágenes con dos colores; hacia 1869, Ducos du Hauron realizó incipientes fotografías a color a partir de la teoría de Maxwell: Roger Bellone y Luc Fellot, *Histoire mondiale de la photographie en couleurs*, Hachette, París, 1981.
14. El argumento de Peter Henry Emerson no es tan diferente del expuesto por el crítico contemporáneo Vilém Flusser en lo relativo a la esclavitud de la fotografía con respecto al programa mecánico: Peter Henry Emerson, "Hints on Art" en: *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Londres, 1889. [Versión castellana: "Fotografía naturalista" en: Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Editorial Gustavo Gili, 2003, pp. 65-81].
15. Aunque hoy podríamos inscribir las obras de Henry Peach Robinson más en el *kitsch* que lo "artístico", es justo reconocer la influencia de sus argumentos en la producción pictorialista: Henry Peach Robinson, "Propósito pictorial en fotografía" en: Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica, op. cit.*, pp. 53-64.
16. Otto Stelzer, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 40.
17. George Davison citado en: "Curious Contagion of the Camera", en: Sarah Greenough, *et al.*, *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography, op. cit.*, p. 147.
18. Citados en: Joan Fontcuberta, *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p. 66.

La sintaxis de cámara

La diferencia entre la Fotografía y la Fotografía Artística es que, con la primera, el hombre trata de acceder a aquella objetividad de Forma que genera los diferentes conceptos que el hombre tiene de ésta, mientras que la segunda usa la objetividad de la Forma para expresar una idea preconcebida que transmita una emoción

Marius de Zayas, 1913

Después de algunos años, la propuesta pictorialista comienza a agotarse. Los recursos y los conceptos se repiten una y otra vez, y aún los mismos líderes pictorialistas, entre ellos, Stieglitz y Steichen, empiezan a buscar un lenguaje nuevo. Los recursos que, en un momento, se asimilaban con la artísticidad comienzan a considerarse, a principios del siglo XX, mera artesanía. Al igual que la Pintura moderna unos años antes, la Fotografía se instala en plena crisis moderna: sólo se considerará válido su lenguaje en tanto sea crítico, autónomo y esencial. La modernidad fotográfica debe desprenderse, en consecuencia, de todo uso de muletas de construcción del *aura* como fueron los recursos artísticos del pictorialismo. Incluso también debe disociarse la fotografía del "Arte": prácticamente todos los fotógrafos modernos rehusaron hablar de sí mismos como artistas, aunque es evidente que sus esfuerzos giraron en torno a éste.

De una artísticidad lograda a través de la sintaxis de impresión (y asociable a recursos más bien pictóricos) los fotógrafos pasan a una *sintaxis de cámara*, más puramente fotográfica. La estrategia será muy similar a la utilizada por Julia Margaret Cameron cincuenta años antes: se trata, básicamente, de

encontrar un vocabulario fotográfico basado en el manejo y movimiento de la cámara.¹

La sintaxis de cámara no sólo remite a la autonomía del medio fotográfico, sino al problema fundamental de su definición ontológica. La teoría moderna de la fotografía surge, pues, del cuestionamiento de la esencia de lo fotográfico; es decir, de una sintaxis exclusiva al medio. ¿Pues no es la cámara, como hemos visto antes, el elemento más identificable con lo fotográfico? Asociada a la percepción *visual*, la cámara será el punto de partida de la experimentación de los fotógrafos modernos, que abandonarán las manipulaciones pictoricistas —fácilmente asociables a lo pictórico— para explorar los recursos del instrumento para la creación de imágenes.

En un sentido estricto, no se puede hablar de *una* corriente moderna en Fotografía, sino de muchas; y esta multiplicidad obedecerá a factores parecidos a los observados anteriormente en la Pintura: cada tendencia generará y difundirá, desde su perspectiva, una teoría propia sobre el medio. Aunque estas tendencias tendrán como común denominador la pulsión por lograr un lenguaje fotográfico autónomo a través de una concentración en la experimentación *visual*, esta intención se manifestará de modos muy diferentes en América y Europa.

En Estados Unidos, la Fotografía moderna se asociará con una búsqueda formal relacionada con un trabajo con el encuadre. La fotografía estadounidense se caracterizará por una concentración en la *forma* inspirada por el purovisualismo de Fiedler, la “forma significativa” de Clive Bell y la “objetividad” de forma defendida por Marius de Zayas, teórico y colaborador de Stieglitz en la Galería 291. La producción de la época y, en especial, la del grupo f64 encabezado por Ansel Adams, llevan el ejercicio de la Fotografía a la perfección visual y la limpieza compositiva: la “Fotografía pura”. Su pasión por la *pureza* visual fotográfica les hará renegar constantemente de su relación *con* el Arte, aunque, paradójicamente, hablarán siempre *desde* éste:

¿Seamos capaces de crear belleza fotográfica! [...] ¿Es arte?, ¿puede serlo?, ¿quién sabe y a quién le importa!? Es una nueva forma vital de ver, pertenece a nuestro momento y a nuestro tiempo y sus posibilidades han sido sólo vislumbradas. Entonces, ¿para qué preocuparnos del arte, una palabra de la que se ha abusado tanto que se ha vuelto casi obsoleta?²

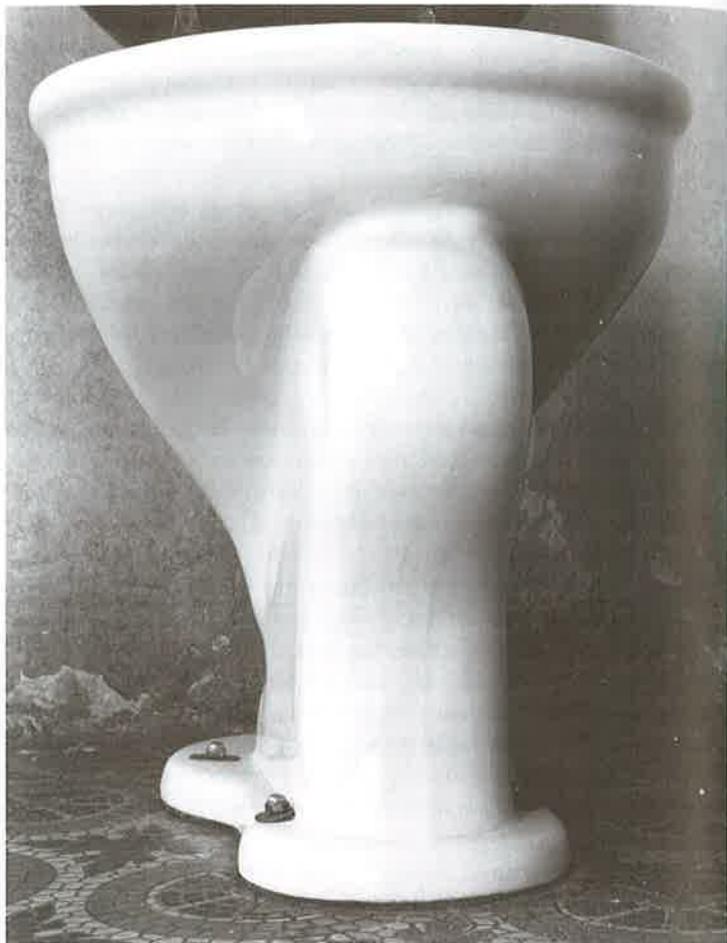
La frase anterior es de Edward Weston, uno de los representantes más reconocidos de esta corriente, y quien, para evitar caer en un argumento pictorialista, rehúye la mención del “Arte”. Empero, describe el trabajo fotográfico desde una épica idealista y romántica:

Hacer girar la cámara lentamente, mirando la imagen cambiar en el visor, es una revelación. Uno se convierte en un descubridor, al ver un mundo nuevo a través de la lente. Y por fin la idea completa está allí, totalmente revelada.³

Weston, como todo artista moderno, no sólo es un autor sino un visionario metafísico, un *genio* inspirado por un espíritu al estilo kandinskiano. De este romanticismo práctico brota el drama narrativo de la Fotografía moderna en su versión americana, una fotografía extremadamente subjetiva que sugiere un tiempo ficticio de los movimientos controlados de la cámara. La realidad representada por la fotografía es más de lo que se *ve*. Es la materialización, en la imagen y por medio de la cámara, de lo que el fotógrafo *siente* y *piensa*...

El acercamiento directo a la fotografía es lo difícil, porque se debe ser un maestro de la técnica, así como un maestro de la propia mente[...].⁴

Weston destaca la labor técnica y omite la mención del Arte pero, en cambio, elabora la valoración de la imagen fotográfica bajo exactamente los mismos parámetros de unicidad, autenticidad y genialidad de otros géneros artísticos. Con relación a esta última consideración del autor como genio, recordemos que antes de que su trabajo fuese reconocido, a mediados de los años veinte, Weston hizo un viaje larguísimo, de



Edward Weston, *Excusado*, 1925

California hasta Nueva York, para enseñar sus fotos al “maestro” Stieglitz, y obtener de él un gesto de aprobación. Después de su regreso de su estancia en México y de su contacto con los maestros muralistas —y sobre todo, Diego Rivera—, Weston mismo adoptará una actitud de líder o maestro.

Sin embargo, el ejemplo más patente del enaltecimiento de la figura del fotógrafo es Ansel Adams. “Gurú” del famoso grupo f64, que consolidó la actitud moderna de la fotografía americana (la Fotografía Pura), Adams cultivó conscientemente su persona pública: en sus últimos años de vida no sólo apareció en la portada del *Time* y en entrevistas en *Playboy*, sino en programas televisivos anunciando automóviles. Hasta fue recibido en audiencia privada por el Presidente Reagan.⁵

Al margen de la creación y explotación de la figura pública de Weston y Adams como caudillos, el trabajo de ambos muestra una obsesión por la técnica de impresión sólo igualada por los pictorialistas, pero con una intención de limpieza y objetividad opuesta a ésta. Mientras que Weston conserva un potencial subjetivo en el erotismo cautivo de su *Pimiento* (no es un comentario freudiano, el comentario es de Susan Sontag),⁶ Adams, en cambio, muestra un paisaje americano perfeccionado, ordenadísimo, limpio, aséptico, “saneado por un desinfectante cósmico”.⁷ Weston describe cómo el fotógrafo “revela” la realidad a partir de la composición y la visualidad, sintiendo “de manera completa, definitiva, antes de cada exposición”. Adams, en cambio, lleva la “previsualización” a su extremo platónico y, con una insólita lucidez pragmática, forja su teoría del “sistema de zonas” a partir del concepto de negativo “ideal”. Con este gesto dota a la fotografía americana de un fundamento científico (derivado de la sensitometría), un canon preceptivo y un *pater familia*. Tal como lo expresa en *Un credo personal*, de 1944, Adams sostiene que la “visión” del fotógrafo es lo que le permite trascender la técnica y acceder a lo artístico. La Fotografía, dice Adams, además de ser un documento, es *algo* más.⁸ Escudándose en una épica subjetivista en la que nunca define claramente su intención como autor (más que en términos casi espirituales), Adams deja que la Naturaleza y la Obra hablen por sí mismas [...].

Caracterizada por su falta de vínculos con otras tradiciones, la Fotografía Pura refuerza esa particularidad de la cultura estadounidense de aparentar haber salido de la nada. Pretende estar fuera de la historia y haberse construido no por tradición, sino por la fuerza de voluntad y trabajo de sus ciudada-

nos, quienes, inocentes, parecen empezar de la nada. En este sentido, la fotografía estadounidense se considera a sí misma como producto de una experiencia esencial humana y no de una tradición o herencia cultural.

Los conceptos de la Fotografía Pura americana serán los pilares de la futura Fotografía de museo, que mostrará una tendencia a privilegiar la experimentación con formas y técnicas fotográficas sobre el trabajo con temáticas de fondo (más asociadas al trabajo documental). En este sentido, la Fotografía moderna estadounidense también mantendrá un nexo formal con la antigua clasificación de las imágenes según su género (desnudo, naturaleza muerta, paisaje...).

La corriente europea, en cambio, se caracterizará por manifestarse de manera más heterogénea que la americana. En consecuencia, es difícil hablar de la Fotografía moderna en Europa, ya que, por un lado, sus autores se encontraban integrados a diferentes grupos de vanguardia y, por otro, pocos de ellos se consideraban fotógrafos. En consecuencia, si se ha de describir la producción fotográfica europea bajo un signo común, éste sería el de "vanguardia". Las imágenes de esta época se caracterizarán por su ruptura, exageración o intolerancia de las convenciones artísticas y sociales. Se vinculen explícitamente o no al Arte, estas corrientes europeas asumirán naturalmente el rol de la Fotografía como un *género en sí mismo*.⁹ No sólo se reconocerán la posibilidades de artísticidad de la fotografía, sino que se la considerará como un verdadero "arte de su tiempo". En este momento, la fotografía será un recurso común de pintores, escultores, músicos y escritores de vanguardia.

Son bien conocidas las investigaciones de Otto Stelzer y de Aaron Scharf con relación a la influencia mutua de arte y fotografía en esta época.¹⁰ Por ello, no considero necesario repetir el recuento histórico de las corrientes de vanguardia que utilizaron la fotografía, ni abundar en la descripción de ejemplos concretos. Sin embargo, sí me parece pertinente discutir aquí ciertos aspectos relativos a los criterios de artísticidad de la

producción fotográfica de aquellos años, así como su significado dentro del medio cultural europeo.

Mientras que la tendencia americana oculta la mecanicidad del medio detrás de un discurso que idealizaba y subjetivizaba el manejo de la cámara, la Fotografía vanguardista europea estaba fascinada precisamente por la mecanicidad. Lejos de constituir un obstáculo para que una obra tuviese un aura artística, la cualidad mecánica fue un elemento clave para que los artistas vanguardistas pudieran proponer una nueva estética, la "estética de la máquina":

El caso de la evolución del automóvil es un ejemplo sobresaliente de mi argumento; es un hecho curioso que cuanto más perfecciona la máquina sus funciones utilitarias, más bella se vuelve.¹¹

La cita es de Léger, quien evidentemente no era fotógrafo. Sin embargo, su texto sirve para ejemplificar el desplazamiento de la mecanicidad hacia la artísticidad que se da no sólo en la fotografía, sino en prácticamente todo el arte de vanguardia. Para ésta, la mecanicidad tiene un signo positivo, porque exige al artista una disciplina esencial:

Entonces queda claro que (el hombre) no se ha vuelto mecánico, sino que el progreso de la ciencia, de la técnica, de la maquinaria, de la vida como un todo, lo ha convertido en una máquina viviente, capaz de realizar de una manera pura la esencia del arte [...].¹²

La mecanicidad conlleva purificación, esencialidad, afirma Mondrian. Su concepto sólo puede entenderse si recordamos que las vanguardias tuvieron como denominador común el hecho de querer erradicar los recursos convencionales del realismo naturalista del arte que, en cambio, estaban presentes en la modernidad estadounidense. La atracción por la mecanicidad también puede entenderse como un resultado del acercamiento de las vanguardias a los nuevos conceptos de tiempo y espacio de la ciencia y la filosofía de comienzos del siglo xx. Los vanguardistas no solamente eran conscientes de que estos

conceptos socavaban los cimientos de la tradición cultural (la Visión Objetiva), sino que era precisamente el medio fotográfico el que mejor podía manifestar un nuevo concepto de objetividad:

*Solamente la fotografía puede traducir a través de la imagen el rigor de las líneas de la técnica moderna, los brazos aéreos de las grúas y los puentes, el poder de las máquinas de 1.000 h.p [...] La descripción absolutamente verídica de las formas, la finura de gradaciones tonales desde la luz más brillante hasta la profundidad de las sombras más oscuras, todo esto da a la fotografía con maestría técnica el encanto mágico del acontecimiento vivido [...]. Dejemos pues el arte a los artistas y busquemos hacer con medios fotográficos imágenes que se sostengan por sus calidades propiamente fotográficas, sin intentar acceder al arte [...].*¹³

En este texto, Albert Renger-Patzsch describe una doble característica de la Fotografía de esta época. En primer lugar, resalta algo que ya habíamos encontrado en Weston, la autonomía de la Fotografía con respecto al Arte. En segundo lugar, describe la vuelta de la Fotografía a una “objetividad” diferente de aquella de la Visión Objetiva, pero, en cambio, próxima a la ciencia y la filosofía contemporáneas. La novedad en la esfera de lo visual/objetivo se manifiesta en tendencias como “La Nueva Visión” o “La Nueva Objetividad” (*Die Neue Sachlichkeit*). La idea fundamental de estas tendencias es la propuesta de nuevos valores de figuración y percepción adaptados a una visión del mundo moderno. El aspecto de objetividad derivada de la mecanicidad de la cámara es fundamental para estas escuelas porque contrarresta no sólo la subjetividad artesanal del pictorialismo, sino el nuevo irracionalismo surgido con el Dadá. Al mismo tiempo, la calidad objetiva se considera como un elemento que permite socavar los valores de genio y élite inherentes a la artisticidad burguesa:

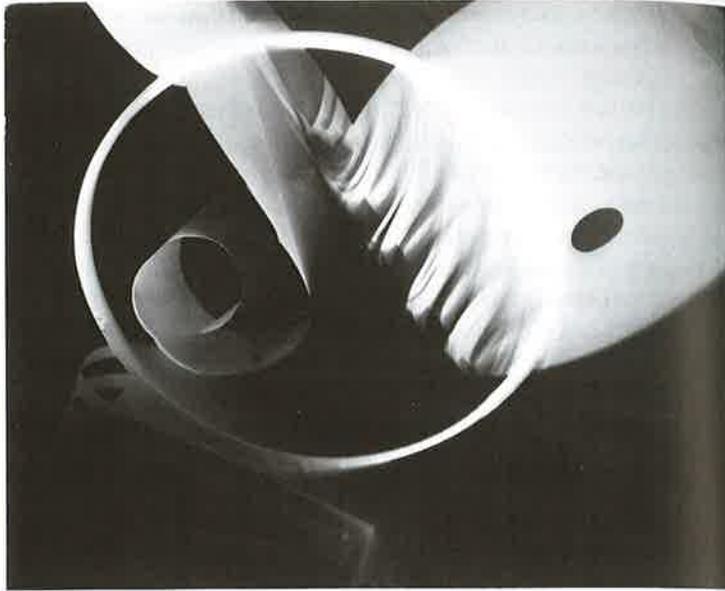
Todos estarán forzados a ver que lo que es ópticamente verdadero es explicable en sus propios términos, es objetivo, antes de llegar a cualquier posible posición subjetiva. Esto abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa que ha permanecido insuperada

*por siglos y que ha sido estampada en nuestra visión por grandes pintores individuales.*¹⁴

Como hemos descrito antes al hablar de la Pintura, muchas de las teorías modernas de la Fotografía tienen un fuerte carácter pedagógico. A diferencia del tono prescriptivo y proselitista de la retórica americana —de Adams, por ejemplo— el discurso de las escuelas europeas muestra un interés por la formulación de una verdadera teoría para la fotografía. Es en este contexto en el que László Moholy-Nagy, ideólogo de la “Nueva Visión” y autor de *Pintura, fotografía y cine* (*Malerei, Fotografie, Film*), afirmará que “el analfabeto del futuro será quien no conozca el medio fotográfico...”

La insistencia por parte de los artistas de vanguardia en crear frentes simultáneos de teoría y práctica surge de su necesidad de encontrar un fundamento conceptual para el alejamiento de la imagen fotográfica de los parámetros convencionales de representación. Una de las consecuencias que tuvo la intensa experimentación de los fotógrafos con los recursos ópticos del medio fue la desaparición paulatina de toda referencia realista. En la fotografía de Moholy-Nagy, por ejemplo, puede observarse una oscilación entre un esfuerzo compositivo basado en efectos de picado y contrapicado (*Funkturm*, Berlín, 1928), y una propuesta formal esencial casi abstracta con un mínimo trabajo con luz y sombra (*Fotogramas*, 1923-1925).

Son precisamente los fotogramas de Moholy Nagy, junto con los fotogramas de Man Ray, los que introducen la abstracción al lenguaje fotográfico. Si la Fotografía es un medio que naturalmente lleva a la abstracción, no es hasta la época vanguardista cuando se valoren los recursos de abstracción como parte del léxico fotográfico a disposición del artista. Y es Moholy-Nagy quien, en el libro anteriormente mencionado, defiende el uso de este tipo de recursos. De modo paralelo a Greenberg y a su propuesta del plano como mínimo esencial de la Pintura, Moholy-Nagy propone la luz como el recurso esencial de la Fotografía: si la palabra alemana *Lichtbild* usada como referencia al medio fotográfico quiere decir literalmente “cua-



László Moholy-Nagy, *fotograma*, 1939

dro de luz”, el fotógrafo será un *Lichner* o “buscador de luz”. Los fotogramas de Moholy-Nagy plantean un problema de límite ontológico similar al del plano pictórico de Greenberg: una vez reducido el lenguaje del medio a su mínimo esencial, ¿qué queda del medio?, ¿se transforma éste en otra cosa?, ¿se ve forzado a hacer un salto de género?, ¿desaparece? La cuestión planteada por Moholy-Nagy se resolvió en la práctica del mismo modo que con la Pintura moderna: obviando su pertenencia al Arte y minimizando el problema de la tecnología. La fotografía sólo era el recurso técnico utilizado. Otra vez, la justificación tecnológica de la persona de a pie.¹⁵

Además de la reducción al abstracto, otra consecuencia de la utilización de los recursos ópticos de la cámara y de los fuertes cambios del punto de vista del fotógrafo (picado y contrapicado), es la ruptura de los esquemas tradicionales de represen-

tación de tiempo y espacio. Como hemos discutido antes, la cámara está construida a partir de parámetros geométricos que producen imágenes consistentes con la perspectiva central. Si se respeta el manejo convencional de la cámara, las imágenes producidas por ésta serán congruentes con la teoría subyacente al aparato; si, en cambio, se subvierte o manipula su uso, las imágenes resultantes escapan a la definición ortodoxa del espacio tridimensional. Aunque como afirman Stelzer y Scharf esta conciencia de manipulación de la cámara —y del espacio— se había introducido en la fotografía muchos años antes con la fotografía aérea (recordemos la imagen de Nadar, en globo, sobre París), no es hasta las vanguardias cuando este recurso se integra al léxico de la Fotografía. Además de introducir la abstracción, las imágenes de los fotógrafos vanguardistas (y, en especial, las del constructivismo y la “Nueva Objetividad”) proponen nuevas concepciones de tiempo y espacio presentes en la ciencia y la filosofía de su época. Una fotografía como la citada de Moholy-Nagy (*Funkturm*), o cualquier otra de Rodchenko, obviamente no responden a los cánones de localización espacial convencional. Tanto es así, que la foto de Moholy-Nagy está publicada con una orientación diferente en dos libros que la reproducen (*Histoire de la Photographie* de Frizot, y *On the Art of Fixing a Shadow*, de Greenough *et al.*). Si el lector no conoce la orientación propuesta por el autor (la del segundo libro), puede quedarse con una idea errónea con respecto a la composición original de la imagen.

Los artistas vanguardistas aprovechan las posibilidades de la técnica fotográfica para sugerir conceptos de tiempo y espacio paralelos a los de la ciencia y filosofía de la época. La exposición doble o múltiple y la obturación larga son recursos que sirven a los constructivistas (Rodchenko, Rösler, Tato, Petry) y futuristas (Severini, Balla) para lograr un desdoblamiento del tiempo en planos simultáneos asociable al concepto de forma como “vista instantánea de la transición” descrita por Henry Bergson en su libro *Evolución creativa*. La interdependencia de tiempo y espacio sugerida por estas imágenes también puede vincularse a teorías científicas como la de la relatividad de

Einstein, o las matemáticas de Riemann o Minkowski. Estos mismos recursos también son utilizados por los surrealistas para producir una confusión de los niveles de percepción de lo interno y externo, de manera acorde a las investigaciones freudianas sobre el inconsciente publicadas por aquellos años.

Sea cual sea la corriente vanguardista que utilice estos recursos, sus consecuencias son parecidas: se trastoca la idea de la referencialidad y de la percepción transparente de la tradición analítica occidental, en que claramente se distinguen objeto y sujeto. Las imágenes empiezan a sugerir inseguridad en el sujeto e indeterminación en el objeto. Aunque esto podría explicarse, desde el punto de vista filosófico, como una tendencia crítica o escéptica de la epistemología occidental, en realidad se estaban manifestando nuevos conceptos de lo real. Si la Fotografía europea moderna alcanzó relevancia no fue por su aportación de nuevos recursos estilísticos, sino por su subversión de los códigos de representación y su propuesta de nuevos parámetros de concepción de la realidad. En los primeros años del siglo xx, la sintaxis de cámara se integrará al lenguaje fotográfico como una vía para lograr un discurso autónomo de la Fotografía como género (Fotografía con F mayúscula). A ambos lados del océano, la experimentación intensiva con la cámara llevará a los fotógrafos a encontrar varios modos de concebir lo visual. De los muchos recursos fotográficos relacionados con la sintaxis de cámara que se utilizaron en esta época, he destacado sólo aquellos que tienen relevancia por su trascendencia en la representación del tiempo y el espacio. Es obvio que antes de integrarse al vocabulario de la artisticidad fotográfica, muchos de estos recursos (fotografías movidas, doble-exposición, encuadres fallidos o “cortados”, etcétera) ya se conocían pero habían sido considerados como defectos de toma (el trabajo de Julia Margaret Cameron). A partir de la validación de estos recursos dentro del repertorio de lo artístico, también se revalorizarán fotografías de períodos anteriores que hasta entonces sólo habían sido comprendidas desde la tecnología o la investigación científica. Hablemos de esto en el siguiente capítulo.

Notas

1. Julia Margaret Cameron no fue la única en utilizar este tipo de sintaxis con una intención artística, pero sí es el ejemplo más claro: Mike Weaver, “L’Aspiration Artistique. La tentation des beaux-arts”, en: Michel Frizot, *op. cit.*, p. 187.
2. Edward Weston, “La fotografía no pictórica”, en: *Luna Córnea*, núm. 1, Conaculta, México, invierno 1992-1993), p. 63. Versión original en *Camera Craft*, vol. 37, núm.7.
3. *Ibid*, p. 65.
4. *Ibid*, p. 66.
5. Andy Grundberg, “Ansel Adams: La política del espacio natural”, en: *Luna Córnea*, núm. 6, Conaculta, México, 1996, p. 30.
6. Susan Sontag, *op.cit.*, pp. 98-99.
7. Andy Grundberg, *ibid.*, p. 33.
8. Ansel Adams citado en: Andy Grundberg, *ibid.*, pp. 33-34.
9. Como veremos más adelante, en este período hay una reticencia por parte de los usuarios de la fotografía a llamarla “Arte”, porque éste, como concepto, se relacionaba con el sistema “burgués”, tradicional, convencional, etcétera, contra el cual los artistas se estaban rebelando. Esto no implica que esta fotografía funcionase claramente dentro de un contexto artístico.
10. Otto Stelzer, *op. cit.*, y Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
11. Fernand Leger, “A New Realism - The Object”, en: Hershel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art, op. cit.*, p. 279.
12. Piet Mondrian, “Plastic Art and Pure Plastic Art”, en: Hershel B. Chipp, *ibid.*, pp. 361-362.
13. Albert Renger-Patzsch, *Das Deutsche Lichtbild*, citado en: Andreas Haus y Michel Frizot, “Figures de Style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie” en: Michel Frizot (ed.), *op. cit.*, p. 465. Gita original en U. Eskildsen y J. C. Horak (eds.), *Film und Foto der zwanziger Jahre*, D.V.A., Stuttgart, 1979. Versión inglesa en: Arno Press, Nueva York, 1979.
14. Lázló Moholy-Nagy, extracto de *Malerei, Fotografie Film*, citado en: Liz Wells, *op. cit.*, p. 27.

15. Esta situación es paralela a la que se produce en aquella época con la exposición *Film und Foto* en 1929, de la que Moholy-Nagy era uno de los organizadores y cuyo catálogo simplemente “presenta” fotos en un contexto artístico, sin jamás abordar directamente la cuestión de su artisticidad. Aunque la presentación explicitaba el concepto de foto como género, dejaba implícitas las razones de su calidad artística: David Travis, “Ephemeral Truths” en: Sarah Greenough, *et al.*, *op. cit.*, p. 236.

Una naturaleza híbrida

I

*Fotografía lo que no quiero pintar y pinto lo que
no puedo fotografiar*
Man Ray

Man Ray, pintor convertido a fotógrafo, se da permiso, como pocos artistas antes que él, de moverse sin culpa por los dos géneros que domina. La ética de la vanguardia se lo permite: la crítica moderna ha desplazado la cualidad de artisticidad de la obra a su creador. El eje del arte no es ya el dominio de la *techné* o el *ars* de un género —sea este Pintura o Fotografía—, sino la creación. Sin embargo, Man Ray aún parece plantearse su creación como una disyuntiva entre géneros: la obra, o es pintura o es fotografía. No obstante, desde nuestra perspectiva histórica podemos constatar que el espíritu de la vanguardia, en sus múltiples manifestaciones concretas, fue esencialmente *transgenérico*. Muchos artistas vanguardistas además de Man Ray —Picasso, Dalí, Moholy-Nagy, El Lissitzky, por mencionar unos cuantos—, no trabajaron a partir de una disyuntiva de géneros (fotografía o pintura), sino a partir de la conjunción de éstos (fotografía y pintura).

Si identificamos la crítica moderna con la consolidación de los géneros autónomos al estilo Greenberg, nos resultará paradójico reconocer que una de las herencias más importantes de las vanguardias fue precisamente la evolución del concepto de Arte hacia una identificación de éste con lo transgenérico y con la acción del artista. La contradicción es aparente: la conjunción de géneros como propuesta artística se produce no sólo como resultado de la definición de los géneros por la

conciencia moderna, sino como un proceso simultáneo e interdependiente a ésta. La producción fotográfica no estuvo exenta de esta transformación.

Los artistas de las vanguardias probaron su creatividad en distintos géneros artísticos y produjeron obras mezclándolos. Surgen así “obras de Arte” con lenguajes híbridos —fotografía y pintura, fotografía y tipografía, etcétera—, pero también obras con dos versiones del mismo lenguaje, como sería el caso de la mezcla de fotografía artística y comercial. En este capítulo, quiero referirme sólo al primer caso que toca la mezcla de géneros diferentes y, en especial, al caso de fotografía y pintura.

Es común, en la fotografía del siglo XIX, la utilización de pintura sobre la foto. Normalmente, esta sobreposición del lenguaje pictórico sobre el fotográfico respondía a una necesidad de mejoría del segundo: la manipulación pictórica servía para paliar algún defecto de la fotografía. Así surge el uso extendido del retoque a pincel sobre el negativo o la copia. Aunque se justificaba la necesidad del retoque por las deficiencias de la sintaxis fotográfica (falta de sensibilidad o contraste de la emulsión, fallos de la óptica, insuficiencia de detalle, etcétera), también se aducían razones de tipo ideológico o sociológico. En las colonias (Perú, por ejemplo) se retocaban los negativos de los retratos de gente mestiza o indígena para producir, en el positivado, un color de piel más blanco en la persona retratada.¹

Otra utilización obvia de la pintura en los primeros años de la fotografía fue la adición de color sobre las copias. Tan temprano como 1816, Niépce escribe a uno de sus sobrinos sobre la decepcionante calidad monocroma de sus imágenes y sobre la necesidad de encontrar una solución para esta deficiencia técnica.² Sobre este punto, cabe reflexionar que siempre que se alaba la invención de la fotografía como medio de representación, rara vez se destaca su fracaso para la reproducción cromática. Tan es así que consideramos normal que la foto del siglo XIX sea monocroma. En cambio, si consideramos que

uno de los motivos para la invención de la fotografía era la reproducción de la realidad tal y como ésta se manifiesta ante nuestros ojos (a todo color), entenderemos la poco confesada frustración de los primeros fotógrafos con la monocromía de sus técnicas. Hasta que no se desarrollaron con éxito las técnicas fotográficas en color, ya en el siglo XX, fue una práctica común por parte de los fotógrafos utilizar el mismo tipo de coloreado manual que se estilaba en las artes gráficas. Así, podría agregarse a la historia oficial de la Fotografía un capítulo que describiera los intentos fallidos de Niépce con el color, las impresiones directas coloreadas de Bayard,³ los cientos de daguerrotipos y ambrotipos populares iluminados a mano (básicamente, retratos y desnudos pornográficos) y los *composites*, tan populares alrededor de 1870.

La exclusión de este tipo de procesos manuales o artesanales de la Historia de la Fotografía se comprende mejor si recordamos su vinculación íntima con la crítica moderna. Su visión retrospectiva del medio gira en torno al desarrollo de sus cualidades esenciales, y no a cualidades agregadas o aleatorias, como son los casos anteriormente mencionados. El modo de pensar convencional excluye la posibilidad de considerar la mezcla de técnicas como una característica asimilable a un género, por lo que, naturalmente, se descartarán estrategias como las antes descritas. El carácter revolucionario de las vanguardias permitirá que pueda incluirse en el Arte aquello que escapaba a la comprensión de las tradiciones anteriores. En este sentido, podemos considerar el período vanguardista como un punto de culminación y trascendencia del concepto moderno de Arte.

La idea del mínimo esencial lleva a los géneros artísticos a un callejón sin salida: si un artista no acepta la disyunción al elegir hacer una obra en uno u otro género, como Man Ray, sino que decide, como Picasso, mezclar los géneros en su obra, no sólo pone en aprietos a la obra creada, sino a todo un sistema basado en el parámetro de lo genérico. De este modo, las obras transgenéricas no sólo señalan la muerte de los géneros artísticos, sino de un concepto de Arte.⁴ La Pintura y la

Fotografía pasan a ser *recursos técnicos específicos* de un nuevo género mayor, el Arte (es decir, pasan a ser sólo pintura y fotografía, con minúsculas). Mientras algunas obras de Man Ray, por ejemplo, todavía pueden asociarse a la Pintura o la Fotografía, lo verdaderamente significativo es su asociación con el surrealismo y, en definitiva, con el Arte.

Lo que una obra transgénica manifiesta es que los géneros originales a los que podría asociarse —la Pintura, la Fotografía, etcétera— se han convertido en especies cuya tendencia —surrealismo, constructivismo, cubismo, etcétera— deviene un mero tropismo. Su verdadera pertenencia no es a ese tropismo, sino al género mayor que lo engloba, el Arte. Así, cuando un autor conjuga dos medios (Max Ernst pinta sobre una foto, El Lissitzky conjuga tipografía y fotografía, Picasso raya un negativo “dibujando” un personaje sobre el fondo, Bellmer colorea una foto) su intención fundamental no se asocia con el plano de la *techné*, sino con el del *ars*. Arte mata técnica.

La intención de las obras transgénicas como las mencionadas es muy distinta a las primeras fotos coloreadas como, por ejemplo, las fotografías pintadas de Bayard. Estas últimas son justamente eso: fotografías *con* pintura. El énfasis creativo está en el medio dominante, la Fotografía en este caso. En cambio, las obras de género mixto de las vanguardias fueron creadas con una vocación que surge del Arte para aterrizar sobre este mismo: no se quiere perfeccionar o completar un género, sino producir una obra —de Arte, naturalmente— a partir de la mezcla de lenguajes. Los medios que conforman la obra se utilizan en su calidad de códigos completos, y en la nueva obra se transforman en fragmentos de un paradigma mayor, un *meta-lenguaje*.

Las obras de pintura y fotografía producidas por las vanguardias han de considerarse como una operación lingüística, un juego con lenguajes. Su intención no se relaciona con la intención inmediata y primordial de significar de todo lenguaje. El objetivo de contraponer elementos discímbolos en un mismo



Salvador Dalí, *Bebé-mapamundi*, 1939

campo evidencian el proceso mismo de significación. Ejemplo de esto es la obra de Dalí, *Bebé-mapamundi*, cuya manipulación plástica no intenta integrarse a su entorno fotográfico de exactitud analógica: simplemente está allí, en un espacio discontinuo entre la Pintura y la Fotografía. De manera irónica, Dalí utiliza el contorno pictórico del mapa como irrupción violenta

ta del espacio “real” de la cara del bebé que deviene “irreal” por la presencia de la pintura. Lo que hace la manipulación pictórica, cuyo realismo es intrascendente, es delatar a voces la ficción fotográfica.

A partir de las vanguardias cada vez será más común la utilización de géneros mixtos en obras concebidas desde un principio como Arte. Hoy en día, la integración de la Fotografía con otros medios visuales es tan común que ya nadie duda en considerarla un medio en sí misma. Muchos artistas encuentran en la mezcla de medios el principio mismo de “artistificación” de su trabajo. Hay tantos ejemplos que no cabe aquí mencionarlos a todos.

Con respecto a este punto, el crítico americano A. D. Coleman ha dicho que el que los pintores usen la Fotografía no la legitima; al contrario, dice, la transfertilización entre ambos medios ha ayudado a la Pintura a conservar su vitalidad y efectividad.⁵ Nosotros podemos observar que lo opuesto también funciona: la Pintura ha ayudado a conservar la vitalidad y la efectividad de la Fotografía. La frase de Man Ray se aplica hoy a otros fotógrafos como Cartier Bresson, Robert Frank y Duane Michals, que en algún momento han dejado la práctica fotográfica “pura” para comenzar a pintar.

II

*La visión es discontinua[...]
Estos elementos[...], conducidos de nuevo a su
estado de pureza ininteligible y solitaria, se
vuelven capaces de todas las ‘perversiones’
[...] Se pasa aquí de la simple vecindad a la fusión
más íntima, a la transubstanciación [...] Un árbol
se combina con un pulpo, con un cuerpo de mujer
[...] para dar origen a los “grandes viajes”*

Paul Nougé

Podría pensarse que fuera de los recursos de artistificación que hemos descrito ya no hay ninguno más: la estrategia más simple es manipular la realidad fotografiada (“esto es porque yo lo he inventado”, el noema de Bayard); a ésta sigue el manejo consciente de la sintaxis fotográfica (ya sea de cámara y/o de impresión); y la última estrategia, en orden histórico, consiste en mezclar la fotografía con otro lenguaje, básicamente, la pintura. En todos los casos anteriores, el rol del fotógrafo es activo en tanto hay una acción que modifica, más o menos directamente, la imagen fotográfica.

A la vez, hay otro recurso de artistificación más sofisticado y simple. Más sofisticado, porque parece eliminar la acción directa del autor en la imagen, y más simple, porque parece prescindir del quehacer técnico de la obra identificado con la destreza propia del Arte. Es una artistificación que se basa en la simple apropiación de algo ya realizado.

La apropiación y reciclaje de material gráfico u objetual para fines artísticos se había ya utilizado en los anuncios publicitarios de finales del siglo XIX y en el arte cubista. Sin embargo, en el medio fotográfico, la utilización de tal recurso como fundamento de lo artístico sí era nuevo. Ya no se trata de mezclar dos medios diferentes (fotografía y pintura), sino fragmentos de versiones diferentes de un mismo lenguaje. Generalmente, estos fragmentos ya están hechos: el artista no tiene sino que encolarlos juntos.

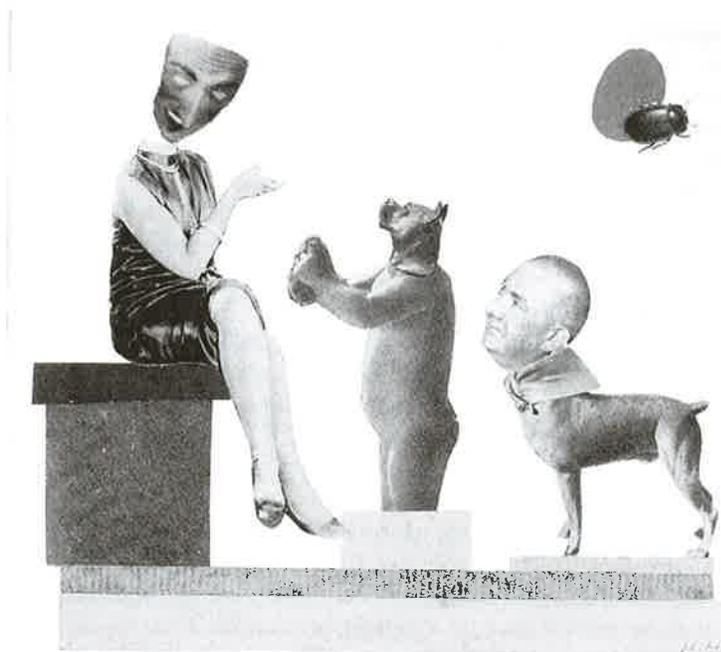
Podría argumentarse que el recurso que discutimos antes —la mezcla de Fotografía y Pintura— implica una artistificación obvia: como intuye Coleman, la pintura se utiliza para artistificar a la fotografía y no al revés. Muchos sostienen que ésta es la razón por la que aún hoy en día muchos pintores rayan sus fotos para producir un efecto más artístico y, así, facilitar su inserción en un ámbito artístico que se considera más importante que el fotográfico.

El recurso al que nos referimos ahora prescinde del uso de la manipulación pictórica y se mueve estrictamente en los límites

de lo fotográfico. Es cierto que consiste en recortar y pegar, pero sólo fragmentos fotográficos. La continuidad de la sintaxis fotográfica se rompe porque los fragmentos no pertenecen a un mismo sistema de referencia en lo espacial y temporal. Se pierde la convención representativa de la Visión Objetiva y, en su lugar, aparece un espacio imaginario cuyos únicos límites son los del soporte material. Los fragmentos fotográficos de tamaños distintos y escalas representacionales erráticas se relacionan entre sí sin compartir un mismo código espacial. Están juntos en la obra porque alguien los escogió y los puso allí.

Visto de esta manera, el fotomontaje es mucho más que otra técnica o recurso de manejo del lenguaje fotográfico. Más bien consiste en utilizar un lenguaje para criticarse a sí mismo. También es un modo en que el medio trasciende su necesidad de representar algo. Lo que el fotomontaje implica, en primer término, es que la foto es un lenguaje completo (no se puede “deconstruir” lo no construido). Su referencia más importante no es al contenido de los fragmentos que lo componen, sino a la constructibilidad de los códigos de lo fotográfico. Y no sólo eso: el fotomontaje también hace referencia al contexto socioeconómico del que provienen cada uno de sus fragmentos. De ahí su capacidad crítica.

No es lo mismo, pues, el efecto pictórico ingenuo de Rejlander y Henry Peach Robinson, que recortan, pegan y disimulan el ensamblaje, que el fotomontaje dadaísta. A los primeros —como a los fotomontadores actuales que usan las técnicas digitales de Photoshop en publicidad— les interesa ocultar la calidad construida de la imagen, mientras que los segundos buscan precisamente resaltar la escisión de los fragmentos, porque es justamente en ese espacio escindido donde se encuentra la posibilidad de subversión o crítica. El espacio entre los trozos de imágenes de, por ejemplo, Heartfield, Hannah Höch o Hausmann, orienta su interpretación hacia la crítica política, mientras que el hueco de los fotomontajes surrealistas de Dalí, Breton o Max Ernst invita al espectador a proyectar su subconsciente en la obra.



Hannah Höch, *La Coqueta I*, 1923-1925

Visto desde esta perspectiva de posibilidad crítica, la importancia del fotomontaje rebasa, por mucho, la de un mero recurso de artificio. Este recurso podría identificarse con el más auténtico espíritu benjaminiano, porque el tipo de obra que produce, desde su naturaleza industrial y mecánica, es, a la vez, un juicio estético (en un muy estricto sentido kantiano), una crítica sociocultural (en un sentido materialista) y una operación de lenguaje (en un sentido semiológico).⁶

Prácticamente paralelo al *collage* pictórico, que surge como forma artística desde el período de la I Guerra Mundial, el fotomontaje fotográfico abre la posibilidad de reciclar el lenguaje fotográfico a partir de su propio código.⁷ Es un recurso de manifestaciones heterogéneas cuyo objetivos oscilarán de lo

ético a lo estético dependiendo de su esfera de distribución y de la orientación del tropismo vanguardista del que surja (constructivismo, “nueva fotografía”, surrealismo, etcétera). Por ejemplo, el uso crítico-político que de él hace el Dadá (Hausmann, Heartfield, Höch, Grosz) será muy diferente al uso prescriptivo-ideológico del constructivismo ruso (Lissitzky, Klucis, Stenberg, Rodchenko) y, por supuesto, radicalmente distinto al uso ético-publicitario de algunos artistas asociados al constructivismo, la “Nueva Fotografía” o “Nueva Visión” (Moholy-Nagy, Rodchenko, Tschichold). El recurso y el autor pueden ser los mismos, pero la *intención* establece toda la diferencia. El Lissitzky, por ejemplo, tiene trabajos de fotomontaje prescriptivos como *El constructor* (1924), estéticos como *El corredor de la ciudad* (1926) y meramente publicitarios como el anuncio de Pelikan (1924).⁸ En Moholy-Nagy observamos lo mismo: *Psicosis de masas* es una obra políticocrítica, mientras que la cubierta de *Die Neue Line* es estético-decorativa.⁹ En Cataluña podemos citar a Català-Pic, quien usa esta técnica tanto para la crítica política como para la publicidad. Y así sucesivamente: a través de un recurso de lenguaje común, los artistas pasan de una esfera de actividad a otra, y de un tipo de intención a otro. Uno de los más lúcidos artistas de esta época, Raoul Hausmann, sostuvo que el término “Foto-montaje” era el mejor para este recurso, porque aludía a su capacidad constructivo-deconstructiva y porque también sugería sus posibilidades abiertas. Otros términos utilizados en esa época para nombrar este recurso tenían implicaciones más cerradas: *Foto-Graphik*, *Foto-Satire*, *Foto-Plakat*, *Foto-Einbände*, etcétera. Hausmann intuye que el término montaje, con su doble sentido de ensamblaje y de construcción ideológica, es el que mejor representaba el espíritu del recurso.

Un argumento que quiero subrayar aquí es la separación de los recursos de foto-montaje y de doble- (o multi-exposición). A esta última, la exposición múltiple, la describí como parte de los recursos de sintaxis de impresión, y al fotomontaje, en cambio, lo estoy considerando como un recurso lingüístico. En realidad, podría pensar el lector, ambos coinciden en utilizar una contraposición de fragmentos fotográficos, lo cual implicaría una pertenencia a un mismo giro de artisticidad. La divi-

sión anterior sería artificial y aleatoria: pocos artistas utilizan un solo recurso de artificio y, por razones más pragmáticas que artísticas, rara vez emplean el lenguaje fotográfico en una sola esfera de distribución. Es poco frecuente el caso de un artista como Renau cuya obra es bastante consistente en intención y forma de difusión. Más común es el caso, por ejemplo, de Català-Pic, cuya obra ostenta una gran heterogeneidad de recursos y cuya creatividad estuvo al servicio del movimiento antifascista tanto como de grandes industrias catalanas de la época. La razón por la cual he separado ambos recursos es porque difieren radicalmente en sintaxis y, consecuentemente, también en la transmisión del contenido. La sintaxis de la exposición múltiple se podría describir como continua: la información icónica yace sobre una textura fotográfica continua o analógica. En lo que toca a su representación espacial y temporal, posee el potencial de sugerir múltiples espacios (y tiempos) que se presentan como yuxtapuestos.

La sintaxis del fotomontaje, en cambio, se ostenta como algo muy diferente: la información icónica no sólo está fragmentada, sino que se presenta en un espacio *discontinuo* también fragmentado. Las representaciones espaciales no sólo no se sobreponen, sino que se suman. El tiempo —correspondiente a un espacio— también se multiplica: cada fragmento icónico tiene su propio tiempo. A diferencia de los trabajos realizados con espejos, como las *vortografías* de Alvin Langdon Coburn (1917), o los trabajos por sobreimpresión, como la imagen de los “pechos dobles” (*Sin título*) de Man Ray, que repite dos veces una misma imagen sugiriendo un tiempo lineal y sincrónico, los fragmentos fotográficos del fotomontaje se muestran inconexos, en un tiempo diacrónico. Si en la sintaxis de la doble o multi-impresión ya se manifiesta el sutil carácter lingüístico de la fotografía, en el fotomontaje este hecho se asume abiertamente. Más aún: si nos ponemos quisquillosos, con una lupa como la del museógrafo Ivins, comprenderemos que más allá de las semejanzas superficiales hay una diferencia inmensa entre la sintaxis de ambos recursos. En la multi-exposición, la sintaxis es totalmente fotográfica, mientras que en el fotomontaje se revela una textura fotomecánica. Y es en este

carácter sintáctico fotomecánico donde yace la verdadera naturaleza del fotomontaje: es una acción artística que consiste en manipular un lenguaje industrial que se asume íntegro y acabado. Es un recurso que encuentra su fundamento en un concepto de Arte en que el simple *escoger* o *tomar* basta para justificar el *quehacer* artístico.

Hacer como tomar: la *apropiación* de lo ya hecho es una de las cualidades más revolucionarias del fotomontaje y uno de los momentos culminantes de la conciencia moderna del Arte. Tanto es así, que funciona como umbral del arte contemporáneo. Analítico, fragmentado o posmoderno, el Arte de nuestro tiempo está íntimamente vinculado al espíritu del fotomontaje.

III

La palabra "arte", en su sentido etimológico, significa simplemente "hacer". ¿Pero qué es hacer? Hacer algo es elegir un tubo de azul, un tubo de rojo, poner un poco de esto en la paleta y elegir siempre la calidad del azul y del rojo; también escoger dónde ponerlos en la tela. Siempre elegir. Para elegir se pueden utilizar tubos de pintura o pinceles, pero también se puede escoger un objeto ready-made, hecho previamente por la mano de otro hombre o mecánicamente, incluso, si uno quiere, apropiárselo, ya que ésta es la manera de elegir. Incluso en la pintura convencional, el asunto es elegir
Marcel Duchamp

Nos hemos referido varias veces a la idea de que la Pintura hace y la Fotografía se toma. La cita es de John Szarkowski, uno de los críticos responsables de formular la contraparte fotográfica a la teoría moderna de Greenberg.¹⁰ El argumento de Szarkowski se apoya en un razonamiento común de identificar el proceso de la fotografía con un proceso analítico. El teórico opone la cualidad sintética de la Pintura (hacer) a la

cualidad analítica de la Fotografía (tomar). Tal como expliqué en el capítulo en que trato acerca de la sintaxis de cámara, esta interpretación del tomar fotográfico está íntimamente ligada a los recursos fundamentales de la Fotografía americana de aquella época, que fue la que casualmente Szarkowski ayudó a encumbrar. Si se hace caso omiso de las descripciones en que se idealiza la sintaxis de la mentada fotografía, podrá llegarse a la conclusión de que el tomar szarkowskiano no consiste más que en un manejo consciente, por parte del fotógrafo, de los conceptos de *cuadro* y *composición* ya existentes en la pintura occidental desde muchos siglos antes. Una verdadera práctica analítica del arte implicaría la pretensión de revelar la naturaleza convencional e históricocultural del lenguaje, tal y como se discutió anteriormente al hablar sobre la Pintura o el fotomontaje.¹¹

Más lúcida y pertinente como visión verdaderamente moderna del Arte es la propuesta de Duchamp, que parte de la idea de que el artista no inventa nada, sólo usa, manipula, desplaza, reformula o reposiciona lo que la historia le ha dado. Para Duchamp, prescindir del *hacer del Arte* no sólo no quita al artista el poder de intervenir, alterar o expandir el discurso artístico, sino que también *exorciza la ficción* de la autonomía del Arte (moderno, sobre todo). Duchamp arremete directamente contra el espíritu sustentador del Arte moderno, la teoría del "Arte por el Arte" y desenmascara la ficción de un lenguaje artístico surgido de un ser autónomo (el creador) que existe (como Dios) fuera de la ideología, y cuya voluntad y acción encarnan de modo material en una obra.

Lo radical del pensamiento de Duchamp es su transformación del impulso subjetivo del Arte (que hasta entonces había estado dirigido hacia hacer un objeto) en una acción desvinculada de la creación pero, en cambio, involucrada en el proceso de concebirla y nombrarla. La operación que propone Duchamp no está tan interesada en los recursos artísticos de los lenguajes como en la utilización del lenguaje como recurso artístico. En el nivel semiológico, la estrategia de Duchamp no es una operación de metalenguaje, sino de len-

guaje: afecta al género (el Arte) y no a la especie (la Pintura, la Fotografía).

Si intentamos explicar la estrategia artística de Duchamp pragmáticamente, podríamos asociarla más a la esfera de lo político que a la de lo estético. Su concepto de artisticidad ya no es esencial en un sentido estrictamente moderno. Greenberg, Renger-Patzsch y Moholy-Nagy aún conservan la convicción de que hay algo objetivo en la obra que la hace artística, mientras que Duchamp prescinde de toda cualificación objetiva. Los argumentos de Duchamp, que parecen partir de Kant, son los siguientes: como no hay realmente *nada* en el objeto que justifique su artisticidad, ¿por qué molestarse en hacerlo? “La artisticidad es sólo *artisticación*”, podría haber replicado Duchamp a Benjamin.

Duchamp nos ha recordado a Alicia y al grifo. No sabemos si Benjamin estaría convencido con la respuesta de Duchamp, pero al menos lo hemos intentado. Con la ayuda de Duchamp estamos llevando el asunto de la construcción del aura a una reducción al ridículo: el Arte sólo es *artisticación*. Y lo más interesante es que esta estrategia no es un mero recurso retórico, sino que se da verdaderamente en la práctica (ésta sería la posición de la teoría “institucional” del Arte, propuesta por George Dickie). Y es que, ciertamente, la estrategia duchampiana parece beber de un cinismo en su versión más pura. Después de Duchamp parece difícil recuperar algún tipo de visión idealista sobre las esencias artísticas de las obras artísticas. No sólo eso: al mismo tiempo que cambia la idea de obra, cambia la idea de Arte. Ya no hay más *ars* ni *techné*. Como bien dijo Schlegel un siglo antes, el Arte es, prácticamente, puro concepto: el principio del arte contemporáneo no es lo bello, sino lo característico, lo interesante y lo filosófico.¹² Qué concepto y qué filosofía, eso habrá que ver. Cada obra y cada medio tienen lo suyo. A partir de Duchamp la fotografía le da la vuelta al problema de la artisticidad. Veamos cómo.

Hasta las vanguardias, la fotografía artística buscó *algo* en su lenguaje que justificase lo artístico. Todos los recursos que hemos

explicado antes —la manipulación de la realidad, el manejo consciente de la sintaxis de cámara y de impresión, las mezclas de lenguajes, etcétera— tienen como denominador común el presumir cualidades objetivas en el objeto artístico. Hay algo en el objeto que denominamos obra de arte que hace que ésta se considere artística. Si cité el diálogo de Alicia y el grifo es porque sugiere un proceso de construcción subjetivo y de activo del valor artístico: aura es, más bien, *artisticación*. No se puede destruir, aniquilar o deconstruir algo que no se haya construido antes. Cuando Duchamp sustituyó el hacer técnico (*techné*) o artístico (*ars*) del arte con un hacer que era simplemente *elegir*, cambiaron de golpe muchos de los valores relacionados con el concepto Arte: en primer lugar, el artista ya no es el que produce la obra; en segundo término, la obra deja de ser un objeto que tiene algo artístico; y, finalmente, la acción artística deja de asociarse con la producción. El espectador, pasivo hasta entonces, recibe parte de la responsabilidad de la elección estética: la obra se abre y lo artístico es *lo que pasa*. El nuevo concepto de obra involucra la participación del espectador (podría pensarse aquí en la teoría de recepción estética de Aristóteles, pero el gesto de Duchamp apunta a algo muy diferente: el espectador no sólo siente ni recibe, sino que elige e interpreta).

En las vanguardias se producen varios gestos paralelos al gesto de Duchamp, que recuperan, para el lenguaje fotográfico, la idea del *ready-made*. Aunque algo de esto ya hay en el fotomontaje, la estrategia de la que hablo es aún más sutil. Tiene que ver con un reciclaje del medio fotográfico en sí mismo como un gigantesco *ready-made*. También se asocia con una interpretación vanguardista de aquella frase de Baudelaire que veía en el realismo la muerte del Arte:

*Entonces (el artista) abre una ventana, y el espacio entero contenido en el rectángulo de ésta, árboles, cielo y casas, asumen para el artista el valor de un poema automático, ya hecho.*¹³

La Fotografía no puede ser artística, piensa Baudelaire, porque tiene una cualidad automática, *realista*, *ready-made*. Precisamente eso es lo que propone Duchamp: *algo que esté*

producido industrial, automática y mecánicamente se convierte en Arte por el solo gesto u acción artística. Si leemos a Baudelaire desde Duchamp nos damos cuenta de que la fotografía, en sí misma, como producto automático, mecánico e industrial es *perfecta* para producir *ready-mades*.

La frase de Baudelaire es de 1859, y el *Urinal* de Duchamp, de 1917. En lo que respecta a la fotografía, ese lapso de sesenta años está marcado por una clara tendencia a entender la artísticidad como opuesta a la documentalidad. Por ello, conscientemente o inconscientemente, los fotógrafos adoptan los valores de Baudelaire y se alejan del realismo. Sin embargo, a partir de Duchamp, es precisamente el carácter realista *ready-made* el que atraerá a los artistas. A través de una operación de tipo conceptual, parecida a la de Duchamp, se utilizará el carácter mecánico e industrial del medio como fundamento de una nueva noción de la artísticidad fotográfica. Así, una de las principales razones por las que la fotografía fue adoptada por los surrealistas fue su naturaleza mecánica e impersonal, que imposibilitaba la expresión de la mano del artista e imponía a la imagen un carácter neutro. Esta neutralidad resultaba perfecta para un movimiento heredero del dadaísmo que buscaba, como éste, negar la artísticidad definida hasta entonces como autoría y marca del genio. De aquí que los surrealistas utilizaran la cámara de una manera fluida e informal pasándola de mano en mano, y prescindieran, en muchas ocasiones, de siquiera firmar las fotos.

Como medio, la fotografía encajaba en la búsqueda surrealista de liberar el arte del peso de la representación convencional, trascender la lógica e integrar el azar:

*La invención de la fotografía ha dado un golpe mortal a las otras formas de expresión. En pintura como en poesía, la escritura automática, descubierta a finales del siglo XIX, constituye la verdadera fotografía del pensamiento.*¹⁴

Los surrealistas prefieren la percepción directa, “la verdadera fotografía del pensamiento” —la ventana *ready-made* de

Baudelaire— a la representación que, para ellos, no era más que una convención cultural. Es precisamente por su carácter de “mensaje sin código” que la fotografía pudo ser considerada por los surrealistas como el equivalente visual de la escritura automática; de modo similar a Barthes, el surrealismo entenderá la fotografía desde su calidad de *imago*.¹⁵

Si bien los surrealistas recurrieron a una variedad de recursos de manipulación fotográfica como la intervención del negativo (*Mujer nube* de Ubac, de 1939), el fotomontaje (*Escritura Automática* de André Breton, de 1938) y la doble impresión (*Sin título* de Maurice Tabard, de 1929), su utilización fundamental del medio se relaciona con una radical revaloración de su carácter documental puro y con una propuesta contundente de éste como eje de la artísticidad.¹⁶ Mientras los futuristas, como Marinetti, despreciaban la Fotografía por realista, los surrealistas la apreciaron justamente por su cercanía con lo real, distinguiendo claramente entre su función metonímica (presencia o *imago*) y su función metafórica (representación o *icono*).

Breton fue muy sutil en diferenciar el objeto en sí (*imago*) de su representación (*icono*). No dirige su diatriba en contra de lo real, sino del realismo, “la forma real de lo real”.¹⁷ Para él, lo real artístico, al ser convencional, sólo incide en una parte de lo *verdaderamente* real, porque las imágenes, como todo lenguaje, son depositarias de aspectos volitivos *inconscientes* (pulsiones). La gran aportación del surrealismo fue ver más allá de la apariencia convencional del Arte para intentar redefinir su manejo de lo real.

Algunas fotografías —podían ser populares, anónimas o de fotógrafos documentales anteriores—, fascinaron a los surrealistas porque, a pesar de ser sólo registros ópticos del mundo, podía intuirse en ellas el mismo potencial para la fantasía que en una obra construida por la imaginación. Así se trascendía lo que Breton llamaba “la forma real de lo real” y lo que Man Ray calificaba como la “naturaleza positiva” del medio.

Los surrealistas valoraron el automatismo del medio porque lo equipararon con la parte “inconsciente” de toda expresión. Para ellos, el peso mayor de toda construcción recae en el *azar*. En una imagen, al encadenarse “por azar” figura con figura y foto con foto, se construye un discurso parecido al del inconsciente. El orden anárquico de los elementos en una foto o la seriación sin intención de un conjunto de imágenes sirven como detonante de la psique del espectador. Más que expresar como autores su propio inconsciente, lo que los surrealistas pretenden al integrar el azar es que el *inconsciente* se exprese “solo”.

Este tipo de argumentos llevó al surrealismo a considerar como artísticas las fotografías instantáneas de la vida cotidiana (*En el agua* de Roland Penrose, 1937), las imágenes automáticas del *fotomatón* (*Paul Eluard en el fotomatón*, 1930) o las fotos de producción popular (*Breton con grupo de surrealistas en una feria*, 1923).¹⁸ Consideraban que estas fotografías eran “documentos” de aquello que encontraban “surreal” o “maravilloso” de la realidad. Sobre esta idea giran las *Esculturas móviles* de Man Ray, de 1920, que simplemente representan sábanas en un tenderero, movidas por el viento, o las imágenes de la serie de *Esculturas involuntarias* de Brassai, de 1933, que representan pequeños e intrascendentes objetos —papeles arrugados, billetes de metro, cáscaras de pepitas— encontrados en los bolsillos del autor. En este espíritu, y también de Brassai, son las fotos de la serie *Graffiti*, de 1933, que retoman la creación urbana anónima y la integran a la estética vanguardista.¹⁹

En definitiva, la más compleja y sutil utilización de la fotografía por parte del surrealismo es su propuesta de la fotografía documental como artística. Esta visión desplaza la artísticidad de manipulación a un nuevo concepto de artísticidad que concierne al espectador. Es éste quien imprime expresión a la imagen a través de su deseo y de sus proyecciones inconscientes. Ejemplo de esto son los *paisajes urbanos* de París de Jacques André Boiffard, incluidas en el libro *Nadja* de Breton (*Sin título*, 1928) y en la revista *Documentos*, dirigida por Bataille (*Sin título*, de 1928) o la serie de fotografías de Eli Lotar publicadas

en la misma revista (*Matadero*, 1929).²⁰ Todas ellas proyectan una visión maravillada y surreal sobre lo urbano. El proceso es el siguiente: encontrar algo que sugiera lo “mágico circunstancial” y documentarlo fotográficamente.

Breton califica como “mágico circunstancial” a todo aquel objeto encontrado por azar a través del cual “un emisario del mundo externo” nos informa, a través de un mensaje, de su deseo propio.²¹ El objeto se convierte en un signo de ese deseo y se convierte en un sujeto activo. Además de las imágenes *Mágico circunstancial* (1933) de Brassai publicadas en la revista *Minotaure*, hay una multiplicidad de imágenes surrealistas afines a este concepto como *El espíritu de la escalera* de Marcel Marien (1949) y la *Silla de dentista* de Maurice Tabard (1927).²² En estas imágenes, los objetos son protagonistas de una circunstancia azarosa: la unión o relación de las cosas no es buscada sino encontrada. Este punto es crucial porque marca la diferencia entre construir una imagen que requiere decodificarse de manera convencional (el “realismo”) y plantear la codificación de la circunstancia (“lo real” surrealista).

*Breton encuentra “circunstancias codificadas” no sólo en la realidad física, sino en obras y autores anteriores. Lo surreal no necesitaba inventarse, porque ya estaba allí: Swift es surrealista en malicia, Sade es surrealista en sadismo, Chateaubriand es surrealista en exotismo, Constant es surrealista en política y Hugo es surrealista cuando no es estúpido.*²³

Aunque Breton se refiere principalmente a obras selectas de la literatura, otros artistas aplicarán el mismo tipo de valoración a las imágenes fotográficas. Verán en determinadas fotos la mentada belleza convulsiva propuesta por Breton y proyectarán el carácter surreal sobre ellas. Encontramos ejemplos sobresalientes de este tipo de reciclaje en la reinterpretación de Man Ray de la obra de Atget, que se publicó junto con la serie de artículos de *Surrealismo y pintura* de Breton en 1925, y en la revaloración de la obra de Blossfeldt, escogida por Bataille para la revista *Documents* en 1929.²⁴



Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg (Corsets)*, 1912

Si Karl Blossfeldt aún manifestaba una cierta orientación artística con la serie *Formas de arte en la naturaleza* (1928-1929), Atget, en cambio, nunca pensó en su fotografía como otra cosa que documentación. En el letrero que colgaba de su

puerta, “Documentos para artistas”, constataba la intención con que dirigía y difundía su trabajo. Atget no hubiera podido imaginar que lo que él había retratado con un simple afán de detalle sería contemplado más tarde como una mirada convulsiva surrealista. Fue un vecino suyo de la misma calle Campagne-Première en París quien descubrió en su obra un valor que trascendía lo documental: se trataba del americano Man Ray, quien presentó a los surrealistas la obra de Atget. Ésta sufrirá un cambio de valoración a través de la relectura surrealista: la presencia pura y documental de las imágenes de Atget se convertirán en un *signo* de lo ausente. Así, a partir del surrealismo, la obra de Atget, junto con la de Blossfeldt y Sander, representará un modelo de empirismo fotográfico que será rescatado por las vanguardias por su capacidad de conservar aquello que parecía perderse en la Europa agitada y convulsa de los años veinte.

Este cambio en la valoración de lo documental constituye una de las aportaciones más importantes del surrealismo porque transfiere el peso de la artisticidad a la mirada del espectador. El caso de Atget es uno de los ejemplos más representativos de la imposición de un valor artístico sobre una obra. Alguien que no es el autor reclama, para una imagen documental, un estatus de artisticidad.

Puede considerarse que la fotografía surrealista hace dos grandes aportaciones a la fotografía en lo tocante a la artisticidad. En primer lugar, revalora el carácter documental de la fotografía como valor artístico a través de conceptos como lo mágico-circunstancial y la belleza convulsiva (conceptos por demás bastante ambiguos). En segundo lugar, manifiesta de manera patente la contradicción ontológica implícita en el medio fotográfico: si en un principio la fotografía es utilizada por los surrealistas por su carácter real, al final acaba por revelar su carácter construido de representación, signo o icono. En la apreciación de la codificación de documentación de la realidad misma yace siempre un hecho lingüístico. Intentando arrojarse bajo lo impersonal, automático y mecánico de la fotografía, los surrealistas revelan, en cambio, su codificación:

el documento y la *escritura automática* existen sólo como conceptos. Donde hay imagen, hay representación. Por primera vez se reconoce la contradicción de un lenguaje que se presenta como real pero que es codificado. La conciencia fotográfica descubre, en su relación con el surrealismo, que los recursos de artificio no son necesarios: la artificio está en el *modo de ver* la imagen que se tiene delante. Tomar es hacer, porque hacer es *elegir*, diría Duchamp.

Del otro lado del océano, Paul Strand hace un gesto que se identifica con el tomar de Duchamp. Se apropia de la imagen de una mujer que, desprevenida de las intenciones del fotógrafo, pasea por las calles de Nueva York con un letrero que la identifica como ciega. A diferencia de otras obras de Strand, ésta no utiliza los recursos de artificio pictorialista (sintaxis de impresión) o formalista (sintaxis de cámara): es una foto documental más bien corriente. Sin embargo, Strand la cuelga de la pared de la Galería 291 y le pone el título retórico de *Fotografía, Nueva York*. Como Duchamp, el autor deja que la realidad se manifieste por sí misma y que sea la mera colocación de la obra en la galería lo que le otorgue el valor de Arte.

Si para los surrealistas la convulsión era el resultado del proceso mediante el cual la realidad se retorció para transformarse en su opuesto, un *signo*, para Strand la artificio residía en sólo tomar la foto. No había la necesidad de elaborar teorías. El solo hecho de colocar la foto documental en la galería la convertía en signo.²⁵

Sea Strand, en 1916, con su *Fotografía, Nueva York*; Man Ray, en 1920, con sus *Esculturas móviles*; Breton, en 1925, con la publicación de las fotos de Atget; o Bataille, en 1929, con la publicación de las fotos de Blossfeldt; en esta época ya plenamente moderna se abre, para la fotografía, el camino hacia el arte conceptual. Paralelo a la estrategia de Duchamp, este camino pondrá el peso de la artificio en la mera colocación del objeto en un contexto artístico: asociará la tan odiada ventana *ready-made* de Baudelaire a la fotografía artística.

IV

*Si quiere bailar, mi Señor Conde,
el guitarrín le tocaré.
Si quiere venir a mi escuela,
las cabriolas le enseñaré...*
Figaro, en *Las bodas de Figaro*

En la Fotografía de la cúspide de la modernidad se observa una paradójica conjunción de valores antitéticos: por un lado, el medio se afirma como género autónomo a partir de la solidez de su lenguaje y, por otro, disloca su pureza técnica a través de las propuestas vanguardistas, subsumiendo la fotografía al arte conceptual. Mientras que el fotomontaje recicla imágenes ya hechas, el surrealismo revaloriza obras documentales que después coloca sobre un pedestal artístico. La artificio de la fotografía, a partir de las vanguardias, comienza a presentarse como un valor desvinculado de la intención y el oficio del autor. Para que algo se vuelva artístico no se requiere ya crear, sino elegir, encontrar o colocar.

Si antes hemos hablado de cómo la fotografía adquiere su aura a partir de una acción intencionada del creador, ahora nos centraremos en un caso radical de construcción del aura que prescinde de éste. Mientras que en los años veinte la reconsideración de artificio de las imágenes de diversos autores —conocidos o anónimos— se produce en el contexto crítico de las vanguardias, en los años posteriores este reciclaje se extenderá al ámbito de difusión y del mercado del arte.

Normalmente, cuando se habla de la obra fotográfica en un contexto artístico se utiliza un lenguaje neutro y convencional, sin connotaciones éticas. Las fotografías se tratan como si fueran una fuente desinteresada de sucesos artísticos y no como objetos culturales densamente codificados. En un contexto crítico como el que describo, los autores y las obras se presentan como hechos estéticos fragmentarios.

Aunque en los años treinta Benjamin había pronosticado la aniquilación del aura por efecto de su reproductibilidad técnica, ésta resultó ser más bien inocua ante el poder del museo. Desde Duchamp hasta la obra posmoderna pasando por Warhol, la Fotografía no sólo ha acreditado su calidad artística a pesar de su carácter industrial, sino que ha entrado en el mundo del museo con un espacio propio adquiriendo, en consecuencia, un valor de cambio.

Está claro que la artístificación de la foto, su entrada definitiva en el museo y su alienación de otras prácticas discursivas son procesos simultáneos y dependientes de la teoría moderna de las artes. Aunque la primera vez que se incluyó a la Fotografía en una exposición artística fue en 1851, y se organizó la primera exposición de Fotografía al año siguiente, no es sino hasta la cúspide de la tradición moderna, alrededor de los años veinte, cuando se produce una afirmación completa de la imagen fotográfica como objeto de contemplación estética y de mercado. Podría argumentarse que ya antes, con el pictorialismo, la fotografía había comenzado a valorarse como artística. Sin embargo, no fue hasta el surgimiento de una conciencia plenamente moderna cuando la fotografía reclama —a veces tácitamente— un espacio propio en los museos. Los mismos fotógrafos que renegaron del arte y los artistas (los fotógrafos de la Fotografía Pura americana y sus colegas de las vanguardias europeas) contradijeron su discurso al acabar difundiendo su trabajo bajo los mismos estándares de artísticidad museográfica que tanto habían criticado: organizando exposiciones, vendiendo su obra, elaborando textos autoencumbradores, etcétera. La lucidez —o el cinismo, según se vea— de Duchamp y Strand residió en utilizar conscientemente el espacio de la galería como modo de artístificación y en desenmascarar, a los ojos de todos, el proceso.

Si la crítica moderna nos permite comprender la artísticidad de las obras de Duchamp y Strand desde los valores modernos de autor y creación, en cambio nos sería difícil comprender una artísticidad generada por otra persona que no fuera el propio artista. Y menos aún, cuando el responsable de tal valo-

ración o revaloración es un comisario, museógrafo u organizador de exposiciones cuya influencia surge de los “maestros” que crea. Tal es el caso de los comisarios encargados del departamento de Fotografía del Museum of Modern Art (MoMA), a los que me referiré específicamente por tratarse de una institución que ha marcado —y sigue marcando— hitos en la comprensión, catalogación y valoración de la Fotografía como paradigma artístico.

Fue gracias al fotógrafo y bibliotecario del MoMa, Beaumont Newhall, que la fotografía se incorporó al museo como género moderno. Basándose en las teorías museísticas de Paul Sachs en el Fogg Art Museum de Harvard y alineándose con la estética moderna del primer director del MoMa, Alfred H. Barr, Newhall comienza a organizar exposiciones de fotografía para el museo. Hacia 1940 su credibilidad profesional es tal que Barr crea el Departamento de Fotografía y pone a Newhall al frente.²⁶ En un principio, el comisario basa su trabajo en el “Arte fotográfico” (*Fotokunst*) de Moholy-Nagy, un concepto relacionado con las ideas museísticas de las vanguardias alemanas y que proponía una visión relativamente abierta, expansiva y crítica de la fotografía.²⁷ Con el tiempo, Newhall sustituirá a Moholy-Nagy por Stieglitz, de quien adoptará la idea de “Fotografía de Arte” (*Kunstfotografie*) que ponía más peso en el formalismo estético del oficio que en su concepto.

Con el tiempo, Newhall irá construyendo una Historia de la Fotografía basada en valores pictóricos. Será el primer teórico que introduzca juicios estéticos en la discusión de lo fotográfico. Obviamente, centrará su visión en autores americanos y especialmente, en la escuela de Weston y Adams. En su *Historia de la Fotografía* y naturalmente, en su gestión al frente del departamento de Fotografía del MoMA, Newhall duplicará el programa de la historia del arte moderno: elaborará un canon de maestros, propondrá una sucesión lineal diacrónica de eventos estéticos, trazará un tabulador de calidad artística basado en miramientos de sofisticación técnica, escogerá las obras representativas según la preciosidad y originalidad de su impresión, etcétera. Su estrategia podría sintetizarse como

una sucesión de innovaciones de la sintaxis técnica valoradas como hechos estéticos. Siguiendo un argumento paralelo al de Alfred Barr, que había formulado una teoría formalista para el arte moderno basada en la oposición de dos tradiciones de arte abstracto, Newhall propondrá también una oposición para la Fotografía: la de la óptica (el detalle, esto es, el daguerrotipo) *versus* la química (fidelidad tonal, o sea, el calotipo). Tales valores antitéticos obviamente responden al carácter fundamentalmente formal y técnico de la *Fotografía Pura* americana y, sobre todo, a la idiosincrasia de Ansel Adams. De modo similar a la manera en que Man Ray descubre y promueve a Atget, Adams propondrá a Newhall una revisión de los fotógrafos documentales del Oeste americano, como Matthew Brady, Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner, Carleton Watkins, etcétera.²⁸

Podría pensarse que hay algo similar en la actitud de Adams y la de los surrealistas. Sin embargo, hay entre ellos una gran diferencia: Man Ray, por ejemplo, no usó a Atget para promover su fotografía, mientras que en el interés de Adams por los fotógrafos de la Guerra Civil sí es patente una necesidad de autoencumbramiento. Lo que Adams, Newhall, o incluso críticos posmodernos como Crimp o Grundberg *no* mencionan (por muy evidentes razones sumergidas en lo más profundo del inconsciente nacionalista estadounidense) es que los fotógrafos de las misiones del Oeste americano trabajaban en una misión del gobierno americano cuyo objetivo era el reconocimiento visual de un territorio que había sido arrebatado a México sólo once años antes, durante la guerra de 1847.²⁹ La labor de estos fotógrafos no era pues “la conquista del desconocido Oeste” que propone la visión idílica de Adams, sino más bien, la *apropiación simbólica* de un territorio muy rico en recursos naturales y con una cultura mestiza e hispana *real* allí preestablecida durante más de trescientos años. Independientemente de la menor o mayor cualidad estética de las fotografías, la intención inicial con que fueron hechas tuvo poco que ver con la visión estetizante de Adams. De Alexander Gardner, por ejemplo, se cuenta con más de tres mil negativos de los cuales sólo una pequeña parte es conocida y valorada como

Arte. En conclusión, debe verse en la actitud de Adams intereses que, de manera consciente o inconsciente, trascienden lo artístico y expresan valores comerciales e ideológicos. Huelga decir que Adams ganó un puesto de asesor en el MoMA y que, al extender el espectro de influencia de la fotografía documental del siglo XIX, también garantizó una vía de acceso de la nueva producción documental (como la suya) a la colección del museo.

A Newhall siguieron, en el Departamento de Fotografía del MoMA, Edward Steichen, John Szarkowski y, en la actualidad, Peter Galassi. De un modo u otro, todos continuaron la labor de su predecesor de ratificar el carácter de Arte de la Fotografía —sobre todo de la americana— a partir de la consolidación de la colección, la organización de exposiciones y la publicación de libros. De la labor de Steichen merece resaltar el giro hacia la promoción de una visión de la fotografía artística bajo los parámetros de un “populismo” vinculado con la psicología de la II Guerra Mundial. A la valoración de artisticidad basada en el preciosismo técnico de Newhall, Steichen agrega la estética de la comunicación de masas. Siguiendo el modelo de publicaciones como *Life*, *Vu*, etc., organiza exposiciones que duplicaban, en las paredes del museo, la maquetación gráfica de una hoja de revista. Con exposiciones como *Road to Victory* de 1942 y *The Family of Man* de 1955, Steichen glorifica la estética del documentalismo humanista (Phillips lo califica de “epopeya” artística a la manera de las “mitologías” barthesianas).³⁰ A los valores pictorialistas que ya había encumbrado Newhall, se suman los valores del fotorreportaje promovido por Steichen: el brillo, los colores, la inventiva gráfica, el significado discursivo, el toque emocional, la calidad humanista, etcétera.

El monopolio de Steichen fue parecido al que años antes había tenido Stieglitz en la Galería 291 y, sus consecuencias, parecidas: los autores pierden poder ante el comisario, en cuya persona reside la orquestación del sentido de las obras. Es bien conocida la poca disposición que tenían muchos fotógrafos de aquella época como Harry Callahan y Robert Frank



Exposición *Road to Victory*, MoMA, Nueva York, 1942

a que el famoso y viejo fotógrafo vuelto comisario presentara su obra a su antojo.

Otra de las ideas de Steichen que ha tenido secuelas en la difusión museística contemporánea de la obra fotográfica es el hecho de aprovechar su reproductibilidad para producir varios conjuntos de exposiciones. Las distintas copias de las exposiciones podían viajar simultáneamente a diferentes lados y hacer así, una difusión masiva del material expuesto. No hace falta decir que la labor de Steichen tuvo como consecuencia una multiplicación del público que se dirigía a las exposiciones de fotografía.

El interés de su sucesor John Szarkowski se centrará, en cambio, en consolidar el fundamento teórico de la fotografía artística. Siguiendo argumentos paralelos al del pensamiento moderno de Greenberg, Szarkowski define la ontología fotográfica a partir de su lenguaje esencial. Como Greenberg, Szarkowski propone una línea de fundamentación del arte

fotográfico basada, por un lado, en la autonomía de su lenguaje, y por otro, en un concepto de autor asociado a una subjetividad de matiz kantiano. El creador —sea Adams, Weston, Strand, Abbott, etcétera— es quien elabora, desde su visión privilegiada, el juicio fotográfico-estético:

Un artista es un hombre [sic] que busca nuevas estructuras en las que ordenar y simplificar su sentido de realidad de la vida. Para el artista fotógrafo, gran parte de ese sentido de la realidad (donde empieza la imagen) y gran parte de su sentido de técnica o estructura (donde la imagen se completa) son dones anónimos e inescrutables de la propia fotografía.³¹

Del texto original en inglés de Szarkowski ha de resaltarse el uso de la palabra *picture*, cuya mejor traducción es la de “cuadro” y que, evidentemente, tiene una fuerte connotación pictórica. Si la épica humanista del fotorreportaje de Steichen ocultaba un tipo de artisticidad populista, la intención de Szarkowski es, en cambio, abiertamente elitista: al ignorar la práctica múltiple del discurso fotográfico y encumbrar sólo la fotografía formal derivada de la Fotografía Pura, limita la artisticidad fotográfica al circuito entre la academia, el museo y el mercado del arte. Al hablar del formalismo de la Fotografía Pura traté ya varios aspectos de la estética de Szarkowski. El centro de su pensamiento era la definición de una poética visual moderna supuestamente esencial a la imagen fotográfica: el tomar como la esencia de la fotografía *versus* el hacer de la pintura. Sin embargo, después de haber discutido todos los recursos de artificio, salta a la vista que la esencialidad del tomar es más teórica que práctica, y que la obra fotográfica implica una serie de recursos que, a su vez, implican hacer(le) algo a la foto. Que la observación y la composición del encuadre sean valores fotográficos, es evidente, pero, ¿no son también, los mismos conceptos, valores de la pintura occidental?, ¿no oculta, la crítica moderna, un puro interés formalista tras las bambalinas de la subjetividad al estilo Adams? Más que destacar las cualidades espirituales de los creadores americanos, ¿no habría que citar, por ejemplo, la influencia de los conceptos de *diseño* y *Gestalt* que importaron a Estados

Unidos los artistas inmigrantes de la Bauhaus, como Herbert Bayer y Gyorgy Kepes?

Es evidente que en la consolidación del museo como archivo de objetos artísticos hay una conversión de valores del pasado a valores de consumo y poder. He citado el caso del MoMA y de la fotografía americana por su condición líder en la promoción y difusión de la fotografía artística y porque constituyen un ejemplo muy claro de un proceso de artificación en el que *alguien* que no es el artista impone un valor de artificación a la obra. En el ejemplo del MoMA es significativo que pueda identificarse con claridad ese alguien responsable de tomar la decisión en cada época. Y no sólo eso: también puede identificarse el papel de otros personajes secundarios en el proceso (Moholy-Nagy y Stieglitz en el caso de Newhall, Adams en el caso de Steichen, etcétera). Más allá de lo anecdótico que pueda resultar conocer estas historias tan bien investigadas por teóricos posmodernos como Crimp y Phillips, lo realmente trascendente aquí es no caer en la tentación de juzgar los conceptos de artificación de la obra fotográfica como atributos absolutos. Si nos acercamos a la teoría marxista de Althusser y a la crítica posterior posmoderna, podríamos concebir al fotógrafo más como un receptor de la ideología que define a la artificación que como un creador de ésta.³² Según la perspectiva anterior, la artificación se define más como un conjunto de prácticas relacionadas con el *establishment* del museo y la galería, y no tanto con un concepto ideal referido a una cualidad concreta de la imagen fotográfica. Marvin Heiferman sintetiza el proceso anterior de la siguiente manera:

*La historia de la fotografía de arte es un extraordinario libro de imágenes. Las imágenes individuales, extraídas de las historias más amplias de la tecnología, la economía, la política y la cultura popular; son arrancadas de su contexto y significado para después colocarse en una línea temporal de invención formal. Las fotografías creadas conscientemente como arte encajan perfectamente, por sí mismas, en ese contexto estético. Las imágenes fotográficas se producen como objetos bellamente preciados, o bien, se convierten en ellos.*³³

En definitiva, podemos considerar a la institución museo como el *locus* de codificación de significados artísticos más importantes para la Fotografía. El museo es como un *ghetto* en el que se descontextualiza la obra fotográfica y se la aísla de la posibilidad de asumir prácticas discursivas diferentes. Flusser califica este proceso como un “abaratamiento” de conciencia histórica: al entrar en el museo, las imágenes fotográficas se vuelven herméticas o indescifrables para el público en general.³¹

Esto se observa claramente en la revaloración artística de determinadas imágenes históricas a través de su colocación en el museo. Crimp habla de cómo la bibliotecaria de la Biblioteca Pública de Nueva York, Julia Van Haften, halla tesoros fotográficos *perdidos* entre los libros y el material gráfico de distintas disciplinas como la arquitectura, la arqueología, la sociología, los viajes, etcétera. Las imágenes de fotógrafos como Charnay, Gardner, LeSecq y Salzmann fue trasladada de los estantes de las anteriores disciplinas a un espacio especial que fue denominado “Departamento de Fotografía”, en el que el material adquirió no sólo un valor de colección, sino una plusvalía estética.³⁵ Un caso similar que se observa en México es la recontextualización artística de la producción fotográfica popular de retrato (Romualdo García, Constantino Jiménez) y documental (Guillermo Kahlo, C. B. Waite, el archivo Casasola).

Si en el caso del MoMA discutimos los motivos ideológicos subyacentes a una propuesta de artificación como la de Steichen —proselitismo de la participación estadounidense en la II Guerra Mundial escondido tras un populismo “humanitario” del arte fotográfico—, en otros casos podríamos trazar motivaciones parecidas. La artificación —y la “artificación”— son prácticas ideológicas ligadas a complejos procesos históricos, políticos, económicos y sociales.

En el caso de México, se observa una clara relación entre la artificación de un determinado tipo de Fotografía en los años veinte y la construcción de imaginario nacional a partir de la ideología de la Revolución Mexicana. La iconografía de

los muralistas, las fotos del segundo período de Tina Modotti (el período “revolucionario”, según Raquel Tibot) y las imágenes como el *Obreiro asesinado* de Álvarez Bravo pertenecen todas a la misma necesidad de mistificación iconológica del nacionalismo naciente con la Constitución de 1917. Los retratos que Brehme hizo a Zapata para la Agencia Fotográfica Mexicana han trascendido su inicial carácter documental para convertirse, con el tiempo, en verdaderos símbolos iconográficos de un personaje histórico mitificado. En la actualidad, estas fotos se encuentran en contextos tan variados como disímiles, como el museo del Sistema Nacional de Fototecas de Pachuca, los murales de los Tres Grandes, la decoración de restaurantes mexicanos en Distrito Federal, Nueva York o Barcelona, la propaganda de grupos catalanes anarquistas o de izquierda, etcétera.³⁶

En España se observa que los conceptos de artísticidad de la Fotografía del siglo xx tienen una estrecha relación con su historia reciente, y sobre todo, con los casi cuarenta años de dictadura franquista. En concreto, puede hablarse de una correspondencia entre la censura durante el período de autarquía y la promoción de un ideal pictorialista. En este caso, el florecimiento de un pictorialismo fotográfico obviamente responde a razones diferentes que las del pictorialismo europeo y americano de fines de siglo: su objetivo era proponer una imagen idealizada y “artística” basada en valores propuestos por el régimen, mientras se censuraba fuertemente la producción de carácter documental. Por contra, el proceso hacia una apertura democrática irá acompañado de una liberalización similar en los parámetros fotográficos: no sólo se comenzará a hacer una fotografía más crítica e informada, sino también más experimental, formal y documental, ciertamente más cercana a criterios de valoración predominantes en lo internacional.³⁷

La absorción por el mercado artístico de fotógrafos que inicialmente reniegan de su condición de artistas se produce de modo paralelo a la entrada de la fotografía en los museos. En Estados Unidos comienza a darse a partir de los años veinte y absorbe por igual a Weston, a los documentalistas de *la Farm*

Security Administration, a Hine y Riis, a Weegee, etcétera; en México se incluye a Romualdo García, Constantino Jiménez, los Casasola, Guillermo Kahlo, a Cruces y Campa y, más recientemente, a los fotorreporteros de los años setenta y ochenta; en España a los fotógrafos de la Guerra Civil y a los de la *tercera generación*, etcétera. Las razones que sustentan la artísticidad son variadas y complejas, y van desde una burda necesidad comercial hasta un intrincado proceso de construcción de una identidad nacional en el ámbito visual. A grandes rasgos podemos afirmar que el proceso de consolidación de una plataforma de comprensión y valoración histórica de la fotografía del pasado —lejano o reciente— permite crear una base para la valoración económica y museográfica de la producción actual. Si aún en la posmodernidad se mantienen los valores de unicidad, genialidad y calidad artesanal, es porque funcionan como el sustento del comercio del arte establecido.

La artísticidad como tal, no existe. Existen valores que, según el contexto, promueven una artísticidad por parte de los autores o los organizadores de exposiciones. La fetichización de las obras es necesaria como factor de conversión de éstas en objetos de consumo. Benjamin tenía razón al apuntar que la “museidad” de la obra fotográfica impide la radicalidad de su crítica, pero se equivocó al pensar que su carácter mecánico y automático aniquilaría el aura. Ésta pervive, sana y salva, en el espacio protegido del museo. Más que cambiar la base de juicio del arte tradicional, la fotografía ha logrado insertar la cultura de masas en el museo. La artísticidad es más una posibilidad que un atributo inherente al medio. En tanto es construida, es también una cualidad relativa: más que artísticidad, podemos hablar de artístificación.

La consecuencia más radical de estas propuestas de artístificación de tipo conceptual y lingüístico es que socavan uno de los pilares deontológicos más importantes del Arte: el concepto de artista como productor del objeto artístico. Los surrealistas y dadaístas propondrán un nuevo concepto de obra en el que la artísticidad se muestra totalmente desvinculada tanto del proceso de realización de la obra como de su autor. Alguien, que

no es el que hace la obra, puede artificarla mediante la colocación intencional de ésta en un contexto artístico. Pero, si este hecho aún se relaciona con un proceso artístico tradicional, en tanto que la selección aún la hace por elección el mismo artista (Duchamp) u otro artista que no es el autor (por ejemplo, Man Ray la obra de Atget, Brassai y Bataille la obra de Blossfeldt) el hecho de que la elección se haga desde una institución (el museo, la galería) toma visos casi cínicos. Así, la herencia que deja la modernidad en la posmodernidad es la de una artificio con vínculos más fuertes con el contexto de distribución y difusión de la obra misma que con el interior o esencia de la obra. Mientras la imagen se perciba como artística a través de su colocación, distribución y difusión, la obra será artística.

Notas

1. La fotógrafa Milagros de la Torre basa parte de su obra en este hecho: utilizando una estrategia posmoderna de “deconstrucción”, presenta como obra final, retratos en negativo con el retoque rojo: Laura González Flores, “Batallas de luz. La fotografía de Milagros de la Torre”, en: *Artexus* núm. 49, oct-dic. de 2003.
2. Niépce, citado en: Jack Coote, *The Illustrated History of Colour Photography*, Fountain Press, Londres, 1993, p. 8.
3. Hay varias fotos coloreadas de naturalezas muertas, molinos y paisajes, hechas por Hippolyte Bayard pero poco conocidas, de 1840-1847: Roger Bellone, *ibid.*, pp. 141-143.
4. Son “transgénicas” aquellas obras cuya cartela museística podría leerse como “técnica mixta de géneros diferentes”.
5. A. D. Coleman, *Light Readings*, Oxford University Press, Nueva York, 1979, p. 121.
6. En el sentido de crítica “moderna” argumentado en el capítulo: “La modernidad como crítica y el cambio en la Pintura” de la II Parte de este libro, en la que se aborda la relación de la propuesta kantiana y la modernidad prescriptiva de Clement Greenberg.
7. Los fotomontajes de Pablo Picasso y George Braque datan de 1911-1912, los de John Heartfield y George Grosz, de 1916, y los

de Hannah Höch y Raoul Hausmann, de 1918. El fotomontaje surrealista es posterior a la I Guerra Mundial y a la publicación de las teorías freudianas.

8. Sarah Greenough, *op. cit.*, p. 235, y Michel Frizot, *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, *op. cit.*, pp. 434 y 436.
9. Michel Frizot, *ibid.*, pp. 433 y 438.
10. Citado en la I Parte del presente libro.
11. Véase Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 50.
12. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, *op. cit.*, p. 182.
13. Peter Galassi, *op. cit.*, p. 28.
14. André Breton, introducción a la exposición de Max Ernst de 1921. Citado en: Dawn Ades, “Photography and the Surrealist Text” en: Rosalind Krauss, Jane Livingston, *et. al.*, *L'amour fou. Photography and Surrealism*, Corcoran Gallery of Art, Washington; Abbeville Press, Nueva York, 1985, p. 160.
15. Uso el término acuñado posteriormente por Roland Barthes porque su concepto coincide exactamente con lo que los surrealistas buscaban en la fotografía, un medio sin “codificación” racional que pudiera utilizarse para dar vía libre al pensamiento y al azar.
16. *Ibid.*, pp. 71 y 80
17. “Primer Manifiesto del Surrealismo”, citado en: Rosalind Krauss, “Photography in the Service of Surrealism”, en: Rosalind Krauss, Jane Livingston, *et. al.*, *ibid.*
18. Roland Penrose en: Rosalind Krauss, *ibid.*, p. 55 y Paul Eluard y André Breton en: Estrella de Diego, *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*, Fundació La Caixa, Madrid, 1995, pp. 64 y 59, respectivamente.
19. Rosalind Krauss, *ibid.*, pp. 122, 38-39 y 201.
20. *Ibid.*, pp. 162 y 164.
21. Según propone André Breton en *L'amour fou*, lo “mágico circunstancial” es una de las tres posibilidades de “belleza convulsiva”: Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 35.
22. Estrella de Diego, *ibid.*, pp. 186 y 184.
23. André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, en: Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 35.
24. Dawn Ades en: Rosalind Krauss, *ibid.*, p. 170.
25. Rosalind Krauss, “Photography in the Service of Surrealism”, en: Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 35.

26. Christopher Phillips, "El tribunal de la fotografía", en: Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo, op. cit.*, pp. 60-68.
27. Según Ute Eskildsen, dicho concepto debe relacionarse con la fotografía de la "Nueva Visión" alemana (1919-1939), y con los escritos de Walter Benjamin de la época. Ute Eskildsen citada en: Christopher Phillips, *ibid.*, nota 9, p. 87.
28. *Ibid.*, p. 65.
29. La misión se llamaba: "U.S. Geological Exploration of the 40th Paralell" y "U.S. Geographical Survey of the 100th Meridian".
30. Christopher Phillips, *op. cit.*, p. 71.
31. Douglas Crimp, "Del museo a la biblioteca", en: Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad, op. cit.*, p. 42.
32. Louis Althusser citado en: Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation, op. cit.*, p. 30.
33. Marvin Heiferman citado en: Liz Wells, *Photography. A Critical Introduction, op. cit.*, p. 20
34. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía, op. cit.*, p. 21.
35. Douglas Crimp, *ibid.*, p. 7.
36. Olivier Debroyse, *Fuga mexicana, op. cit.*, p. 55.
37. Para entender plenamente la obra de los fotógrafos españoles de las décadas de los años cincuenta y sesenta (en sus focos de Madrid, Barcelona y Almería) debemos tener en cuenta la influencia que en ellos tuvieron los trabajos de Robert Frank, William Klein, Henri Cartier-Bresson y otros fotorreporteros "humanistas", así como de exposiciones como *The Family of Man*, véase: Gerardo Vielba, "Ese grupo, esa escuela: pequeña crónica de una actitud continuada" en: *Fotógrafos de los años cincuenta*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 9-47.

IV

¿Posmodernidad, pospintura y posfotografía?

C de Crisis

La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo aún no puede nacer. Y, en el entreacto, aparecen una gran variedad de síntomas mórbidos

Antonio Gramsci

En los capítulos anteriores he esbozado definiciones ontológicas de la Pintura y la Fotografía que se detienen en el período culminante del Arte moderno en los años veinte. Podría parecer como si, después de las vanguardias, no hubiese habido un esfuerzo significativo por ampliar las anteriores definiciones modernas de los géneros. Me he detenido en este punto porque, en esos años, surgen actitudes radicales que marcan una inflexión en el carácter de ambos géneros y que, como describe el epígrafe de Gramsci, los situarán en una posición liminar entre la modernidad y la posmodernidad.

En Pintura, los síntomas de resquebrajamiento comienzan a sentirse a partir del gesto irónico de Duchamp de sustituir lo esencial al medio, el material *pintura*, por su sustituto industrial, el tubo de pintura. La Pintura, que hasta entonces se había concentrado en buscar propuestas formales y materiales desde un pensamiento autorreflexivo pictórico (*ut pictura pictura*), toma un giro puramente lingüístico. Al tomar el tubo de pintura *ready-made* de Duchamp en toda su literalidad, la Pintura vuelve, como en otros momentos de su historia, a imponer lo textual a lo pictórico (*ut poësis pictura*).¹

En Fotografía, como hemos descrito antes, son las propuestas de vanguardia más cercanas a lo lingüístico, las de los surrealistas y dadaístas, las que abren la posibilidad de una valoración

artística para la imagen fotográfica puramente documental. Mientras los surrealistas lo hacen a través de la mirada del espectador y de los conceptos de lo mágico-circunstancial y la belleza convulsiva, los dadaístas reivindican la apropiación de la iconografía fotográfica popular en sus fotomontajes. La importancia de estas estrategias rebasa a la misma Fotografía: lo que estas obras prueban es que lo artístico no necesariamente está relacionado con la producción de imágenes, sino con una mirada artística del que la ve, contextualiza y difunde. La artisticidad se da como un proceso intersubjetivo entre el autor y el espectador, y en un contexto específico que puede ser una publicación (como las publicaciones surrealistas) o un museo.

Los anteriores eventos en los géneros pictórico y fotográfico inauguran una complejísima situación de esquizofrenia para el nuevo género mayor, el Arte, que se va a encontrar, desde entonces, dividido entre dos actitudes simultáneas pero antitéticas: por un lado, la pervivencia y afirmación de los valores de la modernidad (el concepto de autor, de género, de museo, etcétera) a través del mundo del arte establecido y de una ética descriptiva-prescriptiva de teóricos como Greenberg desde la cultura angloamericana. Por otro, la continuación y exacerbación de gestos radicales, como los de Duchamp, que niegan y rompen con estos valores. La primera corriente —la continuación y afirmación de los valores modernos— se identificará con el expresionismo abstracto americano y sus derivaciones en otros sitios. La segunda corriente —la rebelión y negación de “lo moderno”— generará movimientos como el Arte conceptual, el *op Art*, el *pop Art*, el *minimal Art*, el Arte *povera* y, a partir de los sesenta, las diversas corrientes asociadas a la posmodernidad. A lo largo del siglo xx todas estas corrientes que parecen excluirse mutuamente convivirán dentro y fuera del museo.

No sólo la imposibilidad de determinar cronológicamente la entrada en la historia de la posmodernidad, sino la absoluta falta de consenso del carácter de ésta (¿movimiento, tendencia, período, era?) nos hace reconocer que nos encontramos ante una *aporía*. Por ello, he considerado que la actitud más

prudente es proceder con escepticismo ante la obvia falta de perspectiva histórica. Si bien han pasado ya más de ochenta años de los actos radicales de las vanguardias que usamos como referencia, hay que ser cauto en decretar la muerte absoluta de la modernidad y la consecuente ascensión de la posmodernidad. Es obvio que en la actualidad todavía gozan de buena salud muchos conceptos relacionados con el ideal moderno (el autor como genio, los géneros autónomos, la obra como objeto de museo, la perspectiva masculina-heterosexual, etcétera). Si bien se han incorporado nuevos conceptos y valores a la teoría, crítica y práctica de las artes desde una perspectiva posmoderna (la muerte del autor, la apropiación, la hibridización de los géneros, el posestructuralismo, la crítica institucional, la politización del arte, etcétera), éstos no han sido lo suficientemente poderosos como para erradicar el *status quo* moderno. El panorama, desde las vanguardias, es el de una mezcla miscelánea de ideas, creencias y prácticas cautivas entre la modernidad y la posmodernidad.

Esta convivencia de paradigmas que aparecen como mutuamente excluyentes será el punto de partida para la descripción de un horizonte moderno/posmoderno. De este panorama que tiene la *crisis* como señal predominante intentaré perfilar no sólo las diferentes tendencias (muchas veces opuestas y contradictorias), sino discutir los problemas principales (el autor, la representación, el museo, etcétera) en tanto elementos que trastocan el modo como concebimos las disciplinas que estamos tratando, la Pintura y la Fotografía.

Nota

1. El lema de Horacio *ut pictura poësis* se citaba en los siglos XVI y XVII para distinguir a las artes “nobles” por su compartido carácter “pictórico”. En ocasiones, sin embargo, se invertía el orden de la frase para indicar lo contrario, utilizando *ut poësis pictura* como indicativo del carácter “poético” de las artes. En definitiva, ambas frases se han utilizado para sugerir el hecho de modelar un arte sobre otro, concepto que combatió en el Renacimiento Leonardo, en la Ilustración, Diderot y, sobre todo, Lessing con su *Laocoonte* de 1776.

M de Museo

Un helicóptero, suspendido del techo, revolotea sobre la escalera eléctrica del Museo de Arte Moderno [...] El aparato es verde brillante, con ojos de bicho y bello. Sabemos que es bello porque el MoMA nos enseñó a ver el siglo XX
“Beautiful MoMA”, *New York Times*, mayo de 1984

Si en un principio las vanguardias parecen alejarse de las concepciones tradicionales de Arte (y por ello despreciaban a los artistas y a lo artístico), al final terminaron incorporándose al museo. Esto parece apuntar a algún tipo de fallo en su crítica de las instituciones artísticas y en sus intenciones de unir la teoría y la praxis del arte. Algunos pensadores, como Herbert Marcuse, Jürgen Habermas y Peter Bürger ven en este hecho la falta de compleción de la modernidad como proyecto histórico (pero no estético).¹ Otros, como Douglas Crimp, califican el período vanguardista como preposmodernidad o posmodernidad *avant la lettre*.² El caso es que la obra vanguardista está hoy en el museo y que sus estrategias se juzgan bajo los mismos parámetros convencionales que el otro Arte moderno, el más formalista, descrito por Greenberg.

En su ponderación histórica, las vanguardias parecen asimilarse a otras corrientes de Arte moderno menos radicales. Esto puede deberse al hecho de que su rebelión fundamental se dirigió más contra los valores y las normas de representación de la Visión Objetiva, y no contra el Arte como institución histórica. Su crítica típicamente moderna puede entenderse como una argumentación contra el principio de representación *en el Arte* y no *en contra* del funcionamiento social/cultu-

ral de éste. Su rebeldía podría equipararse, pues, a la autorreflexividad crítica moderna y a sus postulados, asimilados a la tradición romántica-utópica. En el fondo, también los artistas vanguardistas son considerados como encarnación de los valores de creatividad, genio y libertad característicos del Arte moderno, y por tanto, como productos de la concepción decimonónica del “Arte por el Arte”.

Aunque las vanguardias rompen con la representación e inauguran una actitud analítica hacia el Arte, no llegan a lograr la separación de éste de sus valores institucionales. El museo —tras las vanguardias— sigue constituyendo una esfera autónoma que estetiza sus contenidos y los enajena de cualquier praxis histórica. Por lo tanto, al transformarse la vanguardia en Arte de vanguardia, no sólo se introduce en el museo, sino que pierde toda posibilidad de acción en la esfera de lo real. Sus objetos, acciones o situaciones adquieren el valor fetichista propio de todo objeto artístico. Aun utilizando técnicas y teorías revolucionarias, como la mentada reproductibilidad de Benjamin, sus productos adquieren un aura, ganan valor de cambio y pierden valor de uso. De ser objetos *históricos* pasan a ser objetos *estéticos*.

En definitiva, puede asumirse que la rebeldía vanguardista se expresó en un plano eminentemente teórico-estético y no práctico-político: por lo tanto, su inclusión en el museo no deja de parecerse lógica. Recordemos que algo que caracteriza a la Era moderna es precisamente su valoración de lo nuevo, incluso con la consecuente crisis de asimilación y ruptura que éste genera. Si prácticamente toda la obra vanguardista se encuentra convenientemente etiquetada —cronológica y estilísticamente— en los museos, es porque sus artistas no terminaron la batalla. Tras las normas de representación contra las que se rebelaron (“lo real de lo real” de Breton), se ocultaba el verdadero enemigo: las normas de objetivización fetichista inherentes al concepto Arte e inseparables de su incorporación al discurso museístico.

Si ha habido alguien que ha puesto en relieve el proceso de fetichización del museo ha sido Duchamp. Y sin embargo, no

sólo él, sino sus sucesores, como Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Piero Manzoni y Bruce Nauman entre otros, han entrado en el museo. Esta inclusión se revela como paradójica, ya que parece imposible criticar el museo desde otro lugar que no sea este mismo: la verdadera crítica consistiría en renunciar al mundo del Arte, y no en querer cambiarlo o criticarlo. Sin embargo, desde los años veinte, la crítica de las corrientes conceptuales y lingüísticas se ha producido desde la esfera misma en que se prescriben las reglas. Tanto Duchamp como sus herederos han reivindicado la artísticidad de sus productos en el ámbito que Greenberg protegía (y que protegía a Greenberg): el museo. En conclusión: en los museos de hoy conviven los *pintores pintores* herederos de Bonnard y Matisse (Motherwell, Stella, Francis, Rothko...), los vanguardistas (que criticaron radicalmente tanto el carácter burgués del arte como su enajenación de la teoría y la praxis), Duchamp y sus sucesores (que se identificaron con un manejo conceptual, lingüístico y transgenérico del arte) y, por último, los artistas de las últimas tendencias posmodernas (que beben un poco de todo lo anterior, con una sazón posestructuralista).

En la convivencia en el Arte de actitudes contradictorias se percibe una necesidad (¿cultural, noroccidental?) de estructurar *lógicamente* el pensamiento a través de la contraposición de polos opuestos: sujeto/objeto, teoría/praxis, etc. Producto de la cultura occidental, la lógica fue creada por los hombres para resolver problemas relacionados con la práctica, y contribuir a las actividades utilitarias diferenciando claramente los términos involucrados. Un ejemplo de lógica aristotélica sería: *A es A*, y *no-A es no-A*, por lo tanto, *A* no puede ser *no-A*. El Arte moderno, desde su economía capitalista y utilitaria, sigue este tipo de lógica pragmática oponiendo las obras características de la autorreflexividad moderna (identificables con los géneros autónomos reconocibles como Pintura, Escultura, etcétera) a las obras *críticas*, aparentemente inclasificables dentro de un género, pero asociables al Arte (obras transgenéricas de las vanguardias, Duchamp). A pesar de su aparente contradicción, la existencia de opuestos dentro del sistema artístico resulta útil, porque, en su oposición, se afirman ambos polos.

Irónicamente, la rebeldía vanguardista ha servido para afirmar la institucionalidad y vigencia del museo como espacio discursivo del Arte.

El museo de fines del siglo xx se presenta, pues, como un espacio dialéctico de convivencia de opuestos: el *Espíritu* hegeliano del Arte manifestado en la *gestualidad* física del autor (el expresionismo abstracto) se exhibe en el mismo espacio que su opuesto teórico, el *gesto* lingüístico del autor propuesto como Arte que (en apariencia) niega el concepto tradicional de obra (el Arte conceptual, Arte *povera*, etcétera). En los museos de la era posmoderna es común ver a la Pintura, el género moderno de “Arte de museo” por excelencia, al lado de la Fotografía, aquella técnica de reproducción mecánica que Delaroche, Baudelaire y Benjamin veían como la amenaza misma de la Pintura y la artisticidad.

En el museo posmoderno podría advertirse un eco de lo que André Malraux describió como el “Museo sin Paredes”: un espacio constituido por miles de imágenes fotográficas que reproducen manifestaciones estilísticamente heterogéneas y discontinuas de la producción artística del hombre. En su texto, Malraux atina a enfocar uno de los pilares sobre los que descansa la logística del museo: su homogeneización y enajenación forzada de los objetos producidos por distintas culturas en distintos tiempos:

En nuestro Museo sin Paredes, la pintura, el fresco, las miniaturas y los vitrales parecen pertenecer a una única y misma familia, pues todo por igual —miniaturas, frescos, vitrales, tapices, placas escritas, pinturas, jarrones griegos pintados, “detalles” e incluso estatuas—, se han convertido en “láminas de color”, proceso con el que han perdido sus propiedades como objeto; pero, por la misma razón, han ganado algo: el máximo significado en cuanto al estilo que pueden adquirir.³

Malraux coincide con Benjamin en su descripción de cómo, al fotografiarse, un objeto pierde sus propiedades como tal. La *técnica reductiva* de Benjamin es para Malraux el *estilo homoge-*

neizador: En el fondo, ambos hablan de lo mismo: de la enajenación inevitable que implica el objeto cuando se coloca en el museo. Si a esta visión de Benjamin y Malraux agregamos la del *Propylaen* de Goethe en el que habla de la separación del objeto con su contexto, la de Adorno sobre la connotación de muerte en lo “museal”, la de Marcuse sobre la cultura de masas o la de Foucault del objeto de museo como objeto arqueológico o “heterotopía”, observaremos que todos coinciden en ver la museidad como una alienación definitiva del objeto de la esfera de la acción o (*praxis*) y una inserción de éste a la esfera autónoma de la estética (*teoría*). De aquí la aporía —y el reto— de una verdadera práctica del arte en el sentido vanguardista: en una situación de museo, la *praxis* siempre se acaba objetivizando. De un modo más radical, podríamos también ver al museo como uno de los “aparatos ideológicos del Estado” de los que hablaba Althusser: no sólo es un producto abstracto de la ideología, sino una manifestación concreta de las estructuras materiales de lo económico-social.

Visto así, el museo constituye uno de los más claros cimientos del concepto moderno del Arte. Por un lado, separa claramente el objeto artístico de su contexto original colocándolo en una esfera autónoma y fuera de la historia. Por el otro, se presenta como un producto mismo de crítica autorreferencial de lo moderno al tener la capacidad de asimilar las crisis sucesivas de los movimientos artísticos calificándolos de momentos creativos o “estilos”. Pero tal vez el valor más importante que subyace en el museo sea su apariencia de lugar neutro y universal: un *topos* en que parecen generarse los principios del juicio kantiano, un tribunal de lo “representable”. Un sitio que contiene las obras geniales del “Espíritu” místico-mesiánico.

No es ninguna casualidad que el museo haya sido uno de los blancos centrales de todas las tendencias críticas —desde las vanguardias hasta la posmodernidad pasando por el feminismo—. Dada su irrevocable estructura de homogeneización ordenadora, parece imposible una auténtica integración de lo

“otro” al museo (sea lo *otro* asociable al género, la clase, la raza, la preferencia sexual, la cultura, etcétera). Pese a su apariencia de rebeldía, liberalidad, variedad y progreso, el museo —y el Arte por añadidura— siguen hoy manteniendo muchos de los elementos que fundamentan su estatus convencional, como son las nociones de autor como genio, género y obra. Y si hablamos de la Historia del Arte como otro “Museo sin Paredes” encontraremos que ésta, en su mayor parte, aún se manifiesta como un equivalente literario del mismo tipo de valores: su visión predominante es la tradición central, europea, “logocéntrica”, (la Visión Objetiva), etcétera.

En consecuencia, una de las preguntas claves en la crítica posmoderna es la cuestión del “Otro”. Y cómo puede verdaderamente integrarse al museo este “otro” (cualquier visión alternativa de tipo ideológico, genérico, sexual, cultural). En este sentido, las propuestas de los movimientos críticos (las vanguardias, las posvanguardias, el feminismo, etcétera) podrían considerarse todas como buenos puntos de partida hacia una posible solución al problema.

Hemos también planteado la cuestión de la crítica vanguardista al museo como una paradoja o aporía: la crítica al museo, o se hace desde éste, o se vuelve inocua al darse desde otro ámbito fuera de él. En este sentido, mucha de la crítica de la era posmoderna no renuncia a hablar *de y desde* el museo, pero con una estrategia sensiblemente diferente a la de la vanguardia: si esta última luchaba contra la tiranía del significado —la representación— la de las posvanguardias se dirigirá contra la tiranía del significante —la política de representación—. Y ésta, más que nada, es una *condición de lenguaje*.

Notas

1. Herbert Marcuse, *Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston, 1978; Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en: Hal Foster (ed.), *La posmodernidad, op. cit.*; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.
2. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.
3. André Malraux citado en: Craig Owens, “Sobre las ruinas del museo” en: Hal Foster (ed.), *ibid.*

T de Texto

Este es el retrato de Iris Clert, si yo lo digo
Mensaje en un telegrama de
Robert Rauschenberg a su galerista Iris Clert

*No somos nosotros quienes decimos las
palabras, son las palabras quienes nos dicen a
nosotros [...]*
La Boda, Witold Gombrowicz, 1947

Hemos descrito los gestos de Duchamp en Pintura y los de la Fotografía de vanguardia como gestos *lingüísticos*. Que tal giro sea posible se debe a que toda crítica tiene un carácter inherentemente lingüístico: a través de la autorreflexividad, busca la afirmación de los distintos géneros identificando el alfabeto esencial a cada uno. El artista moderno escoge, entre los elementos formales y técnicos propios a su disciplina, aquellos que considera esenciales a la expresión de su género: en Pintura, la forma, la luz, el color, el plano; en Fotografía, la luz, el tono, el punto de vista, el encuadre; y así sucesivamente. De este modo, los artistas modernos expresan los programas genéricos como afirmaciones o juicios. Partiendo de una justificación lingüística ponen en relieve la trascendencia del pensamiento kantiano en el Arte moderno. “Arte”, para estos artistas, es “lo que yo digo que es Arte”.

Este gesto de los artistas tiene su efecto en la obra de Arte. Desvinculándose progresivamente de la creación, la obra del siglo XX se irá con una situación lingüística que servirá para justificar la transformación de “cualquier cosa” en “objeto de museo”. Como pone en evidencia el gesto lúcido de los *ready-made* de Duchamp, detrás de lo artístico yace la propuesta

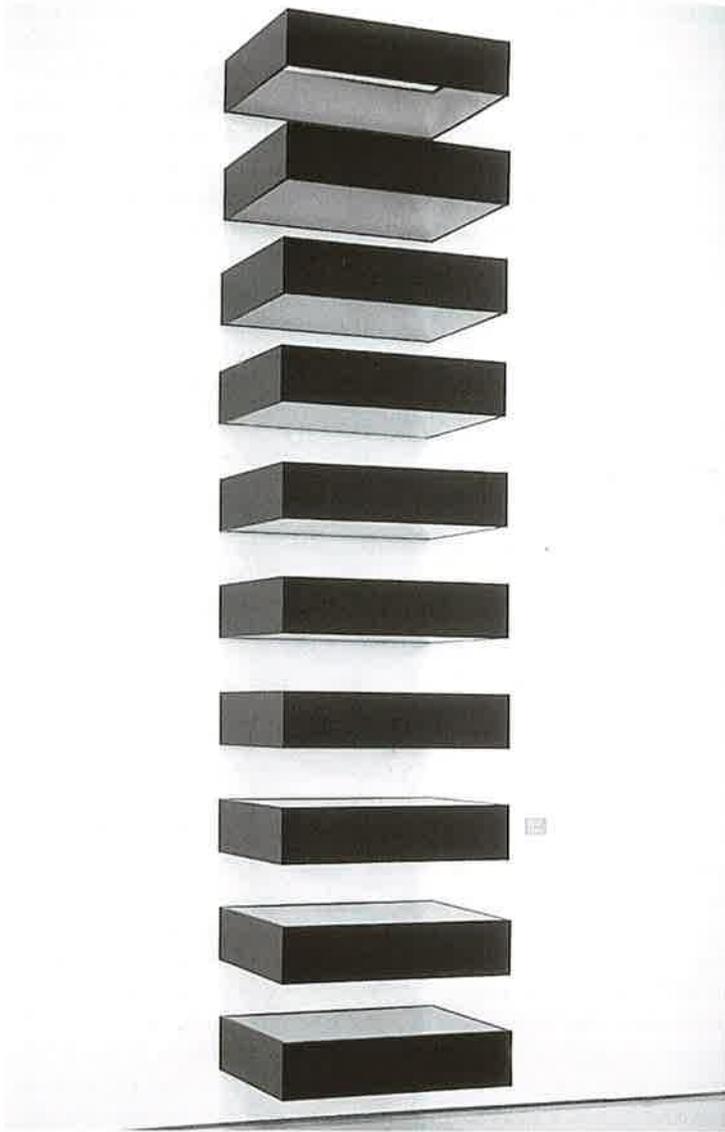
nominal “esto es Arte porque yo digo que es Arte”. La obra de arte deja de concebirse exclusivamente como producción material para convertirse en una acción consciente y voluntaria de nominación. Tal actitud define no sólo al primer momento vanguardista calificado por algunos como “posmodernidad *avant-la-lettre*”, sino prácticamente a toda la producción conceptual posterior, como el Arte conceptual, el *minimal Art*, el Arte *povera*, etcétera.¹ Es dentro de este espíritu como puede entenderse la siguiente frase de Donald Judd publicada en los *Art Yearbooks* de 1965:

*“No-arte”, “anti-arte”, “arte del no-arte” y “arte del anti-arte”, todo es inútil: si alguien dice que su trabajo es arte, es arte.”*²

Esto es Arte porque *alguien* decide que es Arte. Entre la formulación de Duchamp y la de Judd hay una sutil pero importantísima diferencia. *Quién* decide, he ahí lo fundamental. Si en el Arte de la Visión Objetiva las normas de lo artístico estaban dadas a partir de criterios de naturalidad y verdad, y en las vanguardias, el *autor* se atribuye el poder de tomar la decisión, ¿*quién* decide en la frase de Judd? ¿quién es ese *alguien* indefinido que decide qué es Arte?

Judd pone en evidencia que detrás de la decisión de *qué es Arte* siempre está el *qué* (la ideología) o el *quién* (una persona, grupo o institución). Y así, en un segundo momento del Arte moderno (¿posvanguardias, conceptual, pre-posmoderno?) se introduce en el Arte la conciencia de que hay un contexto definitorio para éste.

En este sentido podemos notar la importante influencia de la semiología con su enfoque estructural e interdisciplinario del fenómeno de significación en el ámbito más abierto de la sociedad. Si las ideas vanguardistas coincidieron con las teorías de lenguaje de Cassirer y Saussure, la producción posvanguardista, en cambio, muestra una influencia patente del posestructuralismo en sus versiones psicoanalítica (Lacan) y teórico-literaria (Barthes, Derrida). Ambas coinciden en señalar aspectos que hasta entonces habían permanecido ocultos



Donald Judd, *Stack*, 1972

en la determinabilidad del proceso de significación por influencia del contexto ideológico-institucional. La crítica se dirigirá a abordar los aspectos oscuros (psicoanalíticos y/o ideológicos) que convierten la obra, antes considerada como un producto transparente de la voluntad del autor, en un *texto* con una inevitable densidad de legibilidad ideológica. Aunque este tipo de consideración ya había sido sugerida anteriormente por Althusser, con el posestructuralismo francés (y, por tanto, en la posmodernidad americana de los años setenta y ochenta) la idea de la *determinación* de la obra como texto tomará una forma definitiva.

Según esta perspectiva, la producción del Arte es una situación lingüística que vincula tres elementos: el autor, la obra, y el espectador. Como sugiere Roland Barthes, la obra se concibe, en tanto texto, como el “espacio entre el objeto y el lector/espectador”.³ La obra, pues, es una situación textual que se da a partir de la colaboración del autor y el espectador, en un contexto social predeterminado.

Esta comprensión del proceso de significación “a tres bandas” ya era claro en Duchamp, pero se hace más evidente en el arte posterior influido por sus ideas, es decir, en toda la producción conceptual, de “acción” o *performance*, y ya como expresión plenamente posmoderna, en la instalación. Por un lado, este tipo de obra no tiene un carácter estable, sino contingente al contexto en que se difunde. Y, por otro lado, tampoco parece tener límites fijos: éstos parecen borrarse en la *interpretación* siempre abierta del espectador/lector. Utilizo conscientemente el binomio espectador/lector porque quiero indicar que hay una evolución progresiva del que “ve” la obra pasivamente como “espectador” (cualidad visual), al “lector” que “lee”, decodifica o interpreta la “obra-como-texto” (cualidad verbal). La diferencia es radical: el espectador deja de tener un rol pasivo de receptor, para convertirse en un cómplice creativo de la obra a través de la interpretación.

De este modo, la actitud del espectador/lector de la obra del siglo XX no puede entenderse como una hermenéutica basada

en la *intentio auctoris* (intención del autor) y la *intentio lectoris* (intención del lector) que postulaba la doctrina medieval y que había subsistido hasta el Arte moderno a través de la Visión Objetiva. Lo que Duchamp y sus seguidores intentan es una verdadera *intentio operis* que implica una noción de la obra como una mezcla activa e híbrida de los polos autor-lector.⁴ Este tipo de obra se concibe como *abierto* y, más bien, como tendente a la *equivocidad*.⁵

Esta manera de concebir la obra es radicalmente contraria a la de la Visión Objetiva, cuyos conceptos de representación e interpretación eran más bien *unívocos*: más que texto, la obra era una proposición cerrada que tendía a la síntesis y a la reducción hermenéutica de la realidad. En palabras de Derrida, tal propuesta sería “logocéntrica”. La visión lingüística permite advertir cómo esas normas logocéntricas no sólo determinaban el carácter formal de la obra, sino que limitaban o “cerraban” su interpretación orientándola, naturalmente, hacia los valores de objetividad, naturalidad y universalidad discutidos antes. Si por su fuerte asociación con los valores de realidad y verdad la modernidad había entendido la representación como un proceso *epistemológico*, el posestructuralismo la considerará un *montaje*. De aquí que, a través de la lingüística posestructuralista, haya podido la teoría posmoderna hacer una crítica del realismo como una de las “narraciones maestras” (*grands récits*, según Derrida) que ofrecen al espectador una “seguridad interpretativa”. Como sostiene Barbara Kruger, “probablemente la característica más obvia de toda retórica del realismo es su oferta de seguridad”.⁶ Según la visión anterior de Kruger, el receptor de la retórica realista no interpreta verdaderamente. Sólo consume (compra) algo ideológicamente predigerido para él. Su comportamiento se asimilaría al del “hombre de la masa” de Ortega y Gasset o al “hombre unidimensional” de Marcuse.

En la posmodernidad, la conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no a la *representación en sí* (la “tiranía del significado”), sino a la *política de la representación* (la “tiranía del significante”).

Para el pensamiento posmoderno no será importante criticar o erradicar la representación, sino hacer una crítica de la ideología a través de la cual la representación se codifica. Tal desplazamiento de miras permitirá al arte posmoderno reincorporar la representación desde una perspectiva totalmente diferente a la del arte premoderno. Más que trascender la representación (que llevó al Arte moderno a un callejón sin salida, como a “lo-plano” de Greenberg o al cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevich), lo que el Arte posmoderno habrá de superar es su política *unívoca* de *codificación* representativa, a través de la cual se reproducen, *ad infinitum*, los valores eurocéntricos, capitalistas, clasistas, machistas, heterosexuales, etc.

A la narrativa “histórica” del realismo, el posestructuralismo opone un nuevo concepto de representación por medio de la “diferancia” o “grama” (Derrida) o el “jeroglífico” (Barthes). Ambos recursos se basan en una *interrupción* o discontinuidad del texto de la obra, que ya había sido propuesta con anterioridad por Brecht, y descrita por Benjamin en el *Autor como productor*:

*Me refiero al procedimiento del montaje: el elemento sobreimpuesto desorganiza el contexto en el que se inserta [...] La interrupción de la acción, en base a lo cual Brecht describió su teatro como épico, contrarresta constantemente una ilusión en el público, pues tal ilusión es un obstáculo en un teatro que se propone utilizar los elementos de la realidad en nuevos arreglos experimentales [...] En consecuencia, el teatro épico no reproduce situaciones, sino que más bien las descubre.*⁷

Mientras que Brecht utiliza el término “épico”, Barthes pondrá el concepto de “jeroglífico” a partir del “instante perfecto” de Diderot y del “momento pregnante” de Lessing. El carácter inmediato y ambiguo del jeroglifo, así como su condición de estar *fuera del lenguaje y del pensamiento discursivo* le hacen ser, para Barthes, un recurso inigualable de interrupción del lenguaje, y una clara manifestación del carácter diacrónico y divergente de la expresión. Barthes toma de Diderot la idea de que el orden sintáctico-lineal del lenguaje es ajeno

a la verdadera naturaleza del pensamiento, que se movería por saltos. Según Barthes, esta condición puede superarse a través de la *poetización* del lenguaje, que provoca que las palabras pierdan peso para dar paso a las imágenes (otra vez, el *ut pictura poesis* de Horacio, que describía el arte literario con influencia pictórica). Utilizando una serie de términos diferentes en sus diferentes escritos y a lo largo de los años, Barthes intentará definir y describir algo que le inquietaba del proceso de significación e interpretación de la obra: la imposibilidad de comunicar con medios verbales y racionales, lo emocional y lo poético personal. Ese momento de salto —o interrupción— de la significación lo comenzará llamando *trauma*, en su ensayo "El mensaje fotográfico", de 1960; luego, en "El tercer sentido", de 1970, lo denominará "lo obtuso" y, más tarde, en "Diderot, Brecht, Eisenstein", de 1973, lo calificará con el término "jeroglífico", tomado de Diderot. En *La cámara lúcida*, de 1980, su último escrito dedicado a la fotografía, Barthes desarrollará variaciones del tema e introducirá su noción de *punctum*, conocida por su aplicabilidad específica a lo fotográfico.⁸ Es evidente que éste y otros recursos de interrupción del discurso ya habían formado parte de la teoría literaria; sin embargo, bajo la influencia de la conciencia posestructuralista y como recurso concreto de la posmodernidad, estos conceptos ocuparán un papel central en la producción contemporánea.

Otro recurso lingüístico que algunos teóricos (Craig Owens, Rosalind Krauss y otros críticos de la revista *October*) aprecian como constituyente claro del discurso posmoderno de representación es la *alegoría*. Este recurso narrativo, que había sido utilizado ampliamente por la filosofía medieval en la hermenéutica bíblica, permite al artista orientar la interpretación hacia varios significados. Como recurso que produce intencionalmente equívocidad o ambigüedad, la alegoría se convierte en la herramienta ideal de la "antinarrativa". Mientras en el barroco y el romanticismo la alegoría se utilizaba en su dimensión simbólica, en la obra posmoderna se tomará simplemente como un modelo de apertura y apropiación y, también, como una potente posibilidad de parodia, ironía y eclecticismos.

La alegoría será, para el Arte contemporáneo, un recurso fundamental para citar y "deconstruir".⁹

Es precisamente Craig Owens, uno de los teóricos que introduce la discusión de la alegoría como elemento central al Arte posmoderno, quien define y enumera los elementos constitutivos de su estrategia: "apropiación, especificidad de sitio, impermanencia, acumulación, discursividad e hibridación".¹⁰ Según Owens, estos factores, en su conjunto, no sólo permiten trazar una definición del carácter de lo posmoderno, sino abordar críticamente la reintroducción de la representación. Los elementos anteriores pueden servir para guiar el análisis de obras complejas por su carácter transgenérico (Arte conceptual), deslocalizado (*land Art*) o, simplemente, sirven para reenfocar la crítica del "tardomodernismo" abstracto (el expresionismo abstracto) utilizando otras bases que las puramente formales. Así, la teoría posmoderna dirige su crítica hacia "la tiranía del significante" abordando los valores ideológicos subyacentes en las manifestaciones lingüísticas". Un ejemplo claro de esto es la crítica de la gestualidad como elemento fundamental de la pintura abstracta. Victor Burgin, fotógrafo y teórico de corte posestructuralista y marxista, describe la gestualidad como elemento crucial de *presencia* física del artista en lo moderno y la inscribe dentro la retórica de manualidad, genialidad y expresividad supervivientes de la modernidad conservadora (Rebay, Greenberg, *et al.*).¹¹ Benjamin Buchloh utilizará argumentos semejantes para arremeter —por las razones similares de asociación de lo manual con lo moderno— contra la pintura de los años ochenta de "los italianos" (Cucchi, Clemente, Paladino...) y "los alemanes" (Kiefer, Baselitz, etcétera).¹² Owens señala los peligros de la utilización de estas estrategias por tendencias políticas más reaccionarias, mientras que Crimp decreta la muerte de la pintura como la definía el arte moderno.¹³

En definitiva, la representación dejará de verse como "la ventana de la realidad" que tanto odiaba Baudelaire para convertirse en algo tan o más hermético y/o codificado que el arte conceptual. Linda Nochlin resalta el hecho de que hoy se con-



Candida Höfer, *Kaiserliches Hofmobiliendepot Wien V*, 2002

cibe al realismo como un “estilo” más, igual que el romanticismo, el barroco o el manierismo.¹⁴ Apoyándose en este tipo de argumentos, muchas obras posmodernas que usan la representación se esfuerzan en resaltar su realismo para desvelar o deconstruir la ocultación de los mecanismos de artificialidad de las imágenes. En este contexto, las corrientes de “realismo-documental” como *The New Topographics*, de mediados de los setenta, puede entenderse como antecedente del trabajo de artistas contemporáneos que trabajan con propuestas deconstructivas realistas como Thomas Ruff, Roland Fichter, Fichli & Weiss, Günther Förg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel

Hütte, Jeff Wall, etcétera.¹⁵ En España puede citarse la enérgica actividad de Joan Fontcuberta en esta línea, no sólo como fotógrafo, sino como teórico y organizador de exposiciones, y de Jordi Guillumet, Martí Llorens, Jorge Ribalta, Mabel Palacín y Marc Viaplana, etcétera, cuyos trabajos se basan en el montaje/desmontaje de “ficciones” fotográficas.¹⁶ En México puede citarse la obra de Gerardo Suter y Eugenia Vargas.

Lo interesante de la aplicación de esta aproximación textual al trabajo fotográfico es que la interpretación lingüística posibilita trascender el rubro específico de Fotografía para acceder a los parámetros genéricos del Arte. La sola aplicación de estos criterios hermenéuticos abre la posibilidad de considerar la producción fotográfica como obra transgenérica. Que existe un Arte *hecho en fotografía* se confirma con el premio reciente en la Bienal de Venecia a la obra [fotográfica] de Bernd y Hilla Becher en el sorprendente apartado de “escultura”. Por otro lado, no debemos subvalorar la dependencia directa de los criterios de artisticidad con el mercado de consumo de arte. Esta valoración inestable de lo artístico, así como la influencia del contexto comercial, la manifestó de manera irónica David Balcells, un conocido comisario catalán, en una mesa redonda en la Bienal de Tenerife de 1991: “la diferencia entre la Fotografía y el Arte hecho en fotografía es la misma que va entre 300 y 10.000 dólares”.¹⁷ Las palabras, como bien decía Gombrowicz, hablan por nosotros (y por nuestros bolsillos, agregaría la frase del comisario).

Notas

1. En esta consideración de la vanguardia como antecedente de la posmodernidad coinciden Douglas Crimp, Craig Owens y Rosalind Krauss, entre otros.
2. Donald Judd citado en: Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, *op. cit.*, p. 238.
3. Roland Barthes, “From Work to Text” en: *Image, Music, Text*, Fontana, Nueva York, 1977, p. 55. [Versión castellana: “De la obra

- al texto” en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994].
4. Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Editorial Lumen, Barcelona, 1992, p. 41.
 5. Según la hermenéutica analógica en la versión de Beuchot, el peso de tal *intentio textus* ha de caer más del lado del autor, ya que de ese lado de la interpretación está la objetividad: “habría que hacer una mezcla de los criterios de verdad como correspondencia o adecuación a la intención del autor, con el hecho de que el lector se autointerpreta en la interpretación, sobre todo como posibilidad de desarrollar su propio ser. De esta manera se rompe el círculo hermenéutico y se superan los presupuestos y prejuicios, ya que lo que se da al final de la interpretación no es lo mismo que estaba al comienzo de ella”: Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, Facultad de Filosofía y Letras, DGAPA, UNAM, México, 1997, p. 42.
 6. Barbara Kruger, *Remote Control. Power Culture and the World of Appearances*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, p. 41. [Versión castellana: *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998].
 7. Walter Benjamin citado en: Gregory Ulmer, “El objeto de la poscrítica” en: Hal Foster (ed.), *op. cit.*, p. 129.
 8. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, *op. cit.*, pp. 52-65 y 93-101; *La cámara lúcida*, *op. cit.*, pp. 87-112.
 9. Craig Owens, “El impulso alegórico. Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en: Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ediciones Akal, Madrid, 2001, p. 223.
 10. *Ibid.*, p. 58.
 11. Victor Burgin, “The Absence of Presence”, en: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, 1986, pp. 29-50.
 12. Benjamin H. Buchloh, “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en: Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, *ibid.*, pp. 123-129.
 13. Craig Owens, *ibid.*; Douglas Crimp, “The End of Painting” en: *On the Museum’s Ruins*, *op. cit.*
 14. Linda Nochlin, *Realism*, Penguin, Harmondsworth, 1978, p. 14.
- [Versión castellana: *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991].
15. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* fue el título de una exposición organizada por la George Eastmann House de Rochester en 1975 en la que se incluía a Bernd y Hilla Becher, Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel: Sarah Greenough *et al.*, *op. cit.*, p. 378.
 16. El programa del Festival de Arles de 1997 que dirigió Joan Fontcuberta tuvo como tema central este tipo de actitud deconstructiva de la ficción fotográfica.
 17. David Balcells, en la mesa redonda sobre “Museos, fotografía y público”, noviembre de 1991, Santa Cruz de Tenerife.

A de Autor

El joven artista de hoy no necesita decir "soy un pintor".

Simplemente es un artista

Alan Kaprow

Hemos visto, en capítulos anteriores, cómo la evolución del concepto del genio no sólo se relaciona con el concepto de creatividad, sino con el progresivo desarrollo de una ideología de lo subjetivo manifestada en el ideal moderno de "la persona". Si el perfil del genio destaca a finales del siglo XVIII no es sólo por su relación con la estética de lo sublime, sino también por la consolidación de lo subjetivo producida por el asentamiento de una creciente clase social burguesa que basó su desarrollo en el ideario democrático-liberal de la Revolución Francesa y en el de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos. El genio es la máxima manifestación de un subjetivismo que, a través de la filosofía idealista en sus versiones racionalista (Kant) o irracionalista (Hamann), sienta las bases para la concepción del "Arte por el Arte" del siglo XIX.

Si alguien encarna el paradigma del genio en el Arte moderno es Picasso: de algún modo, el malagueño se las arregló para no sólo ser un buen artista, sino "el Artista" por excelencia. John Berger, en su libro *Éxito y fracaso de Picasso*, hace una crítica de la *persona* que Picasso construyó para sí mismo: como encarnación de un espíritu y una creatividad casi sobrehumana, su autógrafo llegó a constituir, en sí mismo, una validación de lo artístico.¹ Berger deconstruye la persona artística de Picasso para desvelar, en el otro lado de la capacidad creativa, al ser humano ambicioso, misógino, apropiativo, etcétera.

Picasso no es sino un ejemplo bueno y concreto de la interdependencia de los conceptos de creatividad y unicidad en el Arte moderno: la obra vale porque está hecha por un ser excepcional, un *autor*. El creador moderno no sólo es la encarnación de lo sublime: baste con decir que se le concibe como un sujeto en plena posesión de sí mismo, racional, claro y centrado, como lo expresa la frase de Schlegel, "un artista es aquel que tiene su centro en sí mismo".² En su relación con la creación no hay resquicios de pensamiento y acción: de otro modo no podría emitir un juicio y, por tanto, responder al principio de autoridad.

Para que esta concepción moderna de sujeto como autor/autoridad se sostenga es preciso que la creación funcione en la esfera autónoma de la Estética (recordemos que en la Estética, el juicio y el genio son conceptos que se sostienen mutuamente y que nacen al mismo tiempo). En este esquema idealista, ni el contexto ni la acción histórica existen como bases de la creación, ya que ésta se concibe como un acto libre, neutro e indeterminado.

El pensamiento kantiano, a través de su concepto de *crítica* autorreflexiva y de su consecuente influencia en el Arte moderno, puso al autor en una situación paradójica; por una parte, lo **enseñorea al considerarlo la fuente del proceso creativo** pero, por otra, lo pone en una situación de extrema debilidad al hacer depender de él —y de su juicio— todo el sistema de concepción y valoración del Arte. Al socavarse los cimientos de la tradición de representación no queda otro pilar para sostener el Arte que la solidez del nuevo juicio que pueda formular el autor. Los artistas modernos son, al mismo tiempo, fuentes de juicio y ángeles en caída libre: más que en la obra —cada vez más *estética* y hermética— la validez de su trabajo depende de su capacidad de llenar, con una nueva teoría ontológica, el hueco dejado por las reglas de representación.

Tal fue la inseguridad ante ese reto que muchos artistas de las vanguardias regresaron a la tradición representativa al poco tiempo de sus mayores logros abstractos. Así lo demuestra

Benjamin Buchloh en su ensayo "Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea" con sus comparaciones de las pinturas abstractas y figurativas de Severini (1914 y 1916), Carrá (1914 y 1919), Picabia (1919 y 1923), Schad (1920 y 1927), Malevich (1920 y 1933) y Rodchenko (1920 y 1935).³ Con sus convincentes ejemplos gráficos, Buchloh nos hace intuir la inmensa debilidad de la Pintura moderna cuando ésta intenta afirmarse ontológicamente como algo no representativo. Buchloh muestra la inseguridad de los artistas citados como autoridades creativas: a los pocos años de realizar las obras que los distinguen como modernos, la mayor parte parece hacer una regresión hacia lo anti- o premoderno.

La imagen del artista moderno es, pues, la de un "sujeto débil" que, por un lado, está atrapado en condicionantes ideológicas a través del lenguaje, y por otro, sometido a sus propias pulsiones inconscientes. Los argumentos lingüísticos de Derrida y Barthes, los psicoanalíticos de Lacan, los sociopolíticos de Foucault y las teorías antihumanistas previas de Althusser coinciden todos en dibujar la imagen de un autor moderno/posmoderno cada vez más débil. Su autoría se aleja de la "creación desde la nada" (*creatio ex nihilo*) para concebirse como una creación inevitablemente dependiente de la discursividad del contexto.

La discusión del autor es uno de los temas centrales del pensamiento moderno/posmoderno. Uno de los autores que mejor desarrolla el tema de la debilidad del autor es Roland Barthes, quien, en primer lugar, pone en duda la posibilidad de un *yo*:

[...] y "yo" no es un sujeto inocente anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese "yo" que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde) [...] La subjetividad es una imagen plena, con la que se supone que sobrecarga al texto, pero cuya plenitud, amañada, no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen, de

*manera que mi subjetividad tiene finalmente la misma generalidad de los estereotipos.*⁴

Barthes distingue los vicios imperantes en la cultura crítica dominante relacionados con la supervivencia de la tradición moderna del autor como centro de la creación:

*El dominio del sentido, verdadera demiurgia, es un atributo divino desde el momento en que ese sentido es definido como el flujo, la emanación, el efluvio espiritual que desborda del significado hacia el significante: el autor es un dios (su lugar de origen es el significado); en cuanto al crítico, es el sacerdote atento a descifrar la Escritura de Dios.*⁵

La contradicción planteada por Barthes con relación al autor se manifiesta plenamente en el contexto teórico y artístico actual: por un lado, desde el *status quo* institucional, constituido por el sistema de distribución y crítica del arte, se mantiene la noción moderna del creador (porque mantiene el valor de cambio de las obras) y, por otro, de cara a la creación, se manifiesta una patente devaluación del autor como génesis de un proceso creativo. El estructuralismo parece haber debilitado la capacidad volitiva consciente del sujeto creativo y, el posestructuralismo, su capacidad cognoscitiva. Las teorías antihumanistas de Nietzsche, Heidegger y Althusser rompieron con la noción racional y humanista del sujeto para quebrar el yugo de la metafísica y la ontología (los "metarrelatos", según Derrida), que imponían una visión unitaria y global de la realidad. Ésta, según la visión posestructuralista, se manifiesta más bien de manera fragmentada, heterogénea y contradictoria, sobre todo en el ámbito social.

Por la importancia del antihumanismo en el pensamiento del siglo xx se impone aquí hacer una referencia al pensamiento de Heidegger. Para él, el humanismo es simplemente la pretensión del hombre como ser viviente poseedor de la palabra. Como corriente, el humanismo comienza con Platón, que crea un falso concepto de *logos* al concebirlo como representación. El *logos* platónico se interpreta como una *apariciencia* dis-

tinta del Ser. El *logos*, sostiene Heidegger apoyándose en Heráclito es, más bien, *unión*: teoría y praxis juntas. La unidad de *pensar* y *ser* se rompe en la distinción humanista de teoría y praxis. Ésta lleva, según Heidegger, a *antropomorfizar* al Ser en una técnica y una ciencia que dimanan de él. Si se trascienden la metafísica y la ontología humanistas podrán trascenderse también la escisión y la necesidad de dominio generadas por éstas.⁶

Si encontramos similitudes entre el pensamiento de Heidegger y el anhelo vanguardista de unir teoría y praxis (anhelo compartido por las posvanguardias, el feminismo y mucho del Arte posmoderno), encontraremos aún más rasgos compartidos con el pensamiento nihilista de Nietzsche. De éste, ha de destacarse el rechazo a la *violencia* de la metafísica. Esta concepción también está patente, por otro lado, en Adorno, quien al reducir la metafísica a la “voluntad de poder” llegó a afirmar que “la metafísica produjo Auschwitz, y lo hizo porque acompañó a la ciencia que lo ejecutó”.⁷

El rechazo de Nietzsche y Adorno por el humanismo como rasgo inherente a la metafísica se funde con la crítica del posestructuralismo a la Estética asociada a la Visión Objetiva, que Derrida calificará como “logocéntrica”. Endémico a la cultura occidental, el logocentrismo es la tendencia a referir el significado de las representaciones (textos, pinturas, fotos, etcétera) a una presencia *detrás* de éstas (autor, realidad, historia, estructura, etcétera). Según Derrida, la “metafísica de la presencia” aparenta reconstruir el significado, y esto es una mera ilusión, porque la interpretación es *infinita* y nunca puede *cerrarse*.⁸ La interpretación podría entenderse, entonces, como un *collage* en que unos fragmentos se refieren a un interminable número de posibilidades de secuencia.⁹ El autor no crea: sólo remite otras interpretaciones flotantes en la cultura. Su postura, por lo tanto, es la de quien *cita* una obra que es *una cita de una cita*.

Esto parecería un trabalenguas o un mero recurso retórico. Sin embargo, lo cierto es que la representación posmoderna

tiene, por lo general, un carácter retórico. En este sentido, está más cerca de la circularidad tautológica que de la innovación o creatividad. Desde la obra de Duchamp —que evidencia la capacidad museística de lo industrial no-autoral— hasta la más contemporánea de artistas como John Baldessari, Barbara Kruger y otros, la producción posmoderna se distingue por utilizar la *apropiación* como uno de sus recursos distintivos. Incluso en el caso de la pintura posmoderna (como la de David Salle, Sigmar Polke o Daniel Buren), que conserva de manera evidente su especificidad pictórica, la aproximación a la representación se relaciona más con una estrategia de apropiación y reciclaje que con una verdadera creación.

En Fotografía, lo que hasta entonces había sido considerado por antonomasia *no autoral*, lo documental, comenzó a considerarse artístico. Y ya en la era posmoderna la fotografía no sólo utiliza la imagen documental conscientemente, sino que se sirve de su capacidad reproductiva para proponer citas y/o apropiaciones de otras imágenes circulantes. En lo relativo al uso de la apropiación por la fotografía posmoderna, Douglas Crimp distingue dos tendencias: la primera, la apropiación del *estilo*, como la que hace Robert Mapplethorpe de los recursos estilísticos de Weston en sus desnudos, y la segunda, más radical, en que sin mayor ambage se reproducen y usan las imágenes de otro autor, como las reproducciones fotográficas que hace Sherrie Levine de la obra icónica de Evans y Weston para después firmarlas y exhibirlas como propias. El primer ejemplo es una alusión al *lenguaje del desnudo* (pero cambiando el sujeto y sustituyendo la mirada objetivadora heterosexual de Weston por la homosexual de Mapplethorpe) y el segundo, una fuerte crítica a la paternidad (evidentemente masculina) de la obra considerada como “maestra”.¹⁰ Crimp asocia la primera estrategia —la de Mapplethorpe— con una actitud crítica retrógrada que podría asociarse a la arquitectura de Michael Graves, las películas de Syberberg y las pinturas de Salle. La segunda estrategia —la de Levine— la considera en cambio más progresista y la relaciona con la arquitectura de Gehry, el cine de Straub y Huillet y los textos de Barthes.¹¹ Estemos o no de acuerdo con Crimp, sí podemos reconocer

en su argumento la importancia de la apropiación como recurso central a la cultura posmoderna.

Otros recursos típicamente posmodernos serán la *cita*, la *alegoría* o el *pastiche*. Sin embargo, con respecto al primer recurso, la cita, me parece relevante rescatar la distinción que de ésta hace el teórico Frederic Jameson como recurso moderno (Joyce, Pound, Mahler) para diferenciarla de la *incorporación* más característicamente posmoderna. Mientras Crimp muestra un cierto sesgo esteticista, Jameson utiliza la palabra “pastiche” en su acepción literal, es decir, en su sugerencia de una debilísima frontera del gusto de la élite y la masa. ¿Qué decir del gusto *kitsch* de las fotos de Jeff Koons con la Cicciolina, o las de Pierre et Gilles, por ejemplo?¹²

Si hay algo paradójico en el Arte moderno/posmoderno es su alucinante capacidad de legitimar el carácter museístico de precisamente aquello a lo que Benjamin negara un aura. Y esto tiene mucho que ver con la relativa fuerza de la noción moderna de autor y con la conversión del autor en apropiador.¹³ Al museo ha entrado no sólo el *Urinal* de Duchamp, sino también la *Mierda de artista* de Piero Manzoni, las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol, los botes de plástico de Tony Cragg y las cerámicas *kitsch* de Jeff Koons: después de Duchamp, el Arte parece haberse reducido a la capacidad del artista de artificar *cualquier cosa* a su alcance. En la obra de Warhol, por ejemplo, se llega al punto de convertir en icono artístico la cara de Jacqueline Kennedy, entonces esposa del presidente de Estados Unidos. Interesante modelo, que nos hace pensar en los retratos reales de Goya.

Si la actitud de Warhol puede entenderse como el desvelamiento del lado filisteo del Arte *justo* a través de la apropiación y repetición mecánica de imágenes de la cultura popular (e interpretarse como una respuesta casi cínica a la inquietud de Benjamin), la actitud de Joseph Beuys aún conserva un toque de romanticismo moderno. Su mejor *performance* fue convertir la noción de genio romántico en la de chamán posvanguardista. Sus gestos, fieltros y objetos cotidianos conservados hoy

en museos son la mejor manifestación de la fetichización de chucherías producida por la mistificación consciente de éstas por parte de su Autor (o, mejor dicho, de su propietario o “apropiador”). La estrategia de Beuys, como la de algunos artistas del *land Art* como Richard Long o Robert Smithson, puede comprenderse como un rechazo a la razón ilustrada y como una regresión a una premodernidad a-tecnológica (asociable a la cultura que hoy denominamos *new age*). En los casos anteriores, el autor es un utopista cuya unión de teoría y praxis aparentemente niega al Autor para afirmar, en cambio, la creatividad inherente a la naturaleza y al ser humano (en esto la actitud de Beuys se asemeja a la de Ansel Adams). Refiriéndose a Duchamp, cuya misión considera incompleta, Beuys dice:

[...] *puso su objeto (el urinal) en el museo y se dio cuenta de que su transporte de un lado a otro lo hacía arte. Pero falló en no llegar a la simple y clara conclusión de que todo hombre es artista.*¹⁴

Beuys pasa de un ideal romántico e individual (el de la expresividad del artista manifestada en creatividad, concepto culminante en el humanismo) a un concepto utópico, cargado de una mística social, de “la gente” (sueño precapitalista de una sociedad orgánica). En apariencia, Beuys niega al autor, pero, en realidad, actúa prácticamente como uno.

Así que todo *hombre* [...] es artista. Nunca mejor dicho, señor Beuys. Su frase me permite comentar una característica de la noción de Autor que aún permea en la era posmoderna: un hombre puede ser artista y convertirse en el génesis de la valoración de la obra. Una mujer no. Freud explica la *fetichización* como un proceso exclusivo del hombre. Sólo Ana Mendieta, *muerta*, ha podido acceder a tener una cualidad de “autora” lejanamente parecida a la del mistificado *chamán* Beuys, y esto, sospechamos, se debió más a su trágica muerte y al escándalo que armaron las feministas en contra de su marido y presunto asesino, Carl Andre (otro genio), que al valor de su obra en sí. Señor Carl Andre, ¿conoce usted a un genio *mujer*? Imposible: ni ganando dos veces el Nobel pudo Marie Curie lograr un

ráneos transportaban inconscientemente”: Robert Doisneau, *Un certain Robert Doisneau. La très véridique histoire d'un photographe racontée par lui meme*, Éditions du Chêne, París, 1986, p. 10.

14. Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 285.

15. Hans Bertens, *The Idea Of The Postmodern. A History*, Routledge, Londres, 1995, pp. 29-39.

G de Género

*Al movernos en un lugar a la velocidad
de la luz, como defensa nos aferramos a nuestra
no revisada noción de categoría,
a nuestros desuenciados
postes indicadores en un desolado paisaje.
Mando a distancia, Barbara Kruger*

El Autor —el artista— es el que hace esa *cosa cualquiera* que se define como Arte. Dentro de este modo de pensar moderno, ¿tiene sentido preguntarnos si Warhol o Manzoni son pintores o escultores? ¿Deberíamos considerar a alguien como Rauschenberg *pintor* o *fotógrafo*? Es evidente que estas preguntas son irrelevantes: la frase de Donald Judd que citamos antes aclara que lo importante es ser *artista* y no pintor, escultor, grabador, fotógrafo o instalador.¹ Nos encontramos ante una *conjunción* [y] y no ante una *disyunción* [o]. Esta diferencia la tomará mucha de la crítica contemporánea para definir la primera, la conjunción, como un claro rasgo posmoderno observable en la obra de Kruger, Rauschenberg, etcétera, por oposición a la segunda, la disyunción, que se advierte en el brete moderno de escoger entre géneros, como exponía Man Ray: “o soy pintor o soy fotógrafo”.

Con respecto a la valoración del Género al que se asocia la producción artística sucede algo similar a lo descrito para las otras nociones definitorias del Arte, como la Obra, el Autor y el Museo: la axiología moderna convive con la posmoderna. En un mismo espacio —el museo, la galería— pueden observarse obras con concepciones opuestas de lo genérico, unas asociables a la estética moderna de los géneros autónomos y, otras, a la posmoderna de obras transgenéricas, efímeras y de apropiación.

La pervivencia de los géneros autónomos como valores modernos puede explicarse retomando el hilo del pensamiento humanista, que encuentra su fundamento en la definición y defensa de esencias ontológicas (a través de “metarrelatos” como la Metafísica y la Estética). En la separación racionalista de mente y cuerpo, el Arte se presenta, desde el romanticismo, como un posible vínculo entre los aspectos escindidos. En la estética de Schelling, por ejemplo, el arte cumple una función extraordinaria: captar la unidad absoluta de sujeto, objeto, naturaleza e historia, libertad y necesidad.² Irónicamente, esta misma Estética que propone el Arte como unidad, por otro lado fundamenta sus juicios en un discernimiento distintivo y jerarquizador de sus manifestaciones concretas. Así, en el Arte moderno, heredero de la Estética idealista, la noción del Autor como una entidad fuerte, “centrada en sí misma”, (es decir, como sujeto capaz de emitir un juicio estético) es interdependiente de la noción de manifestaciones ontológicas definidas.

Desde la anterior perspectiva idealista, la obra se manifiesta como la concreción *material* del trabajo físico, mental y espiritual del artista en su debate con lo sublime. Es creatividad encarnada. Por un proceso de fetichización que ya explicamos cuando hablamos del museo, estos valores se materializan en la obra y se convierten en el fundamento de su valor de cambio. Así, en el sistema capitalista, el valor creativo-espiritual de la obra se identifica con su valor económico. Y éste, como es obvio, depende de la existencia material de objetos que puedan ser una materia de consumo potencial. La presencia material de un objeto es, pues, indispensable para el funcionamiento “cultural” de la obra como objeto artístico en un sistema económico liberal: no se pueden vender esencias.³ Las chucherías de Beuys funcionan en el sistema Museo porque trasladan su calidad simbólica y espiritual a una condición material y económica concretas.

A través de la supervivencia de los géneros autónomos se cumplen varios propósitos. En primer lugar, se posibilita la subsistencia de un sistema artístico idealista dependiente de la exis-

tencia de esencias ontológicas. En segundo lugar, se utiliza a los géneros como un medio para establecer una escala de valores jerárquica de los objetos artísticos y, como consecuencia, una correlación de tal escala en el nivel económico. En definitiva, los géneros artísticos siguen siendo uno de los factores más importantes de definición de las jerarquías estéticas y económicas de los objetos artísticos.

Ejemplo de esto es el mayor valor estético —y económico— que adquiere en la axiología moderna la Pintura sobre la Fotografía, por su mayor presencia “material”. Es en este contexto en que podemos entender que Benjamin pensara que la cualidad mecánica y automática de la fotografía le restaba valor artístico (lo cual, hemos visto con el tiempo, tampoco justificaba su total exclusión de tal escala de valores). Sin embargo, más allá de lo dicho por Benjamin, se han de abordar otros aspectos de la Pintura para entender su posición superior en la escala de valores económico-artísticos. Son dos características que sí tiene la Pintura y, en cambio, no tiene la Fotografía las que han justificado su mayor valor histórico-social: en primer lugar, su cualidad de huella de un gesto humano; y en segundo lugar, su posibilidad de fungir como un símbolo material de la individualidad y unicidad del artista. También es importante un atributo que sí comparte con la fotografía pero que fue ganado históricamente: su portabilidad. De la historia de la Pintura es importante resaltar el hecho de que su valoración comercial (resultado del desarrollo de un arte burgués en oposición al arte real y/o religioso) es simultánea al desarrollo de formas pictóricas portátiles y autográficas.

Sintomático de este proceso es el desarrollo de la técnica del óleo en Flandes y no en Italia. No sólo pueden sacarse conclusiones sobre la interrelación de la evolución hacia una Pintura portátil (y objetual) y el incipiente desarrollo de una economía burguesa, sin considerar también la menor o mayor exigencia de un carácter mimético-analógico (compárense, por ejemplo *El matrimonio de los Arnolfini*, de Jan Van Eyck, y *La anunciación de la Virgen*, de Fra Angelico, ambas de 1434). Además, la pintura portátil tenía la ventaja no sólo de ser

móvil, sino también *intercambiable*. La difusión de este tipo de Pintura posibilitó el florecimiento del coleccionismo privado. Todo esto, dentro del marco filosófico del humanismo, que encumbraba la figura del individuo, la persona, característica de la Era moderna, y el valor del trabajo, base de la economía capitalista. La valoración de una obra en tanto demostración de destreza no se apoyaba sólo en relación a su calidad de trabajo (mejor o peor) sino, inconscientemente, a su cantidad (más o menos cantidad de trabajo). Varias veces en el texto hemos citado a Szarkowski cuando establece la diferencia de Pintura y Fotografía como el hacer de la primera *versus* el tomar de la segunda. Esto equivale a darle a la Pintura el valor de trabajo acumulado, mientras que a la fotografía se le daría el de una apropiación o robo. Esta afirmación se sustenta en la convicción cotidiana de que en la fotografía no implica trabajo: es la cámara quien toma la foto. Que el fotógrafo se considere un pillo que cobra sin trabajar es un concepto presente en el inconsciente colectivo, como puede percibirse en comentarios del tipo “yo también tengo una cámara”.

No es difícil entender que las razones por las cuales la Pintura sigue teniendo un mayor valor artístico, social y pecuniario que la Fotografía se asocian, en primer lugar, con su mayor o más obvia manifestación de la persona y, en segundo lugar, con su mayor unicidad (atributo equivalente a la mayor individualidad del pintor). La presencia física de la Pintura se desprende de la lucha corporal, *cuasi*-sexual, del autor con la materia. Esta lucha equivale, en el nivel simbólico, a la domesticación de la naturaleza por el hombre. Esta tesis es la base de los argumentos de Buchloh y Crimp acerca de la pintura gestual en el siglo xx: las marcas violentas y agresivas equivalen al intento masculino y activo de controlar una naturaleza vista como esencia femenina, indómita e irracional. ¿Podría darse un Motherwell, Pollock o Tàpies femenino? Crimp, Burgin y Buchloh lo ponen en duda: los dioses originarios son siempre hombres. El creador es siempre el Padre. En un sistema paternalista, machista y homofóbico: ¿puede un homosexual reconocido jugar este papel? Menos Mapplethorpe, que se representa a sí mismo en ambos roles activo y pasivo en la imagen,

todos los demás —dice Crimp— podrían considerarse como “violadores” con la mirada [...].⁴

Un análisis minucioso de la Fotografía de museo confirma que los anteriores valores asociados al vínculo de género-valor aún imperan en la era posmoderna, y que, como en la modernidad, también se apoyan en un juicio formulado desde la Estética (conceptual, en este caso). Prácticamente todas las fotografías posmodernas son una cita consciente de los géneros de la Pintura decimonónica (retrato, paisaje, desnudo o naturaleza muerta) o bien, una cita de la presencia física del ser humano: son autorretratos o trabajos con el cuerpo.⁵ Muchos críticos hablan de la recuperación cultural de lo dionisiaco en este tipo de manifestaciones, y, ciertamente, algo de eso hay. La crítica feminista, en cambio, juzgaría este tipo de obras como una representación más —una puesta en escena, un juego de roles— en la que Dionisio —lo irracional, corporal, etcétera— sólo entra “en cuadro” cuando Apolo lo llama.

En su reflexión sobre el género, la crítica posmoderna trasciende su mera consideración técnica y formal para intentar desvelar sus valores subyacentes. Que la Pintura continúe valorándose por su carácter de presencia objetual, y que la Fotografía, cuando es de museo, siga este mismo tipo de valoración, sólo indica que, detrás de la división en géneros, lo verdaderamente importante es la escala de valores que se desprende de éstos. Como ya explicamos antes al citar las teorías de Greenberg, el proceso de definición ontológica de una disciplina moderna, ya sea Pintura o Fotografía, está inevitablemente ligado con su carácter museográfico.⁶

Que el género como noción clasificatoria tiene una fragilidad ontológica lo atestiguan tanto las quejas de Da Vinci a principios del siglo xvi como las quejas de los críticos de los años setenta sobre la “inminente muerte anunciada de la pintura”.⁷ Que el género Pintura se basaba más en lo representado que en su técnica se confirma con la amenaza que sintieron los pintores ante la invención de la Fotografía. Que se necesitaran nuevas prescripciones para fundamentar una estética de lo no-

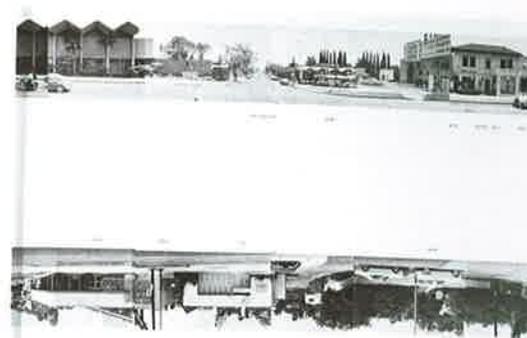
representativo se ratifica con la influencia que han tenido las teorías de Greenberg en la validación del Expresionismo abstracto. Y que los límites del género Pintura eran fragilísimos se comprueba por la facilidad con la que éstos se pudieron romper. Para horror de Greenberg, que había intentado asegurar el papel líder de la Pintura metiéndola en un cajón estanco a base de prescripciones, los “pintores” de los sesentas abrazaron lo prohibido por él —lo tridimensional— y rompieron con “lo plano como esencia mínima” de la Pintura. Los “pintores” Donald Judd, Dan Flavin, Sol Le Witt, Michael Steiner y Ronald Bladen dejan de ser considerados como tales al saltar del género Pintura al nuevo género Arte minimal.⁸ La pintura es una simple técnica, como afirma Kosuth en *Art after Philosophy*:

*Ser un artista en estos momentos implica cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, uno no puede estar cuestionando la naturaleza del arte [...] Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es un tipo de arte.*⁹

Algo similar sucede con los fotógrafos: a finales de los años sesenta la Fotografía deja su estatus bidimensional rompiendo con la tiranía del rectángulo. Robert Rauschenberg empieza a utilizar soportes flexibles, Ed Ruscha propone un libro *objeto* como foto (*Every building on Sunset Strip*, 1966), Robert Heinecken transforma sus fotos gigantes en esculturas (*Figure blocks*, 1966), Michael Snow hace sus primeras instalaciones con polaroid (1969) y Doug Prince empieza a hacer construcciones con metacrilato en forma de *cajas fotográficas* (*Floating Fan* 1972).¹⁰ Con estas obras transgenéricas comienza —según muchos— la posmodernidad fotográfica. En ésta, se trascienden las normas modernas para proponer, desde el metagénero Arte, obras con un fuerte componente fotográfico.

Moderno o posmoderno, en el Arte del siglo xx impera no sólo *cualquier cosa* sino *cualquier género*. Que el Arte como paradigma sea *transgenérico* puede considerarse como una consecuencia más de las vanguardias: cuando éstas arremeten contra los géneros autónomos, éstos no pueden más que mostrar

THE SUNSET STRIP



Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966

su contingencia cultural. Y por mucho que pese a Greenberg, Szarkowski y otros, los antiguos géneros se diluyen en la obra moderna/posmoderna para convertirse en un fragmento o recurso técnico de ésta.

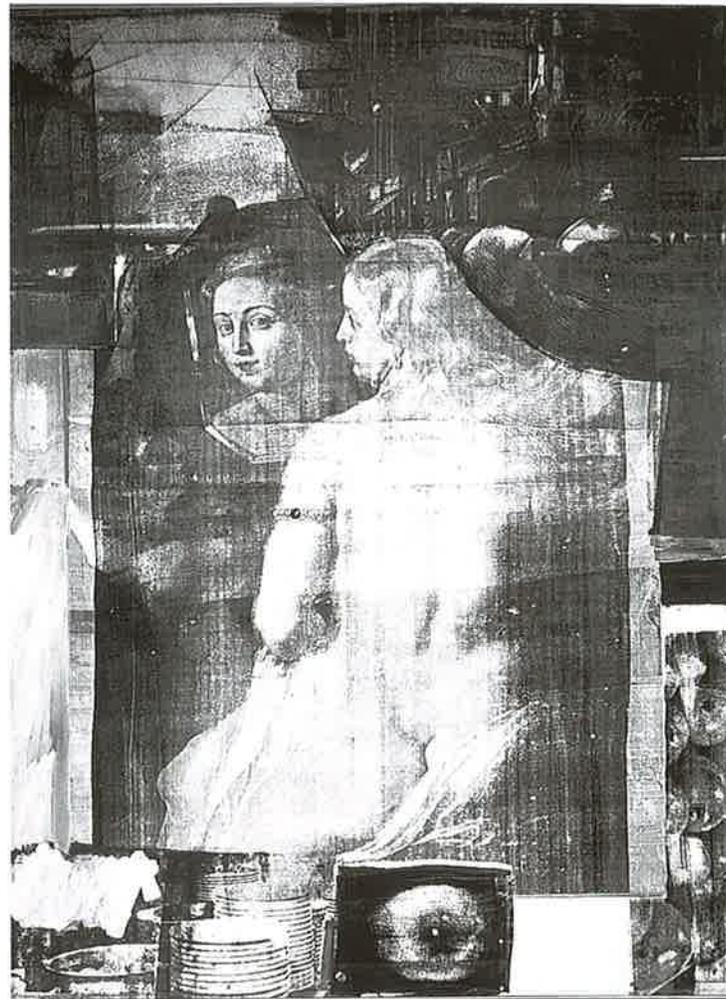
En la obra de Rauschenberg, considerado por muchos como uno de los primeros posmodernos, la incorporación y el uso de la fotografía de sus *combine-paintings* trasciende el concepto constructivo del fotomontaje moderno. Mientras que en este último cada fragmento aún tiene un poder de *signo*, Rauschenberg construye sus imágenes utilizando la acumulación de *un medio* tomándolo como *un todo*: la Fotografía se vuelve una *textura*. Así, en el arte de Rauschenberg, cada imagen fragmentada pierde valor semántico: la foto es simplemente un soporte, una *base textural* sobre la cual puede pintarse (o no). El acopio de imágenes individuales tiene valor como conjunto, amontonamiento o acumulación. En Rauschenberg puede cotejarse el paso de un lenguaje moderno anclado en la significación a un metalenguaje en que los signos son simplemente soportes texturales, entidades frágiles de simulación semántica.

En la “Pintura” de Warhol sucede algo parecido. Sólo que Warhol invierte el proceso: en su caso, es la Pintura la que

funciona como superficie base de la Fotografía. La Pintura en las obras de Warhol es el mero soporte *mecánico e industrial* de una Fotografía también mecánica, industrial y seriada. Warhol aplica la máxima constructivista a la Pintura, eliminando todas aquellas referencias que se asocian tradicionalmente a ésta: la pincelada, el gesto, la calidad de línea, etcétera. Warhol dicta la muerte de la Pintura —el rey ha muerto, viva el rey— para luego rescatar su aura. ¿Cómo? glorificando no a la obra, que admite abiertamente su calidad mecánica e industrial, sino al Autor que, como dijo Duchamp, sólo necesita hacer *eligiendo*.

El gesto de Duchamp va más allá del idealismo moderno al cuestionar la máxima de que no había otra esencia en la Pintura que su material específico, la pintura. Por eso escoge, como *ready-made*, el tubo de pintura. “¿Queréis Pintura?, os doy pintura”, parece decir. Su pasión por lo que no era retinal —visual— lo lleva a alabar a Seurat y Mondrian, que destacaban, según él, el *proceso* por encima de los materiales esenciales.¹¹ Sin embargo, hay que recordar que, como advierte Buchloh en su artículo sobre la “Muerte de la pintura”, la mayor parte de los artistas modernos abstractos retornaron, en una segunda fase, a la representación.

Sólo unos cuantos —los más conceptuales— continuaron su rebeldía dirigiéndola no contra la *representación* en sí, sino contra el sistema convencional de Obra, Artista y Museo que también sostenía la “jerarquía de los géneros”. Al enfatizar el origen mecánico de la obra (como Seurat y Mondrian) y desmontar el valor del “hacer” tradicional por parte del artista, la Obra conceptual inevitablemente se abre a la participación activa por parte del espectador: la obra deja de ser “la Obra” y el espectador se transforma en un hermenauta/lector. Una obra planteada así no puede valorarse ni a partir del Autor (porque obviamente hay *menos* Autor, o uno muy disminuido) ni a partir de la destreza en el uso de los recursos técnicos. Tampoco a partir de la serie de prescripciones del género, porque, normalmente, la obra posmoderna es transgénica. La aporía de este tipo de obras es que sólo pueden



Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964

cuestionar el sistema desde sus entrañas: fuera del museo o del medio artístico, las obras son sólo objetos, chucherías imposibles de entender como Arte.¹²

Los artistas posmodernos trabajan desde esa aporía. Su estrategia o, más bien, su esperanza, consiste en lograr criticar el sistema desde dentro, a través de la deconstrucción de sus elementos. El peligro, no obstante, es que la cita no se vea como tal y que las obras se vean como lo que son: unos objetos más. *La pala* de Duchamp, la *Pared* de Richard Serra, los *Montones de tierra* de Robert Morris, el *Traje de fieltro* de Beuys, *Las aspiradoras* de Jeff Koons, las *Postales* de On Kawara o, más recientemente, la *Caja de zapatos* de Gabriel Orozco son obras fragilísimas, siempre a punto de perder su ironía conceptual y su filo crítico a los ojos del espectador, y de verse sólo como lo que son: objetos.

Notas

1. Mi uso del lenguaje es consciente. Después de resaltar los condicionantes de género en el lenguaje en el inciso anterior, he de subrayar el hecho de que la profesión se impone también como un hecho *masculino*. Se supone, en el uso 'posmoderno', pos-políticamente correcto, que cuando se habla de un 'pintor' también se está incluyendo a la 'pintora'.
2. Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, *op. cit.*, p. 26.
3. Se toma lo "cultural" en el sentido que lo emplea Walter Benjamin en: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *op. cit.*
4. Douglas Crimp, "Photographs at the End of Modernism", *ibid.*; Victor Burgin, "The Absence of Presence", *ibid.*, y Benjamin H. Buchloh, "Figuras de la autoridad, claves de la regresión", *ibid.*
5. Véase Rosa Olivares (ed.), *Los géneros de la pintura. Una visión actual*, catálogo de la exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Ministerio de Cultura, Las Palmas, 1994.
6. "El uso de métodos característicos de una disciplina para criticarse a sí misma, no para subvertirse sino para afirmarse en su área de competencia", véase II Parte del presente libro.

7. Ver Douglas Crimp, "The End of Painting", *ibid.*
8. Thierry de Duve, *ibid.*, p. 204.
9. Joseph Kosuth citado en: Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 245.
10. Andy Grundberg y Kathleen McCarthy Gauss, *Photography and Art. Interactions since 1946*, Abbeville Press, Nueva York, 1987, p. 110.
11. Marcel Duchamp citado en: Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 179.
12. Esta es la idea central del trabajo de Daniel Buren: en el momento en que sus obras colocadas fuera del museo verdaderamente se vieran como obras pictóricas, la Pintura como convención dejaría de existir.

P de Posmoderno, Problema, Práctica, Poesía

*La historia se vive dos veces:
una como drama, la segunda, como farsa*
Karl Marx

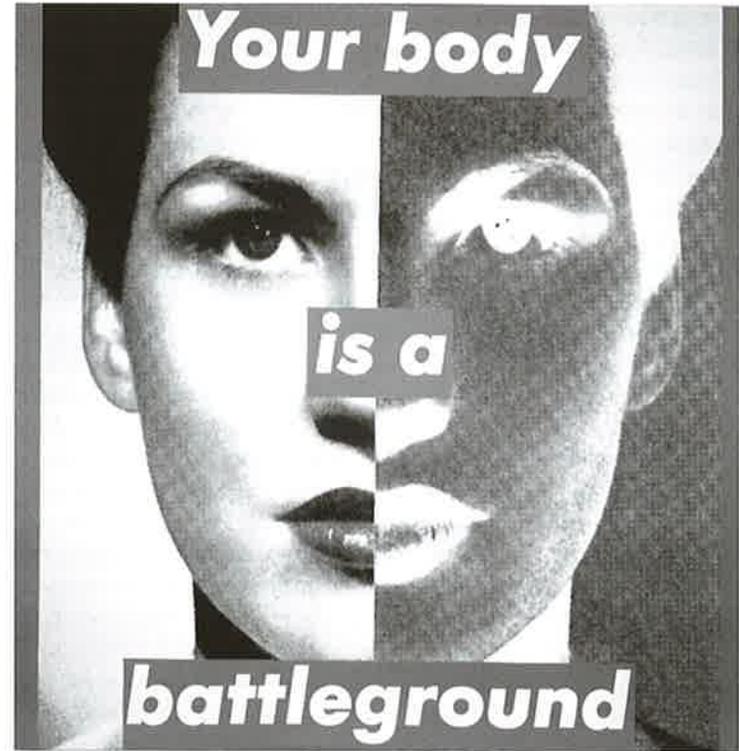
La obra de Roland Barthes puede tomarse como epítome de la complejidad de la producción posmoderna. En su escritura asoman las aporías de una producción en perpetuo conflicto entre dos polos de experiencia contradictorios, opuestos y mutuamente excluyentes. Si en *La muerte del autor* manifiesta su inquietud ante los estereotipos que construyen el “yo” (reconociendo, por tanto, la creciente debilidad del sujeto creador) y comienza a perfilar el conflicto entre creador y mundo, en *Lo obvio y lo obtuso* inventa una manera de abordar el problema planteando una dicotomía: *lo obvio* es aquella parte del lenguaje compartido por todos, cultural y paradigmático, mientras que *lo obtuso* es aquello que escapa a la comprensión inmediata y que se refugia en la subjetividad de la experiencia. Barthes toma el hilo de un problema filosófico que ya estaba presente en los griegos: la oposición del lenguaje verbal *versus* el escrito, visto el primero como subjetividad/verdad y, el segundo, como legibilidad/constructibilidad.¹ La subjetividad del habla se entendía como presencia verdadera, *instante*, mientras que el texto escrito se concebía como *artificialidad construida*. Barthes hace una relectura interpretativa del Diderot y Lessing adoptando del primero el concepto de “instante perfecto” y del segundo el de “momento pregnante” para usarlos como base de su concepto de “jeroglífico”. Éste servirá como cajón de sastre que contendrá todo aquello que roza lo ininteligible por vía racional y que alude simbólicamente al elemento de subjetividad del lenguaje verbal.

Barthes no sólo está fascinado por el lenguaje hablado, sino que está también fascinado por las imágenes y, sobre todo, por las fotográficas, que plantean un problema de simbolización y codificación especial por su obvia relación de contingencia con la realidad. Mientras que en sus primeros escritos Barthes aborda el problema de la fotografía aplicando una lógica semiótica (en aquella época surge lo del “mensaje sin código”), en los últimos textos y, sobre todo, en *La cámara lúcida* utiliza una estrategia analógica, sintética y poética. Su concepto de *punctum*, por ejemplo, podría entenderse como una transformación sutil y una aplicación más del concepto anterior de jeroglífico. Así como utiliza la presencia para entender el lenguaje verbal, su explicación de la fotografía se hace a través de términos temporales, “instantes” de inspiración súbita —¡eureka!— que iluminan de golpe la conciencia del que ve. Lo obtuso, el *punctum* y el jeroglífico son términos análogos que permiten a Barthes abordar el polo de subjetividad/verdad del lenguaje, mientras que lo obvio y el *studium* equivalen, para él, al lado de la legibilidad/constructibilidad de éste. Es en este polo donde el lenguaje muestra su cara social de producto informado e influido —construido— por un contexto histórico.

El continuo ir y venir de Barthes entre los anteriores polos opuestos de experiencia podría constituir una metáfora del pensamiento posmoderno. Si las múltiples y heterogéneas manifestaciones posmodernas pudiesen reducirse a un denominador común, éste sería el de la dicotomía individuo/cultura. En la cultura posmoderna el individuo se ve reducido a un sujeto ontológicamente “débil” que no llega a afirmarse del todo por miedo a caer en el univocismo totalizador del pensamiento racionalista contra el que se ha rebelado. La cultura equivale al paradigma ideológico que predetermina tanto el contexto exterior (los “aparatos ideológicos del Estado” de Althusser, los “metarrelatos” de Derrida, los “dispositivos” de Foucault, etcétera), como el interior, a través del lenguaje. En definitiva, el posestructuralismo extiende la idea de pre-determinación interna/externa del hombre que Marx y Freud habían señalado antes: el sujeto no es tan libre como planteaba el racionalismo ilustrado.

Si Barthes estaba fascinado por la dicotomía hombre/cultura no era sólo por las obvias implicaciones históricas externas de este conflicto, sino por sus consecuencias internas en la práctica de las disciplinas culturales concretas. Barthes era maestro y tenía una indudable vocación docente; mientras muchos de sus textos tienen como fin evidente el hacerse entender por sus alumnos, otros, los más personales, podrían considerarse como un diario interno abierto al mundo. En sus propias palabras, sus textos son el diálogo entre el *terrorista* (en el polo cultural) y el *poeta* (en el polo individual). Que la cultura se asocie al término “terrorista” sugiere el carácter que Barthes quería imprimir a su producción: la de un saboteador que busca socavar los cimientos de las estructuras culturales.

Esta actitud de rebeldía, de terrorismo, es patente no sólo en la obra de Barthes, sino en buena parte de la producción posmoderna. Como rasgo predominante de esta producción posmoderna podemos distinguir, por un lado, su negación manifiesta de los valores de la modernidad y, por el otro, un ostensible pesimismo hacia la posibilidad de creación por parte de un sujeto. Inmerso en el lenguaje, en la ideología y en el contexto histórico, el sujeto no sólo se concibe como “débil”, sino, incluso, como impotente. Si Barthes pone tanto énfasis, sobre todo al final de su vida, en el aspecto de *poeta*, es precisamente para darle relevancia a una figura, la del sujeto, que progresivamente ve disminuida su influencia en el entorno. Así, *La cámara lúcida* tiene poco que ver con su producción anterior en la que intentaba hacer teoría. En este último libro es patente el deseo del autor por desvelar la esencia del medio, no porque le sea importante definir ontológicamente la fotografía, sino porque hay una secreta necesidad de afirmar la posibilidad misma de la ontología. Recordemos que uno de los ejes centrales del posestructuralismo es su negación de la metafísica y de la ontología como “metarrelatos” humanistas, racionalistas y univocistas. Ante la tiranía de la univocidad humanista, los posestructuralistas proponen una equívocidad cimentada en el lenguaje. La imposibilidad de “cerrazón” semántica del lenguaje (Eco) y, por tanto, de *interpretación*, llevan a un relativismo equívoco que brinca de un recurso



Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989

retórico a otro: la alegoría (Barthes, Owens), el “simulacro” (Baudrillard), lo híbrido (Crimp), el *pastiche* (Jameson), la apropiación (Kruger), y así sucesivamente. De ontologías fuertes —tiranía del significado, géneros autónomos— se pasa a ontologías “débiles” —tiranía del significante, obra contenida en el lenguaje—.² De una univocidad racionalista se pasa a una equívocidad posmoderna.

Si lo anterior condensa la estrategia teórica del terrorista, ¿cuál podría ser entonces la práctica del poeta? Barthes contesta desde su corazón: sólo en una única fotografía, la del

invernadero, él verdaderamente *siente* que su madre “ha sido”. Aunque podría aplicar su noema a todas las otras fotos (porque en todas ellas su madre “ha sido” la persona retratada), sólo en esa única fotografía puede él *sentir* la presencia de su madre. El *punctum* gana al *studium*, la *práctica* desborda la *teoría*, lo *obtus* pierde a lo *obvio*, el *poeta* vence al *terrorista*: el valor de “mensaje sin código” (de *imago*) sólo se sostiene en la ficción, porque la fotografía, en tanto imagen, nunca ha dejado de ser copia, apariencia, metáfora, re-presentación. Si no fuese así, *todas* las fotografías contendrían “verdaderamente” a su madre y no sólo esa, la que posibilita que él *sienta*. Con su predilección emocional por esa única fotografía, Barthes parece decirnos que el *punctum* y todos los “instantes decisivos” sólo funcionan por proyección de lo individual en lo cultural: sólo en la fotografía del invernadero puede el poeta *proyectar* su *imagen mental*. Y, al hacerlo, se expresa a sí mismo, más que a su madre. El espectador/lector, al interpretar la obra y/o la imagen, se interpreta a sí mismo. El autor, al crear la obra, crea un puente entre lo cultural (la ficción de realidad) y lo personal (la realidad vivida).

La escisión entre teoría y praxis nos lleva irremediablemente a la aspiración vanguardista de unir la vida y el arte. Nos dirige nuevamente a la lucidez de las revelaciones de Duchamp sobre el entorno del Arte como paradigma paradójico y a la crisis de un individuo que ha comprado la ficción moderna de subjetividad pero que, sin embargo, se siente “debilitado” por sus ataduras a lo institucional y prescriptivo. También nos refiere a las críticas posteriores de Bürger y Habermas, quienes plantean retomar, en la posmodernidad, el “proyecto inacabado” de modernidad. Bürger propone la recuperación de la unión de teoría y praxis mientras que Habermas plantea esquemas alternativos de recepción de arte a través de una revaloración de lo moderno.³

Las cuestiones anteriores habían sido planteadas por el feminismo antes de la era posmoderna propiamente dicha. A diferencia de otros “ismos” del Arte contemporáneo, el feminismo no es una escuela o corriente, por lo que no conlleva un

acercamiento específico a los aspectos formales del arte o un uso de determinados medios técnicos.⁴ Tampoco implica que la preocupación más importante del artista o la artista sea la realización de una Obra. Por lo tanto, no puede hablarse del Arte feminista como género, sino, más bien, de una *política* feminista en torno a la producción artística. La definición de un “Arte feminista” basado en *modos de producción* específicos no sólo es artificial, sino que desvía el feminismo de sus preocupaciones principales: la crítica de la escisión de sujeto/objeto propia de una visión logo y eurocéntrica, con su consecuente e inevitable división de teoría y praxis, y su predeterminación axiológica escondida en el lenguaje. Para el feminismo, en eso que Barthes llamaba el polo de legibilidad/constructibilidad se ocultan valores como el eurocentrismo, el racismo, el clasismo, la homofobia, etcétera.⁵ En definitiva, la crítica feminista está interesada en muchos más aspectos que la clásica oposición de hombre *versus* mujer a la que comúnmente tiende a reducirse su estrategia. Ésta incluye, por ejemplo, decisiones sobre una posible intervención dentro de los “aparatos ideológicos del Estado” (en este caso de los establecimientos del Arte como museos y galerías) o, por lo contrario, fuera de ellos, y también considera, en el caso de cada acción, cómo se deben utilizar o subvertir, y si se debe hacerlo, el lenguaje visual establecido y los modos de producción convencionales. También busca resolver si pueden o no crearse nuevos modelos de representación.

En la actualidad, la posmodernidad no sólo ha incorporado la crítica feminista a los modos de representación, sino que reconoce su deuda con las aportaciones de ésta a la “política de significación”. Ésta implica no sólo a lo que está en la obra, sino a elementos tan sutiles como su contexto. Así, la crítica feminista y posmoderna procuran recordar que un recurso de anulación de la crítica dentro de la cultura neo-liberal es su superficialización por medio de una integración al *establishment* en dosis medidas y controladas (por ejemplo, el caso de Beuys que ya comentamos antes). El problema central, para estas tendencias críticas, es establecer la distancia entre autor, obra e institución. Así, la estrategia crítica de Barthes y Foucault en

la esfera lingüística y posestructuralista, y la de las *Guerrilla Girls*, Sherrie Levine o Susan Lacy en la esfera artística y feminista, coinciden en su difícil intento de mantener un balance entre una separación sana con el *status quo* y una dialéctica crítica con éste. La amenaza, como siempre, es la asimilación al patrón dominante a través de baños de ego y dinero, con la consecuente pérdida de filo crítico.⁶

Por razones obvias, la crítica feminista, homosexual/lesbiana o de "otros" provenientes de países del Sur no ha tenido influencia real en el *status quo* artístico. En cambio, se han asimilado a éste tanto la crítica de las vanguardias (el surrealismo, un *tropismo* no sólo machista, sino, a veces, directamente sádico y misógino), como la de de sus herederos: las posvanguardias, el Arte conceptual, el *op Art*, *minimal*, el *Land Art* (conocemos a Dennis Oppenheim y Robert Smithson ¿y a Suzanne Harris, Jodie Pinto o Gisela Fischer?), etcétera.⁷ Un trabajo asimilado al *status quo* como el de Ana Mendieta plantea la cuestión sobre la validez de su comprensión fuera de su contexto original. Nos queda la duda de que su colocación en museos y galerías tenga más que ver con la mistificación de su autora por una trágica muerte que con su propuesta conceptual y estética.⁸ ¿Qué nos dice este consumo de "rebeldes" cuya crítica acaba por formar parte del sistema? ¿No es más bien una rebeldía *simulada*? Con relación a valores como autor, obra y museo, ¿no es la era posmoderna una simple negación de las estrategias meramente formales del Arte moderno? ¿Están cambiando verdaderamente los "aparatos ideológicos del Estado" (en este caso, los museos, galerías e instituciones artísticas) que Althusser concebía como sostén de la producción artística, o solamente está cambiando su apariencia?

El "Arte para el pueblo" suena, desde la perspectiva posmoderna, como una rancia herencia de otros tiempos. Las corporaciones, sindicatos y federaciones de artistas y sus aspiraciones de realizar un verdadero arte popular quedan hoy como aspiraciones arcaicas de los años veinte, enterradas bajo la demagogia populista que tras las revoluciones de México y

la Unión Soviética surgió en estos países como una clara propaganda gubernamental. Queda claro que la integración de lo culto y lo popular aún está por experimentarse.

Muchos artistas posmodernos han adoptado los medios digitales y asaltado "la red" como modo de plantear una (inter-) actividad y una difusión artística diferente. En apariencia, hay un cambio de valores con relación al espacio (Crary) y al tiempo (Virilio), así como una positiva reorganización de la percepción y sus objetos. Sin embargo, si vamos más allá del encandilamiento con la tecnología, podremos dirigirnos a la verdadera cuestión, que no sólo radica en cómo conocer lo real (Ritchin), sino también saber qué nuevas formas de *lo real* están siendo articuladas.⁹

Es obvio que la "era del foto-bricolaje digital" prescinde no sólo de las paredes reales del museo, sino de las "paredes imaginarias" de Malraux. Sin embargo, requiere disponer de un ordenador, enchufarse al Big Brother de Orwell, pagar una prima mensual y hablar inglés (en resumidas cuentas, estar *wired*). Tener un aura <http://www> podría muy bien significar estar en la "máquina panóptica" que describe Foucault, "atrapados en un mecanismo del que somos parte y cuyos efectos atraemos hacia nosotros mismos...".¹⁰ Las nuevas tecnologías no implican necesariamente una "nueva era" ni un surgimiento de una "esclavitud digital"; todo depende en cómo se comprenda y reciba tal cantidad de información. El problema en la "era de la oveja Dolly" no es soñar con ovejas mecánicas, como los replicantes del libro de Philip Dick, en que se basó el guión de *Blade Runner*, sino entender qué nos quieren decir éstas.¹¹ A fin de cuentas, el problema es de significación.

Varios teóricos como Marcuse, Bürger y, sobre todo, Habermas, han insistido en mantener vivo el sueño vanguardista de una artísticidad que involucre teoría y praxis y que, consecuentemente, se pueda incorporar a un ámbito más amplio que el institucional. A setenta años de la vanguardia y en plena era digital, este camino aún se mantiene como reto en (parte de) la crítica posmoderna, la práctica feminista y las

propuestas artísticas de los sectores sociales no pertenecientes a la modernidad cultural predominante. Mientras que la propuesta de algunos artistas como Jeff Koons es integrar el *kitsch* como un ismo más al arte del museo, otros artistas se plantean seriamente las posibilidades de trabajar alrededor del *establishment* del museo y las galerías, en ámbitos paralelos y dialógicos desde los cuales pueda hacerse una obra verdaderamente crítica, creativa y socialmente relevante, etcétera.

Como obra punta de este tipo de producción que mezcla la teoría/práctica artística puede citarse el trabajo de Barbara Kruger, Jenny Holzer, Jo Spence y Mary Kelly. De esta última destaca *PostPartum Document*, de 1983, que reta la noción tradicional de Obra por su ecléctica mezcla de objetos, imágenes y textos: el resultado es una cartografía de la experiencia de la maternidad a partir del cruce madre/hijo/cultura.¹² Kelly realiza un trabajo que se ha catalogado como “pos-Pintura”, que integra el trabajo práctico y personal con un análisis crítico-intelectual de la teoría psicoanalítica de Freud (a la que critica por considerar sólo la visión del hijo y no la de la madre) y de las teorías posteriores de Lacan, Melanie Klein, Maud Mannoni, Michèle Montrelay y Julia Kristeva. Del trabajo de Jo Spence podemos resaltar su serie de “foto-terapia” que inició un formato pionero de trabajo auto-curativo utilizado en la terapia del cáncer. Rompiendo todas las nociones convencionales de belleza y de Autor como un sujeto poderoso, Spence comparte con el espectador su proceso de deterioro por la patología del cáncer (que la llevó a la muerte en 1992).

Otros artistas, como Ray Barrie, Karen Knorr, Judith Krowle, Olivier Richon, Mitra Tabrizian, Susan Trangmar y Marie Yates, encarnan en los ojos de Roszika Parker y Griselda Pollock, ejemplos de una vertiente teórico-práctica que aún tiene mucho que dar:

[Estos artistas] se niegan a retroceder a los reinos esotéricos del pre o posmodernismo. Ellos están apasionada y críticamente comprometidos al mundo contemporáneo, aunque no sólo buscan trasto-



Jo Spence, serie *Fototerapia*, Jo Spence/Rosy Martin, 1984

car su estado cultural. Por el contrario, están explorando sus límites, deconstruyendo su centro, proponiendo la de-colonización de los códigos visuales y del lenguaje mismo.¹³

Barthes murió antes de poder dialogar con este tipo de Arte. Tal vez, si lo hubiese conocido habría podido proponer una *conjunción* y no una *disyunción*, entre teoría y práctica, mundo y cultura, lo obvio y lo obtuso. Tal vez habría propuesto al terrorista convivir con el poeta, en un intento de encontrar, en la unión de la teoría y la praxis, una iniciativa revitalizadora de la producción posmoderna. Continuación de la modernidad inacabada o reciclaje posestructural de antiguas ansias vanguardistas, la posmodernidad se plantea a sí misma como una pregunta vital acerca de la posibilidad de creación.

Notas

1. Véanse las ideas de Victor Burgin sobre Roland Barthes en varios textos: "Re-reading *Camera Lucida*", en: Victor Burgin, *Ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, y "Diderot, Barthes, *Vertigo*", en: *The End of Art Theory*, *op. cit.*
2. Se usa la idea de ontología *débil* en el sentido que lo emplea Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997, y en: *La sociedad transparente*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
3. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, *ibid.*, y Jürgen Habermas, *La modernidad, un proyecto incompleto*, *ibid.*
4. Hillary Robinson, *Visibly Female. Feminism and Art: An Anthology*, Universe Books, Nueva York, 1988, pp. 1-2.
5. Es importante recalcar que las preocupaciones del feminismo no se limitan a una sola esfera, y que lo que se dice sobre Arte también implica a la Ciencia. El objeto/sujeto representante-representativo del Arte es el objeto/sujeto epistemológico de la ciencia. Evelyn Fox Keller señala que la ciencia es un cuerpo de conocimiento masculino, cuya metodología básica representa constantemente la división cartesiana entre mente y cuerpo. En la ideología cartesiana, la "objetividad" divide al sujeto que cono-

ce (mente) de lo conocido (naturaleza); al sujeto del objeto; y habiendo dividido el mundo en dos mitades, les da un género, con el sujeto/mente concebido como masculino y lo conocido/objeto como femenino: Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, *op. cit.*, p. 11.

6. Esta es la crítica que hace Camille Paglia a Susan Sontag: al asimilarse al *establishment* dejó su trabajo crítico-cultural y dirigió sus miras hacia las tendencias intelectuales francesas de moda. Camille Paglia, "The MIT Lecture: Crisis in the American Universities", en: *Sex, Art, and American Culture*, *op. cit.*, p. 275.
7. Lucy Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983.
8. Las mismas cuestiones se plantean en la obra de Frida Kahlo y Tina Modotti. Por alguna extraña razón, la mayoría de las veces se habla más de sus intensísimas vidas y sus relaciones con grandes hombres —Diego Rivera, León Trotsky, Edward Weston, Vittorio Vidali— que de su obra en sí.
9. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, *op. cit.*, y "Modernización de la visión", en: Steve Yates, *Poéticas del espacio*, *op. cit.*; Paul Virilio, *El cibernundo. La política de lo peor*, *op. cit.*; y Fred Ritchin, "Photojournalism in the Age of Computers" en: Carol Squiers (ed.), *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, 1990, pp. 28-37.
10. Ver capítulo sobre "panoptismo", en: Michael Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, México, 1976, pp. 199-230.
11. El original de la novela en que se basó la película *Blade Runner* es el libro de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey Books, Nueva York, 1968. [Versión castellana: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Edhasa, Barcelona, 1982].
12. Mary Kelly, *Post-Partum Document*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1983.
13. Rozsika Parker y Griselda Pollock, "Beyond the Purloined Image" en: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora Press, Londres, 1987, p. 249.

A modo de resumen

[...] cuanto más las conoces, menos seguro estás de la posibilidad de identificarlas. Cada una es ella misma. Cada seta es lo que es, su propio centro. Es inútil pretender que uno conoce las setas, porque rehuyen tu erudición
John Cage, 'Birds'

La pregunta inicial *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* ha servido no sólo para cuestionar la diferencia entre dos disciplinas artísticas, sino para abordar nociones fundamentales de nuestra manera de pensar el Arte. A lo largo del texto se ha propuesto una respuesta a la pregunta anterior tratándola en el marco más amplio de las convenciones ideológicas del Arte, la Ciencia, la Tecnología, etcétera. Más que buscar afirmar o negar la igualdad o diferencia de dos disciplinas, el trabajo ha pretendido trazar el perfil de los modos de pensar ortodoxos subyacentes a sus definiciones convencionales. La intención ha sido trascender la obvia diferencia de las disciplinas según su descripción cotidiana, para tender un puente analógico que nos permita comprenderlas desde una perspectiva epistemológica y axiológica más profunda.

La mera formulación de una pregunta tan descabellada y retórica como la que titula el libro es posible porque hay una confusión generalizada en el manejo cotidiano de los términos: con frecuencia se confunden las actividades genéricas (términos en minúsculas: *pintura, fotografía, arte*) con los paradigmas artísticos (términos en mayúsculas: *Pintura, Fotografía, Arte*). Mientras la fotografía y la pintura cuando se habla de ellas como actividades genéricas, se distinguen clara y meramente a partir de su tecnología, cuando se las trata como paradigmas sin embargo, la diferencia no es tan explícita: ésta se intenta

establecer a través de propiedades *inherentes* o cualidades *esenciales* que quedan siempre indefinidas. Se confunde un género con una de sus muchas propiedades específicas.

La necesidad de establecer una distinción entre disciplinas a nivel ontológico es una consecuencia del trasfondo ideológico y axiológico del pensamiento convencional del Arte. Así, en la reflexión tradicional que se hace del mismo, la artisticidad aparece como un efecto lógico, objetivo y natural de cualidades ontológicas y no como resultado de la aplicación de criterios convencionales y prescriptivos. Este tipo de pensamiento tiende a encubrir la constructibilidad cultural de lo artístico y, por tanto, a esconder su relatividad en el tiempo y el espacio.

El texto ha mostrado la evolución de este pensamiento de los medios desde su definición cotidiana como actividades genéricas hasta su comprensión como conceptos paradigmáticos relacionados con el Arte en la época moderna/posmoderna. Como parte esencial de la construcción de tales paradigmas se ha descrito el proceso de "artistificación" de ambas disciplinas a partir de la trascendencia de las cualidades tecnológicas básicas, representadas por la mano y lo mecánico, para terminar asociándose, a través de los conceptos de imaginación y creatividad, con aquello que Schlegel denominaba "lo característico, lo interesante y lo filosófico". Es decir, lo conceptual.

Aunque ambas actividades son estéticas en el sentido griego de *aísthêsis* (aquello que se percibe por los sentidos), al reducir su sentido para entenderse como paradigmas de lo artístico, la Pintura y la Fotografía tenderán a asociarse preponderantemente con la Estética como actividad teórica y crítica.¹ A través de esta asociación se establece la *diferencia* de los medios a partir de presupuestos teórico-axiológicos y no técnicos: a la Fotografía se la concibe como heredera de la necesidad moderna de objetividad en la representación, exactitud en la reproducción y automatismo en la reproductibilidad, mientras que a la Pintura se la verá como depositaria de la noción moderna de "persona". Según esta óptica, las disciplinas no sólo son diferentes, sino opuestas y mutuamente excluyentes:

en la escisión característica de la racionalidad occidental, la Fotografía representará el polo de la objetividad y la Pintura el de la subjetividad.

Sin embargo, si se analiza la evolución histórica de la Pintura y Fotografía para abordarlas desde sus analogías en el nivel axiológico y no meramente en el tecnológico, podrá observarse que ambas disciplinas pueden ser descritas como *variantes técnicas* de una misma ideología de lo visual. La heterogeneidad sintáctica que resulta de su origen técnico dispar pierde importancia ante el enorme paralelismo de su base ideológica. La *técnica* pasa a un segundo plano por detrás de la *finalidad* de las imágenes y de sus valores culturales subyacentes. Las definiciones de ambos géneros acaban resultando convencionales y teleológicas, mas no razones esenciales, como dictaría el idealismo moderno.

Más interesante que el mero afán clasificatorio a nivel ontológico es saber qué requisitos sociales y culturales se imponen a una imagen determinada para funcionar como Arte o Ciencia, y a qué tipo de pensamiento corresponde tal escisión de los modos de experiencia. Por ello, he descrito cómo dentro del sistema deontológico relacionado con el “logocentrismo” es imposible concebir una disciplina que pueda ser Arte y Ciencia al mismo tiempo: si se define a la Fotografía en relación a un sistema epistemológico empírico-racional, sus objetivos se muestran como contrarios a los del Arte (y viceversa: si se define a la Pintura como subjetiva-gestual, sus objetivos serán opuestos a los de la Ciencia).

A este problema se ha dedicado una parte del texto que destaca el problema de la *artisticidad* de la Fotografía como punto débil de la definición convencional de los medios. Más allá de la facultad de los medios industriales y mecánicos de masas de problematizar lo artístico (Benjamin aún pensaba en términos cualitativos y *esenciales*), el verdadero *quid* de la *artisticidad* está en su mera naturaleza crítico-teórica; dicho de otro modo, lo artístico surge del colapso conceptual de la comprensión de arte (actividad genérica) cuando se reduce a Arte

(paradigma). La *artisticidad* moderna es un proceso independiente al género (Fotografía o Pintura) y a la mecanicidad. Lo verdaderamente definitorio de una Obra fotográfica o pictórica reside en una determinada situación dentro de un discurso crítico-ideológico. Y es precisamente como discursos que se definirán las disciplinas en el período tardo-moderno y pos-moderno: la Fotografía y la Pintura completarán su mutación de lo estético-perceptual a lo Estético-conceptual adquiriendo una condición de lenguajes. Si tomamos la frase de Horacio *ut pictura poësis* que se utilizaba en los siglos xvii y xviii para sintetizar la concepción de un arte literario bajo influencia pictórica, y la reciclamos para definir el arte del siglo xx, podríamos proponer la frase *ut pictura pictura* para sugerir la autonomía estética de los géneros artísticos modernos, girados sobre sí mismos, y *ut poësis pictura* para sugerir la fuerte influencia lingüística del pensamiento posestructuralista en el Arte contemporáneo.

Esta evolución de valores se corresponde con la del pensamiento de “lo estético” tan claramente ejemplificado por Kant: si en su primera *Crítica* el filósofo respeta la división griega de una epistemología *aistheta kai noeeta* (percepto *versus* concepto), en su *Crítica del Juicio*, escrita treinta años después, hay una evidente mudanza de lo perceptual hacia lo intelectual. Gana la epistemología noética o conceptual. En varios capítulos del texto hemos subrayado la importancia de la filosofía kantiana como base de la teoría moderna del Arte y, sobre todo, de las nociones de “juicio” y “crítica” que permitirán elaborar una definición de éste a través de una *reductio ad absurdum*: el “Arte es lo que yo decido que es Arte” de Duchamp, Kosuth y demás permitirá desmascarar la producción artística como “lo que alguien decide que es Arte” posestructuralista, que equivale, en su versión posmoderna, a “el Arte es lo que está en los museos”.²

La consecuencia más trascendente de la crítica de la vanguardia fue el cuestionamiento sobre la autoría del discurso. El sujeto “centrado en sí mismo” de la modernidad primordial y su percepción “clara y distinta” se rompen en la era de la yux-

taposición, contigüidad y dispersión. La obra se vuelve un texto con muchas posibles interpretaciones. La conjunción reemplaza a la disyunción, la intersubjetividad a la subjetividad, lo híbrido a lo esencial, lo transgenérico a lo genérico: el observador se transforma en lector y la representación, en apropiación.

Encontramos, en los espacios blancos de los museos del siglo XX, actitudes contrarias y aparentemente excluyentes: por un lado, productos que afirman valores relacionados con un sistema de valores modernos, que mantienen no sólo una diferencia cualitativa y ontológica a partir de la mera tecnología, y otros, que aparentemente desvelan la relatividad de la constructibilidad de la artísticidad museística (la artístificación), pero que siguen funcionando con el mismo juego de valores subyacente a la modernidad (la Obra, el Autor, el Museo).

Más que generar estructuras nuevas de pensamiento y acción, la era posmoderna plantea dudas sobre la estructura de lo viejo: hasta cierto punto, podría cuestionarse si verdaderamente existe un pensamiento posmoderno fuera de la *negación* de lo moderno. Como eje de la posmodernidad impera la retórica y la deconstrucción: la cita, la apropiación, la metáfora. La praxis artística se concibe como un des-armar y re-armar de fragmentos culturales *ad infinitum*. La posibilidad de combinación de las piezas se muestra tan infinita como imposible la cerrazón de la obra-como-texto; dar una interpretación definitiva o proponer un valor se considera no sólo imposible, sino retrógrado.

En definitiva, el Arte contemporáneo se muestra inexpressionista e inauténtico.³ En él no es posible la mimesis porque ésta es sólo una representación que siempre refiere a una verdad. Los signos, en cambio, refieren a más signos. Tampoco hay imaginación o creatividad: el Arte, en la posmodernidad, es un proceso dialéctico entre el autor y su cultura a través del lenguaje.

Notas

1. Kant, en una nota de su introducción a la “Estética trascendental” en la *Crítica de la Razón Pura*, de 1781, hace notar la alteración, por parte de Baumgarten “y los alemanes”, del sentido epistemológico original de lo *estético*, consistente en su reducción a una mera ‘crítica del gusto’. En su *Crítica del Juicio*, de 1790, él mismo sucumbirá a esa tradición ‘Estética’: *Crítica de la Razón Pura*, Ediciones Alfaguara, Barcelona, 1997, p. 66.
2. “Arte es lo que está en los museos” es, efectivamente, una frase del filósofo George Dickie quien ha defendido la “teoría institucional del arte”: Robert Dixon, *The Baumgarten Corruption. From Sense and Nonsense in Art and Philosophy*, Pluto Press, Londres, 1995, p. 43.
3. Germano Celant, *Inexpressionisme: l'art au-delà de l'ère post-moderne*, Adam Biro, París, 1989, p. 10.

pintura, objetivo o subjetivo, teoría o práctica, arte o Arte— para acceder a la comprensión de la complejidad y riqueza de las posibles conjunciones.

En conclusión

La fotografía y la pintura son simples —y diferentes— técnicas inmersas en el mismo sistema ideológico. Dadas las diferencias sintácticas que imprime en ellas su tecnología específica, ambas pueden entenderse como meros *modos* en que se expresan las imágenes ideologizadas. He aquí sus múltiples analogías. Más allá de un debate entre categorías y jerarquías genéricas, lo verdaderamente crucial con relación a estas disciplinas es la comprensión de sus papeles como actividades sensibles y como expresiones ideológicas. No ayuda mucho entenderlas desde una visión autónoma y unívoca (Parménides, Descartes, Kant), pero tampoco desde una visión dispersiva y equívoca (Heráclito, Romanticismo, Derrida). Ni la “violencia sobre la significación” de la que hablaba Nietzsche cuando criticaba a la metafísica, ni la “dispersión del signo” de la crítica de Bürger a Derrida. La tarea es encontrar un término medio, aquel “sentido común” que predicaba Aristóteles (la *phronesis*) para asumir el reto de acercar la teoría a la práctica.

Detrás de la pregunta descabellada que da título al libro, yace la verdadera pregunta que tiene que ver con las minúsculas y las mayúsculas de los términos y, por lo tanto, con la manera en que una actividad determinada (fotografía y/o pintura) encaja con los paradigmas sociales (Fotografía y/o Pintura). El reto se expresa como una disyuntiva personal ante modos contradictorios de inserción en la actividad artística. El desafío, la angustia y al mismo tiempo, la vitalidad de la época posmoderna, son estímulos para concebir de manera diferente al Arte y no sólo a la Pintura o la Fotografía. Más allá del dogma de simplificación clasificatoria, la verdadera urgencia es recuperar modos de pensar que permitan trascender la versión analítica de una descripción de disyuntivas —fotografía o

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- Barthes, Roland, “Le message photographique” en *Communications*, núm. 1, Éditions du Seuil, París, 1961.
- “La rhétorique de l’image” en *Communications*, núm. 4, Éditions du Seuil, París, 1964.
- *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982; Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- *S/Z*, Siglo XXI Editores, México, 1985.
- *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.
- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos*, Visor, Madrid, 1997.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, 5ª ed., Ediciones Rialp, Madrid, 2001.
- Beardsley, Monroe, y Hospers, John, *Estética. Historia y fundamentos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.
- Bellone, Roger, y Felot, Luc, *Histoire mondiale de la Photographie en couleurs*, Hachette Réalités, París, 1981.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- Berger, John, *Éxito y fracaso de Picasso*, Editorial Debate, Madrid, 1990.
- *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- y Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Editorial Mestizo, Murcia, 1998.
- Berger, Peter y Udemann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- Bernard, Bruce, *The Sunday Times Book of Photodiscovery: A Century of Extraordinary Images, 1840-1940*, Thames & Hudson, Londres, 1980.
- Bertens, Hans, *The Idea Of The Postmodern: A History*, Routledge, Londres, 1995.
- Berlin, Isaiah, *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- *El mago del norte, J.G. Hamann y el origen del irracionalismo alemán*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997.
- Beuchot, Mauricio, *Postmodernidad, hermenéutica y analogía*, Editorial Porrúa, Universidad Intercontinental, México, 1996.
- *Tratado de hermenéutica analógica*, Facultad de Filosofía y Letras, DGAPA, UNAM, México, 1997.
- Bryson, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.
- *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.
- Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, Londres, 1982.
- *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1986.
- *Ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1990.
- Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

- Celant, Germano, *Inexpressionisme: l'art au-delà de l'ère post-moderne*, Adam Biro, París, 1989.
- Chaplin, Elizabeth, *Sociology and Visual Representation*, Routledge, Londres, 1994.
- Chipp, Herschel B. (ed.), *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, Berkeley, 1968. [Versión castellana: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Ediciones Akal, Madrid, 1995].
- Coleman, A.D., *Light Readings*, Oxford Universtiy Press, Nueva York, 1979.
- Coke, Van Deren, *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964.
- Coote, Jack, *The Illustrated History of Colour Photography*, Fountain Press, Londres, 1993.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, October Books, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990.
- Crawford, William, *The Keepers of Light. A History & Working Guide to Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, Nueva York, 1979.
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, MIT, Cambridge, 1993.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Ediciones Akal, Madrid, 1986.
- De Diego, Estrella (ed.), *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*, Fundació La Caixa, Madrid, 1995.
- De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, October Books, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, 1994.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- Dixon, Robert, *The Baumgarten Corruption. From Sense and Nonsense in Art and Philosophy*, Pluto Press, Londres, 1995.
- Doerner, Max, *The Materials of the Artist*, Granada, Londres, 1977. [Versión castellana: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 6ª ed., Editorial Reverté, Barcelona, 2002].
- Doisneau, Robert, *Un certain Robert Doisneau. La très véridique histoire d'un photographe racontée par lui meme*, Éditions du Chêne, París, 1986.
- Druckrey, Timothy (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, Aperture, Nueva York, 1996.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Ewing, William, *The Body. Photoworks of the Human Form*, London, Thames and Hudson, 1994. [Versión castellana: *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996].
- Feher, Michel, *Zone 5: Fragments for a History of the Human Body. Part 3*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1989. [Versión castellana: *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992].
- Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas-Sigma, México, 1990.
- Fontcuberta, Joan, *Fotografía, Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, 3ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Foster, Hal, *La postmodernidad*, Editorial Kairós-Colofón, México, 1988.
- Foucault, Michel, *Toponimias: 8 ideas del espacio*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1994.
- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, México, 1976.
- Frampton, Hollis, *Circles of Confusion. Film, Photography, Video: Texts 1968-1980*, Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York, 1983.
- Fraschina, Francis y Harrison, Charles (eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper and Row, Nueva York, 1987.

Frizot, Michel (ed.), *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, Éditions Bordas, Centre National du Livre, París, 1995.

Gadamer, Georg Hans, *Verdad y método*, vol. 1, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.

Greenough, Sarah *et al.*, *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*, National Gallery of Art, Washington; The Art Institute of Chicago, Chicago, 1989.

Grundberg, Andy, "Ansel Adams: La política del espacio natural" en: *Luna Córneas*, núm. 6, Conaculta, México, 1996.

— y McCarthy, Kathleen Gauss, *Photography and Art: Interactions since 1946*, Abbeville Press, Nueva York, 1987.

Gombrowicz, Witold, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Rivages Poche, París, 1995. [Versión castellana: *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, 3.ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 2001].

Ivins, William, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1991.

— *Crítica de la razón pura*, Editorial Alfaguara, Barcelona, 1997.

Kelly, Mary, *Post-Partum Document*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1983.

Kemp, Martín, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven, 1992.

Kossov, Boris, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2002.

Kozloff, Max, *Photography and Fascination*, Addison House, New Hampshire, 1979.

Krauss, Rosalind, Livingstone, Jane, *et. al.*, *L'amour fou: Photography and Surrealism*, Corcoran Gallery of Art, Washington; Abbeville Press, Nueva York, 1985.

Kruger, Barbara, *Remote Control: Power Culture and the World of Appearances*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993. [Versión castellana:

Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias, Editorial Tecnos, Madrid, 1998].

Langer, Susanne, *Sentimiento y forma*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1967.

Lippard, Lucy, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983.

Marcuse, Herbert, *Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston, 1978.

Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Naranjo, Joan, *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya (1925-1945)*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1997.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin, Harmondsworth, 1978. [Versión castellana: *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991].

Paglia, Camille, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 1990.

— *Sex, Art, and American culture*, Vintage Books, Nueva York, 1992.

Parker, Rozsika, y Pollock, Griselda, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora Press, Londres, 1987.

Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1991.

Picazo, Glòria, y Ribalta, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía y el pensamiento artístico contemporáneo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire Etymologique du Français*, Editorial Le Rohat, París, 1993.

Ricoeur, Paul, *Freud. Una interpretación de la cultura*, Siglo XXI Editores, México, 1975.

- Robinson, Hillary, *Visibly Female. Feminism and Art: An Anthology*, Universe Books, Nueva York, 1988.
- Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- Schwaller de Lubicz, R.A., *Le roi de la théocratie pharaonique*, Editorial Flammarion, París, 1982.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Harmondsworth, Penguin, 1979. [Versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981].
- Squiers, Carol (ed.), *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, 1990.
- Stelzer, Otto, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Suzuki, D.T., y Framm, Erich, *Budismo Zen y psicoanálisis*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, Editorial Tecnos, Madrid, 1996.
- Tournier, Michel, *La gota de oro*, Editorial Alfaguara, Barcelona, 1998.
- Trachtenberg, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980.
- Valverde, José María, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999.
- Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
- *La secularización de la filosofía. Hermenéutica y posmodernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1992.
- *El fin de la modernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.
- Virilio, Paul, *El ciber mundo. La política de lo peor*, Editorial Cátedra, Madrid, 1997.
- Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- Wells, Liz, *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1997.
- Weschler, Lawrence, *David Hockney. Cameraworks*, Thames & Hudson, Londres, 1984.
- Weston, Edward, "La fotografía no pictórica" en: *Luna Córnea*, núm. 1, Conaculta, México, invierno 1992-1993.
- Yates, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Índice de nombres

Los números en *cursiva* remiten a las ilustraciones

- Abbott, Berenice, 229
Adams, Ansel, 122, 182, 188, 191,
195, 199, 225, 226, 227, 229, 230,
261, 269
Adorno, Theodor, 159, 247, 266, 271
Alberti, Leon Battista, 36, 53, 117,
147
Al-Hazen, Ibn, 101, 117
Althusser, Louis, 230, 236, 247, 253,
264, 265, 285, 290
Álvarez Bravo, Manuel, 184, 232
Andre, Carl, 269, 270
Apolo, 122, 123, 125, 277
Archivo, Casasola, 231
Arnheim, Rudolf, 79, 95, 149
Aristóteles, 37, 75, 78, 101, 115, 215,
302
Atget, Eugène, 142, 143, 220, 221,
226
Auster, Paul, 138

Barr, Alfred, 225, 226
Barrie, Ray, 292
Barthes, Roland, 25, 27, 134-138,
140, 147-150, 154, 155, 164, 177,
217, 235, 251, 253, 255, 256, 259,
260, 264, 265, 267, 271, 284-289,
294
Bataille, Georges, 218, 219, 222, 234
Baudelaire, Charles, 167, 168, 170,
215-217, 222, 246, 257
Baudrillard, Jean, 124, 287
Baumgarten, Lothar, 36, 301
Bayard, Hippolyte, 100, 113, 163,
164, 165, 168-170, 172, 174, 179,
180, 203, 204, 207, 234
Bayer, Herbert, 230
Bell, Clive, 78, 79, 81, 94, 149, 188
Bellmer, Hans, 204
Benjamin, Walter, 11, 110, 144, 150,
154, 159, 160, 162, 214, 224, 233,
236, 244, 246, 247, 255, 257, 260,
264, 268, 271, 275, 282, 298
Berger y Luckman, 32
Berger, John, 25-27, 150, 154, 262,
271
Beuys, Joseph, 245, 268, 269, 274,
282, 289
Bladen, Ronald, 278
Blossfeldt, Karl, 219-222, 234
Bohm, David, 74
Boiffard, Jacques André, 218
Bonnard, Pierre, 245
Bosse, A., 175
Brady, Matthew B., 226
Braque, Georges, 142, 182, 234
Brassaï, 218, 219, 234
Brecht, Bertolt, 31, 255, 256
Brehme, Hugo, 232
Breton, André, 208, 217-219, 222,
235, 244
Bryson, Norman, 31-33, 37, 94, 117,
127
Buchloh, Benjamin H. D., 257, 260,
264, 271, 276, 280, 282
Buren, Daniel, 267, 283
Bürger, Peter, 243, 249, 271, 282, 288,
291, 294, 302
Burke, Edmond, 32, 55

Cage, John, 296
Callahan, Harry, 227
Cameron, Julia Margaret, 155-157,
158, 159, 187, 198, 199
Canaletto, (Antonio Canale), 117
Cardano, 36
Carroll, Lewis, 155, 156
Cartier-Bresson, Henri, 123, 128, 236
Cassirer, Ernst, 88-92, 95, 251
Castañeda, Carlos, 82
Català-Pic, Pere, 210, 211
Cenini, Cenino, 86, 93
Cézanne, Paul, 62, 65, 84, 182
Charnay, Desiré, 231
Coleman, A. D., 206, 207, 234
Compte, Auguste, 69, 147
Constable, John, 72, 73, 94
Constant, Benjamin, 219
Cordier, Pierre, 184
Corot, Camille, 181
Courbet, Gustave, 62, 63, 68, 75, 108
Cragg, Tony, 268
Crawford, William, 177, 286
Crimp, Douglas, 27, 68, 226, 230,
231, 236, 243, 249, 257, 259, 260,
267, 268, 271, 276, 277, 282, 283,
287
Cruces y Campa, 233
Curie, Marie, 269

Da Vinci, Leonardo, 53, 277
Daguerre, J. L. Mandé, 101, 102, 103,
105, 106, 109, 110, 113, 124, 142,
156, 163, 168, 169, 171, 174, 176,
180
Dalí, Salvador, 201, 205, 205, 208
Davison, George, 183, 186
De Loyola, San Ignacio, 51, 52
De Witte, Emmanuel, 147, 154
Delaroche, Paul, 102, 246
Denis, Maurice, 87, 88, 95
Derrida, Jacques, 251, 254, 255,
264-266, 271, 285, 302
Descartes, René, 23, 114, 117, 118,
121, 122, 127, 302
Dewey, John, 90, 95
DeWitt, Rita, 184
Diderot, Denis, 242, 255, 256, 284,
294
Dilthey, Wilhelm, 21, 23
Dionisos, 122, 123
Disderi, Eugène, 113, 124, 126
Doerner, Max, 76, 86, 94
Doisneau, Robert, 123, 128, 271, 272
Du Camp, Maxime, 178
Dubois, Philippe, 138, 148
Duc de Luynes, 180
Duchamp, Marcel, 45, 46, 50, 68, 76,
77, 85, 86, 93, 212-216, 222, 224,
234, 239, 240, 244, 245, 250, 251,
253, 254, 259, 267-269, 280, 282,
283, 288, 299
Durero, Albert, 117, 175, 177

Eckesberg, Cristopher Wilhelm, 147,
154
Einstein, Albert, 198
Emerson, Peter Henry, 163, 181, 186
Ernst, Max, 89, 204, 208, 235

Fenton, Roger, 178
Fiedler, Konrad, 77, 78, 88, 94, 188
Fiedler, Leslie, 270
Fischer, Gisela, 290
Fichli & Weiss, 258
Flavin, Dan, 278
Flusser, Vilém, 25, 27, 110, 112, 124,
126, 128, 144, 150, 151, 154, 186,
231, 236
Fontcuberta, Joan, 8, 13, 147, 154,
184, 259, 261
Foucault, Michel, 84, 124, 153, 247,
264, 285, 289, 291, 295
Fox Talbot, William Henry, 101, 110,
153, 169, 174, 178, 179, 179, 185,
186
Fra Angelico, 275
Frampton, Hollis, 159, 161, 162, 170
Frank, Robert, 206, 227, 236
Freud, Sigmund, 269, 285, 292
Fry, Roger, 78, 79, 81, 94

Galassi, Peter, 68, 94, 154, 170, 227,
235
García, Romualdo, 231, 233
Gardner, Alexander, 226, 231
Garduño, Flor, 184
Gauguin, Paul, 62, 88, 95, 182

- Gehry, Frank, 167
 Goethe, J. Wolfgang, 83, 85, 247
 Gombrowicz, Witold, 73, 94, 250, 259
 González-Palma, Luis, 184
 Gramsci, Antonio, 239
 Graves, Michael, 267
 Greenberg, Clement, 38, 40-50, 78, 80, 81, 86, 88, 94, 195, 196, 201, 212, 214, 228, 234, 240, 243, 245, 255, 257, 277-279
 Grundberg, Andy, 199, 226, 283
 Guggenheim, Simon, 68
 Guillumet, Jordi, 184, 259
- Habermas, Jürgen, 110, 243, 249, 288, 291, 294
 Hamann, Georg, 32, 55, 57, 60, 67, 87, 92, 262
 Harris, Suzanne, 290
 Hassan, Ihab, 270
 Hausmann, Raoul, 208, 210, 235
 Heartfield, John, 208, 210, 234
 Hegel, Georg W. F., 36-38, 40, 57, 60, 71
 Heidegger, Martin, 39, 49, 127, 265, 266
 Heiferman, Marvin, 230, 236
 Heineken, Robert, 184
 Helmholtz, H. L. F., 83, 84
 Heráclito, 266, 302
 Hildebrand, Adolf, 77
 Höch, Hannah, 208, 210, 235, 209
 Hockney, David, 121, 127
 Holzer, Jenny, 292
 Horacio, 242, 256, 299
 Hugo, Victor, 219
 Hume, David, 32, 55
- Isherwood, Christopher, 112
 Itten, Johannes, 65
 Ivins, William, 176, 177, 185, 211
- Jameson, Frederic, 268, 271, 287
 Jiménez, Constantino, 231, 233
 Joyce, James, 70, 268
 Judd, Donald, 251, 259, 273, 278, 252
- Kandinsky, Wassily, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 76, 77, 84-86, 88, 91, 93-95, 182
 Kant, Immanuel, 36-38, 40, 41, 50, 57-60, 67, 77, 214, 262, 299, 301, 302
 Kaprow, Alan, 262
 Kelly, Mary, 292, 295
 Kemp, Martin, 109, 110, 127
 Kennedy, Jacqueline, 268
 Kepes, Gyorgy, 230
 Kepler, 118
 Kiefer, Anselm, 257
 Klee, Paul, 65, 88, 175
 Klein, Melanie, 236, 292
 Klucis, Gustav, 210
 Knorr, Karen, 292
 Koons, Jeff, 268, 282, 292
 Kozloff, Max, 150, 151, 154
 Kristeva, Julia, 292
 Krowle, Judith, 292
 Kruger, Barbara, 254, 260, 267, 273, 287, 292
 Küng, Thomas, 69, 70
- Lacan, Jacques, 251, 264, 292
 Laguillo, Manolo, 184
 Langdon Coburn, Alvin, 211
 Langer, Susanne, 78, 89-92, 95
 Le Witt, Sol, 278
 Léger, Fernand, 193
 Leibniz, G. W., 118, 122, 128
 Lessing, Gotthold E., 242, 255, 284
 Levine, Sherrie, 267, 270, 290
 Lissitzky, El, 65, 66, 201, 204, 210
 Llorens, Martí, 184, 259
 Locke, John, 117, 118
 Long, Richard, 269
 Lotar, Eli, 218
 Loyola, San Ignacio de, 51
- Malevich, Kasimir, 65, 80, 80, 255, 264
 Malraux, André, 246, 247, 249, 291
 Man Ray, 195, 201, 203, 204, 206, 211, 217, 218, 219, 221, 222, 226, 234, 273
- Manet, Eduard, 64, 65, 75
 Mannoni, Maud, 292
 Mantegna, Andrea, 177
 Manzoni, Piero, 245, 268, 273
 Mapplethorpe, Robert, 267, 276
 Marcuse, Herbert, 243, 247, 249, 254, 291
 Marinetti, T. 217
 Marx, Karl, 39, 60, 285
 Matisse, Henri, 142, 175, 245
 Mendieta, Ana, 269, 290
 Merleau-Ponty, Maurice, 83, 95
 Michals, Duane, 206
 Miguel Ángel, 53, 56, 172
 Millet, Jean François, 181
 Minkowski, German, 198
 Modotti, Tina, 232, 295
 Mondrian, Piet, 47, 62, 65, 66, 76, 80, 84, 85, 86, 88, 91, 193, 199, 280
 Monet, Claude, 84, 105
 Montrelay, Michèle, 292
- Newhall, Beaumont, 225, 226, 227, 230
 Newton, Isaac, 23, 56, 69, 118
 Niépce, Nicéphore, 100, 173, 234
 Nietzsche, Friederich, 265, 266, 302
 Nougé, Paul, 206
- Ockham, Guillermo de, 39
 Oppenheim, Dennis, 290
 Orwell, George, 291
- Paglia, Camille, 31, 37, 68, 115, 126, 295
 Parker, Roszika, 292, 295
 Parménides, 302
 Penn, Irvin, 107, 184
 Penrose, Roland, 218, 235
 Phillips, Christopher, 227, 230, 236
 Piaget, 139
 Pinto, Jodie, 290
 Plateau, Joseph, 83
 Platón, 52, 59, 84, 115, 127, 134, 265
 Polke, Sigmar, 184, 267
- Pollock, Griselda, 276, 292, 295
 Poussin, Nicolas, 85
 Prince, Doug, 278
- Rauschenberg, Robert, 250, 273, 278, 279, 281
 Rebay, Hilla, 61, 68, 71, 94, 257
 Rejlander, Oskar, 208
 Rembrandt, 169, 175
 Renau, Josep, 211
 Richon, Olivier, 292
 Riegl, Alois, 18, 77, 95
 Riemann, Georg Friedrich, 198
 Ritchin, Fred, 291, 295
 Rivas, Humberto, 184
 Robinson, Henry Peach, 181, 182, 183, 186, 208, 294
 Rodchenko, Aleksander, 197, 210, 264
 Rorty, Richard, 127
 Rösler, Jaroslav, 197
 Rubens, 85
 Ruscha, Ed, 278, 279
 Ruskin, John, 84
- Sade, Marqués de, 219
 Salgado, Sebastián, 107, 124
 Salle, David, 267
 Salzmann, August, 231
 Samaras, Lucas, 184
 Sander, August, 221
 Santayana, Jorge, 90, 95
 Santo Tomás, 144
 Saussure, Ferdinand de, 251
 Scharf, Aaron, 102, 192, 197, 199
 Schlegel, Friedrich, 62, 65, 70, 214, 263, 271, 297
 Schulze, Johann-Heinrich, 156
 Senefelder, Alois, 175
 Serra, Richard, 282
 Seurat, George, 84, 109, 127, 280
 Signac, Paul, 65, 84
 Smith, Keith, 184
 Smithsonian, Robert, 269, 290
 Snow, Michael, 278
 Sócrates, 31, 82

Sontag, Susan, 87, 132, 134, 136, 137, 138, 148, 149, 150, 159, 159, 161, 191, 199, 295

Spence, Jo, 292, 293

Steichen, Edward, 182, 187, 227, 228, 229, 230

Steiner, Michael, 278

Stelzer, Otto, 102, 186, 192, 197, 199

Stenberg, Hnos., 210

Stieglitz, Alfred, 182, 186, 187, 188, 190, 225, 227, 230

Strand, Paul, 222, 224, 228

Swift, Jonathan, 219

Szarkowski, John, 26, 27, 153, 154, 185, 212, 213, 227, 228, 229, 276, 279

Tabard, Maurice, 217, 218

Tabrizian, Mitra, 292

Tàpies, Antoni, 25, 276

Tarabukin, Nikolai, 42, 43, 50

Tatarkiewicz, Wladyslaw, 26, 27, 31, 37, 49, 66, 67, 68, 79, 81, 94, 235

Tato, 197

Tibot, Raquel, 232

Trangmar, Susan, 292

Tschichold, Jan, 210

Turner, William, 62

Ubac, Raoul, 217

Van Eyck, Jan, 275

Van Gogh, Vincent, 62, 95, 182

Van Haften, Julia, 231

Vermeer, Jan, 117

Vico, Giambattista, 27, 32, 55, 67, 92

Virilio, Paul, 110, 145, 150, 154, 291, 295

Waite, C. B., 231

Warhol, Andy, 224, 268, 273, 279, 280

Wassman, Friedrich, 147, 154

Watkins, Carleton E., 226

Whistler, James, 175

Wölfflin, Heinrich, 78

Yates, Marie, 292

Zapata, Emiliano, 232

Zayas, Marius de, 104, 110, 187, 188

Agradecimientos

Este libro es fruto del trabajo de muchos años, apoyado por una multitud de personas en Barcelona y México. De manera especial, quisiera reconocer la ayuda que en distintos momentos del trabajo me ofrecieron Antonio Corral, David Escudero, Ramón Esparza, Marta Gili, Jordi Guillumet, Juan Herreros, Martí Llorens, Ricard Martínez, Xavier Mulet, Arnau Pons, Carmen Rodríguez, Mónica Roselló, Paco Salinas, Dolors Tapias, Heiko Trittler, Glòria Valls, Daniel Zampa y Agnès Zander en España; así como Esther Acevedo, Luis Álvarez Colín, Mauricio Beuchot, Deborah Dorotinsky, José Ángel García Moreno, Rebeca Monroy Nasr, Francisco Reyes Palma, Pablo Soler Frost, Mariana Yampolsky (†), en México. Y, por supuesto, a mis padres, hermanas y compañero por su paciencia y confianza incondicional. Todos ellos apoyaron la creación y revisión del texto de alguna manera.

Un agradecimiento especial a la Universidad Nacional Autónoma de México que financió una parte importante de la investigación a partir de las gestiones del Dr. José de Santiago, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Finalmente, un reconocimiento a Paco Salinas, de Editorial Mestizo, en Murcia, y a Ena Lastra, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en México, que promovieron la primera propuesta editorial de este libro en 1999.

Créditos fotográficos

Pág.

- 47 © Colección del Gemeentemuseum Den Haag.
VEGAP, Barcelona 2005
- 64 Colección Taskent, Museo Estatal de Arte de Uzbekistán
© Foto Scala, Florencia 1990. VEGAP, Barcelona 2005
- 80 © State Russian Museum
- 103 Musée des arts et métiers-CNAM, París
- 133 Colección de la Facultad de Ciencias Antropológicas,
Universidad Autónoma de Yucatán, México
- 143 Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York / © 2003,
Foto Scala, Florencia
- 152 Colección Royal Army Museum, Bruselas
- 158 Royal Photographic Society Collection, National Museum
of Photography, Film & Television
- 165 Société française de photographie
- 173 Société française de photographie
- 179 *The Pencil of Nature*, Londres, 1844. Glasgow University
Library, Special Collections Department
- 183 Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities
Research Center, The University of Texas at Austin
- 190 Center for Creative Photography, University of Arizona
© Arizona Board of Regents 1981
- 196 © George Eastman House. VEGAP, Barcelona 2005
- 205 © Fundació Gala y Salvador Dalí. VEGAP, Barcelona 2005
- 209 © Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
VEGAP, Barcelona 2005
- 220 Colección Julien Levy, 1975, The Art Institute of Chicago
- 228 Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York/© 2003
Foto Scala, Florencia
- 252 © Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne Métropole,
fotografía de Yves Bresson. VEGAP, Barcelona 2005
- 258 © VEGAP, Barcelona 2005
- 270 © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York,
fotografía de David Heald. VEGAP, Barcelona 2005
- 279 Walker Art Center © Ed Ruscha
- 281 © Colección Jean Christophe Castelli, fotografía de
R. Burckhardt. VEGAP, Barcelona 2005
- 287 © Colección Broad Art Foundation, Santa Monica,
California. Cortesía Mary Boone Gallery, Nueva York.
VEGAP, Barcelona 2005
- 293 Jo Spence Archive London