“La rentabilidad melancólica de la fotografía. Fotografía y formalismo”, en *Lápiz. Revista internacional de arte*, año XIX, 2002, n.º 186, pp. 44-55. ISSN: 0212-1700.

La rentabilidad melancólica de la fotografía

Víctor del Río

Durante los años noventa la importancia del medio fotográfico en el arte ha llegado a ser evidente. Aunque las raíces de este protagonismo podrían encontrarse en décadas anteriores, es entre los ochenta y los noventa cuando se consolida un discurso claro en torno al medio fotográfico. Ese protagonismo no se traduce sólo en una presencia accesoria, como complemento y documentación de las obras no objetuales, o bajo la forma de una herramienta escenográfica en instalaciones, sino que apunta a la aparición de un nuevo “género artístico” (en contra de lo que dicen sus textos programáticos) que se hace un hueco definitivo entre otros de mayor tradición. Es precisamente de las crisis de los géneros artísticos tradicionales de donde parecen surgir soluciones para rehabilitar las potencialidades icónicas de la imagen a través de la fotografía. De su legitimación como soporte de obras finales, como cuadro en cuya superficie se deciden todos sus significados, se ha encargado una serie de historiadores, críticos y artistas mediante una literatura en gran parte asentada sobre las bases semióticas del postestructuralismo. La coherencia entre los textos fundamentales de esta tradición hace pensar que existe en realidad una teoría de la imagen fotográfica hoy bien articulada y de presupuestos más o menos consensuados.

Desde un punto de vista interno a la propia teoría y a la configuración de las obras uno de esos presupuestos sería el que podríamos denominar “documentalidad paradójica”, un principio por el que la fotografía contiene una impronta de verosimilitud inédita en ningún otro soporte a excepción del vídeo y el cine (que aquí tomaremos como derivados narrativos de la imagen fija). Esa verosimilitud se asienta sobre el prejuicio receptivo de que se trata de una toma directa de la realidad aunque tanto esa realidad como la propia imagen puedan estar alterados u organizados connotativamente.

Por increíble que parezca, aunque estos problemas fueron abordados de forma concluyente en la mayoría de los textos representativos sobre la fotografía de los años

setenta, la crisis de la documentalidad, es decir, la crisis de su carácter sancionador de una realidad externa a la propia imagen, se acrecienta con la llegada de la imagen digital y las paradojas y las perplejidades retornan en la nueva literatura sobre el tema. Aun cuando en el plano teórico las astucias de la imagen no tengan ya demasiado interés ni deban inquietar a nadie, resulta indispensable comprobar que por alguna razón la paradoja pervive en la experiencia receptiva de las imágenes de raíz fotográfica. Ello no hace sino confirmar que la crisis de la documentalidad en la fotografía no se salda definitivamente con su negación, sino que pervive bajo formas irónicas o de simulacro consciente. Dicho de otra forma, el hecho de que la fotografía no sea ya una prueba pericial útil no evita que la recepción de esa estética de lo documental siga alimentando un juego ciertamente paradójico entre realidad y ficción[1].

El residuo de ese "efecto realidad", de esa estética del documento, opera como una base dialécticamente asociada a los posibles virajes hacia la irrealidad, el surrealismo, la falsificación y todas las demás variantes del simulacro. Esa aparente radioactividad de la imagen fotográfica como estética de la verosimilitud es en gran medida la que permite una incorporación operativa, capaz de nuevos significados, en las obras artísticas contemporáneas. Un potencial así acorta el camino hacia una experiencia más ávida y más directa que venía siendo reclamada tras el agotamiento de los modelos ascéticos y de estructura lingüística derivados del conceptual. El despliegue de la fotografía en sus diversas facetas pragmáticas, su vinculación con otros usos no artísticos y la dimensión sociológica de su práctica cotidiana enriquecían sin duda un soporte llamado a resolver algunos interrogantes o carencias estéticas que se habían hecho notar en el arte postvanguardista. De forma que ese protagonismo se convierte en un programa y el soporte como tal llega a ser una sanción de autenticidad de la experiencia estética contemporánea. De hecho, es mediante esa "documentaliad paradójica" como se consigue operar más de cerca sobre el concepto mismo de "experiencia" y transformarlo de manera más inmediata en obra artística.

Esto es algo que podríamos vincular con una nueva iconicidad que se difunde en todas las modalidades artísticas contemporáneas. Otras variantes como la imagen-vídeo

[1] No podemos sino apoyarnos en trabajos propios realizados en torno a estos temas para ahorrar aquí un excesivo desarrollo de algunos presupuestos como la "documentalidad paradójica" o el retorno de los discursos sobre la crisis del documento con motivo de los análisis en torno a la imagen digital. Para ello nos remitimos a: "La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría" (*Lapiz. Revista internacional de arte*, n. 166, octubre de 2000); y "El efecto Photoshp" (*Lapiz. Revista internacional de arte,* 169 / 170, enero / febrero 2001).

podrían confundir acerca de ese supuesto protagonismo de lo fotográfico. Sin embargo, y a pesar de algunas lecturas de las relaciones entre fotografía, vídeo y cine, esa prioridad icónica de la imagen fija se mantiene. Ya en los análisis sobre el cine de Einsenstein, Roland Barthes trabajaba sobre fotogramas como mónadas aisladas portadoras de aquel sentido obtuso que afectaba a todo el relato. Pero, además, frente a la pretendida influencia de esos otros medios, es la capacidad sedimentadora de la imagen fija como "cuadro" la que posibilita una nueva cristalización icónica. En esto, la fotografía es la imagen de las imágenes procedentes de otros entornos y se revela capaz de albergar contenidos heterogéneos.

Estas peculiaridades aportan una explicación suficiente para entender el protagonismo que adquiere el soporte fotográfico en el arte de las últimas décadas, pero se hace necesario recorrer paralelamente algunos fenómenos externos a la práctica artística y que también influyen en su desarrollo de forma inequívoca. El tema de la aceptación de la fotografía en el conjunto de géneros artísticos es una preocupación de muchos de los autores que representan esta reciente tradición. Las polémicas de las que se resarcen los textos hablan de una historia de discriminaciones que sólo a partir de mediados de los ochenta, según Chevrier[2], permite confirmar una pertenencia de pleno derecho al discurso artístico. El proceso parece tener dos momentos y estar protagonizado por dos generaciones de artistas que coinciden en el tiempo[3].

La primera generación incorpora el medio fotográfico mediante híbridos con otros soportes. La fotografía aparece entonces indirectamente legitimada por un proceso que parte de la crisis de otros géneros artísticos. Un proceso de hibridación que aprovecha precisamente la inespecificidad de lo fotográfico, su devenir no asociado a una tradición, para enriquecer los contenidos artísticos. Los espacios de las instalaciones y el potencial escenográfico de la fotografía dan lugar a soluciones como las de Christian Boltanski. De estas hibridaciones posibles la que se establece con la pintura sería una de las más fructíferas. El eje entre Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Sigmar Polke o

[2] "Durante mucho tiempo y hasta una fecha muy reciente –que yo situaría por mi propia experiencia a mediados de los años ochenta-, el historiador de la fotografía que no quisiera dar la espalda a su época se veía obligado a adoptar una actitud extremadamente voluntarista hacia la creación contemporánea. Quería que las obras existieran, pero no existían. La fotografía contemporánea era despreciada, marginada, y tampoco había ninguna obra lo bastante convincente para romper tal prejuicio negativo. El prejuicio subsiste, por supuesto, pero cada vez parece más infundado, cada vez es más insostenible." Chevrier, Jean-François: "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica", en AAVV: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997, p. 201.

[3] Cronológicamente no existiría una sucesión generacional tan clara, nuestra distinción es puramente metodológica.

Gerhard Richter sugiere el espectro de posibilidades que se presenta y del que participan otros muchos artistas. El discurso artístico estaría así abriéndose a la imagen fotográfica por una vía de suplantación de lo pictórico. La ambigüedad intencionada con la que trabajan estos artistas apunta a un primado de la imagen por encima de su origen técnico y, por ende, de su adscripción a un género concreto. Se trataría de una búsqueda de la plasticidad en la que las "texturas" (dominio tradicional de la pintura) pueden ser también emanaciones de los soportes fotográficos como la Polaroid, la foto fallida o la imagen kitsch. El interés por este fenómeno parte tanto de la renuncia a una perfección técnica de lo fotográfico como de una recuperación irónica de la pintura en un contexto hostil al hedonismo expresionista.

La segunda generación rehabilita plenamente el soporte fotográfico como "cuadro" o imagen pura. Con ello nacía además un género artístico cuya historia había permanecido entreverada por otros "usos" entre instrumentales y estéticos. Es a mediados de los ochenta cuando la fotografía ingresa definitivamente en el discurso general de lo artístico a través de la obra de algunos artistas. «Gracias a artistas como Cindy Sherman, Jeff Wall, Thomas Struth, Patrick Tosani, Jean Marc Bustamante, John Coplans, Craigie Horsfield o Suzanne Lafont, la fotografía se considera hoy una herramienta entre las demás, una herramienta legítima para producir imágenes artísticas. En las paredes de los museos y las galerías se exponen fotografías, como cuadros, en calidad de cuadros»[4]. La nómina citada por Chevrier incluye intencionadamente artistas de diversas nacionalidades y es, por supuesto, una pequeña muestra entre un gran número de creadores que trabaja sobre este nuevo estatuto de la imagen fotográfica.

A pesar de la internacionalidad del proceso podríamos concretar aún más situando dos focos fundamentales de influencia en la consideración de esta tendencia. Uno de ellos estaría en la que ha sido denominada Escuela de Dusseldorf, a partir del magisterio de Bernd & Hilla Becher y el movimiento de la "Nueva objetividad". Y la otra podría apuntar a Vancouver y a la figura artística y teórica de Jeff Wall. Aun a riesgo de simplificar el panorama valdría la pena acotar en esos dos focos una situación que de manera más difusa se hace extensiva a otros artistas en todo el mundo. De hecho, de forma sutil, cada uno de esos referentes recuperaría sendos extremos de la práctica de la fotografía. Por una parte, Jeff Wall pulsa el polo escenográfico y artificioso del medio

[4] *Ibidem*.

por el que se recrea una escena cuya fijación fotográfica incide en la tensión entre lo real y lo construido hasta rozar las referencias pictorialistas. Por otra, la "Nueva objetividad", sin llegar a ser una rehabilitación del documento en su faceta de mayor fidelidad a los hechos, retiene la idea de un recuento objetivo de paisajes, personas y cosas. En ambos casos, el trabajo artístico se salda con la superación de la literalidad del registro para generar una imagen más allá de lo real. La fotografía supera estas oscilaciones tradicionales en una cristalización objetual al convertir el soporte en una "pieza" de factura artística, con un marco y un cuidado tratamiento del revelado, más allá de su condición de imagen. Con ello se disolvían los dilemas analógicos en relación al referente y a su vínculo con lo real.

Sin embargo, entre los dos momentos históricos que podrían representar sendas generaciones de artistas, se ha operado un cambio muy importante en la valoración de lo fotográfico y que no tiene tanto que ver con la artisticidad del medio como con su condición de género externamente sancionado por el circuito artístico o por un procedimiento de institucionalización. En la legitimación no sólo se está garantizando que la imagen fotográfica pudiera ser obra artística en sus diversos estadios de pureza, sino que se está delimitando también un nuevo espacio institucional a partir de una práctica fotográfica pura que debe quedar vinculada a lo artístico. Mientras por una parte se reclama la pertenencia de pleno derecho al discurso más general del arte, por otra se desarrolla una progresiva especialización que precipita publicaciones y políticas culturales dedicadas en exclusiva a la fotografía. Curiosamente la reclamación de una "artisticidad específica" se pide para un soporte considerado esencialmente inespecífico y en un tiempo en el que el estatuto de la obra de arte ha sido llevado también al extremo de su inespecificidad.

El proceso histórico al que aludimos no se reduciría a un caso de colonización de un territorio productivo en el ámbito de la gestión, sino que apunta hacia un nuevo formalismo en la producción artística asociada al fenómeno. Y más allá de la clara influencia que ese circuito especializado ejerce sobre la práctica artística actual, la consolidación de un nuevo formalismo artístico se constata en el trazado de una genealogía del medio. Es en el relato de una historia de la fotografía como arte donde se engarzan bajo una misma coherencia narrativa los usos dispersos que se han dado del soporte.

Aunque sin duda el denominador común de una técnica sostiene la pertinencia de ese relato, el sentido y la interpretación por la que éste se emprende no hace sino confirmar su necesidad en el terreno de las legitimaciones. Sólo en la medida en que existe ese denominador común en una técnica de producción de imágenes es posible trazar una evolución de los usos. La cuestión es si esos usos resultan compatibles bajo el signo de la artisticidad o si, por el contrario, su pertenencia al discurso artístico es más bien arbitraria, anecdótica o simplemente motivada por poéticas ajenas entre sí. La estrategia formalista, asentada en una dialéctica diferencial, atribuye una esencialidad al medio por debajo de sus aplicaciones y su praxis. Es decir, interpreta que el mero parentesco técnico sostiene un parentesco artístico. Basándose en el cruce tangencial entre el soporte y la práctica artística se ha llegado a legitimar la artisticidad del soporte, de forma que éste queda impregnado de un halo que parece convertir a la fotografía en un vehículo privilegiado de la experiencia estética contemporánea.

Por ello, es posible apuntar una sospecha sobre ese discurso legitimador cuando, al trazar una genealogía artística de las fotografías y sus diversas intersecciones con la historia general del arte, se están tratando implícitamente bajo una misma perspectiva usos del medio completamente ajenos, en cierto modo inconexos o antagónicos. La diferencia entre las dos generaciones de artistas a las que hemos aludido es ya muy significativa de una depuración que tiende a conceder prioridad a la técnica fotográfica (en el segundo grupo) frente a la indiferencia o el desprecio que mostraban artistas como Richter o Polke. La búsqueda de las imágenes como “cuadros”, el énfasis en las artes finales del soporte y los aspectos más pulcros de su presentación, hablan de un interés inédito por el perfeccionamiento formal. Pero también en los relatos teóricos en torno a la legitimidad del medio fotográfico es posible encontrar los rastros de una soldadura imposible. Probablemente sea en el uso de la fotografía por el arte conceptual donde más claramente se percibe ese esfuerzo integrador que hace violencia a la historia. Y ello es así precisamente porque el uso de la fotografía en el conceptual asumía de manera clara la subordinación del soporte y, por tanto, su falta absoluta de protagonismo en la obra. Es en la recuperación retroactiva de una historia del medio donde se invierte su valencia o se le aplica implícitamente un estatuto que emparenta esa práctica de la fotografía con otras posteriores donde el “cuadro fotográfico” muestra retóricas que el conceptual trataba de abolir por completo.

El diseño teórico de un puente entre la fotografía de artistas como Jeff Wall y Ian Wallace y la tradición derivada del conceptual se remonta a 1969 con la exposición de Christos Dikeakos titulada *Photo Show*[5]. Pero esta idea se consolida más tarde. La introducción de Jean-Fançois Chervrier y James Lingwood con motivo de la exposición *Un'altra Obiettività* en 1989[6] reconstruye la historia última del arte como un proceso coherente de incorporación de la fotografía a través de los hitos del conceptualismo y del *pop*. Por su parte, Jeff Wall propone en 1995 en su conocido texto "Señales de indiferencia"[7] publicado con motivo de la exposición *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, una lectura inclusiva del conceptual en un proceso de construcción de una teoría del arte fotográfico que daba salida a las precariedades de un programa incumplido en las vanguardias. Jeff Wall interpreta la vanguardia como una deconstrucción reflexiva de lo artístico. Con ello retrotrae el problema a la especificidad de lo artístico al contexto postvanguardista. Su tesis es que el conceptual inserta al soporte fotográfico en una tradición de autocrítica en el medio artístico. Frente a la fotografía artística, dependiente de los códigos de la pintura, el conceptual radicaliza el medio sometiéndolo a las tensiones de negación a las que se habían sometido los otros géneros artísticos como pintura y escultura. Pero desde un comienzo Wall equipara en clave de géneros artísticos la fotografía y la pintura, cuando precisamente las valencias de tradición propias de la pintura, lo que la configura como un género, no existen en la fotografía.

En los casos de Chevrier o Wall, como en otros referentes teóricos muy acordes entre sí, parece haberse consolidado una teoría del medio. Para ello se ensambla, a pesar de las evidentes discontinuidades y cambios de signo del soporte fotográfico, una historia coherente que parece conducir de manera natural a la situación que sus respectivos discursos contribuyen a crear. En ambos casos los textos recurren a una clave que articula la aparición de la fotografía en la escena artística. Tanto en el texto de *Un'altra Obiettività* como en el de Jeff Wall la negación de lo artístico-estético es la emanación reflexiva de las vanguardias que se explora en el arte a través de usos triviales de la

[5] *Photo Show*, SUB Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver, December 1969-January 1970, entre los artistas recogidos en esta exposición estaban: Graham, Wall, Wallace, Nauman, Ruscha, Haacke, Huebler...

[6] La breve historia que se relata en el texto introductorio permitía reunir a artistas tan diversos como Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Haacke, Jan Dibbets, Richard Long, Dan Graham, Ed Ruscha... Por su parte, la exposición presentaba una nómina mucho más coherente entre sí. Los artistas eran Robert Adams, Bernd & Hilla Becher, Hannah Collins, John Coplans, Günther Frög, Jean, Louis Garnell, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont, Thomas Struth, Patrick Tosani y Jeff Wall.

[7] «"Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual» en AAVV: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997.

fotografía. Por ello la figura de Edward Ruscha resulta fundamental para explicar el empobrecimiento estético de la imagen como toma de postura ante lo artístico. Chevrier y Lingwood encuentran las raíces de esta actitud en la negación dadaísta y *pop* que tiene como consecuencia una recogida de aspectos banales en la imagen en los que era posible concentrar la idea de una experiencia de la pura neutralidad y de la desaparición del sujeto artístico. A partir de la anulación del sujeto artístico a través del soporte, el arte parece absorber el doble juego de la fotografía como reproducción o registro, por una parte (a través de sus emanaciones documentales), y como apropiación por otra[8].

Después de trazar un camino que explica la aparición de esa "otra objetividad" los comisarios de la exposición de 1989 debían explicar cuáles eran los presupuestos por los que se reunía una nómina de artistas tan diversa. En ese momento Chevrier y Lingwood hacen explícita la contradicción existente entre los planteamientos de las nuevas propuestas y las que les habían servido como genealogía histórica de la fotografía, entre las que destacaba por su manifiesta distancia el conceptual. De forma que el discurso teórico conviene en aceptar el deslizamiento de planteamientos conceptuales a usos completamente alejados, pero se hace bajo una misma historia de la fotografía que finalmente apunta a la artisticidad del medio. La clave para eludir el problema implícito en esta discontinuidad está en un proceso que se describe como una objetualización de la fotografía y que da en la clave del formalismo al que aquí nos referimos.

La novedad en torno a este nuevo enfoque del medio se basaba en la idea de una imagen-objeto que sedimentaría el hecho del registro fotográfico[9]. Por ello, no debía encontrarse necesariamente en aquellas imágenes una negación de lo real o una afirmación del simulacro, sino una consolidación del soporte como objeto en sí del que el motivo representado es su estructura primaria. De esta manera se superaban también las nociones positivistas de la representación analógica o sus negaciones escépticas.

---

[8] Indudablemente el aparato de documentación gráfica de las obras artísticas por medio de la fotografía (es el conocido caso de la obra de Smithson, "Espiral") sitúa al medio en una posición privilegiada para constituirse como juez y parte del proceso reflexivo del arte, como indican Chevrier y Lingwood.

[9] También Jeff Wall apunta esta idea: «La fotografía, a diferencia de otras bellas artes, no puede encontrar alternativas a la descripción figurativa. La representación es un rasgo intrínseco al medio fotográfico. Para poder participar en la especie de reflexividad que se había impuesto en el arte moderno, la fotografía sólo puede poner en juego su condición propia e imperativa de ser una representación-que-constituye-un-objeto.» «"Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual» en *op. cit*.

Pero es precisamente en su factura objetual, en su construcción como imagen-objeto, donde surgen algunos de los rasgos más notables de su creciente formalismo y de una estetización del soporte. Es también allí donde aparece la deriva hacia una poética de la imagen construida, donde el retoque digital y la objetualización se deslizan hacia una nueva *maniera* que se ha denominado post-fotografía. A través de estructuras retóricas vinculadas a la historia de la pintura se rehabilitan géneros tradicionales del arte burgués como son el retratismo o el paisaje. Modelos cuya interpretación irónica o crítica no puede ocultar la afirmación del soporte y la técnica como garantía de una artisticidad nueva. La afirmación de esa estética en las obras, hoy muy extendida, es el resultado de un proceso de consolidación del medio que desde sus orígenes los autores más representativos trataron de conjurar. Su discurso trataba justamente de evitar que la empresa teórica y artística que proponían se convirtiera en un nuevo formalismo:

> «Consecuentemente, esta idea de especificidad no sirve ya para designar la naturaleza del medio, sino el carácter de las obras que es precisamente irreductible al valor de género de la fotografía. Los artistas reunidos en *Otra objetividad* no se interesan por la fotografía en sí. La utilizan seriamente y con plena conciencia sin sentirse obligados a demostrar sus posibilidades o sus limitaciones. Conocen las reglas y no se sienten obligados ni a romperlas ni a seguirlas. Sus posiciones no pueden ser reducidas a los debates tradicionales sobre la naturaleza y las cualidades del medio, y se sitúan también fuera del contexto de la fotografía "modernista" o "creativa". Sus imágenes no nos dicen nada nuevo sobre la fotografía o sobre sus potencialidades, pero nos dicen mucho acerca de lo que hoy puede ser la experiencia artística (a través de la fotografía y con la fotografía) en el contexto de la cultura contemporánea.»[10]

En todo ello la teoría desempeñó un papel de ocultación al formularse en sentido contrario a la praxis artística e institucional. Parecería que con las ideas apuntadas sobre la disolución del soporte fotográfico en la generalidad de la obra artística (la negación explícita de que se esté consolidando un nuevo género), se estuviera ocultando el hecho evidente de que existía un discurso propio, unas exposiciones

[10] *Un'altra Obiettività / Another Objectivity. Paris-Prato 1989*, Idea Books / Centro per l'Arte Contemporanea, Prato, 1989, p. 35.

surgidas de él y nuevos espacios destinados al medio. Lo que los textos dicen es que los problemas de la fotografía se disuelven al convertirse, por encima de otras consideraciones de género, en objetos artísticos. Pero la práctica revela, al menos después de una década, que la especificidad de esos objetos artísticos llamados "fotografías" ha dado lugar a un ámbito de especialización inédito en ninguna otra modalidad artística. Y es en ese filtrado de la "experiencia artística (a través de la fotografía y con la fotografía) en el contexto de la cultura contemporánea", donde se acaba imponiendo una preeminencia del soporte como perspectiva privilegiada sobre lo real. La aparente versatilidad se muestra así como un atajo de la experiencia que reinserta al arte en una posible práctica de contexto capaz de albergar incluso contenidos políticos. Es importante destacar el tiempo transcurrido desde aquellas primeras exposiciones porque en ese intervalo se ha solidificado un proyecto que inicialmente apuntaba con agudeza a un estatuto nuevo de la imagen a finales de los ochenta. El esfuerzo precursor de estos autores y la calidad de las obras de aquellos artistas no puede ponerse globalmente en cuestión. Pero cabe preguntarse por la rentabilización generalizada en la que se ha desembocado a partir de aquellas iniciativas o trayectorias individuales.

Cuando Jeff Wall recurre a la descripción de Peter Bürger sobre la autonomía de lo artístico en la modernidad lo hace para detectar que la fotografía representa la fuga necesaria al colapso en el que había ingresado el arte posterior a las vanguardias. Quizá su intuición en este punto haya sido aún más lúcida de lo que él mismo llega a sugerir en sus "señales de indiferencia". Sus previsiones han sido definitivas en la consolidación de lo fotográfico como paradigma de la experiencia artística. La fotografía ha reproducido en unas décadas un proceso análogo al que el arte había descrito a lo largo de toda la modernidad. Pero ese proceso de autonomía reduplica una dialéctica emprendida en las vanguardias y que tiene al arte y a la realidad como sus polos. Al establecerse en el seno mismo de lo artístico un proceso autonómico similar, en la relación de uno de sus soportes con la totalidad del discurso, el resultado no se salda con una "apertura" de lo artístico a lo real, sino con una nueva clausura hacia dentro, ensimismando la experiencia en una nueva cápsula formal. El problema de la autonomía y de la especificidad subyace como una lucha intestina del arte que es un reflejo de su impotencia para sobrepasar sus propios límites.

Y esa impotencia política para constituirse como un índice de la denuncia o una herramienta para una acción social mínimamente efectiva se traduce en una segregación melancólica. Por ello, el espectro de imágenes surgidas de esta rehabilitación icónica que ha supuesto la fotografía ha pasado de la "indiferencia estética" a la "estética de la indiferencia". De la insignificancia de los no lugares, de las gasolineras o de los bloques de viviendas en los barrios residenciales, a una significativa estética de mínimos arropada por la calidad de los marcos y la pulcritud del revelado. La imagen objeto condensa una belleza melancólica ante la ruina prematura de nuestras ciudades.

Quizá hoy estamos en disposición de contemplar un proceso que lejos de presentarse como una propuesta de militancia crítica, tal como se ha pretendido en algunos casos, retoma una melancolía asociada a la caída de modelos inscritos en la modernidad. No parece casual que entre los referentes más importantes de estas teorías de la imagen y del arte a través de la fotografía reaparezcan de continuo Roland Barthes y Walter Benjamin, en cuyas trayectorias intelectuales está anticipada la interiorización biográfica de un programa irresuelto, metodológico en el primero e ideológico en el segundo. La figura del autor está muy lejos de ser abolida en cualquiera de ellos. Cabría preguntarse si la muerte del autor que decretara Roland Barthes en 1968 ha deparado una verdadera renovación o si por el contrario, bajo esa supuesta vacante, no se ha reubicado estratégicamente (ideológicamente, en definitiva) un nuevo mito de la neutralidad. Esta filiación sólo puede quedar ahora sugerida, pero en ella está el origen de una poética. El caso de Barthes es notorio en su propio enfoque de la fotografía. En *La cámara lúcida*, de 1980, introduce la experiencia biográfica como lugar de lo obtuso tras intentos de una década anterior por sistematizar estos conceptos en clave semiótica[11]. En el caso de Benjamin, su lectura de Baudelaire ha servido, mucho más que su idea acerca de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, para articular una visión de lo trivial a través del prisma de la representación clásica. De ese Benjamin baudeleriano, el del París del Segundo Imperio, surge toda una galería de personajes y motivos que han alimentado al modo de una poética nuestros imaginarios. Del *flaneur* al artista trapero, la imagen de la represión policial o el paradigma detectivesco de la escena del crimen, el interior doméstico, toda esa órbita teñida por el emblema literario de Benjamin, ha estetizado desde sus filtros de

[11] Abordábamos esto de manera más explícita en "La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría" en *Lapiz. Revista internacional de arte*, n. 166, octubre de 2000, aunque sin duda merecería un estudio aparte.

melancolía una realidad hiriente. Una realidad sistemáticamente recogida en fotografías. Es por ello interesante constatar que la negación de lo estético no se agota en su neutralidad, en su mera oposición a lo artístico, sino que reintroduce en un discurso estetizante el paisaje de la indiferencia.