

VÍCTOR DEL RÍO

FOTOGRAFÍA OBJETO

La superación de la estética del documento



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FOCUS, X

Edición coordinada y realizada  
por el Centro de Fotografía  
de la Universidad de Salamanca

© Víctor del Río  
© Ediciones Universidad de Salamanca  
Apartado 325  
E-37080 Salamanca (España)

1.<sup>a</sup> edición: xxx, 2008  
ISBN: XXX  
Depósito legal: S. 00-2008

Impresión y encuadernación:  
xxxxxxxxxxxx

Impreso en España-Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse  
sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca*

# Índice

## FOTOGRAFÍA OBJETO

*Víctor del Río*

INTRODUCCIÓN .....	7
I. CRISIS DE LA DOCUMENTALIDAD Y MALESTAR SEMIÓTICO .....	19
Sobre el valor político de la imagen documental .....	21
Roland Barthes o el “efecto de realidad” .....	41
El malestar semiótico.....	55
II. LAS RUINAS CONTEMPORÁNEAS O EL PAISAJE DE LA INDIFERENCIA.....	73
Melancolía y rehabilitación icónica.....	75
Avatares de la fotografía-objeto.....	93
El caso Vancouver o la fotografía de tipo norteamericano	113
III. LA GÉNESIS TECNOLÓGICA DE LAS IMÁGENES .....	129
El realismo de la imagen digital .....	131
El objeto teórico de la condición posmedia .....	145



# Introducción

La fotografía ha recibido en las últimas décadas una inusual atención por parte de críticos e historiadores que han dado cuerpo teórico a un conjunto de problemas derivados de su recepción y de su uso. Esta inflación teórica, en sí misma sintomática, debe atribuirse, sin duda, al hecho de que los asuntos de la fotografía parecen convocar preguntas de calado sociológico y político, y no sólo, como ya sabemos, el cuestionamiento de nuestros criterios artísticos y representacionales. No cabe duda de que la razón para este alcance se encuentra en la condición intermedia de lo fotográfico, a medio camino entre el arte y la práctica social y que tantos autores han mostrado de modo ejemplar. Pero podríamos intuir que esa naturaleza ambigua tiene además un efecto retroactivo en nuestras nociones sobre el arte y la representación, y sobre las relaciones problemáticas que han establecido entre sí a lo largo del tiempo esos dos conceptos. Así, Peter Weibel, por ejemplo, ha planteado una lectura de la historia del arte bajo el amparo del concepto ya omniabarcante de “archivo”<sup>1</sup>. La pintura, en sus avatares

<sup>1</sup> Peter Weibel desarrolló estas ideas en el contexto del curso titulado *Territorio expandido: la fotografía en el campo artístico*, dirigido

cortesanos y burgueses, no dejaría de ser un formato de imagen que instituye el almacenamiento de lo “ilustre”. Lo ilustre, ciertamente, como aquello que merece ser ilustrado, inmortalizado y archivado para la posteridad en función de un estatus en el que el poder se ejecuta también (o quizá primeramente) sobre el imaginario. Estos planteamientos se asentaban en estudios de la producción pictórica del barroco entre los que es significativo el libro de Svetlana Alpers titulado *La empresa de Rembrandt*<sup>2</sup>, donde se analiza el programa empresarial de la pintura de los grandes maestros. La pintura como archivo es una sugerente hipótesis en la que la historia del arte sería suplantada por una historia de la gestión de las imágenes, algo que Thomas Crow ha señalado en términos de falacia recurrente de los llamados *visual studies*<sup>3</sup>. Weibel enlazaba esta lectura, donde las imágenes son además contenedores simbólicos vinculados a una materialización del poder, con un progresivo desplazamiento de los problemas de producción a problemas de distribución de las imágenes en tanto que sólo la figura del público es capaz de otorgar la fama, la “ilustración” o la visibilidad que constituye su objetivo. El nicho histórico que se le deparaba a la fotografía parece así inapelable.

La fotografía incorpora un sistema de distribución de la imagen que puede homologarse al hito de la invención de la imprenta. Esta analogía ha sido desarrollada de forma muy personal por Vilém Flusser<sup>4</sup>, en su lectura del medio

---

por Alberto Martín en el III Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo en la edición de ARCO de 2005.

<sup>2</sup> Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

<sup>3</sup> Véase Thomas Crow, «Historias no escritas del arte conceptual: contra la cultura visual», en Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Barcelona, Akal, 2002, pp. 217 ss.

<sup>4</sup> Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.

fotográfico como declinación de un “aparato” programado de producción de imágenes. Una interesante apreciación de Weibel advertía de que el ensayo de Benjamin sobre la reproductibilidad de la obra de arte era en realidad un ensayo sobre las condiciones de su distribución. A partir de ello, y puesto que la imagen en su pragmática colectiva deviene una forma de almacenaje de contenidos simbólicos, la fotografía se relaciona con la temática del archivo en su circuito de distribución. De inmediato, se impone el tema de la capacidad de acumulación como una premisa contemporánea que es asociada a los problemas estéticos anteriores, pero que tiene como objetivo proyectarse hacia un análisis de las nuevas tecnologías y de lo que se ha denominado “sociedad de la información”.

Estas aproximaciones han dado lugar a una literatura que tiene la peculiaridad de situar a la fotografía como un puente entre la historia del arte y los nuevos problemas derivados del tráfico de información a través de sus cauces tecnológicos. La cuestión permite discurrir por una ambigua senda teórica capaz de presentar, por un lado, un continuo histórico que fundamenta el presente en una secuencia de acontecimientos dotados de sentido, y, por otro, legitimar los problemas artísticos en su inserción social y material. Tiene, por añadidura, la posibilidad de ubicar la teoría en una posición óptima para apuntar críticas más o menos consistentes sobre las políticas del almacenamiento y la información, cuyo problema indudablemente es el de excluir otros ejercicios críticos de la memoria. En cualquier caso conviene recordar que el hecho de apuntar no siempre garantiza el acierto, de modo que la función crítica puede volverse en sí misma un tanto estética.

Los problemas derivados de la fotografía son hoy en gran medida una especie de perplejidad autoportante en el ámbito de la teoría. La serie de debates a los que ha dado lugar constituye la deriva última de los proyectos artísticos de los setenta y de sus comentarios semióticos, psicoanalíticos o

posestructurales. La réplica dilatada en el tiempo de algunas de esas cuestiones debe verificarse, sin embargo, en un entorno completamente diferente al que sirvió de origen al discurso, de modo que nos encontramos con un extraño anacronismo. Sorprende, en cualquier caso, la fertilidad teórica que siguen ofreciendo estas cuestiones. Las divergencias entre el discurso teórico y la práctica artística darían lugar a una extensa enumeración de paradojas, pero la más interesante de ellas reside en que la producción artística obligaría a recuperar herramientas que el discurso crítico parece haber abandonado intencionadamente. Un buen ejemplo es la necesidad de una nueva iconología.

Un somero repaso por las obras fotográficas más importantes de cualquiera de los eventos artísticos colectivos que pueden darse en nuestros días revelaría con facilidad una serie de tipos, un repertorio iconográfico consolidado que se basa en gran medida en el reconocimiento de estructuras sancionadas. En ese contexto, la fotografía actúa como un acumulador que recorre de nuevo el camino entre los reduccionismos de la pintura y los nuevos repertorios de la imagen mediática. Los artistas operan sobre grupos icónicos seguros, bases de un reconocimiento con el que se intenta establecer una complicidad. La propia pulsión archivística, en realidad una pulsión de lo redundante, aparecería retratada en la frecuencia con la que encontramos imágenes de objetos apilados, fotografías del almacenaje, no tanto como una estructura íntima del funcionamiento de la propia imagen, sino como pura literalidad.

El asunto de la institucionalización de lo fotográfico en soporte privilegiado en la década de los noventa nos lleva a reconstruir esta secuencia. Pero tal situación implica también una mutación de los discursos teóricos. Así aparecen debates fundamentales que van a incidir de manera clara en las prácticas artísticas por la vía de nuevas legitimaciones y deslegitimaciones. Es el caso de la superación del formalismo y la sustitución por metodologías estructuralistas,

el desprestigio de la pintura y de otras formas artísticas vinculadas con una definición de lo moderno.

Las oposiciones entre “autonomía artística” y “praxis vital” desarrolladas por la teoría crítica en el contexto de una estética idealista fuertemente cuestionada pueden encontrar un correlato en los debates de la crítica norteamericana entre formalismo y estructuralismo. En ambos casos los análisis críticos se ven siempre orientados a desentrañar una función contextual de lo artístico, a convertir la formalidad ensimismada en discurso sobre lo real, a retener en definitiva un conjunto de valores operativos en el imaginario o en el terreno de la conciencia. Estas escisiones sutilmente conectadas entre sí conforman un conjunto de prejuicios que no siempre son confirmados por la realidad de las obras.

El proceso que ha sufrido la fotografía al convertirse en problema teórico del arte contemporáneo es una suerte de corolario al colapso del arte en su conjunto como estructura de significación en un contexto cultural que, si por un lado es compulsivamente aludido mediante estrategias de un nuevo “realismo”, por otro, cada vez queda más lejos del alcance de las prácticas. El caso de la fotografía ingresa así en un sistema de obsolescencias por el que los soportes naufragan sistemáticamente como garantías de esa pertinencia significativa, algo que concluye con este despliegue de repeticiones. La obsolescencia de la fotografía es una perfecta réplica de la que afecta al sistema general del arte en su condición de discurso inaplicable y autónomo en el nivel institucional y retórico que construye fácticamente un “mundo del arte”. Al menos, en la empresa de regresar del otro lado del espejo, la fotografía probablemente ya no puede indicarnos el camino, pero quizá sí pueda explicar cómo funciona ese sistema tanto en sus formas como en su proceso de institucionalización.

La serie de ensayos que sigue a continuación, cada uno de ellos en gran medida autónomo, trata de abordar esa

condición por la cual la teoría de lo fotográfico se sitúa en ese lugar privilegiado, tanto para las redefiniciones de nuestras ideas sobre el arte como para proyectarse hacia un escenario futuro y definir el nuevo estatuto de la imagen. Para describir ese proceso, por el que lo fotográfico llega a ocupar un lugar teórico preeminente para el arte en virtud de su relación con lo real, hemos establecido tres momentos. En un primer bloque, y bajo el título «Crisis de la documentalidad y malestar semiótico», situamos un punto de partida en la cuestión del vínculo entre fotografía y realidad que tendrá dos vías de desarrollo fundamentales: una, tratada en el primer capítulo, en la trasgresión del género documental que se verifica en las revisiones de los años sesenta y setenta; la otra, en el ámbito de la teoría, a partir de la herencia semiótica que ubica la fotografía en el centro de la problemática del signo, y que es desarrollada a lo largo de los dos siguientes capítulos. En este aspecto, el segundo capítulo debe tributo a la figura de Roland Barthes y a su analítica del “efecto de realidad”. La teoría de Barthes se convierte así en una fuente necesaria de las teorías de lo fotográfico.

Las cuestiones descritas aquí acerca del estatuto documental de las imágenes son la génesis de una situación que será tratada en el segundo bloque, pero esta sucesión no se produce mediante un mecanismo de causa y efecto, sino más bien a través de una discontinuidad de la herencia de lo fotográfico entre generaciones de artistas y teóricos. Las cuestiones derivadas del pensamiento de Barthes en torno a la fotografía y las adaptaciones dudosas de algunos críticos coinciden en el escenario de un nuevo estatuto de lo fotográfico en el discurso artístico contemporáneo. Así, el segundo bloque, titulado «Las ruinas contemporáneas o el paisaje de la indiferencia», se dedica íntegramente a un análisis del papel de la fotografía en las prácticas artísticas de los noventa en su relación a las experiencias de los sesenta y setenta. Los siguientes capítulos abordan las nuevas estrategias formales de la fotografía como soporte artístico

en medio de un proceso de institucionalización y en su giro sobre los planteamientos que proponían las prácticas conceptuales. Así pues, el escenario de los años noventa será el contexto en el que se verifican las ocultaciones de un proceso desarrollado a lo largo de todo el siglo XX, que apunta, obviamente, a nuestra situación actual, y que tiene una incidencia específica en los cambios propiciados en torno a las segundas vanguardias<sup>5</sup>.

El escenario de la llamada posfotografía debe relacionarse, pues, con un tercer momento que abordamos bajo el título «La génesis tecnológica de las imágenes», y que tiene a la proyección sobre los destinos de las imágenes técnicas<sup>6</sup> en una suerte de futurición que ha dado lugar a un nuevo género de ficción teórica en torno a los destinos de nuestra cultura. Es decir, el escenario virtual que se crea después de la superación, indudablemente imperfecta, de la crisis de la documentalidad, y las soluciones tendentes a una objetualización de lo fotográfico y su conversión a la estrategia del *tableau* que se describen en los capítulos anteriores, deben ser comprendidos sobre la base de las transformaciones tecnológicas de la imagen digital y a las emanaciones teóricas de lo que se ha llamado “condición posmedia”. Las imágenes técnicas, quizá ahora tecnológicas, sugieren un ámbito de recepción propio e irradian

<sup>5</sup> Nos referimos aquí con “segundas vanguardias” o “neovanguardias”, siguiendo a Benjamin H. D. Buchloh o Hal Foster, al conjunto de prácticas desarrolladas en los años sesenta y setenta bajo las nuevas condiciones políticas y económicas de posguerra y que establecen un vínculo con algunas vanguardias históricas. Sobre la genealogía del concepto de “neovanguardia” en Peter Bürger y su apropiación por parte de otros autores americanos, véase Víctor del Río, «El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno», en AA.VV., *Octavas falsas. Materiales de arte y estética 2*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006, pp. 111-142.

<sup>6</sup> Entendemos aquí el concepto de “imágenes técnicas” con las resonancias aportadas en la citada obra de Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, op. cit.

un nuevo conjunto de teorías y prácticas que, si bien se revelan profundamente dependientes de la genealogía que hemos descrito, también aportan una visión específica de nuestro presente.

Para resumir este proceso hemos recurrido a la idea de “fotografía objeto” que da título a este libro y que se referirá tanto a un aspecto teórico como a otro material. Por un lado, la fotografía se constituye como objeto teórico en tanto que sustenta una nueva variedad de problemas que establecen el escenario discursivo con el que dialogarán estos ensayos. Tal especulación en torno a las imágenes fotográficas, en algunos casos estrictamente filosófica, dará lugar a lo que denominamos aquí, siguiendo a Rosalind Krauss<sup>7</sup>, un objeto teórico. Por otro, la fotografía recorre esos avatares poniendo en juego en la práctica su materialidad como imagen. Su condición de objeto físico está permanentemente en cuestión. Se hace objeto a su vez en una representación progresivamente más sólida, que va de la edición de libros donde se almacenan colecciones de imágenes a los nuevos *tableaus* y cuadros fotográficos de gran formato. Al mismo tiempo se licua de nuevo en la circulación mediática que demanda una recepción a través de las pantallas y los soportes en permanente mutación. Desde la dimensión estrictamente informativa y testimonial de lo fotográfico, que la convierte en un soporte capaz de viajar en diferentes medios y difundirse rápidamente, observamos un diálogo histórico con su peso objetual, esto es, con su materialización y sus formas. Su recepción parece estar condicionada por esta dualidad entre un carácter informacional y el papel físico de su presencia en diferentes contextos. La condición híbrida de la fórmula “fotografía objeto” puede así dar cuenta de esta naturaleza ambigua de

<sup>7</sup> Véase sobre esto la idea de la fotografía como “objeto teórico” según Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 14.

lo fotográfico, tanto por lo que afecta al contexto artístico como a su circulación mediática, y se establece como el eje que recorre cada uno de estos capítulos.

La secuencia de tres bloques en los que se agrupan estos ensayos reproduce el programa temático por el que algunos de ellos fueron escritos entre 2001 y 2007. La reestructuración altera ahora el orden de su aparición y obliga a suplementar con textos inéditos algunos de los aspectos que se abordan, pero esta edición nos permite también mostrar de modo más claro el programa con el que fueron concebidos. Debo agradecer por ello al Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca y a Ediciones Universidad de Salamanca la oportunidad de incluir este volumen en una consolidada línea editorial en la que se han venido traduciendo algunos de los textos fundamentales sobre la teoría de lo fotográfico. Del mismo modo quiero agradecer a Alberto Martín la consideración de publicar estos ensayos tanto como su histórica labor al frente del Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, que permitió a una nueva generación de espectadores entre los que me cuento el acceso a un completo panorama sobre la fotografía internacional. En gran medida estas aproximaciones teóricas son deudoras de esa coherente labor editorial y expositiva.

Debo agradecer también a la ayuda del Ministerio de Asuntos Exteriores de Canadá, a través de los programas de investigación que gestiona su embajada en España, el apoyo en el trabajo que tiene como resultado el ensayo titulado “El caso Vancouver”, así como a Jeff Wall y Roy Arden su generosa ayuda y sus decisivas conversaciones para el conjunto de los ensayos que se presentan.

Por último, quiero mostrar mi agradecimiento también a las personas que me ayudaron en algún momento del desarrollo del trabajo durante estos años, en especial a quienes de manera desinteresada me ofrecieron sus valiosos comentarios o simplemente su apoyo incondicional.

