

LA MEDIATIZACIÓN POSTMODERNA DE LA FOTOGRAFÍA

Autor: Toni Simó Mulet

(Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia)

Palabras clave: fotografía, apropiacionismo, performance, postmodernismo.

Resumen

Una parte de la producción artística contemporánea en fotografía como heredera de las prácticas del montaje, el *ready made*, el *objet trouvé*, la *performance*, y con las aportaciones y revisiones de los críticos como Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Douglas Crimp o Fredric Jameson, etc., ha generado y basado su producción en los elementos conceptuales del apropiacionismo. El texto parte del análisis de la obra de la llamada *Picture Generation*, y la utilización performativa de los mass media y la cultura visual en sus fotografías. Y así de esta manera, la intención es cuestionar y plantear precisamente la mediación social y política de la actividad artística fotográfica postmoderna.

Abstract

A part of contemporary artistic production on photography as heir of montage, readymade, objet trouvé, performance, and with contributions and reviews from critics such us Rosalind Krauss, Abigail, Solomon-Godeau, Douglas Crimp or Fredric Jameson, has generated its production based on conceptual elements of the appropriationism. The text is based on the analysis of the work of the so called Picture Generation, and its performative use of mass media and visual culture in their photographs. So in this way, the aim is to question and just raise the social and political mediation of postmodern photographic and artistic activity.

Douglas Crimp en su artículo “The Photographic Activity of Postmodernism” (Docherty, 1993:172-179) pone el énfasis en la importancia que ha adquirido la fotografía para la producción artística contemporánea, sobre todo a partir de la década de los setenta. Caracteriza la actividad postmoderna sobre el eje de la vuelta de aquello reprimido por el discurso predominante del modernismo. El posmodernismo abre una brecha en las tres instituciones básicas en las que se ha mantenido el modernismo, y estas instituciones son: en primer término el museo, después la historia del arte y tercero la fotografía, aunque su relación ha sido más compleja por la manipulación que ha hecho el modernismo de la fotografía.

La actividad artística de los setenta con la irrupción de la *performance* como alternativa a la producción material de la obra de arte, cuestionó la misma presencia física de la obra en el museo. De esta manera, para ver la obra se debía estar *in situ* y durante el tiempo concreto que durase la *performance*. Su indeterminación material y temporal daba el privilegio al espectador, a la misma recepción instantánea de la obra de arte y a la imposibilidad de enclaustrar y empaquetar la obra dentro del museo. Según Crimp la segunda institución que cuestiona el posmodernismo, la historia del arte, es socavada entre otros, por la actualización de los procedimientos fotográficos y por la circulación en masa de imágenes históricas del arte a través de reproducciones fotográficas.

En el centro de este debate Crimp pone la cuestión del original, de la experiencia del espectador delante de la pieza única de la obra de arte, y en su concepción de originalidad y de autoridad. Este razonamiento le sitúa dentro del concepto empleado

por Walter Benjamin de la pérdida y agotamiento de la aura.¹ La tesis de Douglas Crimp es que esta pérdida aurática de la obra de arte por los medios de reproducción técnica, ha tenido una aceleración remarcable desde la década de los sesenta con la multiplicación de la imagen serigrafiada de Andy Warhol y Rauschenberg, o por la técnica industrial de simple manufactura producida en serie de la escultura minimal. Además hay un resurgimiento en la práctica de la fotografía a mediados de los años setenta desde el punto de vista subjetivista, que trata de recomponer la idea del mundo que nos rodea utilizando la imagen fotografía como ventana sobre el mundo como documento, haciendo uso de las técnicas de manipulación y ficción, en fin, tratando la fotografía como arte. En este uso de la fotografía se restaura la noción del realismo y la semiótica para conducir su validez como medio digno de ser tenido en cuenta por el discurso artístico y el sistema institucional que le soporta.

Pero hay una nueva operación artística que Crimp llama “La actividad fotográfica postmoderna”, que, basándose con las prácticas antes mencionadas, se inventa una nueva manera de tratar la copia y el original de la imagen fotográfica, basándose precisamente en la idea del índice —como lo entiende Rosalind Krauss—² y de la representación que comporta el realismo fotográfico. Es la confiscación, la apropiación y el “robo” de imágenes.

Es el caso de artistas como Sherrie Levine o Cindy Sherman. Sherrie Levine refotografía obras de arte ya existentes que forman parte de la memoria histórica del arte. Así por ejemplo, Sherrie Levine refotografió una serie de seis fotografías a partir de las famosas series de Edward Weston de su hijo. La cuestión del original es puesta a debate, ya que cada imagen remite a otra previa o relacionada, y indefinidamente la fuente principal es diferida (Docherty, 1993:178). De esta manera el original para Crimp está al alcance de todo el mundo, en el mundo que nos rodea, de tal forma que

¹ Ver el artículo de Kosknes, Andreas “The Photographical Turn”, <http://www.forart.no/krosknes_1/kosknes_1.html> (p. 8-10).

² Rosalind Krauss en un artículo famoso “Notes on the index: Seventies Art in America” (Michelson et al., 1988:2-15), inauguró un nuevo título: “el arte del índice”. Esta fórmula fue inmediatamente sustituida por la expresión “el uno” fotográfico, implicando que aquello indicial artístico sería fotográfico y que se debe escuchar específicamente cualquier fotografía en términos de la adyacencia física absoluta.

“Solo en la ausencia del original es cuando la representación tiene lugar” (Docherty, 1993:178), y lo hace en forma de copia, de imitación y de “representación” sin fin.

El trabajo de Cindy Sherman opera de esta misma manera, pero en lugar de cuestionar la originalidad del estatus de la representación de la imagen, en forma de *déjà vu*, Sherman se centra en la representación del yo y sus ficciones en el comportamiento social y en los roles que este desarrolla. Los autorretratos de Sherman sitúan el yo y su visión de transformismo constante en los límites de la convención estereotipada del sexo, el poder y el rol social. En definitiva, esta es una manera de mostrar la copia, el disfraz, y la repetición desgastada de una identidad supuesta, original y personal del hombre en la sociedad moderna. Estos autorretratos nos confrontan con la posibilidad de ver que nuestra identidad no es tan autónoma e impenetrable como podíamos pensar, sino más bien múltiple y fragmentada a causa de las presiones que nuestro entorno más inmediato nos impone.

Estos aspectos de la fotografía contemporánea no se pueden entender sin la participación de la estrategia de la publicidad masiva en nuestra sociedad actual y la redefinición que ha tomado la fotografía dada la interrupción visual de la circulación indiscriminada de imágenes a través de la televisión, cine, etc., sobre la práctica artística. Esta mediatización informativa y visual ha hecho girar la fotografía desde la práctica documental histórica hacia sistemas de apropiación, simulación y alegorización.

Los artistas que irrumpieron con estos procesos son conocidos como la *Picture Generation* y desarrollaron sus estrategias fotográficas alrededor del discurso hecho por Douglas Crimp en el texto antes mencionado y en otros textos como “Pictures” (Wallis, 1995:175-187), a raíz de una exposición que él mismo comisionó a el Artists Space de Nueva York el año 1977. Los artistas incluidos en esta exposición fueron Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo, Troy Brauntuch y Philip Smith. Más adelante, la galería Metro Pictures pasó a ser la galería oficial de la *Picture Generation* y promocionó a artistas como Richard Prince, Louise Lawler, Allan MacColumn y Cindy Sherman.

Estos artistas empezaron a seleccionar imágenes de las revistas, de la publicidad que contenían un grado elevado de estereotipación y convención mediática; las refotografiaron, manipularon, recortaron y las descontextualizaron reutilizándolas como material artístico. Richard Prince por ejemplo utilizó el método de refotografiar las imágenes congeladas de un spot publicitario para televisión como el “Hombre Marlboro”, sin ningún conocimiento previo de la técnica fotográfica. Así, en esta imagen se ve el carácter amateur de la técnica con la vista de la granulosidad de la foto dejada de forma evidente. Los detalles aparecen borrosos como una foto tomada sin cuidado alguno.

Lo que deja en evidencia Richard Prince es la mera superficie de la foto, el trato objetual y sin profundidad realista, ni ningún tipo de significado social señalado. Lo mismo podríamos decir de las estrategias publicitarias hechas por Barbara Kruger en su obra fotográfica; cuando menos, su utilización de la propaganda se presenta de una manera más directa y desacomplejada, de forma ordenada y prefabricada.

Como señala Abigail Solomon-Godeau, los usos de la fotografía por parte de artistas tan dispares como John Baldessari, Victor Burgin, Hilla y Bernd Bescher, Dan Graham y los más recientes de la *Picture Generation*, antes mencionados: “[...] comparten una resistencia al análisis formal” (Wallis, 1995:80) de acuerdo con los preceptos modernistas, y por eso se alejan de su emplazamiento en el “paradigma modernista”. Es decir, la práctica artística soportada por la imagen fotográfica ha variado su foco de atención, desde las tendencias a crear un realismo original y basado en los parámetros formalistas de belleza estética, profundidad social e histórica de los fotógrafos modernos, como Alfred Stieglitz, Edward Weston, Walker Evans, etc., a una especie de híbrido —en palabras de Crimp. Este híbrido, en la práctica, utiliza la imagen fotográfica como uno de los apoyos válidos para su realización, pero también puede utilizar otras técnicas como la escultura, la instalación, etc. Es una forma heterogénea de objetos, estrategias, géneros y materiales, que violan el estado puro de la fotografía modernista. Solomon-Godeau interpreta este cambio en el discurso fotográfico, pero también en el discurso del arte contemporáneo con lo que él llama “el legado de Duchamp”.

Así, cuando a partir de los años sesenta, la fotografía empezó a ser incorporada en el arte, se inserta dentro de la dinámica de los *mass media*, y artistas como Andy Warhol emplean la fotografía como una técnica original de la producción en serie, es decir, del montaje y *el assembly-line*. Godeau recalca la importancia de estos pioneros en el uso de la fotografía y la influencia de la obra de Duchamp:

La clase de producción ejemplificada por Andy Warhol desarrolla una afinidad importante con ciertos aspectos de la obra de Marcel Duchamp. De forma más clara con los *ready-mades*. El interés de Duchamp era demostrar que la categoría del arte era en sí misma, totalmente contingente y arbitraria, una función de discurso y no de revelación. En contraste con cualquier noción del objeto del arte que de forma inherente o autónoma implicase belleza o significado. Duchamp proponía que la identidad, el significado y el valor de la obra de arte, fuera construida dinámicamente y activamente. Siguiendo la lógica del *ready-made*, artistas como Warhol, Rauschenberg, Ruscha o Johns, en la 're-presentación' de las imágenes fotográficas a partir de la cultura de masas, trastrocando en el concepto posmodernista de lo que podría ser llamado como *already-made* (Aquello ya hecho) (Wallis, 1995:76).

Aquí, el tema no es ver la fotografía como tal, sino que su uso responde a otras prioridades y está destinado a fines más específicos que sobrepasan el estricto marco de significación representativa de la fotografía, como una ventana sobre el mundo o como un espejo de autorreflexión subjetiva. La seriación, la apropiación, la intertextualidad reemplazan la forma documental de la fotografía. Es como si de alguna manera la técnica del montaje clásico se hubiese aplicado con medios actualizados, pero ahora, precisamente para deconstruir las prácticas modernas de la autoridad, del discurso, la autoreferencia y la significación estética. Esta práctica fotográfica nos remite a la clase de fotografía practicada por Rodchenko y Heartfield. En el sentido de que son una actualización de los métodos que se basaban en la distancia crítica y la secuencia analítica de la realidad.

Pero la aproximación crítica de la fotografía ya no se mide por su grado de extrañamiento, de *shock* y de negatividad radical, como lo hacía la vanguardia histórica. Como señala Adorno, la negatividad radical y el valor del *shock* de la vanguardia histórica no fue una imitación o adaptación de la condición alienante del mundo contra la que actuaban, sino su gesto final desafiante.³ Los fotógrafos postmodernos, a partir de los años 80, no vieron esta actitud moderna como válida. El proceso de desmaterialización del objeto artístico, puesto en marcha en los sesenta, el arte conceptual, la *performance*, el *land art* y el *body art*, quitaron fuerza al discurso del arte como rebelde permanente contra el estado político y social de las cosas. Fredric Jameson apunta este dilema en el arte contemporáneo, en el que sólo es posible el pastiche:

Por tanto, una vez más el pastiche: en un mundo donde la innovación estilística ya no es posible, todo lo que se puede hacer es imitar los estilos pasados, para hablar, a través de la máscara, con las voces de los estilos de un museo imaginario. Pero eso significa que el arte contemporáneo o posmodernista funcionará de una manera nueva, es más, significa que uno de sus mensajes esenciales incluirá la quiebra del arte y la estética, la quiebra de lo nuevo y el encarcelamiento del pasado (Foster et al., 1985:171-172).

Lo que plantea Jameson es la significación del arte postmoderno sobre su valor crítico. Ya que a parecer suyo, el arte reciente —y aquí incluimos el arte producido por la *Picture Generation*—, en su réplica a los postulados formales y estéticos del modernismo, refuerza y reproduce de una manera políticamente acrítica la lógica del capitalismo de consumo. Pero además, la expansión de la nueva tecnología y las condiciones discursivas de una cultura visual cada vez más global e intrincada en el tejido social, dificulta la legitimación de las prácticas negativas e incluso subversivas que habían tenido a mano las vanguardias.

³ (Adorno, 1992:55-61). Ver también por ejemplo Peter Bürger, “The Negation of Autonomy of Art” en (Docherty, 1993:237-243).

En estas condiciones actuales parece que ya no puede haber una distinción entre la práctica artística y un concepto más amplio de cultura visual, que abraza todos los campos de la producción de imágenes y significados culturales. El intercambio cada vez más frecuente entre los diferentes campos del arte y la publicidad es uno de estos síntomas. Pero también lo son las diferentes áreas interdisciplinarias en las que se ha movido el arte contemporáneo. Por ejemplo, el trabajo de Douglas Gordon con las imágenes estáticas del cine o el arte público o el *site-specific art*, con sus connivencias con la arquitectura y el urbanismo, el lugar, la ciudad y las imágenes mediáticas y públicas que estos generan, con artistas como Richard Serra, Vito Acconci, Krzysztof Wodiczko, Christian Philipp Müller o Philip-Lorca Dicorcia. Esta mezcla de prácticas tiene, si cabe, denominadores comunes que de alguna manera comparten una misma afinidad por romper las fronteras entre las diferentes categorías artísticas y la cultura mediática audiovisual global.

Bibliografía

- ADORNO, Th. W. (1992) *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 479 p.
- BAUDRILLARD, Jean (2002) *Cultura y simulacro*, 6ª edición, Ed. Kairós, Barcelona, 191 p.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. (1982) “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum*, Septiembre, 43-56 p.
- BURGIN, Victor, ed. (1982) *Thinking Photography*, Macmillan, Londres, 239 p.
- DOCHERTY, Thomas, ed. (1993) *Postmodernism, A Reader*, Harvester Wheatsheaf, Londres, 528 p.
- DOUGLAS, Crimp (1980) “The Photographic Activity of Postmodernism”, *October*, Vol. 15, pp. 91-101.
- DRUCKERY, Timothy ed. (1996) *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, Aperture, Nueva York, 447 p.
- DUBOIS, Philippe (1994) *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, 2ª edición, Paidós Ediciones, Barcelona, 191 p.
- FLUSSER, Vilém (1996) *Pour une philosophie de la photographie*, Éditions Circé, París, 93 p.
- FOSTER, Hal et al., ed. (1985) *La postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 238 p.
- JAMESON, Fredric (2001) *Teoría de la postmodernidad*, 3ª edición, Editorial Trotta, Madrid, 340 p.
- KRAUSS, Rosalind (1984) “A Note on Photography and the Simulacral”, *October*, 31, 49–68 p.
- KROKSNES, Andreas (2001) “The photographic turn” en http://www.forart.no/krosknes_1/kosknes_1.html (p. 8-10).

- LISTER, Martin (1997) *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Ediciones, Barcelona, 336 p.
- MICHELSON, Annette et al., ed. (1988) *October The First Decade (1976-1986)* 2ª edición, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 456 p.
- PICAZO, Glòria y RIBALTA, Jorge, ed. (1997) *Indiferencia y singularidad, la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 283 p.
- RIBALTA, Jorge ed. (2004) *Debates posmodernos sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 368 p.
- SQUIERS, Carol, ed. (1996) *The Critical Image, Essays On Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, 240 p.
- WALLIS, Brian, ed. (1995) *Art After Modernism, Rethinking Representation*, 7ª edición, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 461 p.
- WELCHMAN, John C. (2002) *Art After Appropriation, Essays On Art In The 1990's*, G+B Arts International, Londres, 306 p.