

Tendencias en la fotografía de los años noventa en su acercamiento a lo real.

En la fotografía realizada en el campo del arte en los años noventa vuelven a salir a relucir los debates que en ella son clásicos -aunque lógicamente actualizados- sobre la característica de realidad que produce, frente a la obvia representación que es. Además de esta clásica disputa, en los noventa hay que añadir un factor que ha incidido decisivamente en cualquier planteamiento reciente sobre la fotografía: los avances experimentados en todas las tecnologías de la información y en la imagen fotográfica en particular.

La fotografía desde los comienzos ha mantenido un debate sobre la veracidad de la misma, y este debate (fotografía como realidad/fotografía como representación) es el que vertebra toda la tradición y usos de la fotografía, así como los posicionamientos estético-políticos que sus diversos usos implican hasta llegar a las corrientes de los años noventa entre *fotografía directa* (instantánea personal/documental social) y las variantes de la *fotografía escenificada* (fabricada o construida) y todas las posibilidades que se dan entre estos dos constructos.

Philippe Dubois (Dubois, 1994) realiza un recorrido histórico a través de las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto a este principio de realidad propio entre la imagen fotoquímica y su referente. Dubois se refiere a la fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis) y la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción), y añade la fotografía como huella de lo real (el discurso del índice y la referencia), considerando que es un nuevo giro en el debate teórico, al

representar una nueva actitud. Para Dubois, esta nueva actitud se debe a que el:

...movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad en la fotografía, por más útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración (Dubois, 1994: 21).

Esta vía parece que introduce componentes misteriosos (no codificables) que el concepto de *punctum* de Roland Barthes ya abordaba. El *punctum* (Barthes) es una forma de asociar la fotografía con algo desconocido (nuestras proyecciones emocionales). El concepto del *index* parece que consigue, según Dubois, satisfacer más nuestra querencia por la sensación de realidad y otorgaría a la fotografía una asociación "superior" (a prueba de explicaciones racionales) con la realidad. No deja de ser una manera de otorgarle poderes mágicos.

Se podría hablar de tres facetas de la fotografía: la fotografía creída como documento (espejo de lo real/natural), la fotografía como deconstrucción (construcción) – muestra que la fotografía está formada por un conjunto de convenciones culturales y de diversas estrategias como el collage, el fotomontaje, la apropiación, la escenificación...- y de lo que para nosotros representa la *tercera vía* de Dubois, la fotografía cuando funciona como *index* -que abarcaría lo existencial/religioso, además de la función documental (como si se pudiera hablar de un *punctum colectivo*).

Régis Durand añade a esta *tercera vía* del *index* una vuelta a una iconicidad, con una fotografía crítica, repolitizada, que vendría a estar representada por artistas

como Jeff Wall, John Hilliard, Victor Burgin, entre otros. En estas obras, dice Durand, el gesto crítico se refiere a contenidos de representación, pero sobre todo a una nueva forma de puesta en tensión, de “dramatización”, en el interior de la imagen fotográfica. Son obras que pretenden decir algo sobre el estado del mundo a través de la escenificación (de tipo cinematográfico y a veces con ayuda del ordenador) de una situación de crisis.



Jeff Wall, *El arretrato*, 1989.

Para Durand algunas obras de los ochenta que se habían puesto al servicio de un gesto particular (formal o ideológico) parecen llegar a un callejón sin salida (todo lo que atañe a la apropiación). Parecería como si hubiesen acabado por confluir con las prácticas de las que se habían apropiado (la publicidad, los medios de comunicación populares...).

En opinión de Régis Durand (Durand, 1998), la evolución del arte de los últimos veinte años podría verse como un

pasaje de una lógica del indicio (índice) a una nueva forma de iconicidad. Esto podría tener que ver también con el cambio en el estatuto epistemológico de la fotografía, a partir de la tecnología digital, del que ha escrito Fontcuberta (Fontcuberta, 2003). Régis Durand ve los años setenta como los del predominio de la lógica indicial en la fotografía con el auge de la utilización de operaciones que ponen en juego este signo indicial, desplazado y asociado a otros medios y a otros signos (texto, luz, volumen...). La evolución que se produce desde el final de los años setenta es una lenta erosión y un cuestionamiento de dicho modelo indicial.

Para Durand la fotografía está lejos de ser puramente indicial. Su estatuto semiótico estaría más bien entre icono e indicio. Y así como en los años setenta predominaba un uso documental de la fotografía (constatación de un lugar, de una acción, de un accidente cualquiera -por ejemplo en las fotografías de las *performances*-), parece que en los años ochenta es la función icónica la que ha vuelto, en parte quizás ayudada por los cambios tecnológicos. Como ejemplo habla de las grandes copias en cibachrome ante las cuales dudamos entre un sentimiento de realidad y una lectura alegórica o simbólica. Recordemos aquí que Jeff Wall analiza cómo, en parte, se produce una excesiva simplificación de la función de la fotografía en los años setenta, pues los usos de la misma en el arte conceptual (reportaje, técnica *amateur* y ampliación de contenidos) transformaron e influyeron de forma decisiva las tendencias que adoptaría la fotografía hasta nuestros días.

Sigue argumentando Durand como los artistas de los años ochenta comprendieron que no existía una imagen sin estilo. Pero antes que enfrentarse con los estereotipos y con la ideología de las imágenes reales, decidieron crear los suyos propios (Cindy Sherman, Thomas Ruff...). La lógica del índice suponía un sentimiento de presencia, que también tomaba la forma de una conciencia muy grande de las coordenadas de

espacio y tiempo. Así pues, de forma muy natural, estaba en sintonía con una lógica de la instalación. En los ochenta, se hace más hincapié en el presente o en lo que aún queda por venir, es decir, lo que queda en manos de la iniciativa del espectador para que lo invista y lo haga ocurrir. En esto Durand discreparía de la visión sobre la instalación de Boris Groys (Groys, 2003: 54) para quién en los noventa aún perdura esta lógica, siendo incluso su forma artística principal. Claro que Groys resalta en la instalación el hecho de que ésta implica una selección, una elección por parte del artista.

El cambio de paradigma que actúa en los artistas -a los que aquí nos referimos- de la década de los noventa (en realidad procedía de la década de los ochenta), a pesar de su influencia, no es el de esa *tercera vía* (índex) de Dubois (que, en nuestra opinión, habría tenido mucho más que ver con los planteamientos artísticos en los sesenta y setenta, con el feminismo, el *body art*, las *performances* y al *land art*; un acercamiento al arte mucho más antropológico, espiritual, ritual, etc.) sino el de los artistas que han efectuado un giro al aunar las dos vertientes clásicas de la fotografía (espejo de lo real y deconstrucción) conscientemente como fue el caso de di Corcia o Jeff Wall, quienes, mediante la escenificación de escenas cotidianas, consiguieron enriquecer las posibilidades implícitas en la propia lógica fotográfica. Además, el uso de una escenarización y efectos que vienen del cine o la televisión, y la utilización de las nuevas tecnologías digitales, corroboran el peso que la iconicidad (construcción de sentido) cobra en estas imágenes, con el subsiguiente menoscabo de la importancia de la indexicidad en ellas.

Este tipo de estrategia es la base de la que partimos en este texto pues consideramos que a raíz de estos artistas se inicia toda una pléyade de trabajos que en los años noventa han evolucionado desde esas premisas. La otra vertiente generadora de la situación actual es la comenzada en los años

setenta por William Eggleston (también podríamos incluir la obra de Stephen Shore) y, en otro orden, la de Boris Mikhailov. La *tercera vía* de Dubois (índex) podría estar representada por la aportación de artistas como Nan Goldin -y una obra anterior como "*Tulsa*" de Larry Clark, de 1971- (y seguidores en los noventa como Richard Billingham), quien introduce con radicalidad la necesidad del índex (las situaciones en sus imágenes son "reales") para transmitir el estado existencial que reflejan. Las temáticas que retratan hacen que se amplíe lo fotografiable (no sólo las bodas, también los funerales; no sólo los besos, también los hematomas; no sólo las comidas, también el ir al baño, etc.), sirviendo quizás como ilustración, en cuanto al contenido, de lo pornográfico que tiene la fotografía en sí, como dispositivo (Baudrillard).

La estrategia de Philip-Lorca diCorcia o Wall es bien diferente a la de Nan Goldin o Wolfgang Tillmans quienes hacen una imagen construida más ligera (improvisada y guiada por cuestiones de estética, y por tanto que induce más a engaño sobre su artificialidad al poder ésta pasar desapercibida tras una pretendida naturalidad) o Rineke Dijkstra quien lleva a cabo el clásico efecto de "pose" producido por el hecho de saber que la cámara está presente (y que da lugar al juego de miradas posibles, analizado por Victor Burgin).

La *tercera vía* (índex) de Dubois podría verse reflejada en los años noventa en cuanto a esa necesidad de aferrarse a la búsqueda de reparar el estado de insatisfacción que nos deja el movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad en las imágenes. Podría ser que el movimiento de necesidad del retorno de "lo real" (Hal Foster) vea en la fotografía (su carácter de índex) la posibilidad de aferrarse a ese algo misterioso-mágico-religioso-antropológico-ritual del que servirnó.



Philip-Lorca diCorcia, *Mario*, 1982.

Siguiendo las reflexiones de Régis Durand podemos concluir que el estado de la situación de la fotografía a partir de los años noventa resulta de una conjunción de factores: se da un extraordinario ascenso de la fotografía en el campo artístico a la vez que hay una espectacular acentuación en los últimos treinta años del carácter *imagenico* de la cultura occidental y, siguiendo las características estudiadas por Pierre Bourdieu a propósito del campo literario o pictórico en el siglo XIX, se puede mostrar cómo la fotografía, al perder su papel central en el campo de la representación, se orienta hacia la conquista de una cierta autonomía en tanto que práctica artística. Una autonomía que la aislaría (y la salvaría) de sus otras funciones que están a punto de volverse obsoletas (entre otros factores debido a la tecnología digital).

El acceso al estatuto de arte de pleno derecho conllevaría entonces la pérdida de las funciones de uso y manifestaría todos los síntomas del repliegue sobre sí misma, de las luchas intestinas, de las escisiones y de la melancolía

que caracterizan los campos en vía de autonomización (Bourdieu, 1995).

Por otra parte, la situación del campo fotográfico presenta también la característica de estar fragmentado en varias partes -signo evidente de un proceso de autonomización que se acompaña siempre de escisiones, sub-grupos, conflictos internos, etc. Se daría una *fotografía profesional* definida por los usos a que está sometida la fotografía: moda, publicidad, periodismo, arquitectura, reportaje, etc. Y una *fotografía realizada por artistas*, a la que crítica y comisarios de exposición se enfrentan esgrimiendo nuevas etiquetas, promociones y exclusiones. Aquí estaría incluido el nuevo pictorialismo, así como los llamados *mixed media* (instalaciones fotográficas y usos mixtos del vídeo y del cine).

Un nuevo *realismo* fin de siglo

Pasaremos a revisar algo de lo que algunos críticos y teóricos del arte han escrito sobre la importancia que ha adquirido el acercamiento a *lo real* (un nuevo *realismo* fin de siglo) -tanto en lo cotidiano y lo íntimo, como en las cuestiones de la identidad del sujeto, y también en el auge de las micro-historias relatadas en primera persona-, en la fotografía de los noventa y los planteamientos ético-filosóficos que todo ello puede implicar. También saldrá a relucir la cuestión de la hibridación de parte de la fotografía en los noventa con el mundo de la moda, y el del documentalismo, y algunas lecturas posibles de estas interconexiones.

Para John Roberts el acercamiento a lo cotidiano que se da en el arte de los noventa, a través de la fotografía, está relacionado con el sentido en que la fotografía fue utilizada por el arte conceptual en los años setenta como un modo

de solucionar la iconofobia del conceptualismo analítico y a la vez proveer una oportunidad de re-teorizar el arte como una práctica social, en sus conexiones con lo ordinario y lo cotidiano (Roberts, 1997: 13-16).

Esto era posible en los setenta también porque la fotografía no estaba aún inserta en el terreno del arte y esto atraía a los artistas (así como en los años noventa ocurrió con el vídeo). Para Roberts los artistas de los noventa (Roberts se refiere en esta entrevista a la escena artística británica de los años noventa, los *Young British Artists*. Y, en concreto a las obras expuestas en la exposición comisariada por él, *Pals and Chums*, en Cambridge Darkroom (1997)) han internalizado los debates sobre la crítica de la representación que tuvieron lugar en los años setenta y ochenta de modo que no tienen tanta fe en que la crítica del sistema de signos pueda afectar a la transformación real de las relaciones sociales. Los discursos deconstructivos de la representación se han profesionalizado tanto, han sido tan institucionalizados políticamente en términos de ciertas prácticas artísticas, que son crónicamente inutilizables por la generación más joven.

Para Roberts, el arte conceptual convirtió la experiencia de los espectadores del arte en un discurso que les hacía ser activos, frente a la tradicional pasiva apreciación estética. Desde ese momento, según Roberts, el arte crítico ha desviado sus derechos intelectuales hacia el espectador.

Así, la incorporación sin ambages del arte popular (lo banal, lo pornográfico, lo abyecto, lo trivial, lo profano, lo perverso) que realizan los artistas de los noventa en sus trabajos ya no es algo que los artistas se apropien o deconstruyan para revivificar el contenido social de una vanguardia fracasada, sino el espacio compartido a través del cual el arte simbólicamente negocia las alienaciones de lo cotidiano. La relación con las formas y los placeres de la cultura popular está pues desintelectualizada, según Roberts,

como medio de repudiar el abordar esas temáticas (el cuerpo, el deseo y el placer) simplemente como si se tratara tan sólo de una cuestión intelectual relativa a la gran división entre alta y baja cultura. Para Roberts, lo que muchos trabajos de los noventa intentan hacer es bajar ese armazón intelectual al reclamar los placeres sacados de lo popular sin la seguridad que daban esas posiciones teóricas incuestionadas en los ochenta.

Se produce la sensación de que estos artistas jóvenes están intentando encontrar formas de actuación que no son codificables dentro de lo que es visto como una bien establecida e institucionalizada posición. Es por ello que a veces parecen formas un tanto tontas o simples gestos. Hacerse el tonto o el duro o, en definitiva, ser provocativo o escandaloso, es algo muy propio de la postura de algunos artistas británicos de los noventa. Según Roberts esto se identifica con el espacio del placer alienado. Y es por ello que gran parte de esas obras se niegan a tomar cualquier tipo de postura intelectual sobre el arte popular en la forma como lo hicieron los artistas de los años ochenta.

Cuando David Green señala que lo que Roberts llama "formas de placer alienado" está dentro del individuo cuyo deseo no tiene nada que ver con la idea de una intrasubjetividad y con las relaciones sociales entre individuos, que hay poco terreno para lo político ahí, Roberts responde que lo que reflejan estos trabajos (recordemos que siempre se está refiriendo a la escena del *Young British Artists*) es la disipación de cualquier conexión fuerte entre representación, placer y un proyecto político socialista. Eso no significa que ese trabajo no haya salido de una forma de conciencia de clase. Pero la forma de conciencia de clase que subyace a los trabajos que aparecen en la exposición *Pals and Chums* se ha quedado históricamente sin representación debido a la fragmentación de la izquierda y a la subida de una nueva derecha en los últimos quince años (la entrevista es de 1997).

Roberts cree que hay que dirigirse a los materiales ideológicos con los que está hecha la obra como una consecuencia de las circunstancias históricas en que se realiza. Esto no significa que la obra no sea política. Argumenta que así como hubo unas políticas del placer en la forma en que todo ello fue teorizado en los ochenta, así puede haber unas políticas de lo profano, de lo perverso, y del *letting go* (dejar correr, pasar por alto) que pueden ser más apropiadas para esos tiempos (1997). Así, este trabajo es verdadero en cuanto a que se atiene a sus condiciones sociales de producción. Por eso Roberts permanece fiel al problema del realismo, no como una categoría estética, sino como un medio filosófico de compromiso con las verdaderas condiciones en las que se da el arte.

Para Roberts lo que es interesante de estos trabajos es su compromiso con los placeres insubordinados y alienados de la cultura popular, que invocan una verdad de la experiencia que continúa atrayendo la atención hacia la condición social dividida del arte. Y, continúa Roberts, desde luego uno de los problemas del arte académico, o la razón por la que el arte se convierte en académico, es cuando esta verdad de la experiencia de la contradicción social aparece y hay un cambio en la autoridad de las convenciones artísticas dominantes.

Estas posiciones de John Roberts con respecto al arte de lo cotidiano efectuado en los noventa contrastan con la lectura que realiza Dominique Baqué, en este caso más centrada en el contexto francés. Hay que tener presente que el fenómeno del *Young British Artists* es bastante específico de Gran Bretaña y que no se puede hablar de equivalencia directa con la escena artística francesa.

Para Baqué (Baqué, 1998: 37-44), los poderosos paradigmas de la fotografía de los años ochenta, es decir, los apropiacionismos americanos y la escuela de Düsseldorf liderada por Hilla y Bernd Becher han dejado como el modelo de fotografía dominante y hegemónico -que llega hasta los

noventa- la estela de artistas seguidores de los Becher. Artistas como Günter Forg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth, han copado los museos y creado una tendencia de influencia en toda Europa con sus fotografías de grandes formatos, neutralidad fría y objetivismo.

Como ejemplo pone la exposición "*Une autre objectivité*", (CNAP, 1989), comisariada por Jean-François Chevrier. En esta exposición se apostaba por una fotografía más como un medio de información, como documento, que como un elemento de ficción. El propio Chevrier aclara que fue mal interpretado su concepto de objetividad (Aliaga, Cortés, 2003: 126), pues al decir "objetividad" él pensaba en "sujeto" (el sujeto que habla). Además su planteamiento iba dirigido en parte contra los artistas americanos del movimiento *Metro Pictures* (Cindy Sherman, Richard Prince, etc.) y contra la postura dogmática que oponía la fotografía *straight*, directa, pura, a la fotografía manipulada, escenificada (es decir la fotografía "de los fotógrafos" frente a la fotografía "de los artistas plásticos"). Para Chevrier la fotografía que se sitúa entre las bellas artes y los medios de comunicación, "es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distanciada y crítica que sea, de imágenes preexistentes" (Chevrier, 1992: 211). Chevrier pone como ejemplo la obra de artistas como Jeff Wall, Suzanne Lafont, Cindy Sherman, John Coplans, Craigie Horsfield, Thomas Struth, Jean-Marc Bustamante o Patrick Tosani, que estarían en este terreno alejado de la fotografía instantánea, pero interconectado con modelos provenientes de los medios de comunicación (y no serían meras apropiaciones), un terreno pues basado en el modelo de reproducción (construcción de imágenes).

Chevrier coincide por otra parte con Baqué al decir que le resulta decepcionante la escuela de los seguidores de los

Becher. Evidentemente existía otro tipo de fotografía alemana (Jürgen Klauke, Dieter Appelt, etc.) pero el modelo objetivista era sin duda el hegemónico, el que era considerado la crítica alternativa al posmodernismo (especialmente al apropiacionismo de los americanos).

Pero, según argumenta Baqué, la fotografía de los años noventa había sido capaz de salir de los modos objetivistas heredados de la escuela de Düsseldorf y ver el objetivismo mismo como una ficción. Baqué lo denomina la *tropa de la banalidad*. Según Baqué ésta consiguió su apoteosis en el Festival de fotografía de Mayo de Reims, "*esthétiques de l'ordinaire*", en 1995, algunos de cuyos participantes fueron, entre otros, Beat Streuli, Paul Graham, Jeff Wall, Nick Waplington, Florence Paradeis, Jean-Louis Garnell, Joachim Mogarra, Nobuyoshi Araki, Lewis Baltz, Éric Bourré, Sébastien Fanger, Jean-Claude Mouton, Philippe Durand, Timothy Mason, Véronique Ellena, Anna Fox, etc., aunque suponemos que Baqué no descalifica a todos los artistas que participaron en dicho festival, pues entre ellos hay muy diferentes acercamientos al fenómeno de lo cotidiano.

Esta fotografía de lo banal se caracteriza por ser deliberadamente antiheroica, sin "calidad". Este movimiento en el arte hacia lo trivial no es territorio exclusivo de la fotografía. Según Baqué no se trata de elevar lo común, o transfigurararlo o salvarlo de la banalidad. No, se trata justamente de tratar lo irrelevante tal y como es, banal, en su estado puro, para una mirada que lo verá tal cual, trivial. Lo banal permanece irrelevante en estas anodinas fotografías donde prácticamente nada sobresale. Forman parte de la desublimación del mundo, representan la experiencia de la desilusión. Como ejemplos de este arte banal habla de las fotografías de Beat Streuli y de otros artistas como Jean-Louis Garnell, Paul Pouvreau, Joachim Mogarra, entre otros.

También se refiere Baqué a la tendencia en fotografía (y en vídeo) a narrar desde la primera persona pedazos o fragmentos

de la realidad social. Describe una exposición como particularmente significativa en este sentido, el festival de fotografía anual Printemps de Cahors (1998). Esta tendencia aboga por imágenes empobrecidas, discurso precario y débil o inexistente compromiso social. Este trabajo se presenta sobre todo bajo la forma de micro reportaje en primera persona con raíces obvias en Nobuyoshi Araki, Nan Goldin y Georges Tony-Stoll. Pero así como estos últimos trabajaron a partir de una crónica de una auténtica experiencia interna, completamente conscientes de lo que se había perdido y de la desesperación que los llevó a elegir los extremos y los excesos transgresores, estos nuevos artistas (Rebecca Bournigault, Wolfgang Tillmans, Dominique Gonzáles-Foerster, etc.) han optado por una subjetividad empobrecida. En forma de diarios, los más pequeños eventos son fotografiados o grabados con una ligera y naif mitología. Las fotografías se toman en el momento, sin previa conceptualización, como un flash de intuición o emoción. Consideran el universo que describen como fuera del *mainstream* y, sin embargo, muy a menudo es un universo muy a la moda.

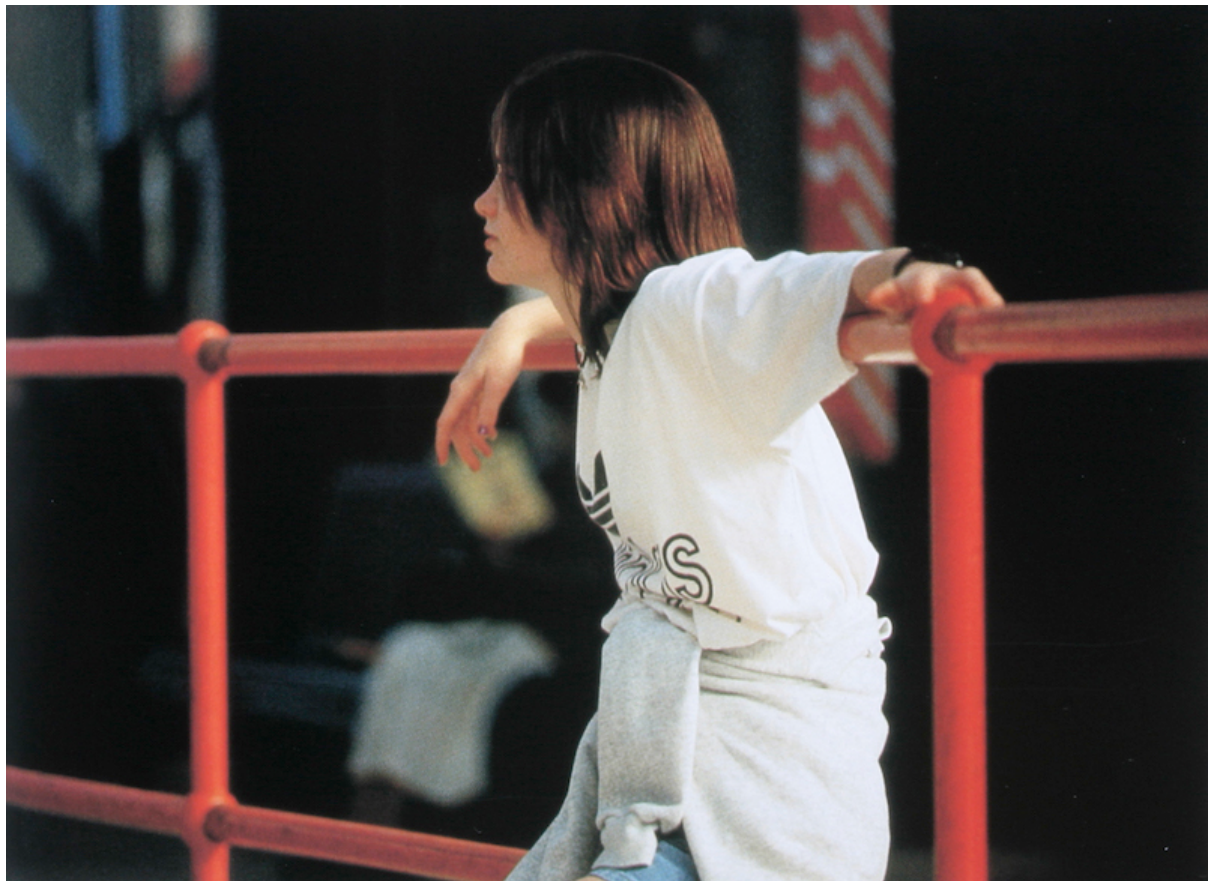
Esta estética *trash* (basura) está deshaciendo la frontera entre qué es arte y qué no, siendo esto más o menos irrelevante: lo que ahora importa es la demarcación entre arte y moda. Frecuentemente estas fotografías caen en la fotografía de moda y carecen de historicidad. Es una fotografía de puro presente que es completamente el opuesto del "primer día del futuro" del que hablaban las vanguardias. El denominador común de estos artistas, sigue analizando Baqué, es su falta de conciencia histórica y un extrañamiento hacia la historia de las formas, también. Esta fotografía de finales de los noventa tiene lugar en el "momento dado". Se trata de elegir un momento vago y neutral, como cualquier otro, un momento "gris" que nunca puede llegar a completar un significado. Este "momento dado" nunca es un evento. Todo lo que queda de la Historia son historias escritas en primera persona, micro-historias que ni siquiera claman por una originalidad del

sujeto.

Estas imágenes empobrecidas son lo opuesto de lo que Georges Bataille quería decir cuando escribió sobre “la labor de lo informe”. Alejadas de la historia de las formas, a menudo llevadas a la esfera de la vida privada -un buen lugar donde refugiarse. Estas imágenes son tenues, frágiles e incluso intercambiables. La proliferación de este tipo de imágenes no nos dice nada sobre su relevancia o riqueza, concluye Baqué.

José Lebrero Stäls (Lebrero Stäls, 1999: 147-157) no opina en absoluto del mismo modo. Precisamente refiriéndose a fotografías de Beat Streuli, Wolfgang Tillmans y Rineke Dijsktra habla de cómo, “[] participan de un ánimo constructor; [] indican el florecimiento de una posible humanidad; Transmiten el convencimiento de poder contar algo; [] son memorias inacabadas del presente”. La idea de estos trabajos es, según Lebrero, “convertir lo casual, lo literal y, por supuesto, lo cotidiano, en específico”. Para Lebrero:

...el logro de estas imágenes fotográficas consiste, pues, en dar cuenta de un modo disidente de habitar la ciudad por el cual, más importante que reivindicar el hecho de ser, la identidad, resulta reivindicar el derecho de poder llegar a existir dignamente, conceptualizando nuestra identidad como individuos a la vez que ciudadanos sin necesidad de sacrificar lo uno por lo otro.



Beat Streuli, *Oxford Street 97*, nº 34/12, 1997

Según Lebrero (Lebrero Stäls, 1999: 147-157) la fotografía callejera (*street photography*) de Streuli captura gestos de los viandantes que definen la ciudad como un espacio, renegociado constantemente, dando una sensación de temporalidad, pero evitando la mirada turística, según Lebrero así consigue retratar al ciudadano anónimo.

En cualquier caso, con respecto al giro que parte de la fotografía (y del arte en general) ha dado hacia lo personal, subjetivo, emocional, etc. en los noventa viene al caso citar a Martha Rosler quien, ya en 1981, afirmaba:

[] el desplazamiento que ha sufrido la propia concepción de la empresa documental, que ha pasado de ser una práctica que miraba hacia el exterior, una práctica informadora, rebelde y colectiva, a no ser más que una forma de expresión simbólica, de oposición solitaria; el ascenso hasta las cumbres de la fama de Robert Frank señala este desplazamiento de la metonimia a la metáfora.

[]...el giro psicológico hacia un mundo interior. [] El fotógrafo artista ha asumido el perfil del típico artista romántico que, en este caso, va ligado al empleo de ciertos aparatos que le sirven para mediar entre su yo y el mundo, y cuya preocupación última no es sino ese yo. Cada vez resulta más patente que el yo, la subjetividad, se ha convertido en el tema fundamental de todo el arte oficial. Entre las consecuencias que esto supone para la fotografía, se cuenta el que todas las prácticas fotográficas que se las han conseguido apañar en el circuito de galerías deben reconsiderarse atendiendo no a su tema icónico, sino a su tema "real", el creador (Rosler, 2001: 331).

En este sentido puede intercalarse el comentario de Jean-François Chevrier quien confiesa (en el año 2003) que:

...la noción de objetividad [en fotografía] es algo que continúa interesándome. Es mejor interesarse por el mundo, que buena necesidad tiene de nuestra atención, que por las variaciones atmosféricas de una subjetividad reducida a una serie de señas de pertenencia o de diferenciación programada (Aliaga, Cortés, 2003: 361).

Tendencias adoptadas por la práctica fotográfica (en el arte) en su acercamiento a lo real. Una categorización aproximativa

En los años noventa se pueden observar varias tendencias adoptadas por la práctica fotográfica (en el arte), en su acercamiento a lo real. Una de estas vías opta por la estrategia de las 1º) *Escenificaciones*. Estas podrían diferenciarse, de modo aproximativo, sin ninguna pretensión de una categorización definitiva, en cuatro ramas:

a) escenificaciones de lo doméstico, lo personal, lo íntimo, lo psicológico (entre otros artistas podríamos incluir a Sarah Dobai, Florence Paradeis,

Christopher Stewart, Tina Barney, Sam Taylor-Wood, etc.);

b)escenificaciones que implican una visión de lo social (Jeff Wall -aunque es el claro antecedente de este tipo de escenificación sigue trabajando en los noventa-, Istvan Balogh, Art Club 2000, Philip-Lorca diCorcia -también es un antecedente pero ha seguido realizando series nuevas en los noventa-, Juan Pablo Ballester, Paul Graham, Hannah Starkey, etc.);

c) escenas preparadas que remiten a lo fantástico o surreal (Gregory Crewdson, Sarah Jones, Wendy McMurdo, Abigail Lane, Deborah Mesa-Pelly, Anna Gaskell, Tracey Moffatt, Anthony Goicolea, etc.); y

d)otra línea de trabajos en los que se efectúan retratos, más o menos dirigidos: Rineke Dijsktra, Thomas Ruff, Catherine Opie, Collier Schor o Del LaGrace Volcano (fotografía de reivindicaciones *queer*, que no obstante también comporta un elemento de escenificación, y en ése sentido puede ser incluida en esta categoría), etc.

Las escenas teatralizadas han formado parte de la fotografía desde el principio. Ya Julia Margaret Cameron por ejemplo intentaba ilustrar en sus imágenes un estado o sentimiento del retratado. Siguiendo los comentarios de la crítica Barbara Pollack (Pollack, 2000: 126-131) los artistas de los noventa sin embargo no ilustran sino que fabrican. La "fabricación" ha sido un tema importante en la fotografía a lo largo de todo el siglo XX y puede rastrearse en los trabajos de los surrealistas (por ejemplo Man Ray) así como en los constructivistas rusos (por ejemplo Rodchenko) o los dadaístas (John Heartfield). También en artistas de los años setenta (Nic Nicosia, William Eggleston, Sandy Skoglund, William Wegman, Cindy Sherman -finales de los setenta-). De hecho, en 1979, el crítico de fotografía A. D. Coleman acuñó la frase "*directorial mode*" (modo directorial), para describir esta

aproximación a la fotografía que es construida.

Otra tendencia de la fotografía de los noventa es la de los seguidores de la escuela objetivista alemana de los Becher. Algunos artistas de esta tendencia en los noventa serían Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte, Günter Förg, etc.

La otra gran tendencia en la fotografía de los noventa entra dentro del campo de la 2º) *fotografía directa*, y, dentro de ella se pueden distinguir unas líneas básicas (mundo cercano -personal-; mundo exterior -social-):

a) la *instantánea personal* (retratan su mundo cercano).

b) la *fotografía social(directa)*, cuando se retrata el mundo exterior. Dentro de ella se distinguirían autores del documental más tradicional (Sebastiao Salgado por ejemplo) y otros más cercanos al mundo del arte (Martin Parr, Nick Waplington, Paul Seawright, algunas obras de Boris Mikhailov, etc.). Por último, también podríamos incluir en fotografía social (en el sentido de que no refleja su mundo cercano) a algunos autores de la fotografía objetivista alemana, p. ej. Andreas Gursky. Aunque se da en ocasiones cierta escenificación, alejándose de la fotografía *directa* pura.

La línea que opta por seguir la tradición que sigue los pasos de la obra de Nan Goldin (*Ballad of Sexual Dependency*, 1987) o Larry Clark (*Tulsa*, 1971) conforma la estética de la a) *instantánea personal* (Wolfgang Tillmans, Richard Billingham, Jack Pierson, Annelies Strba, los trabajos de la propia Nan Goldin de los años noventa, etc.). En general se puede decir de los fotógrafos de esta línea que están muy influidos por la estética *trash* (basura) del mundo de la moda, que no deja de ser un estilo estetizado de vida, sin la capacidad transgresora de sus modelos (Larry Clark o Nan

Goldin).

Problemáticas de la fotografía *directa*: la instantánea personal (mundo cercano) y la fotografía social. *Miserabilismo y victim photography*.

Abigail Solomon-Godeau (Solomon-Godeau, 1999: 189-203) llama a este tipo de fotógrafos, híbridos, pues emplean la fotografía *directa* pero no obstante son recibidos y tienen su lugar en el mundo del arte propiamente dicho. Como ejemplos de este tipo de fotógrafos híbridos nombra a Nan Goldin, Wolfgang Tillmans y Jack Pierson. Ejemplos más antiguos serían Diane Arbus y Larry Clark. Para Solomon-Godeau no deja de ser significativo que todos ellos adquirieran fama a partir de fotografías de subculturas marginales, subalternas, misérrimas o desviadas de la norma: travestidos, cabezas rapadas, drogadictos, excéntricos, etc.

Significativo es también el hecho de que se considere a los fotógrafos "observadores partícipes" de las subculturas que representan, siendo la naturaleza íntima de las escenas que fotografían la garantía de su implicación personal. Todos ellos presentan la "*estética de la instantánea*", subespecie ésta de la fotografía *directa*, institucionalizada desde hace tiempo en el discurso fotográfico (por ejemplo la obra de Garry Winogrand, Robert Frank o William Eggleston). Espontáneo, inmediato, transparente, el mundo parece que habla... O, como afirma Robert Frank, "Realidad y no fingimiento (sic)". Estas fotografías presentan una cualidad engañosamente natural, aparentando semejanza con las instantáneas toscas del aficionado poco instruido, con una aparente falta de composición, así como una falta de nociones convencionales de belleza. Pero todo ello es precisamente la garantía de su "fotograficidad".

Esta es para Solomon-Godeau la ideología -en realidad, la mitología- del realismo y, mientras este sistema de creencias es más o menos tácito en el caso del fotoperiodismo o

documental, se invoca explícitamente cuando la fotografía como ejercicio del arte trafica con lo que ella llama *miserabilismo*. Para Godeau el regreso al *realismo* en la obra de varios fotógrafos con visibilidad en el mundo del arte exige una explicación. Propone que si tanto la estética de la instantánea como los temas del *miserabilismo* no son nuevos ni originales hay que preguntarse el porqué del auge dado a ése tipo de trabajos en los noventa. Otros artistas y pensadores han criticado la estética de la instantánea y las temáticas miserabilistas en la fotografía *directa*, realista, de todo el siglo XX, por ejemplo Martha Rosler, Allan Sekula, Susan Sontag y Sally Stein. Ya se ha hablado del *voyeurismo* implícito y del usual desajuste de clase entre los que miran estas fotos y los que son retratados.

Sin embargo, la obra fotográfica de Nan Goldin, "*Tulsa*" de Larry Clark o la obra de Richard Billingham parece que eluden estas cuestiones éticas gracias a que el fotógrafo está dentro y no fuera del medio que retrata (sin fotografiarse a sí mismo como solía suceder en la fotografía documental clásica, que era producida desde una mirada externa). Estas obras se enmarcan dentro de la tradición de la fotografía realista, al introducir lo bajo, lo vulgar, lo casero, lo común y lo aparentemente informe, rechazando la retórica visual sentimental, simbólica o humanista.

El "signo saludable" para Barthes era aquél que atrae la atención sobre su propia arbitrariedad -el que no intenta pasar por natural sino aquél que en el momento de transmitir un significado comunica, asimismo, algo de su propia categoría relativa y artificial. Por contra, el signo realista o representativo es esencialmente poco saludable porque borra su propia categoría de signo con el fin de alimentar la ilusión de que percibimos la realidad sin intervención, haciéndonos creer que percibimos el mundo "tal cual es". La materialidad del modo de representación es invisible y por lo tanto éticamente perniciosa. Este es uno de los argumentos de la

vanguardia modernista que prima las producciones antimiméticas, antirrealistas y que implícitamente les otorga superioridad ética. Se trataría del caso de la fotografía construida, fabricada o escenificada, utilizada entre otras estrategias en el fotomontaje, el collage, o el apropiacionismo.

Los estilos realistas históricamente se han relacionado con políticas conservadoras o totalitarias (realismo soviético, producciones rutinarias de la cultura de masas...), sin embargo han sido a la vez argumentos del valor del realismo los esgrimidos por Lukàcs desde el marxismo. Es el caso también de la obra de Brecht y de las vanguardias rusas o el cine de Godard. Cuando, desde políticas supuestamente progresistas se ha utilizado el argumento del realismo, en muchas ocasiones ha sido bajo un subterráneo humanismo paternalista y victimizante.

Por ejemplo, el mero hecho de representar a los que habían sido excluidos de los espacios elitistas de representación en las fotografías del FSA (Farm Security Administration) -el jornalero, el pobre sin tierra, la prostituta, etc.- se interpretaba como acción progresista en sí. Esto sería comparable con los debates en torno a las políticas de la visibilidad (como progresistas en sí) frente a la visión de esta misma visibilidad interpretada como una *guetificación*, o bien una mirada de nuevo paternalista.

Restos de esta actitud son evidentes en la obra de reporteros gráficos y fotógrafos documentalistas. Desde la FSA hasta la actualidad una especie de humanismo bien pensante procura “dignificar” al sujeto en su abyección, indigencia, pobreza, necesidad. Por lo tanto, una diferencia importante entre lo que Martha Rosler denominó “fotografía de víctimas” y la fotografía contemporánea ejemplificada por Billingham es precisamente el rechazo de una coartada humanista, el rechazo del patetismo y la sentimentalidad.

Parecería una postura ligeramente más ética cuando los fotografiados reciben dinero por posar en sus ambientes o en su intimidad (caso de Mikhailov, de alguna obra de di Corcia,...). No hay que olvidar tampoco el propósito con el que son efectuadas las fotografías: si van a ser directamente introducidas en el marco del arte o presentan (caso de la FSA) una coartada o motivo que justifique por ejemplo el no pagar a los retratados, ya que se supone que el fin es dar a conocer públicamente su situación. En este sentido, la fotografía de un artista que va a vender o exponer su obra no dispone de esa "coartada" ética, y por tanto es más evidente la utilización personal, si los retratados no reciben en parte algo por mostrar su intimidad. Tampoco queda claro hasta qué punto le resta sinceridad a la obra este proceso. En cualquier caso genera una distancia emocional en el artista y en los retratados, que es probable que se vea reflejada y sea captada en la obra de algún modo.

A cambio, la presentación de estas realidades sin una mirada humanista, ni paternalista, pero también sin un ánimo claramente crítico o transformador o que dé un atisbo hacia una explicación de las causas de esas duras situaciones retratadas las convierte en generadoras de una cierta crueldad, por la indiferencia /placer que implican desde el lugar del espectador.

Por otra parte hay que tener en cuenta que esta espectacularización de lo obsceno, junto con la abundante publicitación de lo íntimo no es un fenómeno en absoluto aislado del arte, sino que lo observamos de hecho en la televisión, en Internet, en la prensa, etc. En todo caso, sirve de ejemplo el vídeo de 45 min. *Fishtank* de Richard Billingham que se emitió por televisión (el domingo 13 de diciembre de 1998, en la BBC 2). En él se podía apreciar (imagen bastante desenfocada) la lóbrega existencia de su familia: su padre alcohólico alimentando a los peces; su madre obesa gritándole o jugando a la videoconsola; o su hermano

menor mirando el techo o intentando cazar moscas. Por parte del espectador se produce una "curiosidad enfermiza", que Matthew Sweet, en el *The Independent on Sunday* definió como la "pornografía de la pobreza" (Corbetta, 1999: 45).

Según Solomon-Godeau, el género de fotografía al que llama miserabilista, sigue tratando la cuestión que retrata de forma epidérmica y estetizada; es decir, se muestra el aspecto de la pobreza, del alcoholismo, de la obesidad, de la drogadicción o de la violencia doméstica pero no nos dirá nada sobre las causas de ninguna de esas cosas o, lo que es lo mismo, nada sobre sus orígenes sociales, psíquicos, económicos o políticos. A este respecto, la fotografía miserabilista se confabula inevitablemente con las ideologías del thatcherismo o del reaganismo en tanto que localiza la abyección y la miseria en el individuo y no en la sociedad que lo engendra.

¿Cómo justificamos el placer y el deseo en la acogida de las fotografías de Billingham? En palabras de Solomon-Godeau:

Más bien, lo que quiero sugerir es que el placer derivado de la contemplación de lo que normalmente está escondido o es íntimo, el estremecimiento producido por el espectáculo de lo abyecto, no es sólo voyeurista -y por lo tanto inherente a la fotografía- sino en cierto sentido activamente sádico. En cualquier caso, debemos reconocer que el texto construye lectores y las imágenes construyen espectadores, por eso las fotografías de Billingham construyen un espectador determinado(Solomon-Godeau, 1999: 202).

Este espectador sería construido con licencia para este sentimiento "activamente sádico", que sería vivido como apropiado y justificado, al anularse tanto la posibilidad de una identificación empática, como la reflexión social o política. El espectador de las fotos de Billingham es de una clase y medio diferentes a los de su familia (voyeurismo), pero la forma y la naturaleza de lo que Billingham representa

podría parecer que anula la posibilidad de una identificación empática y la posibilidad de un análisis crítico y político.



Richard Billingham, *Sin título*, 1994.

Siguiendo a Solomon-Godeau, parecería que el realismo remodelado de fin de siglo podría parecer así adecuado al momento. En cierto sentido da fe de la continua inversión en un concepto de lo real -o del deseo de lo real- todavía activo y en funcionamiento en los espacios de la cultura de élite. Expulsado de casi cualquier otra plaza respetable de la cultura visual, regresa, como quien dice, por la entrada de servicio, en forma de *miserabilismo* fotográfico pero sin la anticuada -y totalmente desacreditada- coartada humanista. Concluye Solomon-Godeau:

En la aceptación pasiva del modo en que están las cosas - realidad y no fingimiento- nos confirma en nuestro silencio político, nos proporciona una aceptable aunque no reconocida expresión de agresión y sadismo y confirma nuestra tranquilizadora superioridad ante los sujetos que

contemplamos. ¿Qué mejor forma de fotografía para el nuevo milenio? Realismo sin fondo político social, miserabilismo, con salsa posmoderna, un complicado plato nuevo para paladares hastiados(Solomon-Godeau, 1999: 202).

Fotografía directa como fotografía social. Nuevas estrategias formales.

Por último se podría hablar de fotógrafos que en los años noventa, y dentro del mundo cercano al arte (no abarcamos el fotoperiodismo, la fotografía de reportaje, etc.) han trabajado -aunque desde muy diversos enfoques- en la línea de Boris Mikhailov (*"Case History"*, 1998) en el sentido de una fotografía *directa* que funciona más como *b) fotografía social*, pues se fotografía el mundo exterior más que el cercano, personal (Martin Parr, Nick Waplington, Paul Seawright, Paul Graham, algunas obras del propio Mikhailov, etc.).

Según argumenta Ian Walker (Walker, 1995: 30-33), en su artículo "Documentary Fictions?", ha habido una serie de cambios en el género documental en los últimos años, debido a que se ha llegado a comprender que el reportaje objetivo es imposible. Se ha llegado a interiorizar que toda historia es narrada desde un punto de vista particular, narrativa que se le impone a la realidad; que la historia la cuentan los vencedores; que las fotografías construyen tanto como registran. Sin embargo, mantiene que se puede combinar un escepticismo sobre el documental en sí, con una crítica continua de los cambios de la sociedad y la cultura. Desde luego, argumenta, el documental ya no trata de increíbles imágenes, ni tampoco sobre grandes fotógrafos individuales.

La fotografía documental sufre cambios al igual que otros campos del documental como la biografía, en la televisión o el periodismo, en los que se extienden nuevos modos de narrar híbridos: el docudrama, por ejemplo. La crítica a la

fotografía documental que realizó Martha Rosler acuñó el término *victim photography*, -fotografía victimizante- donde quedaba patente la relación de poder que se establece entre el fotógrafo y su retratado. Según Ian Walker ha habido varias respuestas a esta crítica: por un lado, una reafirmación de los valores más pictóricos del documental tradicional (representada por ejemplo en la obra de Eugene Richard y Sebastiao Salgado); por otra parte otra táctica puede ser la de admitir que fotografiar a otra gente es de hecho una práctica explotadora, voyeurística y que impone una visión sobre las vidas de los retratados, pero que lo importante es admitir ese hecho abiertamente. Martin Parr sería un exponente de esta táctica (en la tradición de la obra de Weegee). Según Walker hay modos más sutiles en los que los fotógrafos han tratado de superar estas cuestiones.

Walker habla de las estrategias de la *fotografía escenificada* (con la inclusión de lo subjetivo y del paisaje como nuevas ampliaciones de la categoría de lo documental) y de las posibilidades de los *libros fotográficos*. Habla de extender el ámbito de lo documental a lo subjetivo (como ejemplo pone la obra de Nan Goldin) y al paisaje, con un potencial de comentario oblicuo (nombra los ejemplos de John Davies y Thomas Struth, entre otros). En cuanto a algunas de las innovaciones que vislumbra en el concepto de los libros fotográficos comenta la de una inclusión de multitud de voces para un mismo tema (sin que sea uno de los fotógrafos la voz privilegiada); la inclusión de imágenes propias, de otros medios de comunicación, o de otra gente en un mismo libro de un autor; y una actitud de búsqueda abierta más que de lograr conclusiones finales a la hora de tratar las diferentes temáticas.

Los conceptos de lo público y lo privado se han ido haciendo borrosos en un proceso que continúa en la actualidad. Se ha ido produciendo una privatización de lo público y una publicitación de lo privado, junto a una espectacularización

de lo obscuro, y ha habido una paulatina desaparición de ambos tal y como fueron antaño entendidos. Estas problemáticas se traspasan y emergen en los debates, las formulaciones, las estrategias formales, los procesos conceptuales, las técnicas y modos de narrar y en los resultados visuales que la fotografía (en las artes visuales) desarrolla y construye.

Se ha intentado rastrear estas cuestiones respecto de la década de los años noventa. Pero estos cambios y modificaciones han seguido, sin duda, evolucionando hasta la actualidad, y siguen siendo válidos en muchos casos, con diferentes matices, para las siguientes décadas del nuevo milenio.