

Entre el objeto y el concepto.

La buena fama de la fotografía construida

Desde hace más de una década la fotografía en México, como en otros muchos países, comenzó a hacer evidente un cambio en la manera de concebir las relaciones de la imagen con la realidad. A la tendencia documentalista, fuertemente arraigada en la tradición fotográfica, se yuxtapuso una nueva orientación dirigida a crear imágenes que subrayaban el divorcio entre el signo fotográfico y el referente único. La fotografía parecía resultar así de varias circunstancias simultáneas, pero de origen diverso, que se ponían a dialogar en la circunstancia del objeto fotográfico. A esta yuxtaposición de referentes y circunstancias, de origen se añadiría la yuxtaposición de medios y lenguajes. La imagen fotográfica dejó de ser vista como un objeto cerrado en su especificidad técnica y lingüística y se presentó como un objeto mixto, abierto a cruces de lenguajes y referencias textuales.

Hoy día se han diversificado las metodologías para distorsionar la claridad y la transparencia del documento fotográfico. Los eventos se escenifican, los objetos se inventan, los sujetos se disfrazan, tal vez con la misma asiduidad con que se hacía en los orígenes mismos del arte fotográfico. Pero ahora no se trata de disimular la ficción. Al contrario, la ficción se hace explícita, como se hace explícito en la medida de lo posible el acto de escenificar, de disfrazar, de inventar. Éstos se colocan en el nivel denotativo de la imagen, forman parte crucial en el proceso de significación, adquieren una importancia funcional tanto en el plano semántica como en el pragmático. La ficción puede ser simultáneamente el tema, el soporte, el origen, el contexto, la epidermis y el significado de una imagen fotográfica.

Hay puntos de contacto con el performance, con el arte procesual, con el arte del cuerpo o con algunas experiencias neodadaístas. La fotografía se presenta como documento de un hecho estético previo. La experiencia visual como resumen de un acto cognoscitivo que es en sí mismo una especie de invención del objeto de conocimiento, escurridizo e incontrolable. Todo con la finalidad de reconstruir su identidad, o de ficcionar una identidad altamente subjetivada. La imagen existe como paradoja más que como paradigma.

De ahí salen los collares desproporcionados de Silvia Gruner, los símbolos (resumen de arqueología y neomitificación) de Gerardo Suter, los esbozos de realidad, concebidos con sobriedad minimalista por Laura Cohen, los dramáticos autorretratos de Eugenia Vargas, Laura González o Salvador Luteroth, las documentaciones de performances, instalaciones o intervenciones realizadas por Gabriel Orozco, las parodias barrocas de Rubén Ortiz.

Hay también una reubicación del documento fotográfico en un contexto mixto donde la fotografía dialoga con otros textos y completa en ese diálogo su sentido final. La relación con la palabra escrita, con acciones corporales, con objetos y otras imágenes en el mismo espacio, caracterizado como "ambiente" o instalación, convierten a la fotografía en un elemento más de la obra de arte y no en la obra de arte en sí.

En la más reciente exposición de Gerardo Suter (inaugurada el 3 de septiembre de 1999 en el Museo Amparo, de Puebla) interactúan el video y la fotografía, el texto escrito y la imagen impresa. En las instalaciones de Eugenia Vargas también la fotografía ha convivido e interactuado con una gran variedad de objetos. Los mejores trabajos de Adolfo Patiño son igualmente propuestas intertextuales, bien al interior o bien al exterior de la imagen fotográfica.

Estas metodologías, probablemente resultantes de una nueva concepción estético-artística, conducen a una revisión de los postulados históricos de la imagen fotográfica, de sus usos sociales contemporáneos, de su importante rol cultural, así como a una comprensión más inteligente de su lugar dentro del universo iconográfico y simbólico en que nos hallamos inmersos actualmente. Es un factor dialéctico que no ha dejado de ocasionar una crisis al interior de la institución fotográfica, ya que revoluciona los criterios desde los que se concebirían la fotografía 1 y sus usos sociales y desde los que se enunciaría el valor de la imagen.

Los argumentos más recurrentes para rechazar este tipo de fotografía han venido desde pueriles criterios ontológicos (esto no puede ser entendido como un documento fotográfico ya que carece de realismo, carece de confiabilidad y por lo tanto no es fotografía) hasta más complejos mecanismos ideológicos de concebir la práctica fotográfica (esto no sirve en función de los objetivos y razones de una práctica fotográfica latinoamericana, dirigida a enunciar una identidad continental y a denunciar una situación socioeconómica, política y culturalmente en crisis, luego, será fotografía o no, pero lo importante es que como arte resulta trivial). Ante la reacción de rechazo que inevitablemente produciría esta reformulación de la práctica fotográfica, tuvieron que surgir y organizarse discursos legitimadores. En el caso de México, estos discursos generalmente parten de justificar la existencia de este tipo de imagen insertándola en una tradición. El argumento sería: el valor de esta fotografía radica en su conexión con la tradición fotográfica mexicana, sobre todo aquella de carácter modernista, que tan importante papel jugó en la conformación visual de un discurso político y culturalmente nacionalista.

No es extraño entonces que la obra de Manuel Álvarez Bravo salga a relucir con tanta frecuencia cuando se inicia un análisis de las actuales formas de experimentar con la imagen fotográfica. La buena fama durmiendo (1939), una de sus obras paradigmáticas, ha sido vista como una especie de punto inicial de esa línea evolutiva de la fotografía mexicana. A ella pueden añadirse otras obras del mismo autor: Estudio para una cámara bien enfocada (1943), Mano que da (1940), Chapil de leña (1920), Juego de papel (1926-27) y, ¿por qué no?, el Obrero en huelga, asesinado (1934).

La mayoría de esas fotos fueron concebidas como experimentos con la naturaleza objetiva del proceso físico (natural) presente en la génesis de la imagen fotográfica, como formas de subvertir dicha objetividad, hacer saltar las connotaciones de la imagen por diferentes niveles de realidad, potenciar una lectura que lindara con los límites del realismo, volviendo vagas, ambiguas y resbaladizas las nociones de identidad (de objetos, sujetos y situaciones) asociadas al documento.

A partir de estas fotos, lo constructivo debe ser visto en varias acepciones diferentes. Por un lado, sí, hay una construcción de situaciones, hay una escenificación, hay una previa decisión de lo que se quiere fotografiar. En vez de tomar una foto, hay un interés por hacer una foto. En vez de salir a buscar una realidad fotografiable, hay un proceso intelectual de construcción de imágenes fotografiables. Por otro lado, el principio surrealista de la coincidencia espacio-temporal de objetos contradictorios puede ser visto también como una cuestión estructural. La confluencia de los contrarios constituye la estructura de la realidad. Estaríamos hablando de una construcción del azar a la que la mano o la voluntad del fotógrafo fueron ajenas, y que sin embargo solamente su cámara dotó de un nuevo sentido. Y finalmente ese interés por lo estructural, que es un interés netamente modernista, no puede verse desvinculado del asombro y la fascinación del hombre moderno ante la nueva visualidad constructiva a la que se vio enfrentado desde fines del siglo pasado, una visualidad que provocaba nuevas experiencias de ritmo, de texturas, de proporciones; de equilibrios, y que era por lo tanto perfectamente fotografiable.

En tal sentido se entiende también una parte de la poética de Tina Modotti. Entre las muchas razones conocidas para vincular a Álvarez Bravo y la Modotti, ésta puede ser una de ellas. Básicamente la obra de Tina Modotti se movió entre dos extremos. De una parte la fotografía formalista, centrada en el objeto, en su estructura más que en su función, y en las posibilidades del código fotográfico para convertir esa estructura en un signo estético. En el otro extremo encontramos una fotografía simbolista, concentrada en los significados más que en las formas, dirigida fundamentalmente a transmitir un mensaje ideológico y no a sugerir sensaciones o juegos perceptivos. En el cruce entre ambas tendencias (y tal vez sea la parte más sintética del trabajo de Tina) están sus acercamiento a las manos (Manos de titiritero, Manos de lavandera, Manos sosteniendo palas, entre otras de 1926), sus retratos de mujeres tehuanas, y algunas de sus composiciones más audaces, como Cables telegráficos (1925), Obreros (1926), Andamios (1927), Copas (1925), Gradas del estadio Nacional (1925) y Obrero sosteniendo una viga (1926). Con estas últimas, Tina expresó, tanto en lo formal como en lo temático, una preocupación que era común a la mayoría de los artistas modernos: el interés por los símbolos de la modernidad, la excitación ante la idea del progreso, la atracción por los temas urbanos, la fascinación ante la máquina, el deseo de velocidad, de movimiento, de ritmo, de simultaneidad; la obsesión por el cambio en lo estético y en lo político.

Tal vez no sea forzar demasiado las cosas si señalamos un interés similar por parte de los fotógrafos de la agencia Casasola, evidente en su atracción por los temas fabriles (el taller, la máquina, el operario) y también los movimientos obreros durante los años veinte, lo cual, si bien no es índice de un compromiso político por parte de dichos fotógrafos, por lo menos demuestra que estamos hablando no sólo de una preocupación estética, sino de un tema de relevancia social, altamente difundido por la prensa y otros medios de comunicación.

Como una primera hipótesis puede aceptarse el vínculo de los fotógrafos que en los últimos años han realizado una fotografía "construida" con una tradición fotográfica que es constructiva en dos sentidos. Primero, en tanto la imagen, dentro de esa tradición, resulta de una construcción formal e ideológica de lo fotografiado, mediante un proceso de enfática subjetivación y resemantización de los objetos de la realidad. Segundo, en tanto las prioridades de lo fotográfico (la selección de lo fotografiable), también dentro de esa tradición, parte de una percepción de la realidad como estructura autocontradictoria, como construcción previa a la fotografía y en la cual pueden encontrarse relaciones inusuales de lo objetual, capaces de generar nuevos sentidos a partir de su reorganización en el plano de la imagen.

Pero sería demasiada simpleza suponer que la justificación de las prácticas fotográficas contemporáneas radica solamente en su apego a una tradición nacional. Creo que tan importante como la relación con esa tradición es la relación con las circunstancias actuales de la práctica artística a nivel nacional e internacional. En consecuencia, me parece recomendable un análisis al interior de la práctica artística, teniendo en cuenta su propia lógica. Aunque no es menos relevante la ubicación de dicha práctica artística en un proceso histórico específico, es decir, hacia el exterior de sí misma. En realidad lo óptimo debería ser una conjunción de ambas perspectivas, para entender en toda su trascendencia ese tránsito que va de la subjetivación de los objetos a la conceptualización de la fotografía como proceso ideológico --previo a y desbordante de-- el encuentro fortuito o no con dichos objetos.

En ese tránsito lo constructivo parece toparse con lo conceptual, así como lo artesanal se topa con lo tecnológico. Es el efecto de la serie Elementos para la navegación (1992), de Adolfo Patiño, donde fotografías y objetos son pegados o cosidos sobre papel amate para elaborar un comentario altamente emotivo sobre la memoria individual o familiar; puede ser también una de las implicaciones del reciente trabajo de

Patricia Martín, consistente en impresiones láser de imágenes I realizadas con cámara estenopeica con respaldo de polaroid, posteriormente digitalizadas. Imágenes metafóricas que expresan al mismo tiempo una conciencia crítica del medio que se está usando, En tales circunstancias no es casual que "construcción" y "conceptualismo" sean los dos términos preferidos para referirse a estas nuevas experiencias artísticas. De hecho, los historiadores del conceptualismo señalan su origen en las tendencias constructivistas de los años veinte, que en su proceso de gradual disolución dieron lugar progresivamente al arte concreto, el arte óptico, el arte cinético, movimientos en los que poco a poco iba pasando el énfasis estético del objeto a la idea, de la forma al concepto, hasta llegar a la nueva abstracción y el minimalismo. En ese momento de génesis del conceptualismo no debe dejar de mencionarse la obra de Duchamp, que en sí misma contiene un momento de máxima objetualización y un momento de desmaterialización y conceptualización.

La obra de Duchamp parece confirmar (o predecir) los postulados de Joseph Kosuth sobre el arte como tautología, como práctica que se define a sí misma desde sí misma. Desde esa perspectiva, el propio Kosuth tuvo que reconocer que para él todo arte era conceptual, aunque acotaba en un ensayo de 1969: "...existen algunas obras recientes cuya intención es claramente conceptual, mientras otros ejemplos de arte reciente sólo pueden relacionarse con el arte conceptual de modo superficial", de ahí que "la definición más pura del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto 'arte', en lo que éste ha venido a significar, actualmente".¹ Desde la posición de Kosuth, la producción artística que aquí estamos comentando pasaría como arte conceptual sólo "superficialmente". Esa postura es lo que lo mantuvo como líder de la tendencia tautológica o lingüística del conceptualismo, que descartaba la materialidad física del objeto y planteaba el axioma redundante de "el arte como idea, como idea".

Al respecto es muy interesante la anotación que hace Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*: "El arte conceptual enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional. No obstante, de lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor".²

Ciertamente, la llamada fotografía construida en México no puede ser acusada de antiobjetualismo a ultranza, pero tampoco son muy abundantes los ejemplos de un afán por controlar, investigar, modificar, provocar o manipular la "conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor" (además de los trabajos de Silvia Gruner, Gabriel Orozco y Gerardo Suter, ya mencionados, creo que en esa dirección apuntan igualmente los paisajes fragmentados y reconstruidos por Jan Hendrix, los paisajes textualizados o verbalizados de Alfredo de Stéfano, los antipaisajes -mixtos, ambiguos, autorreferenciales y alucinantes- de Laura Barrón y, aunque un poco más cándidamente, los paisajes iluminados de Lourdes Grobet).

Lo más evidente es una fascinación por el objeto fotografiado (que ha derivado curiosamente en una fascinación por el cuerpo) y que ha mantenido al objeto fotográfico dentro de límites estrictos de representación, sólo excepcionalmente violados. Resultado de esa fascinación son las fotografías de Mauricio Alejo, quien parte de una poética que exalta lo doméstico, lo cotidiano y el lugar de lo intrascendente en los resquicios de la memoria, siempre con una tendencia a sobredimensionar la cosa retratada, a perturbar nuestro sentido de las escalas, a resquebrajar el sistema jerárquico mediante el cual atendemos en mayor o menor medida las diversas realidades que nos rodean. Asimismo las naturalezas muertas de Gerardo Montiel, caracterizadas por la recurrencia del pez, figura que se abre a interpretaciones psicoanalíticas, mágico-fetichistas y acentuadamente eróticas, son un ejemplo de ese afán simbolista que predomina en las nuevas generaciones de fotógrafos

mexicanos. La reiteración de la máscara y las poses teatrales en la serie Recovecos (1995-99), de Mónica Ornelas, confirman igualmente ese planteamiento.

Pese a todas las limitaciones y los excesos implícitos en cualquier proceso de experimentación, la llamada fotografía construida en México ya ha logrado un efecto importante que trascenderá en nuestra futura relación con las imágenes. Ya no esperaremos de cada foto que sea el estatuto de una presencia. Pero tampoco esperaremos que se constituya en estatuto de una ausencia, pues no podemos ausentarnos de lo irreal. Al parecer lo fantástico ha logrado ser más persistente y sólido que la realidad. Probablemente la función básica del arte siga siendo ayudarnos a sobrevivir dentro de la fantasía, tal vez la construcción más perdurable del hombre.

Juan Antonio Molina

Texto original: Entre el objeto y el concepto. La buena fama de la fotografía construida. En Tierra Adentro. Número 102, febrero-marzo del 2000. Págs. 58-63

1 Joseph Kosuth, Art After Philosophy, Studio International, october, 1969, reproducido en La idea como arte, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 60-81.

2 Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna", Madrid, Akal, 1990, pp. 251-252.