

DEL RÍO, V., *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

Los debates teóricos suscitados por las prácticas fotográficas, conservan un lugar privilegiado en los ámbitos de la teoría y la crítica del arte. Su actualidad se confirma, a la vez que se incrementa, con el auge del que goza desde las últimas décadas la presencia de esta práctica en el arte contemporáneo. Para Víctor del Río, autor de *Fotografía objeto. La superación de la estética*

del documento, esta peculiar presencia teórica de lo fotográfico, se relaciona ciertamente con el hecho «de que los asuntos de la fotografía parecen convocar preguntas de calado sociológico y político», situándose más allá de los asuntos relacionados con lo puramente artístico y representacional (p. 9). Pero además, el texto de del Río, nos adentra en la forma en que los problemas que atañen al hecho fotográfico ocurren tanto en la teoría como en la práctica artística, configurándose entonces como un objeto teórico privilegiado para el análisis de algunas de las problemáticas más recurrentes en el seno mismo de las prácticas artísticas contemporáneas. Entre estas problemáticas, la preocupación por los modos en que el arte se relaciona con lo real se anuncia como una de las más urgentes.

En qué medida estas imágenes producidas participan de lo real es una preocupación sobre la cual han profundizado distintos autores. Así, para Jean Baudrillard, aunque distingue entre imágenes mediáticas e imágenes artísticas, la fotografía, en tanto parte del segundo grupo, aparece en su pensamiento desvinculada de lo real en la medida en que se constituye como ilusión, es decir, como «una realidad más sutil que rodea a la primera con el signo de su desaparición [...]». La foto preserva el momento de la desaparición, y por tanto el encanto de lo real como de una vida anterior» (*El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 50). Sin embargo, como sostiene Hernández Sánchez, a esta idea de desaparición de lo real que subyace tanto en el pensamiento de Baudrillard como en el de Paul Virilio, se le impone otra que consiste en la pretensión por parte de las prácticas artísticas contemporáneas más actuales de exprimir al máximo las posibilidades de la realidad: «Cabría decir», explica, «que después del realismo traumático, se ha optado por un aprovechamiento de todas las posibilidades que permite lo real» («Lo real en el arte contemporáneo», en *Articulaciones. Perspectivas actuales de arte y estética*, Salamanca, 2001, p. 97). Desde esta perspectiva,

la relación con la realidad, que trasciende a la fotografía para situarse en el centro mismo del arte contemporáneo, se manifestaría en la actualidad mediante una presencia de lo real más atenuada con respecto a la forma cruda que asumía lo real a finales de la década de 1990. Slavoj Žižek, por su parte, abordará este mismo problema analizando la forma en que la fotografía, aún pareciendo más real que la realidad misma, presenta lo real crudo lacaniano bajo los signos de la ficción. Estos últimos, según Žižek, dan forma al *meollo* duro de lo real «que solo seremos capaces de sustentar si lo ficcionalizamos». («Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma» en www.brumaria.net [F. de C. 12.04.09]). Hoy día lo real es demasiado complejo, dirá Hernández Sánchez, «como para prescindir de la mediación teórica, y por ello [...] regresa la unión de una realidad dura con su mediación [...] el concepto, la imagen, los *media*, la fotografía, etc.» (*ibid.* p. 97).

Las distintas formas que adquiere la experiencia de la realidad en el arte contemporáneo, convierten a *Fotografía objeto* de Víctor del Río en un texto fundamental para comprender de qué forma la reflexión sobre la práctica fotográfica, y los problemas que de la misma derivan, «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» (p. 14). La reflexión va todavía más allá, cuando nos introducimos en otro nivel de análisis, el de la revisión crítica de las distintas genealogías elaboradas en torno al hecho fotográfico. Mediante la reconstrucción de las trayectorias teóricas a través de la cual Víctor del Río aborda lo que define como un proceso en que «lo fotográfico llega a ocupar un lugar teórico preeminente para el arte en virtud de su relación con lo real», el autor advierte de «las divergencias entre el discurso teórico y la práctica artística». Del Río define entonces estas distintas genealogías como un corpus teórico

ambiguo, «capaz de presentar, por un lado, un continuo teórico 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» (p. 11).

A través de la revisión crítica de las distintas genealogías proyectadas sobre el uso y la recepción de la fotografía, se evidencia la forma en que lo fotográfico se va constituyendo como objeto, a la vez que su relación con lo real se vuelve cada vez más compleja. En este sentido, tal como el título de su libro apunta, la *fotografía objeto* se presenta como una noción de la condición híbrida y la naturaleza ambigua que determina a lo fotográfico en lo que atañe tanto a su aspecto teórico como a su aspecto material. En el primero de los casos, del Río parte de las elaboraciones de Rosalind Krauss acerca de la constitución de la fotografía como un objeto teórico. Krauss define así a la fotografía para describirla como un instrumento de *calibrado teórico*, es decir que la misma fotografía «teoriza y da una configuración nueva a los componentes de un período de la historia del arte o de un estilo dados», ejerciendo una función crítica sobre la propia historia del arte (*Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 14). Desde esta perspectiva, la fotografía se comprende como uno de los terrenos de reflexión teórica más fértiles, que se proyecta sobre las cuestiones referidas al resto de las prácticas artísticas contemporáneas.

Pero además, lo fotográfico también será abordado desde los avatares de su materialidad como imagen que ponen en cuestión su condición física. Así, obras como el libro de fotografías *Twenty Six Gasoline Stations* (1962) de Edward Ruscha o los *tableau* fotográficos de Jeff Wall, serán los disparadores de una reflexión que abarca el proceso mediante el cual la imagen se encarna en el soporte, «a través del juego de los formatos, las dimensiones, las series y, en definitiva, el despliegue de todo su potencial visual en el espacio» (p. 105). La

fotografía se hace objeto, nos explica del Río, «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 *tableau* y cuadros fotográficos de gran formato» (p. 16).

Pero este cambio de estatuto de la fotografía, que se advierte en el pasaje de su comprensión como vestigio de lo real (presente tanto en la estética del documento como en la teoría del índice), a objeto generador de realidad, no altera la intensidad de su relación con lo real. Es decir, en todo caso, no es esta relación lo que está en cuestión, sino la forma en que la misma se produce. En este sentido, la actividad artística de las décadas de 1960 y 1970, vinculada a las prácticas conceptuales, evidenciará los modos en que el documento genera y reproduce su propia estetización. La obra de artistas como Dan Graham, Robert Smithson o Martha Rosler, estarán abocadas a un proceso de extrañamiento del documento fotográfico, con el propósito de desmantelar los recursos retóricos de las prácticas de la representación y su potencial político. En el caso de Rosler, por ejemplo, Benjamin Buchloh explica cómo en su análisis y crítica de las consecuencias históricas y políticas de la fotografía la artista elimina el velo de neutralidad estética. Al respecto, el pensamiento de Roland Barthes resulta esclarecedor en lo relacionado con el análisis discursivo de la fotografía y los procesos de producción de sentido vinculados a la imagen. Sobre estas últimas, el teórico francés afirmarí que «estamos pues, frente a un sistema norma, cuyos signos provienen de un código cultural (aun cuando la relación de los elementos del signo parezca ser más o menos analógica)». Para Barthes, el potencial retórico de las imágenes es lo que las vincula con los aspectos ideológicos, políticos, de los diferentes discursos «emisores».

Víctor del Río relaciona la obra de Rosler junto a la crítica de John Roberts (p. 30) a las elaboraciones teóricas de Barthes en relación con sus nociones de *punctum* y de *efecto de realidad*, en torno a las cuales toma

cuerpo la idea de lo verosímil. Este último es concebido por Barthes como aquello que sin ser real, se asemeja a lo real; más que con lo que ha sido o con lo que debe ser, se corresponde entonces con lo que se espera que sea posible. De esta forma, a través del análisis de elementos descriptivos excesivos presentes en las estructuras narrativas, Barthes elabora la noción de *punctum* transpolándolo a la imagen como aquello que produce un *efecto de realidad*. Así, del Río desentraña las bases sobre las que se fundan los análisis de Barthes, estableciendo la conexión entre conceptos emergidos en la teoría lingüística y en los análisis narratológicos y que se aplican a los análisis de la imagen fotográfica. Los análisis que efectúa Barthes sobre la pretendida forma en que se alude a lo real en las imágenes fotográficas, se vislumbran en las diferentes prácticas artísticas contemporáneas, tanto como en las dilucidaciones acerca de la situación posmedial.

Esta misma dialéctica entre la conexión mítica de la fotografía documental con la realidad y su capacidad retórica y estética de generar ficciones, estará presente en parte de la producción artística de los años 90. Con el desarrollo del caso *Vancouver* y las obras de artistas como Jeff Wall, Ian Wallace o Roy Arden, del Río presenta la forma en que estos trabajos asumen en clave contemporánea los proyectos de las prácticas fotoconceptuales. La reproducción en gran formato de diferentes escenas de la vida cotidiana y el proceso de recontextualización al que estas fotografías son sometidas, se decanta en un extrañamiento de su valor como documento.

Con el auge de la tecnología digital, y de las posibilidades de producción, intervención y montaje de las imágenes que esta ofrece, la pregunta por la relación de la fotografía con la realidad vuelve a tomar fuerza. «Pero el hecho de que el medio informático ofrezca recursos inéditos en la producción de imágenes», explica del Río, «no hace sino potenciar aquello que siempre ha estado presente: que el acto fotográfico

era en sí, desde un principio, *producción de imágenes y no tanto registro de realidades*» (p. 139).

Florencia Varela