

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



EL EFECTO DE LA MIRADA ARTÍSTICA SOBRE LA FOTOGRAFÍA. CAMBIOS DE FUNCIONES Y DESPLAZAMIENTOS DEL SIGNIFICADO Y DEL VALOR

MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ CALDAS

Facultad de Bellas Artes, Pontevedra

FOTOGRAFÍA Y ARTE: MIRADAS IMPURAS

El medio fotográfico ha sido empleado con distintas finalidades en productos de muy diversa naturaleza pero que, atendiendo a los presupuestos involucrados en su lectura, se podrían dividir en dos áreas. Por un lado, en su producción para distintos usos (sociales, publicitarios, documentales, etc.) se mostraba como un código legible sin realizar esfuerzo intelectual alguno y cuya comprensión inmediata resultaba de integrar los esquemas prácticos que se emplean en la existencia cotidiana, esto es, eran productos fotográficos accesibles a una mirada funcionalista y profana. Por otro lado, en su producción como *fotografía artística* ofrecía un código que ya no demandaba la aplicación de esos esquemas prácticos, sino que en su comprensión y valoración se debían de integrar conocimientos técnicos (mirada del virtuosismo técnico) y conocimientos de las convenciones estéticas (mirada artística o «pura»).

En los inicios de la andadura de la fotografía, desde las artes –entonces dominadas por la posición del *arte por el arte*– se condena la retención de emplearla apelando al segundo tipo de lectura, entendiendo que ello supone una usurpación o intromisión en aquello que sólo compete al verdadero arte. La trasgresión de la fotografía con fines artísticos es, precisamente, la mezcla que introduce entre los criterios técnicos y los estéticos. Dada su naturaleza técnica, no permitiría la pureza expresiva en la producción ni la mirada plenamente pura en la recepción. Recordemos cómo Baudelaire le asigna las funciones que le son propias y le exige el repliegue respecto a otras (1994: 24):

Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta; hasta ahí, no hay nada mejor. [...] Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!

El microuniverso del medio fotográfico

A pesar de las resistencias y reticencias que le opone el arte legítimo, la fotografía artística se irá creando un reducto donde el aficionado pueda ejercer esa mirada a medio camino entre la veneración técnica y la beatitud que exige la contemplación kantiana. En respuesta a su exclusión del circuito del gran arte, se intenta articular un pequeño campo fotográfico¹⁵⁷ o red de agentes e instituciones (galerías, revistas, publicaciones especializadas, comisarios, fotógrafos, críticos, festivales, etc.) que no se podría definir como *campo del arte fotográfico* ya que las posiciones artísticas conviven con posiciones de naturaleza muy dispar. Tampoco se puede constituir como un campo autónomo ya que la contra-

157. Utilizo, aquí y en adelante, el término en el sentido de Bourdieu tanto para referirme a este campo como al del arte, la literatura, el político (o campo del poder), el económico (o campo del dinero) y el campo social general. Recordemos que para Bourdieu, dentro del campo social general existen microcosmos sociales, espacios separados y autónomos entre los que hay homologías estructurales y funcionales. Cada campo posee unas leyes específicas que estructuran objetivamente las relaciones (de dominación) entre los agentes que interactúan (o luchan) dentro de él.

dicción instalada en su propio seno (múltiples tomas de posición fotográficas que responden a distintas finalidades) impide tanto la formulación de unas reglas del juego propias como la facultad de imponer a los distintos partícipes unos principios de visión y de división comunes. De tal modo que desde este campo impreciso, donde conviven distintos principios de legitimidad, y a diferencia del campo del arte y del campo literario, ni se puede propugnar la separación entre arte y moralidad, ni se pueden instaurar unas normas propias en oposición a, y con independencia hacia, los poderes económicos («campo del dinero») y políticos («campo del poder»).

Este *caballo de Troya* multifronte que habita en el campo, debe su importante presencia a dos motivos: la efectividad de las acciones desarrolladas en grupo y las expectativas del receptor. Por un lado, los fotógrafos artistas, a fin de sumar fuerzas para legitimar el valor artístico del medio fotográfico, buscarán integrar a fotógrafos no tan interesados por la función estética como por la utilitaria. De tal modo que en las exposiciones, revistas, festivales, etc. de fotografía quedan aunadas tomas de posición muy diversas, poniéndose el acento en el empleo del medio y dejándose la cuestión de la artísticidad en un segundo plano. Por otro lado, siguiendo la tesis de Bourdieu (2003), en la lectura de los distintos tipos de fotografía, lo cual incluye a la fotografía artística, el criterio más común y/o prioritario no se refiere a su valor (estético) sino a su identidad (referente) y actúa clasificando a las imágenes fotográficas en términos de estereotipos (retrato, paisaje, bodegón, etc.). Así, la visión de lo fotografiado en términos de «es tal cosa» y la división de las fotografías en términos de «es tal género», vendría a interferir sobre una mirada que pretendiese constituir al objeto fotográfico en sí mismo y para sí mismo. De tal modo que la práctica fotográfica, sin poseer criterios estéticos propios, en su modalidad artística tomaría en vano conceptos del arte noble (originalidad, unicidad, expresión individual, etc.) ya que las mentes corrientes (o espectador medio del que dependen, en tanto la fotografía pertenece al ámbito de la cultura popular) perciben bajo los mismos presupuestos los distintos tipos de fotografías. Así, en cuanto a la falta de distinción o de fronteras claras,

hay una circularidad perfecta entre el proceder de la recepción y la labor de exhibición, publicación, promoción, etc. que se realiza en ese microuniverso.

Sin embargo, si muy distintos discursos, intencionalidades y finalidades llegan a coexistir en un mismo espacio discursivo, la posición dominante está ocupada por los artistas fotógrafos. Con más interés en la lucha por el reconocimiento del medio, para así conseguir su distinción del uso popular y de las prácticas abiertamente *mercenarias*, y con menos posibilidades de obtener beneficios simbólicos y económicos al desempeñar la práctica artística en exclusividad, son los que tienen más que ganar del buen funcionamiento y consolidación de esa red alternativa al *gran arte*. A menudo realizarán un esfuerzo extraordinario para ello: sumando a sus disposiciones un mayor capital cultural, económico y/o social, desempeñarán múltiples papeles en ese microuniverso (artista fotógrafo, historiador de la fotografía, crítico, comisario, docente, editor de revista o publicaciones especializadas, etc. Un ejemplo notable, en el ámbito español, respecto a la acumulación de funciones en un mismo sujeto, sería Joan Fontcuberta), logrando beneficios simbólicos en cada uno de los puestos que serán acumulados y transferidos en el desempeño de cualesquiera otros.

Si la radical heteronomía de este campo no parecía sino confirmar que la fotografía no podría dejar de ser un «arte medio» y que no alcanzaría la plenitud artística que le permitiría constituirse como un campo autónomo, con todo, el enorme esfuerzo realizado para articular esa red contribuyó a legitimar artísticamente el uso de la cámara fotográfica. Sin embargo, el estatuto artístico del medio fotográfico no será plenamente logrado en este campo (que tampoco alcanzará la autonomía) sino en el del arte.

El uso de la fotografía en el campo del arte

Desde la modernidad, el gran arte se había valido del uso de la imagen fotográfica no sólo en su función de «servidora humilde» –promoción,

difusión y catalogación de obras de arte mediante la reproducción fotográfica— y bien lejos de la tradición del medio fotográfico y de las convenciones que regían en la fotografía artística.¹⁵⁸

Su inicial utilización por las vanguardias históricas en los fotomontajes dadaístas y constructivistas y en los *collages* cubistas y surrealistas, proseguirá en el pop-art de los años 50 y 60 y abundará en las prácticas artísticas de los años setenta tales como el arte conceptual, obras *site-specific*, *performance*, arte objetual, instalaciones, *land art*, *earth-works* y arte de acción. Al ser, en unos casos, parte de la obra y en otros registro de ella, irá adquiriendo progresivamente valor como objeto en sí que será consumado en los años ochenta.

Dominique Baqué (2003) sitúa el nacimiento de lo que denomina «fotografía plástica» (fotografía utilizada por artistas plásticos y no inscrita en la tradición del medio fotográfico) a finales de los sesenta, principios de los 70, ya que no sólo será utilizada de forma secundaria. Según Baqué, en este periodo y aún en los casos de registro de una obra preexistente, desde el momento en que se controla su venta, la fotografía trasciende el estatuto documental para acceder al rango de obra. Pero, además, se utilizará en *performances* en los que el documento fotográfico constituye una metáfora o alegoría de la propia acción.

A través de la simple enumeración de estas tomas de posición artísticas, ya habremos apreciado tanto los intentos de vincular el arte con la vida cotidiana y la *praxis* social (en contraste con el programa del *arte por el arte*), como el hecho de que la mirada del esteta ya no es tan kantiana, es decir, son en cierto grado prácticas *impuras* que demandan una mirada *impura*. También nos interesa destacar aquí que los *ready-mades* de Duchamp instauran toda una tradición de «actos iconoclastas» que demandan una mirada más reflexiva y menos contemplativa, menos inmersa en el objeto y más girada hacia el contexto o marco institucional: desde la lata de mierda de Manzoni a la caja de brillo Box de Warhol.

158. Salomon-Godeau (2001: 75-85) reflexiona sobre las diferencias entre los usos de la fotografía en el campo del arte desde el pop-art (paradigma postmoderno) y la fotografía artística (paradigma moderno).

Pero, además, distintas prácticas del arte postmoderno, y no necesariamente actos iconoclastas, pueden ser entendidas en relación con el *ready-made*, en tanto suponen transposiciones o desplazamientos de imágenes, objetos, textos, etc., preexistentes en diferentes contextos, hacia el contexto del arte. Foster (2001), entronca diversas prácticas postmodernas con el *ready-made* duchampiano.

En lo que respecta a las prácticas que re-contextualizan imágenes fotográficas, si el *ready-made* es obvio en el arte apropiacionista –por ejemplo, las fotografías de Walker Evans refotografiadas por Sherrie Levine– o en el arte arqueológico o de archivo –por ejemplo, las fotografías de prensa o de archivo utilizadas por Christian Boltanski– la lógica del *ready-made* también rige la re-creación que Cindy Sherman hace de las imágenes estereotipadas de la mujer en los medios de masas. Es decir, todas estas prácticas utilizan un material previo (una inscripción literal o latente en el imaginario colectivo) para, mediante la re-contextualización, cambiarle su función original y, por tanto, la naturaleza de su lectura. Estos desplazamientos, a la vez que modifican el significado del material empleado –sea para producir un efecto paródico, irónico o cínico, para ofrecer una reflexión crítica, para convocar la emotividad, etc.– también cambian su valor y crean un nuevo valor –queda colocado bajo una nueva autoría, aunado en el estilo del artista, dispuesto en un marco sacralizante, inserto en el mercado del arte, etc.

LOS DESPLAZAMIENTOS Y LA LÓGICA DEL *READY-MADE*

La «lógica del *ready-made*» o, si se prefiere un término postmoderno, la «lógica de la apropiación» también se instalará en la política cultural y afectará a la fotografía respecto a la cuestión a la que aquí queremos llegar y que podría definirse, empleando el término de Bourdieu (2002: 364), como un «*ready-made* asistido». Bourdieu utiliza el término para contraponer a Rousseau *el Aduanero*, en tanto paradigma del pintor ingenuo y objeto, frente a Duchamp, en tanto paradigma del artista cono-

dor y sujeto. Así, las admiraciones académicas que Rousseau mezcla con su visión funcionalista es algo «muy propio de un plagiario aficionado que nada sabe de las apropiaciones discretamente paródicas y sutilmente distanciadas que suelen practicar sus contemporáneos más refinados». Esa *alldoxia* inconsciente, podrá ser leída como tal sólo por una mirada modelada por el campo artístico que ubicará el trabajo de Rousseau respecto a la tradición y le asignará un espacio entre las tomas de posición del campo, es decir, asistirá el *ready-made* de Rousseau.

Lo que nos interesa destacar aquí, no es tanto que desde el campo del arte los artistas utilicen materiales fotográficos que eran destinados a otros fines en sus obras artísticas, como que la instauración de esa lógica provoca desplazamientos de productores y de sus productos fotográficos hacia el campo del arte y, sobre todo, que funda una mirada «artística», no necesariamente kantiana pero sí «culta», capaz de constituir a, virtualmente, cualquier fotografía en obra de arte o, en otros términos, una mirada presa de la creencia de que lo que constituye como tal ha sido constituido *misteriosamente* por su productor como tal, por mucho que sepa que, en realidad, no ha sido así.

Podría decirse que esto no es en absoluto nuevo, sino que es constitutivo a la propia historia del arte. Se ha repetido continuamente que la mirada del esteta ha constituido a la naturaleza como objeto para la contemplación estética aún sabiéndose que no es esa su finalidad.¹⁵⁹ Pero también lo ha hecho con productos que son obra de la creación humana. Recordemos que en la Ilustración, el proyecto enciclopédico del Viejo Mundo (inseparable de la conquista del Nuevo Mundo) encuentra en el ámbito del arte su mejor expresión en la nueva institución del Museo y en una Historia del Arte que ahora busca ser *universal*. Si el Museo reduce las prácticas de diversa índole (rituales, mágicas, etc.) de otras culturas a meros objetos de la contemplación —es decir, las desposee de

159. J. J. Gibson, afirma que «El campo visual es producto del hábito, crónico entre las personas civilizadas, de ver el mundo como una pintura» (Gombrich, 1997), o Rosalind Krauss dirá que la «caza de lo visual» es «un medio de transformar toda la naturaleza en una máquina productora de imágenes, estableciendo así lo visual en un campo autónomo» (Krauss, 1997: 16).

sus funciones originales para imponerles la función estética—, la Historia del Arte reduce a un segundo término aquellas funciones y significados para integrar los objetos que resultan de aquellas prácticas en una *cadena evolutiva* de *descubrimientos* formales. Ambas ejercen un poder descontextualizador y un vaciamiento del sentido, al subsumirlos en la Institución, históricamente situada y fechada, del Arte.

También es de recordar que el descubrimiento de la fotografía contribuirá al desarrollo y mayor alcance de la segunda institución, de tal modo que, como observaba Malraux, la historia del arte, gracias a las reproducciones fotográficas, se funde con la primera institución: la historia del arte se convierte en un museo imaginario. Pero la fotografía aquí no desempeñaba sino un papel «servil». Y si la mirada del esteta convertía en objetos de la contemplación estética tanto a la naturaleza como a distintos productos culturales, lo que será nuevo en ella es que les imponga a las fotografías la preeminencia de la función estética y llegue a pasar a un segundo plano la cuestión referencial, no debiéndose localizar la causa de esto, en el cambio *ontológico* del medio a raíz de la introducción de la imagen digital.

Reconversión de las instituciones y reconfiguración de las posiciones

Regresemos ahora al punto en que habíamos dejado la consecución de la legitimidad artística para el uso de la cámara. Con el estatus artístico plenamente alcanzado por el medio fotográfico en el campo del arte, la red paralela y alternativa a éste se empieza a debilitar: algunas galerías desaparecen, otras se reconvierten (pasan de ser *galerías de fotografía* a denominarse genéricamente *galerías de arte*), las revistas más especializadas a escala técnica menguan, otras más teóricas funden en sus contenidos fotografías realizadas dentro de la tradición del medio con aquellas efectuadas en relación a la tradición del arte, gran parte de los festivales fotográficos que emergían y proliferaban en los ochenta empiezan a desaparecer y/o se reconfiguran etc.

La clara frontera trazada entre circuito fotográfico y circuito del arte a veces se vuelve imprecisa¹⁶⁰ y si el circuito fotográfico no se disuelve, sí tiende a perder su peso, su solidez y su territorialidad de antaño. Así los festivales, galerías, revistas, etc. con una disposición más contemporánea y/o con mayores aspiraciones a conquistar posiciones de poder en el arte (que ya no segrega a la fotografía) ya desde los ochenta integran manifestaciones de la «fotografía plástica», de tal modo que se empieza a colocar en un primer plano la cuestión de la artisticidad y a relegar a un segundo plano la cuestión del empleo del medio fotográfico en sus diversas funciones. Aquellas empresas fotográficas que mantienen su integridad tienden a ser percibidas artísticamente como guetos encerrados en viejos esquemas y sobre su programación cae la etiqueta de «clásica» (maestros fotógrafos consagrados) y/o «fósil» (fotógrafos contemporáneos que producen bajo la guía de los grandes maestros de la fotografía artística).

De tal modo que los fotógrafos con mayores ambiciones artísticas, a la vez que buscan diferenciarse y desmarcarse de los fotógrafos artísticos más convencionales, tienden a huir de ese circuito que pierde peso y categoría, para buscar posiciones en el poderoso campo del arte, donde están en juego mayores beneficios económicos y simbólicos. La heterogeneidad del grupo se vuelve manifiesta cuando se debilitan las fuerzas negativas de cohesión: la oposición al campo del arte que los excluía. Así, la solidaridad se convierte en divergencia según se accede al reconocimiento en aquel campo. Respecto a esta cuestión en el ámbito español, ver cómo se *desmarca* la generación de Fontcuberta respecto a la generación barcelonesa anterior con la que, en su día, buscaron la cohesión (Fontcuberta, 1992).

160. Esto es muy apreciable en los grandes centros culturales donde la red paralela había alcanzado una solidez considerable. Por ejemplo, en Nueva York existen varias guías de galerías de arte (en general) y una guía de galerías de fotografía. Ésta última incluye en sus páginas la red de galerías especializadas y puntualmente, según su programación incluya fotografía, algunas galerías de arte. Esta inestable unión realizada en el espacio de la guía contrasta con la radical separación geográfica de los dos tipos de galerías en el espacio de la ciudad.

Pero la reconversión no es tan fácil porque el juego es otro: con unas reglas bien definidas y con unos principios de legitimidad autónomos. Así, el uso que se hace de la fotografía en el campo artístico dista mucho de la tradición del medio fotográfico con su virtuosismo técnico, los géneros convencionales (retrato, paisaje, bodegón, etc.), el prejuicio hacia el uso del color, el modo de presentación (pequeños formatos, uso del *passpartout* y marco, disposición espacial, etc.), los tirajes largos o ilimitados, etc. De tal modo que, paradójicamente, muchos fotógrafos que esperaban encontrar en este cambio el reconocimiento a su labor de creación artística, resultan automáticamente excluidos del campo del arte en el que la fotografía es utilizada de forma menos ortodoxa y de un modo más «impuro».

Son los fotógrafos, de entre los que ocupaban una posición dominante en el microuniverso fotográfico, más conocedores de la tradición del arte y más próximos a sus presupuestos contemporáneos, los que tienen derecho a entrar en el campo del arte (por ejemplo, en España, Joan Fontcuberta o Chema Madoz). Aunque, paradójicamente, algunos de los anteriormente relegados a la posición de dominados en aquel microuniverso, suscitarán un renovado interés que les permite, también, ingresar en el campo del arte (por ejemplo, Alberto García Alix o Cristina García Rodero). Esto último se debe, al menos en parte, a que en el arte desde los noventa cobran un gran auge las prácticas «etnográficas» (Foster, 2001: 175-207). Pero aún otros, casi excluidos de aquel microuniverso fotográfico, podrán trasladar sus productos al arte sin abandonar necesariamente su trabajo en el ámbito publicitario (por ejemplo, Wolfgang Tillmans) y sin tener que disociar, como anteriormente se les exigía, entre su labor en la fotografía *mercenaria* y el desempeño de un trabajo de *creación* fotográfica (por ejemplo, Chema Madoz). Podríamos relacionar esto último tanto con el hedonismo generalizado de la sociedad contemporánea, en el que la imagen publicitaria juega un papel determinante, como con el interés del arte por los productos de la sociedad de consumo, los productos de la baja cultura y las imágenes de los media desde el *pop-art*. Pero también con los flujos que se dan en doble sentido entre el arte y la publicidad: ésta última importa aspectos del arte (por ejemplo, en la publicidad empieza a tener cabida una

estética de lo *cutre* y *marginal* en la línea de Nan Goldin) y a la inversa (por ejemplo, los *carteles* de Barbara Kruger). Parece, entonces, haber una menor dificultad para desplazarse hacia el arte desde usos de la fotografía de carácter social, documental, histórico, antropológico, publicitario, etc. que desde la fotografía artística más purista y, supuestamente, más artística. En otras palabras, el arte parece interesado por, y/o susceptible de apropiarse de, cualquier tipo de fotografía excepto la producida conforme a los criterios convencionales del arte de la fotografía.

La mirada artística y el «*ready-made* asistido»

Es en este contexto de desplazamientos, re-significaciones y re-evaluaciones donde tenemos que situar el *fenómeno* del *ready-made* asistido. Obviamente cualquier producto artístico, al menos en la etapa ingenua de su productor, podría considerarse un *ready-made* asistido, ya que otros agentes (artistas, galeristas, comisarios, críticos, etc.) pudieron realizar, directamente, *pequeñas intervenciones* respecto a su configuración inicial mediante indicaciones o, incluso, exigencias así como efectuar re-contextualizaciones no buscadas o no deseadas o, incluso, no consentidas por el artista. Desde la inclusión de un trabajo artístico en una exposición, o bajo un discurso crítico, que desvirtúa su naturaleza y los propósitos del artista, hasta la banalización y trivialización que resulta del modo en que es mostrado. También resulta obvio que cualquier producto cuando se inserta en un contexto o espacio discursivo cambia de naturaleza, resultando afectado tanto su significado como su valor, ya que se encuentra con la «fricción de la palabra ajena sobre la propia» y con la «fricción del medio extra-objetual».¹⁶¹ Fricción que se aligera cuando el produc-

161. Para Voloshinov, cuando un enunciado se realiza en el acontecimiento social de la comunicación discursiva queda afectado por el contacto con el medio extraverbal (fricción de la palabra sobre el medio extraverbal) y con el medio verbal constituido por otros enunciados (fricción de la palabra sobre la palabra ajena). Voloshinov analizará el problema del «discurso ajeno» en relación con los diferentes modos de percepción y de transmisión del discurso del otro (Voloshinov, 1992).

tor queda definitivamente privado de voz y, aún más, cuando caducan los derechos de la propiedad intelectual. En este sentido, y como consecuencia del valor que ahora se concede a la fotografía en los espacios institucionales del arte, Rosalind Krauss señala la falsificación histórica en que incurren tanto el museo, al mostrar la fotografía artística modernista conforme a los principios de legitimación del campo del arte, como las prácticas discursivas que aplican sobre aquella los conceptos fundamentales del discurso estético (artista, carrera, coherencia y unidad de obra) (2002: 56):

Actualmente se intenta de forma generalizada dismantelar el archivo fotográfico, es decir, el conjunto de prácticas, de instituciones y de relaciones propias de la fotografía del siglo XIX en sus inicios, para reconstruirla en el marco de las categorías ya constituidas por el arte y su historia. Es fácil imaginar cuáles son los motivos para ello, pero resulta más difícil comprender la tolerancia existente frente al tipo de incoherencia que esto produce.

Regresando al mundo de los vivos, y a pesar de las inevitables fricciones y resignificaciones, hay una diferencia sustancial entre un artista (sujeto) conocedor que se hace dueño de su discurso, y un artista (objeto) ingenuo y totalmente *sujeto* al discurso de otros. Como señala Bourdieu, mientras el primero opone resistencia a las fuerzas del campo, sabe cuáles son las decisiones adecuadas y puede advertir las posiciones indeseables (sabe desplazarse por el campo); el segundo no puede oponer resistencia alguna a esas fuerzas sino que está completamente a su merced (es desplazado por otros agentes e instituciones) y es íntegramente creado por el campo del arte.

Otra vez, hay que destacar que no se trata de un nuevo fenómeno en el arte, sino que lo que es nuevo es que alcance a los productos fotográficos y lo que, quizá, también sea nuevo es que la *lógica de la apropiación postmoderna* parece justificar cualquier tipo de *re-contextualización* y eximir de toda responsabilidad ética a quien la practica. Respecto a lo primero, como señala Bourdieu (2002: 359-370), según el campo del arte conquista su autonomía y se cierra sobre sí mismo, el arte se hace más reflexivo

a la vez que, paradójicamente, suscita interés el arte más ingenuo: desde el arte «primitivo», *naif* al *art brut*. A lomos entre la ceguera que la ilusión de la mirada artística proporciona y la complacencia narcisista obtenida de lo que podríamos denominar complejo de *Pigmalión* o «síndrome de Marco Polo»,¹⁶² estas manifestaciones permiten a sus *descubridores*¹⁶³ comprobar la efectividad de su poder de consagración, a la vez que cumplen con la función de introducir la allodoxia en el campo, esto es, los productos ingenuos traen consigo cuestiones estéticas en bruto que contribuyen a la renovación de los esquemas de percepción y de valoración vigentes.

Pero todavía pueden cumplir bastantes más funciones, entre otras, la de renovar la creencia en el arte puesta severamente en duda a partir de los actos iconoclastas, el alto grado de mercantilización y de institucionalización alcanzado en el campo, así como la sospecha de impostura, adhesión a la moda y cálculo cínico que pesa sobre los productores. En otras palabras, ¿cómo renovar de un modo eficaz esta creencia si no recurriendo a un artista del que no quepa la menor duda respecto a su *sinceridad* y *autenticidad*?, y ¿dónde encontrar a este productor irreflexivo e ingenuo si no fuera del campo artístico? Los actos iconoclastas han dado lugar a una «teoría institucional» que se ocupa de las cuestiones señaladas (Danto, 2002). En el ámbito español, resulta interesante la recolección de conferencias pronunciadas por David Pérez en relación con su pérdida de *fe* en el mundo del arte, dada su importante participación en la política cultural desde el modelo institucional (Pérez, 2003).

Parece lógico que si la fotografía prolifera ahora en este campo, estos *actos de fe* también se extiendan a ella (por ejemplo, Virxilio Vieitez). Parece, sin embargo, paradójico que la *sinceridad*, demostrada por el hecho de que en la producción no ha existido premeditación o cálculo de la demanda, sea hallada en fotografías de encargo. Es decir, el cinismo o cálculo carrerista sólo se condena si se efectúa respecto a la deman-

162. Utilizo el término en referencia a Gerardo Mosquera y su crítica a los «descubridores» occidentales del arte del tercer mundo (Mosquera, 1992: 22-27).

163. Como señala Bourdieu (2002: 255), «el ‘descubridor’ nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto, por lo menos por unos cuantos».

da existente en el campo del arte, pero no parece ser problemático (para el arte) que el ajuste se efectúe en relación a la demanda de otros campos (del poder, del dinero o social en general). También resulta extremadamente paradójica la doble legitimación que suelen efectuar los *descubridores de lo descubierto*: en el mismo discurso legitiman, por un lado, la *autenticidad* del trabajo fotográfico demostrando que fue realizado sin finalidad artística, mientras por otro lado, legitiman su *artisticidad* insertándolo en la tradición del arte. En otras palabras, la mirada «cultiva» del esteta puede permitirse leer (y lo hace) las fotografías desde sus conocimientos de la tradición artística, sin embargo al productor esto no le es permitido en el acto de producción, so pena de no ser *auténtico y sincero*. Este desencuentro entre producción y recepción parecería un contrasentido irresoluble si no fuese porque el mito del «creador increado» o del *genio individual* está profundamente enraizado en el *sentido común*, por mucho que haya sido cuestionado desde los discursos post-modernos, de tal modo que al productor *ingenuo* se le presupone una especie de carisma inefable, una fuerza genuina que lo habita transubstanciando, mágicamente, en arte aquello que sale de sus manos.

Sin embargo, estos milagros de la transubstanciación de la fotografía *mercenaria* en fotografía *artística* o en *obra de arte* no los pueden hacer sino quienes tienen el poder de consagrar objetos dentro del campo artístico y es vano intentar buscar ese poder en alguna otra parte. Si estos *ready-made asistidos* se suelen hacer con la buena voluntad de dar a conocer a otros lo *desconocido* esperando que también su mirada quede deslumbrada ante ello, lo cierto es que conducen a la reificación de los productos culturales que, no pocas veces, va acompañada de su *exotización*. La rareza, lo primitivo, lo puro, lo salvaje, la otredad, la naturaleza, lo auténtico, etc, son nociones que la mente occidental tiene el hábito crónico de asociar.¹⁶⁴

Lejos de que la fotografía corrompa al arte o de que sirva a él en el sentido que indicaba Baudelaire, el campo del arte se sirve de la foto-

164. Ver, respecto a las cuestiones señaladas y en relación al trabajo fotográfico de Virxilio Vieitez (Caujolle, 2000: 71-78).

grafía de modos bien distintos, bajo deseos bien dispares y con fines muy diversos. Así, habiendo alcanzado la fotografía el estatuto artístico, el campo del arte no sólo puede servirse de ella como medio, sino también de los productores ajenos al campo (y de sus productos fotográficos) aún sin éstos pretender, buscar o reivindicar su *artisticidad*.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUE, Dominique (2003): *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili Fotografía, (1ª edición en francés: 1998).
- BAUDELAIRE, Charles (1994): «Le public moderne et le photographie», en *Salón de 1859*, en (Dubois, 1994: 24).
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili Fotografía, (1ª edición en francés: 1965).
- (2002): *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, 3ª edición, Barcelona, Anagrama Argumentos, (1ª edición en francés: 1992).
- CAUJOLLE, Christian (2000): «Una sorpresa, un encuentro», en *Revista Photovisión*, monográfico *Virxilio Vieitez*, nº 29, I, Sevilla, IG Foto editor.
- DANTO, Arturo C. (2002): *La transmutación del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós Estética, (1ª edición en inglés: 1981).
- DUBOIS, Philippe (1994): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, 2ª edición, Paidós Comunicación, (1ª edición en francés: 1983).
- FONTCUBERTA, Joan (1992): «La generación espejismo, la Barcelona fantasma», en *Revista Lápiz*, nº 88, Madrid.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, (1ª edición en inglés: 1996, revisada en 1999).
- GOMBRICH, E. H. (1997): *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, (1ª edición en inglés: 1959).
- KRAUSS, Rosalind (2002): *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili Fotografía, (1ª edición en francés: 1990).
- (1997): *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, (1ª edición en inglés: 1993).

- MOSQUERA, Gerardo (1992): «El síndrome de Marco Polo», en *Revista Lápiz*, nº 86, Madrid.
- PÉREZ, David (2003): *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, Cendeac Ad Hoc Serie Ensayo.
- SALOMON-GODEAU, Abigail (2001): «La fotografía tras la fotografía artística», en BRIAN WALLIS (ed.) (2001): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, (1ª edición en inglés: 1984).
- VOLOSHINOV, Valentin N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad, (1ª edición en ruso: 1929).