

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**Fotografía y territorio. Un análisis desde la semiótica
de los signos visuales**



Vicente Tirado del Olmo

Valencia, septiembre de 2008

Directora: Ana Teresa Ortega Aznar

INDICE

Capítulo primero

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Capítulo segundo

EL ESTATUTO SÍGNICO DE LA FOTOGRAFÍA

I. CHARLES SANDERS PEIRCE. LA CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS

- 1. El signo.....13
- 2. La clasificación de los signos.....13
 - 2.1. El icono.....14
 - 2.2. El índice.....15
 - 2.3. El símbolo.....16

II. ESTATUTO SEMIÓTICO DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

- 1. La fotografía como icono.....17
 - 1.1. El debate ontológico en sus orígenes.....17
 - 1.2. El mensaje sin código de Barthes.....19
 - 1.3. El inconsciente óptico de Benjamín20
- 2. La fotografía como índice.....21
 - 2.1. Peirce, Benjamín como precursores21
 - 2.2. Ronald Barthes. “La cámara lúcida”.....23
 - 2.3. Rosalind Krauss. “Notas sobre el índice”24

Capítulo tercero

ICONO, ÍNDICE Y NARRATIVIDAD ARTÍSTICA

| | |
|--|----|
| I. ICONO, ÍNDICE Y FOTOGRAFÍA COMO ARGUMENTO HISTORIOGRÁFICO | |
| 1. Historiografía y narratividad | 27 |
| 2. Lo fotográfico en los relatos históricos del arte..... | 28 |
| 3. Índices reflexivos e índices transitivos en la crisis de la modernidad..... | 29 |
| II. ICONO Y MÍMESIS EN LA TRADICIÓN ARTÍSTICA | |
| 1. El gran relato vasariano..... | 31 |
| 2. Baudelaire contra la fotografía. Los orígenes de la modernidad ... | 32 |
| III. EL ÍNDICE EN LA PINTURA MODERNA | |
| 1. Mitologías del gesto. El índice reflexivo en la abstracción..... | 34 |
| 2. Estelas de realidad. El índice objetivo en la abstracción..... | 37 |
| Planteamiento | 37 |
| El índice transitivo en la pintura abstracta..... | 38 |
| La incisión como espacio de interpretación. Lucio Fontana..... | 39 |

Capítulo cuarto

ICONO E ÍNDICE EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

| | |
|---|----|
| I. LA FOTOGRAFÍA EN LAS ARTES PLÁSTICAS | |
| 1. El índice en la fotografía plástica | 47 |
| 2. El caso Becher: de lo indicial icónico..... | 49 |
| 3. El icono fotográfico en el arte contemporáneo. La forma cuadro | 51 |

| | |
|--|-----------|
| 4. Fotografía contemporánea y tradición pictórica. Mimesis e ilusión | 53 |
| II. EL PAISAJE DESDE LA FOTOGRAFÍA. UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO | |
| 1. Recapitulación..... | 55 |
| 2. Consideraciones sobre el paisaje como género..... | 56 |
| 3. Icono, indicio, paisaje, fotografía | 58 |
| III. FOTOGRAFÍA Y TERRITORIO. CLASIFICACIÓN | |
| 1. El paisaje predominantemente indicial. El testimonio..... | 59 |
| 1.1. El indicio en la representación del territorio..... | 59 |
| 1.2. Rephotographic Survey Project | 61 |
| 2. El paisaje predominantemente icónico. La evocación. | 65 |
| El Romanticismo en el paisaje. De la ilusión a la expresión..... | 65 |
| Olafur Eliason. La experiencia de lo sublime | 67 |
| Axel Hütte..... | 70 |
| | |
| Capítulo quinto | |
| CONCLUSIÓN | |
| I. CONCLUSIÓN..... | 73 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 79 |
| | |
| ANEXO | |

Capítulo primero

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Sábado 20 de julio de 2008, 11.15 horas. Hall del museo Thyssen-Bornemisza. Un óleo de la Baronesa y del Barón Thyssen junto a otro de similar tamaño de sus Majestades los Reyes de España presiden la sala. En las paredes del Hall cuelgan imágenes del fotógrafo alemán Florian Maier-Aichen montadas tras metacrilato y enmarcadas en blanco.

Cuatro metros cuadrados de superficie rutilante, sobre la que se dibuja la orografía del territorio recortada desde la altura expansiva de un helicóptero, exhiben los dominios del mar, de la tierra y del cielo citándose en la infinitud vaga del horizonte.



Florian Maier-Aichen: *Untitled*, 2005

C-print, 183 x 229.8, 303 Gallery, New York

La mirada absorta del visitante se pierde en el color y en la geometría estable del cuadro, que muestra una Naturaleza idealizada abrazada por el silencio del espacio impoluto del Arte.



Visitante ante una imagen de Florian Maier -Aichen

Sábado 20 de julio de 2008, 18.00 horas. Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía. Una Pequeña sala en penumbra acoge la proyección del trabajo de Robert Smithson *Hotel Palenque*. En el centro de la sala un banco desde donde los espectadores, en continuo trasiego, asisten despistados al paso de las diapositivas sobre la pared.



Asistente a la proyección *Hotel Palenque* en el MNCARS



Asistentes a la proyección *Hotel Palenque* en el MNCARS

La voz en off de Smithson, transcrita en los azules caracteres de los subtítulos, recorre a través de 31 fotografías precarias el espacio destartalado del hotel. Ideas sobre antropología, tiempo o entropía fluyen moduladas por la ironía inopinada del artista.

“Ahora llegamos a uno de los aspectos más ingeniosos de este lugar. Está claro que en algún momento decidieron que querían tener una piscina y construyeron ésta, pero, en realidad, cuando se viene a un sitio como éste nadie quiere nadar. No hay ninguna necesidad de tener algo así, pero me gusta mucho ver que hay una parte para los niños, arriba, y otra para los adultos más abajo: es como si prometiera algo que no se llega a cumplir. Y, si es que llegaron a llenarla de agua, uno se imagina a la gente haciéndose cortes en las piernas con las piedras afiladas que hay en las paredes de la piscina. (...) Me encanta. La construcción es muy directa y evoca todos los miedos y los temores de la antigua cultura maya, los sacrificios humanos y las matanzas”.
(Lugar/Place, 2008:97)



Robert Smithson: Hotel Palenque

Los asistentes miran, escuchan, leen, y algo desconcertados, abandonan la proyección.

El análisis teórico de la representación fotográfica del territorio, campo en que se desenvuelve mi práctica artística, es el asunto central de esta tesis de máster. Las obras de Maier-Aichen y Smithson son un ejemplo entre muchos de la diversidad de las propuestas que desde la fotografía tienen como argumento la representación del entorno. Un mismo medio, la fotografía, concilia dos momentos artísticos en manifiesta contradicción histórica, a saber, el Romanticismo revisitado de Maier-Aichen, y la propuesta “Land art”, de Smithson. La fotografía, sin aparente escándalo, resucita tradiciones formalmente extintas como la del paisaje romántico, y sirve a su vez de vehículo para las versiones más heterogéneas del paisaje contemporáneo. La comprensión de este fenómeno representa el objetivo principal de este trabajo, pues sólo el conocimiento cabal de medio donde se desarrolla la obra del artista permite agotar sus posibilidades expresivas y comunicativas.

La consecución de este objetivo requiere una revisión pormenorizada de la ontología de la imagen fotográfica y de las características de los movimientos artísticos a los que la fotografía sirve como herramienta. De un lado hay que examinar qué propiedades de la fotografía determinan su ductilidad funcional; de otro lado es necesario averiguar qué elementos de los discursos estéticos mencionados son compatibles con el soporte fotográfico como medio de expresión.

En esta investigación se propondrá la tesis de que la mencionada adaptabilidad funcional de la fotografía como vehículo de expresión tiene su origen en el estatuto sígnico de la imagen fotográfica, en su complejidad como signo que aglutina caracteres diversos ajustables a modelos artísticos con propiedades compatibles. Pues, como ventana de la realidad, la imagen fotográfica destaca por su capacidad de generar ilusión mimética en un espacio bidimensional a partir de la observancia de unas convenciones espaciales de perspectiva y luz heredadas de la tradición pictórica. Pero la fotografía ocupa un lugar especial entre los signos gráficos de representación capaces de generar ilusión de realidad, en tanto que el vínculo entre el referente y el signo fotográfico, entre la realidad recortada por la cámara y la imagen resultante, es natural, físico y necesario. En el proceso de formación de la imagen fotográfica, el objeto

representado está forzosamente presente. La luz reflejada por los objetos y modelada por la horma óptica del objetivo de la cámara, queda adherida inevitablemente en el soporte fotográfico. Esta condición de impronta, que certifica en la fotografía la presencia de lo real, se yuxtapone a su carácter analógico, responsable de sus cualidades ilusionistas.

Como principal herramienta metodológica se ha seleccionado la tipología de los signos visuales proporcionada por la semiótica; en concreto la división triádica del filósofo Charles Sanders Peirce, que clasifica los signos en indicios, iconos y símbolos según la relación de huella, semejanza y código que mantienen respectivamente con la realidad que representan. La elección de esta fuente metodológica se fundamenta en dos circunstancias complementarias.

En primer lugar, la clasificación peirceana del signo es un referente ineludible en el estudio teórico del medio fotográfico desde la década de los 80. Las obras que consignan el estado actual de la cuestión en este campo, *El acto fotográfico* de Philippe Dubios, y *La imagen precaria* de Jean-Marie Schaeffer, están redactadas en base a la terminología y conceptos de Peirce. La segunda circunstancia que nos mueve a elegir las teorías de Peirce como referente epistemológico está relacionada con el propósito ya señalado de analizar desde la perspectiva del signo los grandes relatos del arte a los que apunta la fotografía. Rosalind Krauss, pionera en esta área, propone una lectura de las nuevas propuestas artísticas del arte de los 70 a partir del concepto peirceano de índice (1996:220) y abre así una senda apenas transitada con posterioridad. El mismo tipo de análisis se puede efectuar del lado del signo icono, que manifiesta un evidente paralelismo con el canon de la tradición pictórica figurativa, centrado en la idea de mimesis. Como conclusión de estas reflexiones de carácter semiótico e histórico se diseñará una suerte de clasificación de las propuestas fotográficas relacionadas con la representación del territorio y se analizará en los términos expuestos la obra de algunos artistas seleccionados por el carácter paradigmático de sus propuestas.

Otro enfoque relevante desde el punto de vista metodológico lo ofrece el modelo hegeliano de interpretación de la historia y de la estética. Las tradiciones artísticas a tratar serán consideradas desde el punto de vista

narrativo, como grandes relatos guiados por diferentes cánones estéticos. Desde esta perspectiva se considerarán tres momentos de la historia de la representación artística, que se pondrán en relación con la clasificación peirceana del signo y con el medio fotográfico: el gran relato de la mimesis (1300-1900), el modernismo (1880-1965) y el arte posthistórico. (DANTO 1999: 83)

En el ámbito de las bellas artes un proyecto de investigación como este tiene una doble vertiente. Los presupuestos teóricos en torno a los que gira el trabajo se proyectan en estímulos formales que cristalizan en la producción de obra plástica. El último capítulo de la presente tesis de máster lo conforma la memoria de mi proyecto artístico personal, que se constituye así en la verdadera conclusión de un trabajo con ánimo de trascender el ámbito especulativo y de definir en la práctica artística sus implicaciones éticas, estéticas y políticas

Capítulo segundo

EL ESTATUTO SÍGNICO DE LA FOTOGRAFÍA

I. CHARLES SANDERS PEIRCE. LA CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS.

1. El signo

Charles Sanders Peirce elaboró una extensa obra filosófica de carácter fragmentario en la que trató de construir y fundamentar una teoría de los signos como marco para una teoría global del conocimiento.

Para comprender en toda su dimensión la tipología semiótica peirceana del signo, referencia insoslayable en los autores que han abordado la cuestión de la ontología de la imagen fotográfica, es conveniente transcribir literalmente su definición de signo (VITALE, 2002: 11).

Un signo o representamen es algo que ocupa el lugar de algo para alguien con motivo de algo. Se dirige a alguien, es decir, crea en el espíritu de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Este signo que crea, lo llamaré el interpretante del primer signo más desarrollado. El signo ocupa el lugar de algo: de su objeto. Ocupa el lugar de ese objeto, no en todos sus aspectos, sino por referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento del representamen.

Se constata en esta definición el carácter triádico característico de la semiótica de Peirce: un algo que está por algo para alguien. Por un lado tenemos el *representamen*, el signo material, que está en el lugar de otra cosa, de modo que despierta en la mente de alguien un signo equivalente o más desarrollado al que se denomina *interpretamen*. El dibujo de una rosa por ejemplo sería un signo gráfico, que estaría en el lugar de la rosa real a la que representa, y que despierta en la mente del receptor (interpretante) una idea de rosa análoga a la del objeto que la ha propiciado. Esta constitución triádica sería la condición necesaria para que algo sea considerado signo.

2. La clasificación de los signos

La concepción triádica del signo (representamen/objeto/interpretamen) se refleja en las tres categorías en que Peirce clasifica los signos: el icono, el índice y el símbolo. Esta división depende de las relaciones posibles de un signo con su objeto.

Un signo es o bien un icono, un índice o un símbolo. Un icono es un signo que poseería el carácter que le convierte en significativo incluso aunque su objeto no existiera, así como una raya de lápiz representa una línea geométrica. Un índice es un signo que perdería al instante el carácter que le convierte en signo si su objeto desapareciera, pero no perdería ese carácter si no hubiese interpretante. Tal, por ejemplo, es un trozo de madera con un orificio de bala en él como señal de disparo, pues sin disparo no habría habido orificio. Pero hay un orificio ahí, tenga alguien el buen sentido de atribuírselo a un disparo o no. Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en signo si no hubiera interpretante. Tal es cualquier expresión de habla que significa lo que significa sólo en virtud de que se comprende que tiene esa significación. PEIRCE (1931: 2.304)¹

2.1. El icono

Un icono es un representamen cuya cualidad representativa es una primeridad de él como un Primero. Esto es, una cualidad que tiene alguna cosa que hace que se adecue a ser un representamen. De este modo, cualquier cosa es adecuada para ser un sustituto de algo a lo que se parece. PEIRCE (1931: 2.276)

Un icono es un signo que entabla una relación de semejanza, de analogía con su objeto sin remitir a él de forma necesaria. En la terminología de Peirce, un icono es un representamen que por sus cualidades es similar a aquello a lo que sustituye. Ejemplos de iconos son la pintura y el dibujo. En virtud de la exactitud con que representan al objeto, las fotografías son parcialmente iconos.

Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un icono. PEIRCE (1931: 2276)

Interesante para nuestra investigación es esta apostilla sobre el signo icono:

El único modo de comunicar directamente una idea es por medio de un icono, y cada método indirecto de comunicar una idea debe depender, para ser establecido, del uso de un icono. PEIRCE (1931: 2278)

¹ Para los textos referenciados como Peirce (1931...) excepto al que corresponde a la nota 6 se ha utilizado la traducción de Sara F. Barrena (2005), en la página web de la Universidad de Navarra, correspondiente al Grupo de Estudios Peirceanos (GEP), <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> (recuperada el 12-08-08)

Aquí se aprecia la capacidad del icono para representar un objeto real, o un objeto de la imaginación. Al primero lo calificaremos como icono mimético, al segundo, icono ilusionista.

2.2. El índice

Un signo, o representación que se refiere a su objeto no tanto a causa de alguna similitud o analogía con él, ni tampoco a causa de que esté asociado con caracteres generales que de hecho ese objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (incluida una conexión espacial) tanto con el objeto individual, por una parte, como con los sentidos o memoria de la persona para la que funciona como signo, por otra parte.
PEIRCE (1931: 2305)

Un índice es un signo que entabla con el objeto una relación existencial, una conexión física de causa-efecto. El índice como signo es afectado por el objeto al que representa.

Los índices pueden distinguirse de otros signos o representaciones por tres señales características: primera, que no tienen ninguna semejanza significativa con sus objetos; segunda, que se refieren a individuos, a unidades singulares, a colecciones de unidades singulares, o a continuos singulares; tercera, que dirigen la atención a sus objetos por fuerza ciega. Pero sería difícil, si no imposible, tomar un caso de un índice absolutamente puro, o encontrar algún signo absolutamente privado de cualidad indéxica. Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales.
PEIRCE (1931: 2306)

Ejemplos de índices son, por ejemplo, el fuego respecto al calor, las huellas dactilares o la sombra de un objeto. Entre los índices no absolutamente puros se encuentra la fotografía, que contradiciendo la primera característica relativa a la semejanza a la que se refiere Peirce en la cita anterior, muestra un alto grado de analogía con el objeto real y podría ser clasificada como icono si no fuera porque los signos indiciales *dirigen la atención a sus objetos por fuerza ciega*; porque lo determinante aquí es la contigüidad física, la conexión natural, que existe entre la imagen fotográfica y el objeto al que representan. La fotografía sería por tanto preferentemente indicial.

Para nuestros intereses resulta interesante la distinción entre lo que llamaremos indicios transitivos que son los que responden a la definición que acabamos de ofrecer; y los indicios reflexivos que son los propios de determinadas disciplinas artísticas como la pintura o la música donde la atención se dirige no tanto a un elemento de la realidad como al productor del signo, que deja su huella en el propio signo. la pincelada del pintor, o los dedos del pianista virtuoso serían ejemplos de indicios reflexivos.

2.3. El símbolo

[Un símbolo es] un signo que se constituye como signo mera o principalmente por el hecho de que es usado y comprendido como tal, ya sea el hábito natural o convencional, y sin considerar los motivos que originalmente gobernaron su selección.
PEIRCE (1931: 2307)

El símbolo es un signo que se refiere a su objeto por convención, costumbre o norma. Entre el símbolo y el objeto no hay una relación de semejanza ni una conexión física, sino que se significan por acuerdo, según un código compartido por los actores que intervienen en el acto comunicativo. Todos los signos que integran un sistema convencional y arbitrario son símbolos: los signos lingüísticos, las señales de tráfico o el lenguaje matemático.

Se ha visto como la imagen fotográfica participa como signo del icono y del índice. Algunos autores consideran que la imagen fotográfica, como el resto de imágenes icónicas, es altamente convencional, y por lo participaría de la categoría de símbolo.

II. ESTATUTO SEMIÓTICO DE LA IMAGEN FOTGRÁFICA

La definición y clasificación del signo de Peirce aparece implícita o explícitamente en los principales tratados teóricos sobre fotografía. En el presente capítulo se utilizará por tanto la tipología peirceana del signo para analizar las tres principales posiciones epistemológicas en torno al estatuto de la imagen fotográfica, que se corresponden puntualmente con las categorías de icono, símbolo e índice:

- a) Icono. La capacidad de la fotografía para reproducir miméticamente la realidad preside la primera tesis. La fotografía se concibe aquí como espejo del mundo. El carácter mecánico del proceso refuerza la idea de copia objetiva de lo real. El debate que se originó con la invención de la fotografía en el siglo XIX y el artículo de Ronald Barthes “El mensaje fotográfico” ilustrarán este punto.
- b) Símbolo. La segunda posición cuestiona la capacidad mimética de la fotografía. La imagen no es una copia exacta de la realidad, es una interpretación de lo real, una versión arbitraria, que sólo se puede interpretar a través de un código cultural, estético e ideológico. La imagen es un cómputo de códigos, un símbolo según Peirce. A este respecto se analizarán las aportaciones de Umberto Eco y de Ronald Barthes en *Retórica de la imagen*.
- c) Indicio. La tercera y última posición remite al referente. La especificidad de la fotografía reside en su conexión natural con el objeto que representa. Entre ambas instancias hay una relación de necesidad. La fotografía es por tanto fundamentalmente índice. La semejanza con el referente (icono) y la interpretación de sus connotaciones (símbolo) es posterior y secundaria. Se revisarán aquí las aportaciones de Rosalind Kraus y del Ronald Barthes de *La cámara lúcida*.

En este trabajo nos centraremos en el análisis de la fotografía como icono y como indicio, por carecer la interpretación simbólica de trascendencia en nuestro análisis.

1. La fotografía como icono

1.1. El debate ontológico en sus orígenes.

En sus orígenes, la imagen fotográfica fue reconocida por su capacidad para representar el mundo con un elevadísimo grado de fidelidad, detalle y objetividad. En el mismo año de su invención el pintor Paul Delaroche, predijo la muerte de la pintura al constatar que la fotografía era capaz de producir

mecánicamente una imagen tan verosímil como la del pintor más diestro DANTO (1997:150).

Es precisamente el carácter mecánico de la toma fotográfica el que generó uno de los debates más encendidos en torno a ella. Baudelaire escribe situándose a la cabeza de los detractores:

En materia de pintura y de estatuaria, el credo actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es éste: “creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay muy buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...). Así, la actividad que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto” Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol.²

En este conocido texto, más allá de la afectada posición de Baudelaire, queda patente la conmoción que supone este invento en la sociedad del siglo XIX. Parece que la aversión de Baudelaire a la fotografía se fundamenta en su militancia contra la corriente realista y naturalista en auge (Sharf, 1994:154). La fotografía aparece en el momento oportuno y en el lugar adecuado, como producto del espíritu de la época. Su capacidad única de representar veraz, detallada y objetivamente lo real parece dar expresión al espíritu positivista de la época.

Otra cuestión relevante que se intuye ya en la cita de Baudelaire es la de la repercusión que ha de tener en el arte la aparición de un medio capaz de representar la naturaleza con tal grado de la fidelidad. La fotografía releva a la pintura en su función de representación mimética de lo real, y ésta, liberada de lo concreto, se centra en la creación subjetiva, en la imaginación, y emprende un lento tránsito hacia la abstracción.

Es interesante a este respecto la opinión de André Bazin:

² Citado en DUBOIS (1986:22)

La fotografía, al consumir lo barroco, ha liberado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Pues la pintura, en el fondo, se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión bastaba al arte, mientras que la fotografía y el cine son descubrimientos que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo (...). Liberado del complejo de semejanza, el pintor moderno, cuyo mito actual es Picasso, lo abandona al pueblo, que lo identifica desde ahora con la fotografía.³

La fotografía, hallazgo paradigmático de la modernidad, empuja la pintura hacia el modernismo, hacia la pureza formalista, asumiendo para ella la competencia de la representación. El dispositivo fotográfico evoluciona tecnológicamente en la mejora de sus capacidades miméticas. Las investigaciones sobre el color de Charles Cros y Ducos Du Hauron en 1862, o la invención del estereoscopio por Wheatstone son indicativas de esta concepción de la fotografía como dispositivo icónico en los primeros años de su desarrollo DUBOIS (1986:28).

1.2. El mensaje sin código de Barthes

El relato de la mimesis, como veremos en el desarrollo de este trabajo, tiene plena vigencia teórica hasta bien entrado el siglo XX. Ronald Barthes en sus primeros trabajos y Umberto Eco orientan sus trabajos sobre la fotografía por el lado de la iconicidad

La complejidad ontológica de la imagen fotográfica se evidencia en las aportaciones teóricas de Roland Barthes de manera especialmente clara. En sus textos, escritos en momentos diferentes bajo presupuestos metodológicos distintos, se define alternativamente la fotografía como icono, símbolo e indicio.

En 1961 se publica el artículo “El mensaje fotográfico” (1986:13-27). En él Barthes apunta que la fotografía se percibe en dos niveles diferentes, el nivel denotativo y el nivel connotativo. En sus aspectos denotativos las imágenes se definen por su carácter de *analogon perfecto* de la realidad. La fotografía transmite por definición la propia escena representada, lo “real literal”. Hay por

³ Citado en DUBOIS (1986:27)

supuesto diferencias entre el objeto y su imagen por lo que respecta a su proporción, perspectiva y color. Pero estas diferencias no son esenciales, no suponen una transformación verdadera, puesto que en su recepción no es necesario un código para su interpretación. La imagen no es la realidad, pero es su *analogon perfecto* y es esta analogía lo que define a la imagen. Las fotografías *significan* por su semejanza con el objeto al que substituyen. La fotografía, afirma Barthes en uno de sus aforismos más conocidos, es “un mensaje sin código”.

Claro que esta imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon perfecto* de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *Es un mensaje sin código.* (BARTHES, 1986:13).

El estatuto de la imagen fotográfica queda, así, definido por esta continuidad analógica con lo real y por la ausencia de código. El dibujo y la pintura, a diferencia de la fotografía, además del mensaje denotado, tendrían un significado connotado, cuyo sentido se remite a un código, a una determinada cultura, a la retórica de una época discernible en los *esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos.* (BARTHES, 1986:14).

1.3. El inconsciente óptico de Benjamin.

El carácter mecánico del dispositivo fotográfico acentúa las propiedades miméticas de la fotografía. Es este un aspecto abordado con frecuencia para acentuar la aptitud documental de la fotografía. Una de las aportaciones más relevantes en el punto de la tecnicidad corresponde a Walter Benjamin. En las siguientes citas se aprecia su relevancia en relación con el arte y la pintura:

En el preciso instante en que Daguerre consiguió fijar las imágenes de la *cámara obscura* el técnico despidió a los pintores. (BENJAMIN, 2004:33).

En el proceso de la reproducción plástica la fotografía liberó por vez primera a la mano de los más importantes cometidos artísticos, que en lo sucesivo recaerían exclusivamente en el ojo al mirar por el objetivo (BENJAMIN, 2004:94).

Benjamin va más lejos que el resto de teóricos en lo referente a la iconicidad cuando introduce la idea de “inconsciente óptico”, concepto que manifiesta la capacidad de la fotografía para mostrar más allá de lo perceptible a través de la visión natural.

Pero al mismo tiempo la fotografía deja al descubierto los aspectos fisiognómicos de ese material [retratos, paisajes]: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficiente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica. Así es como con sus sorprendentes fotos de plantas Blossfeld ha puesto de manifiesto en las llamadas “colas de caballo” antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos (BENJAMIN, 2004:28).

2. La fotografía como índice

2.1 Peirce, Benjamin como precursores

La fotografía ha generado abundante literatura dedicada a teorizar sobre su especificidad signica. Philippe Dubois propone un recorrido histórico en tres etapas que se corresponde puntualmente con los tres tipos de signos enunciados por Peirce: La fotografía como espejo de lo real (discurso de la mimesis); fotografía como transformación de lo real (discurso del código) y por último la fotografía como huella de lo real (el discurso del índice). Dubois se decanta por las tesis indiciales, que, de otro lado, parecen concitar hoy unanimidad teórica. (DUBOIS, 1986: 20-21).

Al reconocimiento de la fotografía como indicio se llegó paulatinamente. El texto inaugural corresponde al propio Peirce, que clasifica el signo fotográfico como inequívocamente indicial ya a finales del siglo XIX.

Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido es debido a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por

punto con la naturaleza. En ese aspecto entonces pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos por conexión física. PEIRCE (1931: 2281)⁴

.Sin embargo su tesis no tuvo repercusión en el debate que nos ocupa hasta fechas relativamente recientes. Otro texto inaugural por lo que se refiere a la clasificación de la fotografía como signo indicial lo encontramos en algún pasaje del texto de Walter Benjamin *Pequeña historia de la fotografía*, publicado en 1931, donde se relata la pulsión de la imagen fotográfica hacia el aquí y el ahora del objeto real por encima de las convenciones artísticas.

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el arte del todo. (BENJAMIN, 2004:25).

Un poco más adelante Benjamin confirma esta alusión a lo indicial e incluso utiliza esta característica como fundamento de la diferencia con la pintura.

Si profundizamos el tiempo necesario en una de estas fotografías, nos daremos cuenta de lo mucho que también aquí los extremos se tocan: la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya no tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen. (BENJAMIN, 2004:26).

En estos fragmentos de Benjamin se vislumbra el índice. Sus alusiones a la realidad adherida en la fotografía son evidentes, pero funcionan más como sospecha o intuición; no se terminan de confirmar. La exactitud técnica y la iconicidad siguen definiendo lo específicamente fotográfico.

Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente. Una óptica avanzada pronto dispuso de instrumentos que vencieron completamente lo oscuro hasta perfilar las imágenes como en un espejo. (BENJAMIN, 2004:37).

⁴ Traducción Uxía Rivas, en <http://www.unav.es/gep/Signo.html> (recuperada el 12-08-2008)

El caso del primer Barthes, el estructuralista de *El mensaje fotográfico*, es similar. Entonces centraba su análisis en la yuxtaposición de la imagen denotada (icónica) con imagen culturalmente codificada (símbolo). En un momento determinado de este texto, sin embargo, anuncia su posición futura sobre el carácter indicial de la imagen fotográfica. El “noema” de la fotografía enunciado mucho después, el “esto ha sido”, tiene aquí una primera versión.

Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva. *El fotógrafo tuvo que estar allí.* (BARTHES, 1986:26)

2.2. Ronald Barthes. “La cámara lúcida”

La trayectoria de Roland Barthes en sus análisis teóricos de la imagen es un exponente claro de la complejidad del signo fotográfico, pues en sus artículos se describe alternativamente la fotografía como icono, símbolo y finalmente, en su obra póstuma *La cámara lúcida*, como índice.

Este libro es una reflexión en torno al *noema* de la fotografía, una indagación sobre el rasgo esencial de “lo fotográfico” a partir de la experiencia subjetiva, emocional y afectiva.

Resolví pues tomar como punto de partida para mi investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*. Nada que tuviese que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos. En este debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo llegaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos de algún modo, una nueva ciencia por objeto? (...) Acepté por tanto erigirme en mediador de toda la fotografía: intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría Fotografía (BARTHES, 1989: 37).

El método escogido es el fenomenológico. La fenomenología se caracteriza por la fidelidad a lo particular, a lo que se ofrece a la experiencia, para descubrir los rasgos esenciales del objeto estudiado. Desde la posición de *spectator* “interrogado” por si mismo, llega a una primera conclusión: “Lo que la fotografía reproduce hasta el infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.” (1989: 31). Una pista hacia lo indicial que se completa unas

páginas después: “sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista (...) una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”. La siguiente frase es más reveladora: “Total, el referente se adhiere”(1989: 34).

La esencia de la imagen fotográfica no es ni el arte (entiéndase aquí la copia, lo indicial), ni la comunicación (aquí, lo codificado, lo simbólico), sino la referencia, el rastro del *spectrum*, la huella de la luz que emana de los cuerpos. “El noema de la fotografía es simple, trivial; no tiene profundidad alguna: *Esto ha sido* (1989: 193).

La fotografía atestigua la presencia de la cosa representada en cierto momento del pasado. La imagen muestra lo real “deportado” hacia el pasado

2.3. Rosalind Krauss. “Notas sobre el índice”

En los números de primavera y otoño de 1977 Krauss publicó en la revista *October* el artículo *Notes on the Index: Seventies Art in America*. En él se aborda la cuestión del índice en el arte a partir de la obra de Duchamp. Este artista establece, según Krauss, una cesura en la historia del arte al renegar de la tradición icónica e ilusionista de la pintura y apostar por una poética basada en el índice

A lo largo de la década que vio cambiar de forma dramática la figura ejemplar de la práctica modernista -siendo Picasso sustituido por Marcel Duchamp por la generación de los sesenta-, la tradición de la pintura y de la escultura, que hasta entonces se había considerado inalterablemente icónica, reveló ser, sometida al calibrado fotográfico, extremadamente frágil. Y esto es debido a que la obra de Duchamp redistribuye las prácticas pictórica y escultórica según el molde del índice, proponiendo una nueva interpretación de lo que constituye la imagen estética (KRAUSS, 2002: 15).

Los recursos indiciales de que se vale Duchamp en su obra son conocidos: el recorte, el vaciado, el calco, la transferencia directa, o el ready-made. Sobre este último Krauss afirma: “El proceso de producción del ready-made plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección” (1996: 219).

Lo fotográfico se identifica, según Krauss, con el índice, sin concesiones a lo icónico o a lo simbólico, es decir, sin aceptar la iconografía, lo convencional o lo codificado como constituyentes del mensaje fotográfico. La fotografía no cuenta nada, se constituye como depósito de realidad. La autora se remite aquí a mensaje sin código de Barthes: “La fotografía está constituida por el hecho bruto de su estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual *no hay nada que añadir*” (2002: 14).

Las tesis de Krauss resultan especialmente interesantes porque utilizan por primera vez la tipología tripartita del signo como instrumento metodológico. Si el icono -el arte retiniano en términos de Duchamp- es lo propio de la tradición pictórica y escultórica, el índice, dada su condición de depósito de la realidad, se convierte en signo de referencia en el arte de la década de los 70 (1977:220).

Capítulo tercero

ICONO, ÍNDICE, Y NARRATIVIDAD ARTÍSTICA

I. ICONO, ÍNDICE Y FOTOGRAFÍA COMO ARGUMENTO HISTORIOGRÁFICO

1. Historiografía y narrativa.

Historiografía: 1. f. Arte de escribir la historia.⁵

La historiografía es la manera en que la historia se escribe. En un sentido amplio, la historiografía se refiere a la metodología y a las prácticas de la escritura de la historia. En este capítulo se emprenderá un recorrido por la historia del arte guiado por los sistemas de representación indicial e icónica como herramienta metodológica. Un referente útil en este contexto es el relato histórico hegeliano, que considera la historia como una narrativa jalonada por ciertos hitos cuyo fin es la consecución universal de la libertad alcanzada finalmente en la modernidad.

Arthur C. Danto propone una narrativa análoga a la hegeliana, como modelo para interpretar la evolución histórica del arte, jalonada por tres momentos esenciales: mimesis, modernismo y arte poshistórico.

Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita [mimesis, edad de los manifiestos y arte posthistórico] corresponda, casi perturbadoramente, a la estupenda narrativa política de Hegel, en la cual, primero, uno era libre, después sólo algunos eran libres, para finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestra narrativa, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de extinguir a sus competidoras, y finalmente, se volvió claro que no hay constreñimientos filosóficos o estilísticos. La obra de arte no tiene que ser de un modo especial. Y este es el presente y, como dije, el momento final en la narrativa maestra. Es el fin del relato. (DANTO, 1999:66)

Si tomamos como modelo la citada división de la historia del arte referida a la pintura y a la escultura, y la acomodamos a nuestros intereses metodológicos relacionados con la taxonomía peirceana del signo, el primer momento de la historia del arte correspondería a un sistema de representación icónico. El canon se sitúa aquí en la verosimilitud y en la ilusión. Un segundo momento, coincidente con la invención de la fotografía, correspondería a la crisis moderna del sistema mimético de representación ilusionista y el camino hacia la

⁵ Diccionario RAE, 22ª Edición

abstracción en una búsqueda de pureza formal y de autonomía. El tercer periodo, posthistórico, estaría relacionado con una recuperación del signo como vínculo hacia la realidad pero fundamentalmente desde presupuestos indiciales, es decir, con una presencia de lo real mucho más directa, física y necesaria, que lo icónico no puede garantizar.

2. Lo fotográfico en los relatos históricos del arte.

Dubois escribe sobre la fotografía como dispositivo teórico:

La fotografía es un dispositivo teórico que restablece, en calidad de práctica indicial el dispositivo teórico de la pintura tomada en su momento "originario" (en el fantasma de su origen). Y esta afirmación transhistórica de una estética del índice, poniendo entre paréntesis la representación por analogía (el arte del icono) –del que ya se puede decir, para señalar hitos, que sólo se inaugura con el Renacimiento y la construcción en perspectiva para cerrarse con la invención de la fotografía y la generalización actual de las prácticas indiciales- acentuaría en la historia y la teoría del arte la necesidad de una inscripción referencial, es decir, *la imposición irreductible de la dimensión pragmática de la obra de arte* (1986:107-10).

El periodo del arte comprendido entre el renacimiento y la invención de la fotografía está marcado según Dubois por el arte del icono, mientras que la estética del índice correspondería a nuestra era, donde la obra artística se abre necesariamente a una dimensión pragmática.

Rosalind Krauss es la autora que puso en circulación esta metodología sígnica en el análisis de la obra de arte enmarcada en su dimensión histórica. Krauss identifica lo fotográfico con lo indicial. Cuando la fotografía irrumpe en el panorama del arte, no lo hace como medio de representación analógico, sino en su categoría de huella. Y esta irrupción, inaugurada según Krauss con la práctica artística de Marcel Duchamp, predispone a esta autora a considerar lo fotográfico –es decir, lo indicial- como herramienta de interpretación de las formas artísticas aparecidas en la década de los 70.

Las condiciones semiológicas propias de la fotografía se distinguen de forma fundamental de aquellas de los otros modos de producción de imagen, los designados con el término de "icono"; y es esta especificidad semiológica la que permitirá hacer de

la fotografía un objeto teórico mediante el cual las obras de arte pueden ser vistas en términos de su función como signos (KRAUSS, 2002:15).

Otra fuente teórica apta para el objetivo que se persigue en este capítulo, a saber, la validación de las categorías de icono e indicio, y por ende lo fotográfico, como herramientas historiográficas que permitan analizar los cambios de paradigma acaecidos en la historia del arte, lo ofrece el siguiente análisis de Douglas Crimp en torno a la postmodernidad. Es cierto que resulta necesario para nuestros fines traducir en este análisis lo fotográfico por lo indicial/mecánico- , y la modernidad por lo icónico/aurático.

El discurso moderno creyó necesario reprimir el hecho innegable de que la fotografía había anulado el tribunal del arte, así que podemos decir con propiedad que la posmodernidad constituye el retorno de lo reprimido. La posmodernidad sólo puede ser entendida como una ruptura concreta con la modernidad, con aquellas instituciones que son condición previa para el discurso moderno y lo forjan: en primer lugar, el museo; en segundo, la historia del arte, y finalmente, en un sentido más complejo puesto que la modernidad depende tanto de su presencia como de su ausencia, de la fotografía.⁶

La fotografía es considerado una vez más como pivote sobre el que la historia transita desde el arte moderno hacia la posmodernidad, desde un arte aurático que remite al autor, hacia una obra de arte basada en la presencia de una realidad más cercana a la vida.

3. Índices reflexivos e índices transitivos en la crisis de la modernidad.

Esta reflexión sobre el vínculo entre fotografía y posmodernidad que propone Crimp da pie a la enunciación de una idea central para la resolución del presente trabajo: El icono, el tipo de signo que remite al referente por analogía, es en último término una clase de índice, en tanto que en él se leen las huellas del quehacer de su autor. Entre una pintura y su autor hay una relación física y necesaria. Un icono es por tanto un tipo de signo complejo, que remite, de un lado, física y necesariamente a un autor, y, de otro, al objeto que representa por analogía. El icono remite ciertamente por mimesis al referente, pero sólo a

⁶ Crimp, Douglas: La actividad fotográfica de la posmodernidad. En Ribalta,(2004:150)

través de la mediación necesaria de un autor, que por otro lado ha dejado su huella en el proceso de creación.

A este tipo de “índice icónico” lo hemos llamado en el segundo capítulo de este trabajo “índice reflexivo” porque en lugar de remitir a la realidad, se refiere por contigüidad física al autor que lo ha producido. Un ejemplo evidente de índice reflexivo es la pintura abstracta de la modernidad. Recordemos que a los índices que por el contrario remiten a un objeto de la realidad los llamamos “índice transitivos”.

La fotografía es sin embargo un tipo de índice que se relaciona de forma directa y necesaria con el objeto real. Es por tanto un índice transitivo. Tiene propiedades icónicas indiscutibles, pero frente al icono de la pintura figurativa por ejemplo, la imagen fotográfica no se constituye como índice reflexivo. El autor queda fuera en el momento de su producción. La relación de la fotografía con el autor es compleja, pues entre él y el objeto representado media una máquina y un proceso químico al que es ajeno.

Cuando los autores que hemos citado señalan la fotografía, como agente de la crisis del arte a partir de la modernidad, en realidad están manifestando un juego de tensiones entre el polo del autor y el polo de la realidad. En lo fotográfico el concepto de autoría se diluye y transfiere su fuerza al objeto fotografiado. Es ilustrativa a este respecto la opinión del crítico Craig Owens sobre la centralidad de la fotografía en la posmodernidad:

El discurso en el mundo del arte se identificó con lo fotográfico, (...) me refiero a la noción de lo fotográfico en tanto que opuesto a la fotografía *per se*, a la teorización de lo fotográfico en términos de sus múltiples copias: en ningún rasgo de originalidad en el original, a la vez la “muerte del autor”, la mecanización de la producción de la imagen”.⁷

El objetivo que nos hemos marcado al principio de este trabajo se resolverá en estos términos. Se trata de comprobar si en determinadas fotografías predomina lo icónico y se señala indistintamente a su autor, por vía de la evocación, y a la realidad, por vía de la ilusión; o si por el contrario predomina en ellas su función indicial y lo determinante es el espacio singular que

⁷ Citado por Ribalta, (2004:15-16)

representan. Pero antes de llegar a ese punto es necesario estudiar con mayor atención el vínculo entre autor y referente, o dicho de otra forma, el papel del ícono y del índice en los distintos relatos del arte.

II. ICONO Y MÍMESIS EN LA TRADICIÓN ARTÍSTICA

1. El gran relato vasariano.

Como se ha dicho más arriba la fotografía en sus orígenes fue considerada exclusivamente por su capacidad mimética, es decir, por su aptitud para representar la realidad con un alto grado de precisión, detalle y objetividad. Estas características coinciden en buena medida con el programa de la tradición pictórica iniciada en el Renacimiento que basaba la artísticidad de la obra de arte en su adecuación formal con la realidad. Se puede afirmar por tanto que la fotografía supuso la culminación de esta evolución histórica hacia el verismo visual.

La historia del arte de la mimesis vendría a ser el relato de los avances técnicos en la búsqueda de ilusión de realidad. Sobre esta cuestión escribe Ernst Gombrich: “En la tradición occidental es un hecho que la pintura se ha cultivado como una ciencia. Todas las obras de esta tradición que vemos expuestas en nuestras grandes colecciones aplican descubrimientos que son resultado de una experimentación”. (GOMBRICH, 1997: 29)

Arthur C. Danto acota este relato del ilusionismo entre los años 1300 -1900, y señala como impulsor teórico de esta narrativa, a Vasari “para quien el arte fue la conquista progresiva de las apariencias visuales, de las estrategias dominantes a través de las que el efecto de las superficies visuales del mundo en el sistema visual de los seres humanos pueden ser duplicadas mediante la pintura de superficies” (DANTO, 1999:68)

En este contexto resulta especialmente interesante para una investigación que trata de vincular el gran relato de la mimesis con la fotografía, la tesis del pintor e historiador David Hockney expuesta en su libro *El conocimiento secreto*. Este autor afirma que el uso de aparatos ópticos, como la cámara oscura, estaba

mucho más extendido en la tradición pictórica de lo que se pensaba, y que su utilización se remonta como mínimo al siglo XVI. Este hecho resulta relevante puesto que de ser así, la invención del dispositivo fotográfico no significa sino el logro de fijar las imágenes de la cámara oscura que antes habían sido calcadas. Por otro lado la relación entre la cámara oscura y la fotografía permite interpretar que determinadas prácticas fotográficas contemporáneas no son sino continuación de la tradición mimética, que parecía haberse agotado con la llegada de la modernidad.

2. Baudelaire contra la fotografía. Los orígenes de la modernidad.

Las exacerbadas reacciones de algunos autores frente a la fotografía en sus orígenes son un documento valioso para comprender cómo fue su recepción en el mundo del arte y estimar el calado de los cambios que promovió. Muy conocida es la invectiva de Charles Baudelaire publicada en 1859 como reseña al salón de ese año. (SCHARF, 1994:153)

En materia de pintura y de estatuaría, el credo actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es éste: “creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay muy buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...). Así, la actividad que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto”. Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol.

Scharf señala que este ensayo es uno de los documentos más influyentes de la literatura crítica, pues con su rechazo de la estética realista impulsa un movimiento antinaturalista, germen del modernismo pictórico. El mismo Scharf cita a Delacroix como representante de este antinaturalismo, en tanto que “para él, el arte, no era, simplemente, la reproducción indiferente de los objetos, sino una cuestión de refinamiento intelectual y visual, y con frecuencia, de

exageración deliberada, lo que equivalía a poner la mentira al servicio de la verdad.” (SCHARF, 1994:134)

A la fotografía le queda reservado el ámbito de la representación veraz y objetiva. Lo artístico se opone a lo mecánico y a la reproducción objetiva. La fotografía, por tanto, no es arte. Baudelaire afirma en otro pasaje que si a la fotografía “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.”⁸

El canon del arte está cambiado. La cámara fotográfica es un artilugio mecánico de producción de iconos y la artísticidad ya no se resuelve en la imitación. Los nuevos atributos del arte son “lo imaginario” lo “impalpable”, o el alma del artista. A la fotografía se le reserva el papel de custodio de la memoria. Es útil como archivo, o como servidora del arte y de las ciencias. En las tesis de Baudelaire se percibe una nueva concepción autorial, elitista, idealista del arte; un enfoque romántico, desinteresado, ajeno a lo singular, a lo circunstancial y, por tanto, indiferente a toda inquietud social.

De este modo, va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de los hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar la modernidad, pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que pueda tener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. (BAUDELAIRE, 1999:361)



Delacroix, Eugène: *The Barque of Dante* 1822
Oil on canvas, 189 x 242 cm, Musée du Louvre, Paris

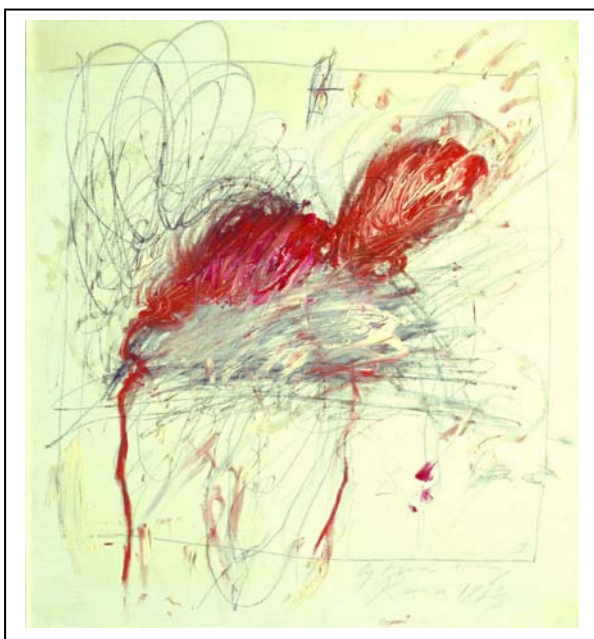
La preocupación por los artistas por representar miméticamente el mundo es cada vez menor. La mimesis es territorio de la fotografía, y todo lo que recuerde a fotografía –realismo, naturalismo- es considerado vulgar. Scharf aporta el siguiente testimonio de Henri Delaborde publicado en 1856:

Por su carácter mismo la fotografía es la negación del sentimiento y del ideal. Produce tristes efigies de seres humanos, sin estilo y dando por resultado lo que hoy en día se ha llamado en llamar realismo. Sus imágenes vulgares seducen a mucha gente. Su aplicación en el arte está generalizándose y, a pesar de que la fotografía es realmente útil para los pintores, sus imágenes no deben ser consideradas nunca como tipos absolutos. (SCHARF, 1994:136)

Este es el origen de la pintura moderna. La crítica de arte no sólo legitima el abandono del canon mimético, sino que lo promueve. El terreno para el impresionismo estaba abonado, y de ahí a la abstracción hay sólo un paso. La obra moderna deja de remitirse a la realidad por mimesis, para señalar, reflexivamente, al autor.

III. EL ÍNDICE EN LA PINTURA MODERNA.

1. Mitologías del gesto. El índice reflexivo en la abstracción



Cy Twombly, Leda and the Swan, 1963
99,6 x 81,2 cm

El gesto es metonímico, como el índice, puesto que remite al referente como parte de su totalidad. El gesto apunta a la mano, la mano al cuerpo, y el cuerpo es inimitable, una individualidad. En una obra sin otros referentes es el cuerpo singular del artista lo que está en juego. Esta arriesgada inferencia que propone Roland Barthes en un catálogo sobre la obra de Cy Twombly ilustra poéticamente la idea que proponemos: En su recepción, la pintura moderna de la abstracción funciona como huella autorial, como índice reflexivo que remite, a través del trazo del gesto, al creador.

El trazo, por leve, ligero o incierto que sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección; es un *energón*, un trabajo que permite leer la huella de su pulsión y su desgaste. El trazo es una acción visible. (...)

El trazo de TW⁹ es inimitable (intentad imitarlo: lo que salga no será suyo ni vuestro; no será nada. Ahora bien, lo que finalmente es inimitable es el cuerpo. (BARTHES, 1986: 173)

La pintura abstracta es un índice reflexivo, un indicio que habla de su productor, y que por tanto funciona en virtud de una red de mitologías personales fomentadas por la institución del arte. La obra como secreción humoral sobre el lienzo de un cuerpo mítico y venal.



Fotografía de Pollock tomada por Hans Namuth, 1950

⁹ TW, por Twombly en el original.

En nuestra sociedad, el menor rasgo gráfico surgido de ese cuerpo inimitable, de ese cuerpo cierto, vale millones. Lo que se consume (ya que se trata de una sociedad de consumo) es un cuerpo, una individualidad (es decir, lo que no puede seguirse dividiendo). Dicho de otra manera, en la obra del artista, es su cuerpo lo que se compra: un intercambio en el que se reconoce con facilidad el contrato de la prostitución. (BARTHES, 1986: 174)

Cuerpo, singularidad, gesto, acción, biografía y mercancía, son conceptos inherentes a la interpretación indicial de lo abstracto en pintura. El término *Action Painting* aparece por primera vez en un artículo de Harold Rosenberg escrito en 1952. En él se desarrolla la idea de que “el cuadro es un acto”, “un acontecimiento”. La imagen es resultado de “ese encuentro”, el del espacio del lienzo, y el del tiempo del gesto. El cuadro por tanto “es inseparable de la biografía del artista”.¹⁰ Desde la crítica oficial de la pintura moderna se reconoce tácitamente el carácter sígnico de la obra de arte. La autonomía de del objeto artístico puede ser cuestionada porque la obra remite necesariamente a un cuerpo, a una biografía y a un interés comercial.

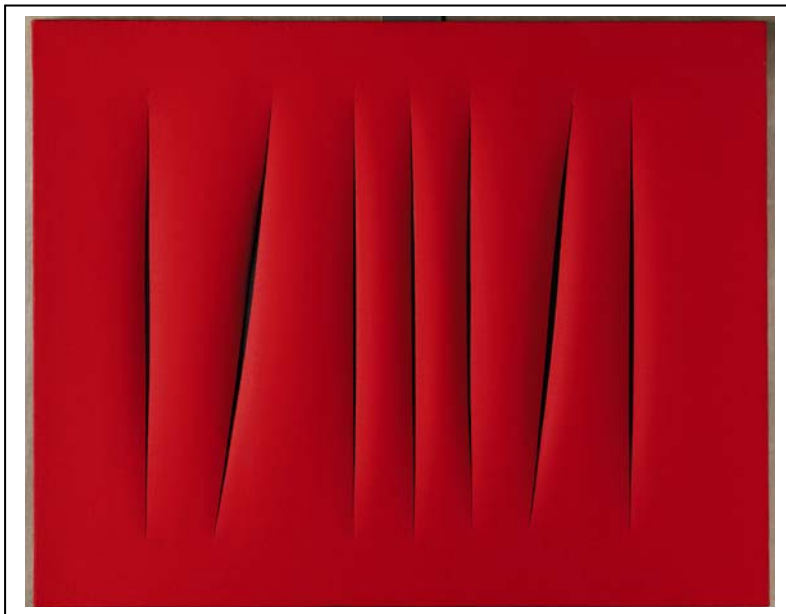
No deja de ser sintomática la reacción furiosa de Clement Greenberg contra la el concepto de “Acción Painting” como fórmula de interpretación de la pintura de Pollock en su artículo *Como la crítica se forja una mala reputación*. Para Greenberg un cuadro es un objeto colgado de la pared, nunca un signo, puesto que no se remite a ninguna realidad fuera de sí mismo. El cuadro es un objeto autónomo sujeto a las reglas formales del medio pictórico. (KRAUSS, 2002:97)

Considerar el acto constitutivo del cuadro, es decir, su categoría de índice reflexivo que lo vincula con la realidad material del cuerpo que lo ejecuta, pone en entredicho su autonomía. Cuando la obra adquiere opacidad icónica, el polo de la sujetividad autoral gana densidad. La pintura abstracta del gesto, como Índice reflexivo, se sitúa en el polo contrario de la fotografía, representante por antonomasia de la indicialidad transitiva, aquella que significa por su relación necesaria con el referente real.

¹⁰ Citado por Krauss, 2002:96

2. Estelas de realidad. El índice objetivo en la abstracción

2.1 Planteamiento



FONTANA, Lucio: *Concepto espacial*, Atesse, 1968, Colección privada

Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso (...) La ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte.¹¹

Joseph Kosuth,

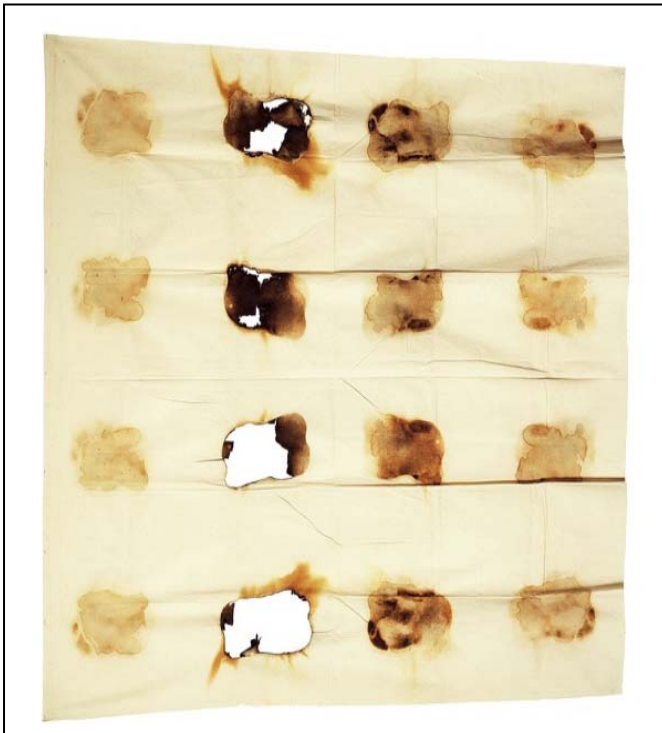
¿Puede un objeto artístico, un cuadro, liberarse de su condición de signo? Con la llegada de la Modernidad la pintura y la escultura pierden paulatinamente su vínculo mimético con la realidad. El icono de la representación mimética clásica cede ante lo que hemos llamado indicialidad reflexiva. La abstracción señala a su autor, es la huella de su creador y niega la representación del mundo para establecer la red de mitologías singulares que configuran la institución del arte moderno. En las próximas líneas se plantea la hipótesis de que la obra artística, perseverando en su naturaleza representacional, no consigue liberarse de su nexos con el mundo sin sufrir una serie de desajustes ontológicos. Veremos cómo por causa de esta reflexividad la obra abstracta

¹¹ Citado en BUCHLOH, (2004:8)

trata de recuperar, aunque sea de manera parcial, su vínculo con la realidad a través del índice.

2.2. *El índice transitivo en la pintura abstracta*

Índice es según la tipología enunciada por Peirce aquel signo que mantiene con la realidad que enuncia una conexión necesaria, física, causal.



Claude VIALLAT, Sans titre, 1972. Oeuvre textile: Toile brûlée et taches de liquide, 225 x 214 cm. Centre Pompidou, París.

En la tradición pictórica los aspectos indiciales se han ignorado. La función de la pintura como ya se ha expuesto era crear ilusión de realidad, convertir el lienzo en una pantalla donde proyectar con la mayor aptitud posible las formas del mundo. La pincelada, que representa el elemento indicial más evidente en la pintura pues remite necesariamente al gesto único e irrepetible del autor, permaneció invisible a lo largo de la historia de la pintura occidental. Arthur C. Danto escribe en relación a este hecho:

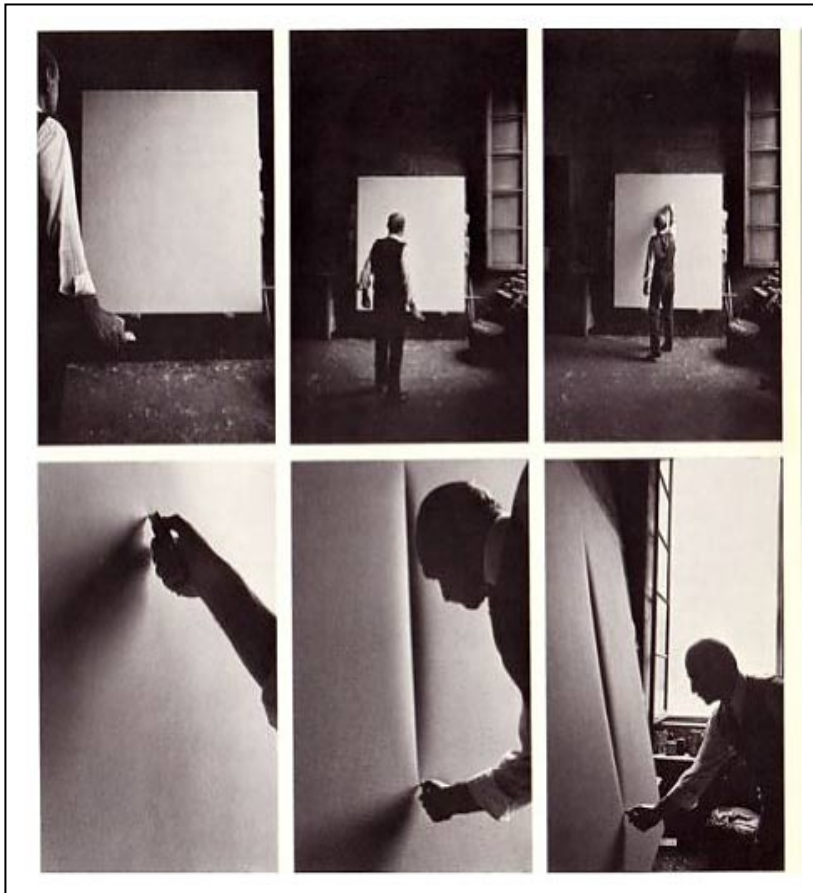
Me resulta transparente que la pincelada se vuelve importante sólo cuando el ilusionismo retrocedió como el objetivo de la pintura, y la mimesis retrocedió como la teoría del arte definitoria. (DANTO, 1999: 92)

Según la cita de Danto, el paso de la tradición mimética del arte a la modernidad artística, se interpreta como una transición desde lo icónico a lo indicial reflexivo. Nosotros podríamos añadir que la crisis de la modernidad artística y la llegada del arte posthistórico se puede leer como la sustitución de un signo artístico que muestra exclusivamente las huellas del autor, por otro que señala referentes de la realidad.

En las algunas propuestas tardías de la pintura abstracta de la modernidad empieza a visualizarse este cambio de modelo sígnico. Algunos artistas comienzan a dejar en sus obras abstractas el rastro de elementos reales, contraviniendo así el mandamiento de reificación, autoreferencialidad y autonomía del paradigma moderno. Pensemos en la impronta de los cuerpos en la obra de Ives Klein, las pinceladas seriadas de Niele Toroni, las quemaduras de Claude Viallat o las incisiones de Lucio Fontana.

2.3. La incisión como espacio de interpretación. Lucio Fontana

Un ejemplo paradigmático de manifestaciones indiciales transitivas en propuestas pictóricas no figurativas son las telas agujereadas o rasgadas de Lucio Fontana. En 1949 realiza sus primeros *buchi* (lienzos agujereados) e inicia la serie *Concepti spaziali*. Las incisiones las comienza a hacer en 1958, unos 10 años después. Formalmente cabe interpretar esta evolución del agujero a la incisión como una estilización. Detrás del lienzo coloca una gasa negra para acentuar este rasgo y dotar a la marca de mayor rotundidad.



Fotografía de Ugo Mulas

Sus telas horadadas o rajadas enlazan con lo real en dos sentidos opuestos.

Por un lado la incisión adhiere el espacio real al lienzo en forma de vacío. No se trata de construir ilusión de espacio sino de incorporarlo a la materialidad del lienzo. El referente es aquí de índole metafísica, se alude al infinito. Fontana lo expresa del siguiente modo: “En nuestro arte las líneas del horizonte se multiplican hasta el infinito, en dimensiones infinitas”.¹² En esta primera lectura la huella es colonizada por la forma: no remite a nada, solo cuenta lo expresivo.

Pero ante un signo índice tan inequívoco como una rasgadura o una perforación, un segundo sentido relacionado con el objeto percusor o con el gesto ejecutor es inevitable. Fontana no reniega de esta segunda acepción cuando manifiesta: “el subconsciente moldea lo individual; lo completa y lo

¹² Citado en INGO F, Walter (ed.), 2001: 579

transforma, le proporciona la guía que recibe del mundo, y que a su vez, adopta de vez en cuando”.¹³

Aceptada una conexión con el mundo a través del índice, la pintura excita un nuevo universo de interpretaciones: La incisión es un ataque iconoclasta; o es cicatriz autobiográfica (Fontana fue herido y condecorado en la Primera Guerra Mundial)¹⁴. También hay quien aprecia en la hendidura la forma de los genitales femeninos, o una violación desgarradora. Y el miedo. A través de la tela desgarrada por el índice se cuele la realidad, y con ella el juego de la interpretación, el universo de lo simbólico, y de lo prosaico. La consabida comunión del arte con la vida.

La pintura comienza a perder su opacidad, y no lo hace por medio de la mimesis, sino a través de lo indicial. El índice muestra una relación con la realidad mucho más estrecha, pues certifica la presencia del objeto representado, mientras que el icono sólo es capaz de crear ilusión de realidad. La puerta de entrada de la fotografía en el ámbito de las artes plásticas se vislumbra de esta forma en las hendiduras de Fontana. El índice en la abstracción señala el ocaso de la modernidad y abre el camino a prácticas artísticas capaces de señalar a lo real con mayor aptitud. La fotografía, medio inequívocamente indicial, se convertirá en un instrumento omnipresente en el arte de la posmodernidad.

IV. EL ÍNDICE EN EL ARTE POSTHISTÓRICO¹⁵. LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

1. El ocaso de la pintura moderna como síntoma.

¿Cómo es el arte después de la modernidad? Partimos de un hecho que puede resultar revelador. La Pintura con el fin de la modernidad pierde su

¹³ Citado en INGO F, Walter (ed.), 2001:300

¹⁴ Información de la Pagina web de la RAI <http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/fontana.htm> , recuperada el 10 de Jun. 2008

¹⁵ Adoptamos como a lo largo del texto la terminología propuesta por Arthur. C. Danto (1999:34)

protagonismo como género preponderante. Se convierte en un soporte más con el que hacer una obra de arte. “Lo que importa no es que una obra sea pintura, sino que sea arte”. (GONZÁLEZ FLORES, 2005: 86) Este nuevo papel de la pintura evidencia dos cosas. En el arte posmoderno el soporte no tiene la relevancia que en los otros periodos del arte. Es más importante la voluntad artística que el vehículo de la expresión artística.

Otro hecho interesante es comprobar cómo la pérdida de aureola de la Pintura apunta a la desactivación de lo que hemos llamado indicialidad reflexiva. La huella del autor en su obra ha perdido su carácter definitorio en el arte contemporáneo. Es indudable que el universo artístico sigue poblado de estrellas fulgurantes y que el mercado sigue fomentando el culto al cuerpo – gesto- singular del autor del que hablaba Barthes; pero no es menos cierto que esta constelación convive por vez primera con propuestas que deslegitiman su aura, y que ven cuestionadas las concepciones del arte que anteponen lo mítico a lo real; la firma, a la idea; lo subjetivo, a lo documental.

A finales de los sesenta, Roland Barthes y Michel Foucault proclamaron la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del yo. Frente al Autor, el Lector y el Texto se erigen en los verdaderos protagonistas de la escritura.

Barthes (1987: 65-71) en su artículo la "Muerte del autor" comienza criticando desde la literatura la concepción romántica del autor según la cual el creador da forma a la inspiración al configurar su obra. La obra literaria se transforma en texto, es decir, en un tejido forjado a partir de la escritura del autor y de la lectura activa de los lectores

Foucault (1968: 73-104), en *¿Qu'est-ce qu'un auteur?* sostiene que el autor debe ser despojado de su rol de artífice para pasar a ser analizado como una función compleja y variable, como una entidad discursiva que caracteriza cierto tipo de textos y que no se sitúa ni en la realidad ni en la ficción, sino en el borde mismo de los textos, marcando sus aristas, recortándolos, manifestando su modo de ser caracterizándolos frente a otros enunciados en el interior de una sociedad.

Si exportamos el análisis de Barthes y Foucault sobre la autoría desde el ámbito de la literatura al de las bellas artes, podríamos señalar como elemento común de las propuestas artísticas contemporáneas la desmitificación de la idea de autoría. La institución del arte asume la complejidad del medio y concede al espectador el rol de complemento necesario para la obra. El autor contemporáneo, apostado en los márgenes de un discurso artístico inabarcable, lanza sus propuestas con la intención de participar del flujo de la creación, no de determinarlo.

2. El índice como herramienta del arte a partir de los 70.

Rosalind Krauss fue pionera en la inclusión del signo índice como herramienta de interpretación de las propuestas del arte posthistórico. Para esta autora, la fotografía representa un papel fundamental en el arte a partir de los 70. Krauss piensa que lo realmente revolucionario en esta nueva era del arte “es precisamente esta sustitución de las reglas de la iconicidad por las de la indización” (KRAUSS, 2002:16). La indización se corresponde según la autora con el “calibrado al cual la fotografía puede someter a los objetos de la experiencia” (2002:15). La fotografía es considerada pues como “objeto teórico mediante el cual las obras de arte pueden ser vistas en términos de su función como signos”. (2002:15)



Marcel Duchamp, With my Tongue in my Cheek,
1959, Paris, Collection of Centre Georges Pompidou

Rosalind Krauss utiliza esta obra tardía de Duchamp, *With my Tongue in my Cheek* como ejemplo de la introducción del índice en la obra de arte. Se trata de un autorretrato donde lo indicial se impone- superpone- a lo icónico. Sobre el dibujo a lápiz de su perfil en una hoja de papel, Duchamp añade un vaciado en escayola de su mejilla y su barbilla sobre el espacio correspondiente. No se nos ocurre forma más plausible de ilustrar la idea de lo fotográfico como calibrado teórico. No es una fotografía, pero pasa por una deconstrucción de una fotografía basada en sus componentes semiológicos: el indicio del vaciado yuxtapuesto a lo icónico del dibujo.

Otra forma de materialización de las obras de arte según la matriz del índice nos la ofrece el ready-made. Krauss apunta a este respecto:

El proceso de producción del ready-made plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de aislamiento o selección. (1996:219)

Este esquema resulta muy fértil en la descripción del arte a partir de 70 y explica el mecanismo teórico por el que la fotografía se convierte en medio de expresión de las artes plásticas. Nuevas prácticas artísticas como la performance, o las instalaciones, responden a esta idea de transposición física de un objeto –de un cuerpo- desde la continuidad de la realidad a la condición estable de aislamiento y selección de la representación en el espacio del arte. Así mismo la capacidad acreditativa de la fotografía propia de lo indicial, sus posibilidades documentales, la convierten en una herramienta imprescindible para dejar testimonio de intervenciones fuera del espacio museístico, como los *earthworks*, o el *bodyart*.

La relación entre fotografía y arte es cada vez más estrecha. El nuevo cariz de lo artístico que vuelve a mirar a la realidad, tras una época de autoreferencialidad, legitima el uso de la fotografía como herramienta de expresión. En el siguiente capítulo se analizará someramente el papel de la fotografía en el arte contemporáneo para centrarnos en la utilización de la

imagen fotográfica como herramienta de representación del territorio desde la perspectiva del índice y del icono.

Capítulo cuarto

**ICONO E ÍNDICE EN LA FOTOGRAFÍA
CONTEMPORÁNEA.**

I. LA FOTOGRAFÍA EN LAS ARTES PLÁSTICAS.

1. El índice en la fotografía plástica.

Para muchos artistas, al final de los años 60, el valor de la obra autónoma como finalidad necesaria de un proyecto artístico parecía ser fruto del valor de cambio del trabajo cosificado. Había que suspender o poner entre paréntesis aquella finalidad para volver a del proceso de experiencia y de búsqueda. El arte tenía que aproximarse a la vida como acción y transformación, expresión y comunicación. La fotografía se volvió muy útil como técnica de registro y soporte de información. Al producir simples documentos, y no obras autónomas, reenviaba necesariamente al espectador (o al que mira) a la idea, a la acción, al proceso, desarrollados por el artista. (CHEVRIER 2007:180)

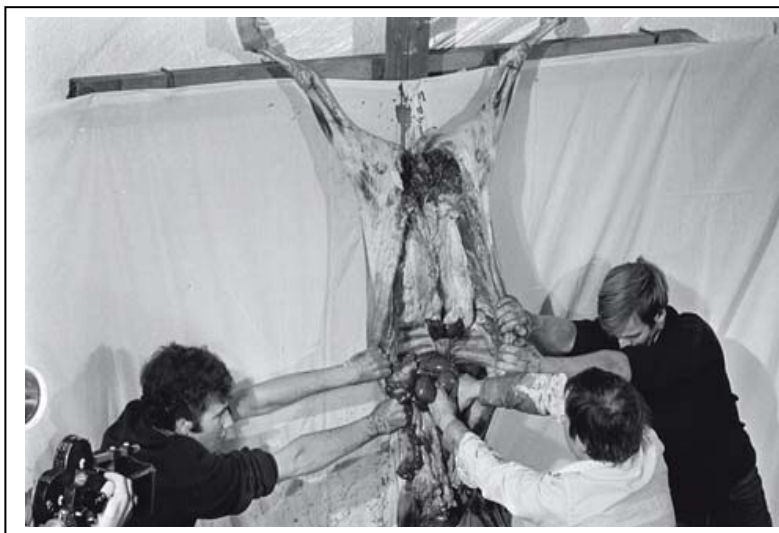
Esta cita del crítico François Chevrier, describe bien el contexto en que la fotografía aparece en el panorama del arte a partir de los años 70. La necesidad de superar la realidad autoreferencial de la obra de arte autónoma moderna y el objetivo por aproximar el arte a la vida de las nuevas tendencias artísticas posthistóricas, explican el ingreso de la fotografía en el ámbito de las artes plásticas.

Este ingreso se produce a través de los componentes indiciales de la fotografía. En un capítulo anterior vimos como Dominique Baqué señalaba la manera “curiosa y paradójica” en que la fotografía se infiltra en el arte, a saber, “como imagen-huella, reliquia, como documento con calidades definitorias a menudo mediocres” (BAQUÉ, 2003.42). Para entender qué prácticas artísticas utilizaron en la década de los 70 la fotografía como herramienta indicial es útil recordar qué es lo propio del índice. Kraus, al hablar del ready-made de Duchamp nos daba algunas claves:

El proceso de producción del ready-made plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de aislamiento o selección. (KRAUSS, 1996:219)

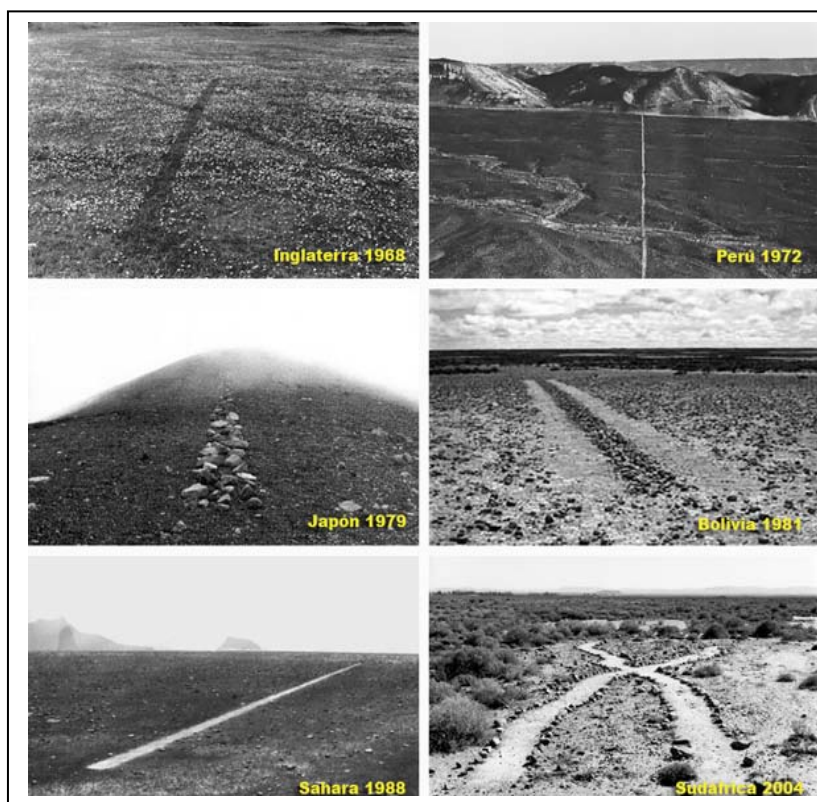
La fotografía, así como las prácticas artísticas indiciales tienen esta capacidad de transponer físicamente un objeto y de aislarlo, es decir de seleccionar un

objeto de la realidad y reubicarlo en un espacio diferente. Esta posibilidad de selección y transposición de la fotografía sirvió de coartada a los galeristas para devolver a su territorio las nuevas propuestas díscolas, que bien por su carácter efímero, bien por su ubicación en la naturaleza habían quedado excluidas de los espacios del arte. La fotografía comienza a colgarse en las galerías como testimonio de una acción, performance o happening. Estas imágenes eran “en la mayoría de los casos, es de pésima calidad, parcial y pobre”. La fotografía en este caso, “suspende, bloquea el flujo de la acción y sólo restituye una ínfima parcela de la dramatización que ha tenido lugar. Tan sólo queda la inscripción de una violencia o de un disfrute: nunca la violencia y el disfrute como tales”. (BAQUÉ, 2003:14)



Hermann Nitsch
Action 1968, Austria Documentation of performance

Un caso distinto es el de la documentación de las obras *Land art*. Las fotografías actúan aquí no sólo como índice documental, tratan también de incitar al público a que visite las obras “in situ” (2003:15) y por tanto su calidad es mayor. Incluso artistas como Hamish Fulton, Richard Long, o Robert Smithson, más allá del propósito documental de las fotografías, persiguen una integración conceptual de las mismas en su proyecto. (2003:16)



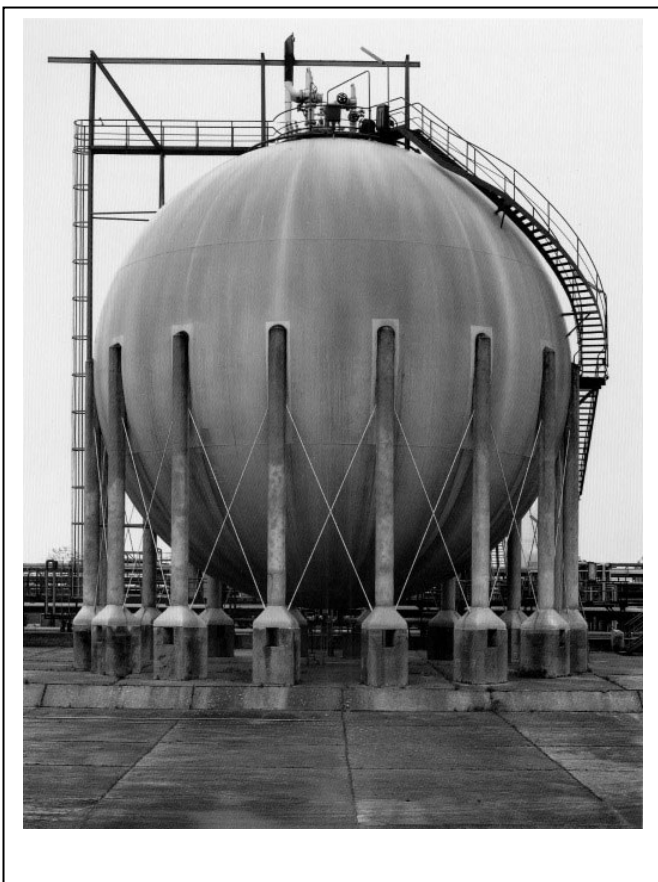
Richard long

Este propósito estético de alguna de las fotografías que empezaban a colgar en el cubo blanco de la galería y el museo favoreció la fragmentación del discurso fotográfico en décadas posteriores donde la fotografía aparece, bien manteniendo su función primera de restituir una obra o un acontecimiento –indicialidad-, ya bajo la “forma cuadro” con voluntad autónoma y estética, revisitando la tradición pictórica –iconicidad-. Dicho de otra forma, se establece a partir de entonces una escisión en lo que podríamos llamar artistas que utilizan la fotografía, y fotógrafos puros

2. El caso Becher: de lo indicial icónico.

En la bienal de Venecia de 1980 el gran premio de escultura fue concedido a la pareja de fotógrafos Bernd y Hilla Becher. Probablemente el jurado tuvo presente las características testimoniales de las fotografías de arqueología industrial de los Becher. Se valoró la capacidad del medio fotográfico en su

vertiente indicial para seleccionar y reubicar un objeto. Sin embargo los Becher forman parte de una tradición fotográfica con criterios formales y estéticos propios que consideran la fotografía un objeto autónomo. Las tipologías de los Becher inocularon a partir del premio de la Bienal el virus de la fotografía autónoma en la institución del arte. La fotografía no sirve sólo como auxiliar de otras prácticas en su versión indicial, adquiere valor por sí misma, según aspectos formales que remiten de manera clara a lo icónico.



Bernd y Hilla Becher: *Spherical Gas Tank*

Wesseling, Köln, 1983

Si hay un estilo fotográfico capaz de sobrevivir, ese será la fotografía objetiva. Después de la experiencia de dos guerras mundiales, para los artistas alemanes era de buen tono ignorar la historia y pasar por alto la realidad más inmediata. Aunque, por aquel entonces, el estilo documental se había vuelto imposible, queríamos volver a las

fuentes verdaderas de la fotografía, ya que constituye un medio muy rico para reflejar la realidad. Un recurso que es un regalo del cielo.¹⁶

Esta cita de los Becher los sitúa en un marco de referencia indudablemente fotográfico, insólito hasta el momento en las instituciones del arte. La fotografía señala una cosa, es inevitablemente indicial en su constitución. Sin embargo cuando entra en juego la idea de “formas de apariencia.”¹⁷ es indudable que las fotografías se muestran como algo más que meros documentos; existen más allá de su condición indicial de intermediarios con la realidad. Se podría afirmar que la obra de los Becher, al trascender –no negar- lo indicial en su preocupación por las formas de apariencia, se abre a una dimensión icónica. En lo icónico lo relevante es la apariencia, la ilusión. La conexión con la realidad propia de lo indicial no es aquí más determinante que su presencia física como fotografía. A este efecto de presencia de las fotografías de los Becher, Thierry de Duve lo llamó *monumentalidad*. Sus fotografías no funcionan sólo como reliquia de los edificios industriales, les confieren una suerte de monumentalidad que no poseen los edificios reales.

At the cost of a neologism, we may perhaps be better off saying that the Bechers have invented the *monumentary* genre in photography.¹⁸ (DE DUVE, 1999:19)

3. El icono fotográfico en el arte contemporáneo. La forma cuadro.

Autonomía. Éste es el término que utilizaría Jean-François Chevrier para describir el fenómeno que hemos relatado en el apartado anterior a propósito de las tipologías industriales de los Becher. *La forma cuadro* es el neologismo que introduce Chevrier para referirse a la autonomía de determinadas propuestas fotográficas en el espacio del arte.

Dominique Baqué dice a este respecto:

¹⁶ Citado por Armin Zweite en *Bernd y Hilla Becher, Tipologías*. Fundación Telefónica, Madrid, 2005:7

¹⁷ Ibid. pag. 9

¹⁸ “A costa de introducir un neologismo, quizá sería mejor decir que los Becher han inventado el género *monumental* en fotografía”. Traducción propia.

La fotografía, a la vez ontológicamente precaria y, sin embargo, indispensable, será a veces la acompañante, a menudo lo “restante”, pero siempre testimonio, hasta convertirse, por fin, -y será ésta una de las determinaciones esenciales de los años 80- en la obra misma. (BAQUÉ, 2003:42)

Existe un tipo de fotógrafo que no conforme con la capacidad de restitución de lo real en la fotografía se plantea la obra como objeto autónomo que debe funcionar desde unos presupuestos formales que le confieran la suficiente gravedad para funcionar como soporte de pensamiento en el espacio del arte.

Los fotógrafos que actualmente se sitúan y se manifiestan como artistas, considerando el espacio público de exposición (como los que ya hemos presentado), no pueden simplemente “tomar” imágenes; tienen que hacerlas existir, concretamente, y darles peso, la gravedad, en un espacio de percepción real, de un “objeto de pensamiento”. (CHEVRIER, 2007:180)

Este fotógrafo prevé, dice Chevrier, qué acabado tendrá la obra, dónde se colocará, cuales son los referentes artísticos, en qué historia se inscribirá (2007: 180). Esta concepción objetual trasciende el rol mediador adjudicado a lo indicial y parece remitir a una realidad icónica.

Chevrier, en su artículo *Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía*¹⁹, menciona a Cindy Sherman como ejemplo paradigmático de esta concepción singular de la fotografía al referir cómo la artista aplica a la lógica de la performance “una imaginería del cine y de los medios, dando a cada imagen, dentro de la serie, un valor autónomo” (2007:195).

¹⁹ Incluido en CHEVRIER:2007



Cindy Sherman: *Untitled Film Still #48* 1979,
Fotografía, 76.2 x 101.6 cm. Tate Gallery, London

Cindy Sherman evolucionó en etapas posteriores hacia el color y el gran formato, con lo que este guiño a la forma cuadro resultaba aun más evidente.

4. Fotografía contemporánea y tradición pictórica. Mímesis e ilusión.

Las propuestas de los Becher y de Cindy Sherman, apuntan, dentro del panorama fragmentario del campo fotográfico contemporáneo, en dos direcciones muy interesantes.. En la tradición teórica de la pintura a menudo se utilizan indistintamente los términos mímesis e ilusión. Aunque estos conceptos compartan efectivamente ámbitos coincidentes, conviene contrastar su significado.

Mímesis: 1. f. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.²⁰

Ilusión: 1. f. Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos.²¹

Hay obras pictóricas donde predomina la mímesis en tanto que imitación de la naturaleza: pinturas de carácter costumbrista, topográfico, en buena medida el género del retrato. En este tipo de propuestas se acentúa el carácter

²⁰ Diccionario RAE, 22.^a edición

²¹ Ibid.

documental de lo icónico. En otras propuestas se subraya, en cambio, la índole ilusionista de la pintura, es decir, la representación de lo sugerido por la imaginación. A este modelo corresponderían las pinturas de género mitológico, o bíblico. Pero también las de género histórico, puesto que los pintores raramente tenían la oportunidad de asistir a los acontecimientos representados. Incluso numerosas propuestas paisajísticas, en concreto las románticas del XIX, responden a este esquema, ya que a menudo estas obras eran realizadas desde el estudio del artista y eran fruto de su imaginación.

Se podría afirmar que en las propuestas documentales, hay un componente indicial superpuesto al icónico, en tanto que el autor mantiene un contacto visual con el referente real que determina la producción de la obra. No existe génesis indicial –falta la contigüidad natural en el proceso de constitución de la obra-, pero sí una intención indicial. Sin embargo en las propuestas ilusionistas lo icónico sufre menor contaminación indicial, dada la ausencia del referente en el proceso de composición.

Si en la pintura esta diferenciación tiene una importancia relativa puesto que en cualquier caso la iconicidad es siempre predominante teniendo en cuenta el carácter artificial –autorial- del signo analógico; en la fotografía sin embargo esta distinción entre mimesis e ilusión es capital. El signo fotográfico como hemos estudiado comparte rasgos icónicos e indiciales; es un icono indicial (SCHAEFFER, 1990:45)

En la propuesta de los Becher, el carácter indicial es indiscutible, el referente real está físicamente presente en la imagen fotográfica, el tanque de gas estuvo indefectiblemente allí. Hay una relación equilibrada entre el índice de la presencia real y el icono de los rasgos formales y la monumentalidad de la obra.

En el caso de los *Film still* de Cindy Sherman el componente indicial “contamina” el aspecto icónico de su propuesta. Sherman utiliza la fotografía por la perfección del dispositivo icónico del medio. La voluntad de la artista es representar un personaje femenino aislado del flujo cinematográfico. Pero la fotografía ofrece inevitablemente una doble lectura: ¿veo a la actriz o veo al

personaje? Desde lo indicial prevalece la realidad y se quiebra la ilusión; desde lo icónico la ilusión triunfa.

Jeff Wall, quizá el representante más conspicuo de esta poética de la escenificación se refiere a la ilusión en los siguientes términos.²²

I wanted also to give a sense that the events that seemed to be taking place in front of the camera were in some way not taking place. Cinematography creates a loss of the actual, a feeling that something both is and is not happening, at the same time, in the same image. That is the persistence of the idea of illusion as art.²³

II. EL PAISAJE DESDE LA FOTOGRAFÍA. UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO

1. Recapitulación.

Hemos llegado al punto central de nuestro trabajo, cuyo objetivo consiste, recordemos, en explorar los resortes teóricos de la representación fotográfica del paisaje. Constatábamos en la introducción la pluralidad de propuestas en el ámbito de la representación fotográfica del territorio. En este capítulo se revisarán estas propuestas desde la perspectiva de los signos visuales que se han revisado hasta el momento.

Se ha analizado en diversos apartados la ontología de la imagen fotográfica. La conclusión a la que se llega es que la fotografía es un signo complejo, ambiguo, precario. Cuando se explora su génesis se constata que la fotografía es un signo indicial, puesto que mantiene con el referente una relación natural, física y necesaria. La fotografía es el rastro lumínico del referente sobre una superficie fotosensible. En su recepción en cambio, el signo fotográfico tiene un carácter doble, puesto que el espectador percibe este signo como verdadero en base a su constitución indicial, pero también lo acoge como icono, por su alto grado de analogía, de parecido con el referente. La fotografía se presenta de forma bipolar como huella de la realidad y como copia de la realidad. Es

²² Citado en Linda Morris (ed.) (2002:27)

²³ "Yo también quería dar la sensación de que los acontecimientos que parecen tener lugar frente a la cámara a su vez no tuvieran lugar. El cine genera una pérdida de lo real, un sentimiento de que algo sucede y no sucede, al mismo tiempo, en la misma imagen. Así es como persiste la idea de la ilusión como arte".

capaz de atestiguar una presencia en un lugar y un momento determinados, pero también es apto para generar ilusión de realidad.

Hemos revisado también las grandes narraciones del arte desde la perspectiva de los signos visuales. En la tradición pictórica figurativa predomina lo icónico, tanto en su versión mimética como ilusionista. En el arte moderno en cambio se asiste a una progresiva opacidad icónica en la obra artística que da paso con la llegada de la abstracción a lo que denominamos indicialidad reflexiva, donde la única relación con la realidad la ofrece el rastro del gesto del autor sobre la pintura del lienzo. El arte posthistórico se caracteriza por la libertad de sus propuestas, por su carácter polimórfico, por la ausencia de dirección. Es interesante para el análisis que vamos a iniciar constatar la capacidad de esta nueva era para incluir las tradiciones artísticas anteriores : “Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, podría ser hecha ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico”, dice Danto (1999: 34); y un poco más adelante afirma: “La principal contribución artística de la década [de los 70] fue la emergencia de la imagen apropiada, o sea el apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles significación e identidad frescas” (1999:37).

Otra característica común del arte posthistórico por lo que se refiere a la cuestión sígnica es la sustitución de las propuestas construidas sobre signos indiciales reflexivos –celebración de la autoridad- por obras constituidas por signos indiciales transitivos, es decir las obras que mantienen con la realidad un nexo físico –el retorno de lo real.

Estas disquisiciones relativas a la ontología de la imagen fotográfica y al papel de los signos visuales en la historia del arte aportaran algo de luz sobre las cuestiones relativas al análisis de las propuestas fotográficas de paisaje que nos disponemos a analizar

2. Consideraciones sobre el paisaje como género.

Una cuestión a dilucidar es la pertinencia del uso del concepto “género” en fotografía. Nuestra tesis es que su uso es aceptable si la fotografía se adscribe a la tradición pictórica clásica, es decir cuando en la imagen fotográfica predominan los aspectos icónicos. En su vertiente indicial en cambio, su uso es

desaconsejable, puesto que la introducción de este tipo de signo en el panorama artístico tuvo lugar fundamentalmente a partir de la década de los 70, justo cuando en el arte contemporáneo se producía el fenómeno de descomposición e hibridación de géneros que hemos tratado más arriba.

Como uno de los próximos apartados se refiere precisamente a la inscripción de determinadas prácticas fotográficas en la tradición pictórica del paisaje, conviene realizar un somero examen de este concepto.

El término “Paisaje” sufre hoy una indudable inflación semántica. Se utiliza en los ámbitos más heterogéneos y con significados cada vez más diversos. Este abuso del término ha desvirtuado su sentido y contenido originarios. El primer ajuste conceptual consiste en separarlo de la idea de naturaleza, término más complejo y de contenido más vasto con el que se tiende a confundir.

“Paisaje” es un concepto moderno. Hasta el siglo XVIII no se utiliza fluidamente (Maderuelo, 2005) en el sentido que se le da hoy. Albelda y Saborit (1997:79) lo definen como “una construcción material, una cierta manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptualmente propios de cada cultura.” Maderuelo (2005:17) propone una definición basada también en el aspecto cultural: “El paisaje tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura.” La idea de construcción artístico-cultural está presente en todas las definiciones.

La distancia es otro elemento clave. “El paisaje implica siempre un grado de alejamiento: sea este físico (...) o cultural (ALBELDA/SABORIT, 1997:78). Físico, en tanto que se ha de llegar a cierta altura que nos permita divisar desde lejos un paraje, del que no formamos parte, en su amplitud; cultural, puesto que la apreciación del paisaje implica cierto desapego cotidiano. Esta idea de distancia preside también la siguiente aproximación de Jeff Wall a lo paisajístico:

In making a landscape we must withdraw a *certain distance* –far enough to detach ourselves from the immediate presence of other people (figures), but not so far as to lose the ability to distinguish them as agents in social space. Or, more accurately, it is just at the point where we begin to lose sight of the figures as agents that landscape crystallizes as a genre.²⁴

(MORRIS, 2002:3)

Por último resultará útil definir el concepto de territorio, “lugar donde se concretarán físicamente los diferentes momentos del vínculo Naturaleza-Cultura. (ALBELDA/SABORIT, 1997:77)

3. Icono, indicio, paisaje, fotografía.

El análisis de la tipología de los signos predominantes en las propuestas paisajísticas nos servirá para realizar una suerte de clasificación.

Se distinguirán básicamente dos tipos de representaciones. Un grupo lo conforman aquellas prácticas en que predomina lo que hemos definido como indicio transitivo, a saber, aquellas obras fotográficas cuya función artística consista en la transposición física de un espacio singular de la realidad. La fotografía actúa aquí como huella analógica de lo real, es decir nos da una información topográfica del lugar, y a la vez atestigua que en el momento de la toma ese lugar aparecía tal y como se nos muestra ahora. La fotografía vale aquí como documento, como mediador entre el espectador y la realidad, como resto de lo real.



Robert Smithson: partially buried woodshed,
1970 Gelatin silver print. Colección ICP

²⁴ “Para realizar un paisaje debemos retirarnos a una cierta distancia –la suficiente como para separarnos de la presencia cercana de otras personas, (personajes), pero no tan lejos como para perder la capacidad de distinguirlos como agentes en el entorno social. O, dicho de forma más precisa, el paisaje cristaliza como género justo en el punto donde se empieza a perder de vista a los personajes”. Traducción propia.

El segundo grupo está formado por aquellas propuestas en que lo fundamental es el carácter icónico de la fotografía. El lugar singular importa poco aquí. La fotografía funciona como un generador casi perfecto de ilusión de realidad con fines autónomos. Lo fotografiado es un espacio real, la cámara estuvo frente al espacio representado, pero eso es una contingencia irrelevante en la mayoría de los casos. Si cuando analizábamos la obra de Cindy Sherman y Jeff Wall decíamos que en sus fotografías el personaje (lo icónico, la ilusión) solapaba al actor (lo real, lo indicial), en el caso del paisaje de índole icónica el escenario (la ilusión) solapa al lugar real. El territorio es aquí indiferente en su contingencia, sólo vale por los aspectos formales y su poder evocador. Este tipo de obras se presenta bajo la forma cuadro, y tiene carácter autónomo.



Florian Maier-Aichen: Untitled 2007
c-print, 228,2x 183.9 cm.

III. FOTOGRAFÍA Y TERRITORIO. CLASIFICACIÓN.

1. El paisaje predominantemente indicial. El testimonio

1.1. El indicio en la representación del territorio

La pintura moderna abandona progresivamente las convenciones miméticas de representación del espacio dominante durante dos mil años al iniciar el camino de la abstracción. La pintura pierde así cualquier vínculo con la realidad fuera de la gestualidad del autor. La realidad entendida como el ámbito de lo fenoménico, de lo empírico, de lo singular, que había quedado fuera del ideario poético de la modernidad, es recuperada a partir de la década de los setenta como parte primordial del programa del arte emergente, más apegado ahora a lo contingente, a la vida o a los problemas con que se enfrenta el hombre en su cotidianidad.

La fotografía en su categoría de signo indicial se convierte en una herramienta apta para mostrar el nexo con la realidad, porque más allá de su capacidad analógica la imagen fotográfica garantiza la presencia física –aunque sea de forma parcial- del referente real en los nuevos espacios del arte.

En este nuevo contexto artístico se acometen proyectos fotográficos que muestran un nuevo compromiso del hombre con el entorno. En 1975, William Jenkins comisarió en la George Eastman House de Rochester la exposición *New Topographics*. Jenkins designaba con este término la producción de los “nuevos topógrafos” americanos, que toman por objeto de investigación el registro de los cambios provocados por el hombre en el paisaje, como el subtítulo de la exposición precisaba: “*Photographs of a man-altered Landscape*”. La fotografía es considerada aquí por su carácter testimonial. La principal virtud de la imagen fotográfica en este ámbito es su capacidad para atestiguar los cambios físicos sobrevenidos en este espacio.

Este propósito no puede ser cubierto solamente por un signo icónico, la analogía no es aquí suficiente. Para dar testimonio de la transformación del territorio en toda su dimensión es determinante el carácter indicial del medio fotográfico, porque, además de mostrar con precisión y detalle la morfología del espacio representado, el espectador percibe los cambios como acaecidos “realmente”. Sólo un medio indicial, por el carácter natural de su génesis y por el vínculo físico que establece, se puede sustraer en la conciencia del espectador de la sospecha de falseamiento interesado con que son recibidos

determinados signos artificiales de carácter icónico o simbólico. En el inconsciente social el hombre miente, la naturaleza no.

Se va a mostrar como ejemplo de esta reflexión el proyecto *Rephotographic Survey Project*, tanto porque ilustra bien el predominio de la faceta indicial de la fotografía en determinadas propuestas relacionadas con el territorio; como porque introduce algunos conceptos como el del “vantage point”, importante como referencia de nuestra práctica artística, que se comentará en el último capítulo de este trabajo.

1.2. Rephotographic Survey Project

En 1977 se pone en marcha el Rephotographic Survey Project, proyecto dirigido por el fotógrafo Mark Klett, al que acompañaron entre otros Ellen Manchester, especialista en historia de la fotografía, y Jo Ann Verburg, comisaria de exposiciones. Este trabajo consistía en “refotografiar” el territorio registrado por los fotógrafos pioneros del Survey Project en el siglo XIX. El primer paso del trabajo consistía en localizar el punto exacto -vantage point- desde donde se realizaron las tomas. Las nuevas fotografías, realizadas desde la misma posición, y con ópticas y equipos similares, reproducen exactamente la misma porción del territorio que en las tomas de los pioneros. Las nuevas fotografías se exhiben junto a las imágenes del XIX en forma de díptico.



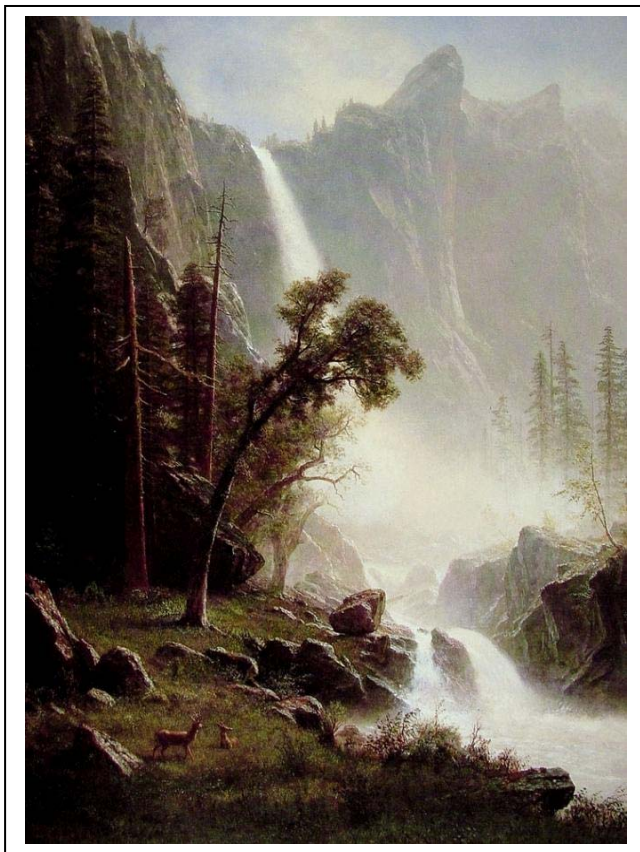
Timothy O'Sullivan, 1867 Tufa knobs



Mark Klett: 1979. Tufa knobs

Ante estos pares se toma conciencia del tiempo transcurrido desde la primera imagen hasta el momento presente. Gracias al aquí y ahora del índice se obtiene instantáneamente una experiencia topográfica de un siglo. Se propicia así, a partir de la confrontación de las dos fotografías, una nueva percepción del territorio en términos de tierra, tiempo y cambio.

Los dípticos del RSP enfrentan sin proponérselo dos concepciones distintas del paisaje. En las fotografías de las grandes misiones en los años 1860-1870 de autores como Timothy O'Sullivan o Carleton Watkins, cuenta Chevrier en su artículo *La fotografía en la cultura del paisaje*, "se daba una estrecha convergencia de intereses científicos y prácticos, pero estuvieron muy condicionadas por consideraciones estéticas y teológicas". (CHEVRIER, 2007: 51)



Albert Bierstadt: *Bridal Veil Falls, Yosemite*. 1872

North Carolina Museum of Art 91.8 x 67 cm

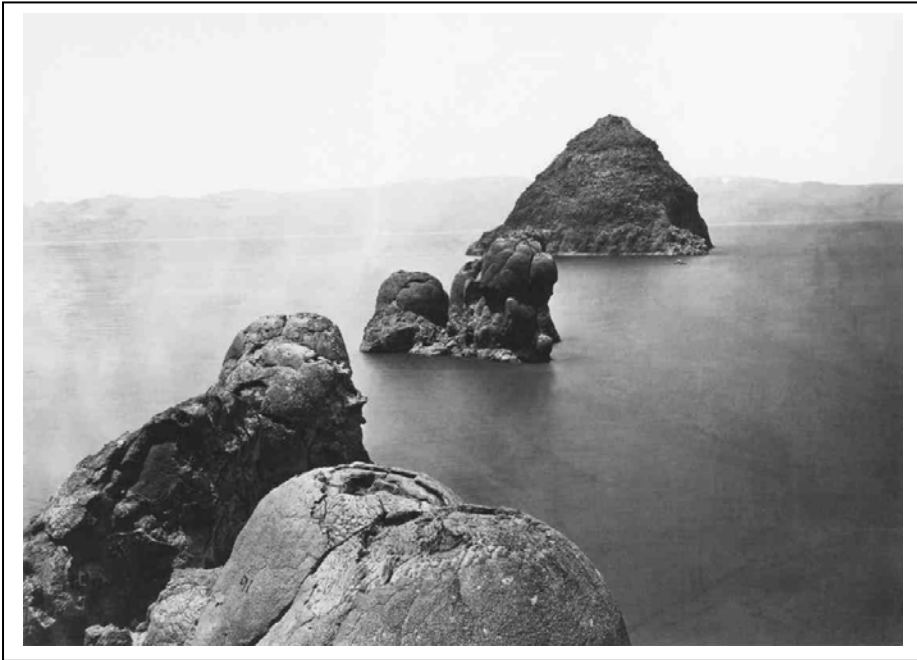
Los fotógrafos pioneros coincidieron en el tiempo con el movimiento romántico americano de pintores como Thomas Cole, Albert Bierstadt o Frederic Edwin Church. Estos artistas componían sus obras desde una estética de lo sublime, donde el patriotismo y lo religioso determinaban formalmente la representación del paisaje. Las siguientes palabras de Thomas Cole inspiradas por un cielo luminoso cubierto de nubes ilustran esta concepción de lo sublime americano:

No hay ni cima de la profundidad ni límite (...) Hay un reposo intacto y profundo. No hay forma ni colores (tan sólo un color), ni *chiaro scuro*, (tan sólo una gradación desde el horizonte), ni movimiento, ni sonido por descubrir. El cambiante ropaje de la tierra es retirado ante nosotros y permanecemos en medio de lo infinito, y lo eterno, mirando temblorosos hacia Dios.²⁵

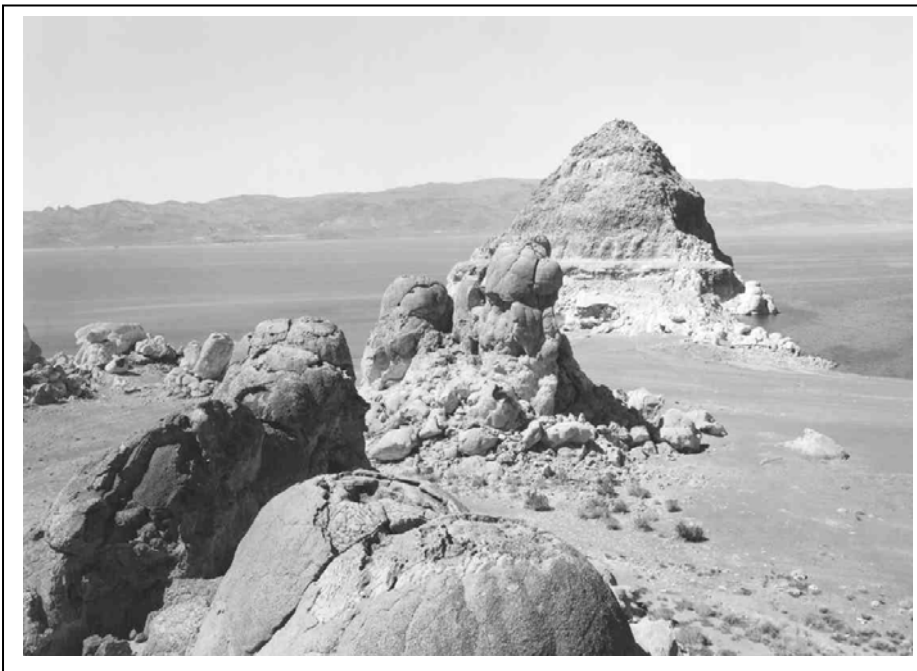
Es evidente que, en un momento donde la fotografía trata de emular a la pintura, los propósitos documentales y topográficos de estos fotógrafos se yuxtaponían a cuestiones estéticas y culturales. Las imágenes de los pioneros trascendían el carácter de meros índices del territorio para convertirse en incipientes *tableaux* fotográficos con un alto contenido iconográfico.

Las imágenes del RSP, en cambio, funcionan como meros indicios del lugar, como huellas analógicas que remiten a un espacio singular. Pero en su contención formal, enfrentadas a las fotografías de los pioneros, estas imágenes muestran, a una vez, la transformación del territorio, y el cambio del paradigma artístico en la representación del territorio.

²⁵ Citado en Dayer Gallati: *El paisaje americano y lo sublime mudable*. (Fundación Juan March: 2007)



Timothy O'Sullivan, 1867. *Rock formations, Pyramid Lake, Nevada.*



Mark Klett: the Rephotographic Survey Project, 1979.
Pyramid Isle, Pyramid Lake, Nevada

2. El paisaje predominantemente icónico. La evocación

2.1. El Romanticismo en el paisaje. De la ilusión a la expresión.

El siglo XIX es el último episodio en el gran relato de la tradición pictórica. Se comienzan entonces a percibir los primeros síntomas de la transición hacia el arte moderno. Las aportaciones teóricas de filósofos como Kant o, más tarde, Hegel, anuncian la evolución de un arte objetivo cuyo principal argumento era la mimesis hacia otro momento donde es la subjetividad del individuo creador la que determina el canon estético. El Romanticismo fue un periodo de exacerbación de lo individual y, a partir de ello, de la creatividad. La actitud romántica supone un cambio en la interpretación objetiva de la realidad, de la ciencia y del arte hacia el subjetivismo y la relatividad.

La realidad se idealiza en el mundo romántico y se transforma en Naturaleza. El hombre la percibe desde su subjetividad, se enfrenta a ella, la contempla como alteridad, porque deja de ser parte de ella. El paisaje romántico se convertirá en un género privilegiado por su aptitud para representar plásticamente la escisión entre hombre y naturaleza.

El paisaje de la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan Naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella. Por ello, también, el hombre – romántico- ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar las señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y este abismo le provoca terror, pero al mismo tiempo, una ineludible atracción.

(ARGULLOL, 2006:12)

En el paisaje romántico se revelará formalmente esta relación contradictoria entre hombre y naturaleza. El autor interpreta la realidad, de la que por otro lado no recibimos más que información subjetiva, con un elevado margen de libertad creativa. El artista romántico no siente la necesidad de representar miméticamente la Naturaleza, persigue crear una ilusión de Naturaleza donde se refleje su yo expresivo.

John Neubauer observa respecto a esta cuestión que la mimesis se vio frente a dos opciones teóricas: una, considerar la expresión interior como un

alejamiento decisivo de la vieja teoría mimética; otra, considerarla como una ampliación de esta misma teoría. La cuestión de considerar la expresividad, las pasiones, el intelecto, en fin, todo lo que se refiere a la subjetividad del artista, como un tipo de mimesis de la naturaleza pasa por dos premisas fundamentales. En primer lugar, la de considerar al ser humano como una parte de la naturaleza; en segundo lugar, poner el énfasis en la subjetividad. (NEUBAUER, 1992:135)

De modo que la naturaleza se representa verosímilmente como *todo* en el que se incluye al hombre, pero se hace según la lectura personal del artista, cuya función es ahora dar cuerpo y forma en su pintura a la expresión de las emociones humanas. Entramos pues en un proceso de subjetivación de la mimesis. Lo importante ya no es representar la naturaleza con fidelidad, sino que la naturaleza representada resulte expresiva, que sea capaz de expresar la vida interior del artista y que despierte en el espectador sentimientos análogos.

El signo visual más apto para representar este estado de cosas es el icono, situado aquí claramente en el polo de la ilusión, puesto que al autor romántico no le interesa la representación mimética de la naturaleza. Albelda y Saborit cuentan cómo Friedrich pinta sus grandes escenas de naturaleza desatada desde su estudio, imaginándolas a veces con los ojos cerrados, sólo con la mirada del corazón. (1997:79)

El propio Friedrich se expresa en estos términos

El pintor no sólo debe mirar lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Si nada viese en sí, mejor sería también que cese de pintar lo que ve ante sí.²⁶

O estas otras todavía más concluyentes:

Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia dentro.²⁷

El icono como ilusión. Pedazos ficticios de naturaleza como trasunto de una realidad interior, la orografía como agitadora de las emociones... ¿Se puede

²⁶ Citado por Hinz, (1974:92)

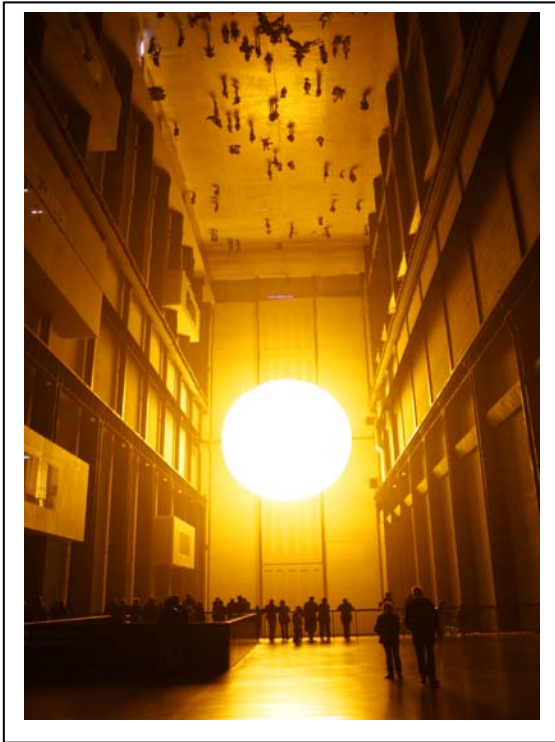
²⁷ Ibid. 1974:125

traducir esto al lenguaje de la fotografía? Numerosas propuestas fotográficas “neorrománticas” parecen confirmar esta posibilidad. En el siguiente apartado se presentarán dos propuestas que siguen parecen guiarse por este programa.

2.2. Olafur Eliason. La experiencia de lo sublime

The Weather Project. La instalación consiste en un semicírculo luminoso compuesto por 240 lámparas al fondo de la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres. El techo de la gran sala está recubierto por un espejo en que se refleja el semicírculo de la lámpara gigante de 15 metros de diámetro, creando así la forma circular de un gran sol de amarillo intenso. Una inyección periódica de humo escénico flota por el espacio de la instalación generando una atmósfera de sosiego y paz próxima a la ensoñación. El público vive la experiencia sentándose o tumbándose, como si tomara el sol en la playa o disfrutara de un día de campo.

La Naturaleza inunda la obra de Olafur Eliason. Está también presente en sus paisajes fotográficos, que representan accidentes naturales de Islandia como glaciares, ríos, cascadas, horizontes, grietas, vistas, montañas, horizontes, puentes o islas. La producción plástica de este autor gira en torno a las nociones de percepción y vivencia. A través de sus instalaciones y fotografías trata Eliasson de deconstruir los mecanismos materiales que propician las emociones consabidas ante lo natural.



Eliasson, Olafur, The Weather Project. Tate Modern
(London) del 10/16/2003 al 03/21/2004

La representación de la naturaleza no le interesa en sí tanto como la investigación sobre los aspectos culturales y perceptivos que generan la atracción y la empatía con el medio:

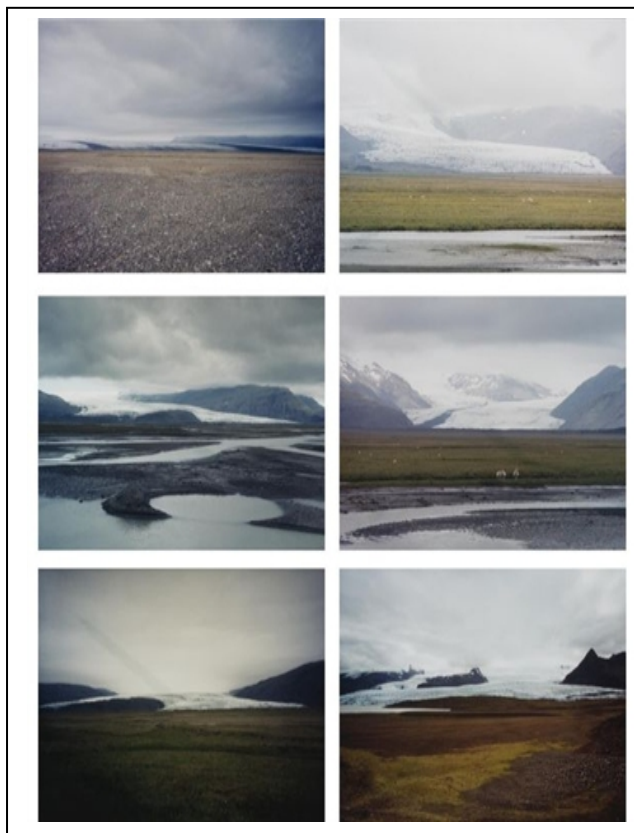
A veces es más interesante cómo uno se relaciona con la naturaleza que la propia naturaleza en sí. Ésta tiene obviamente un gran potencial pero es siempre a través de la cultura cuando más me interesa. Por eso me gusta la pintura del Renacimiento, que no entiende el paisaje sólo desde la naturaleza sino también desde la cultura, desde la posibilidad de que cuente cosas sobre nosotros. Me interesa su carácter procesual, espacial y experimental. Al final no me interesa tanto la naturaleza como el hombre.²⁸

Ilusión. La fotografía se utiliza en su dimensión icónica, como signo generador de ilusión de realidad, en una propuesta que pone en evidencia la artificiosidad de los mecanismos artísticos de la evocación.

²⁸ Entrevista a Olafur Eliasson publicada en suplemento *El Cultural* del 3 de junio de 2006



Olafur Eliason, The Insel series, 1999



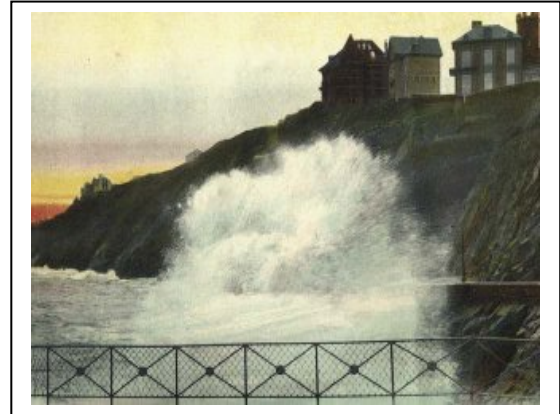
Olafur Eliason, Glaciares, 1997

2.3. Axel Hütte

A pesar de frialdad con que Axel Hütte aborda la representación de la naturaleza su obra se inscribe en el mismo programa conceptual que otros fotógrafos que representan el paisaje sublime con ánimo romántico, como Maier Aichen, Walter Niedermayr, Björnsson o Elger Esser.



Björnsson, 2002, 128 x 160

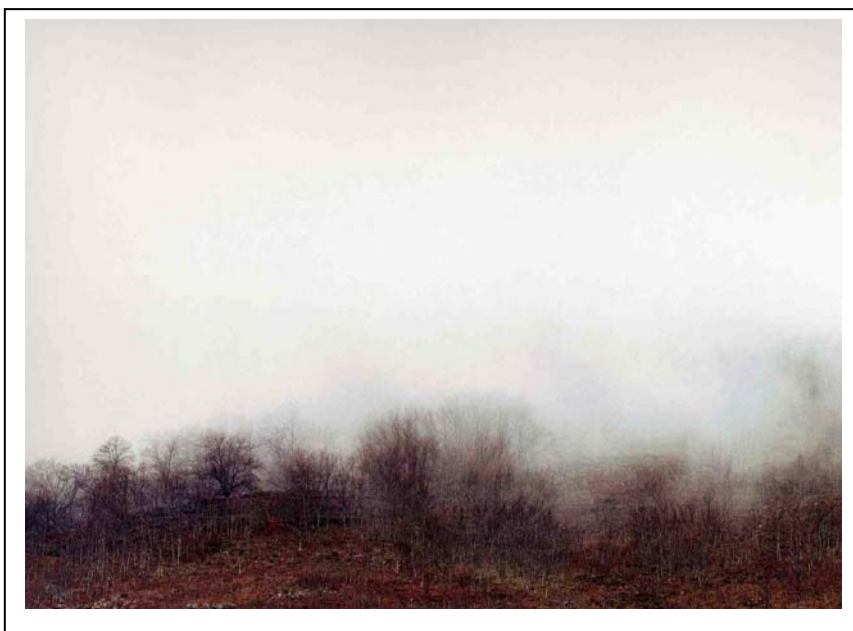


Elger Esser

Hütte mantiene la distancia emocional. Sus fotografías están sustentadas sobre unos principios formales afines al proceder de los Becher y de la escuela de Düsseldorf. En sus imágenes prima lo aséptico, lo neutro, y lo objetivo. El sentimiento lo aporta el espectador. Ante sus obras monumentales uno piensa que, en realidad, el lugar no importa, lo relevante es la composición, las estructuras geométricas, los volúmenes, las líneas y colores. Es decir, importa más la forma de la representación y las sensaciones que propician esas formas, que el territorio concreto representado.

La fotografía en la práctica paisajística de Hütte es una herramienta válida para organizar las formas de la naturaleza y componerlas de manera que funcionen por evocación. Lo grave, lo majestuoso, propiciado por el aparato formal, por la luz, la geometría, el color, por el desmesurado formato de la imagen, es el tema de estas fotografías. El lugar no importa, el medio es el mensaje. Una vez más el icono ilusionista solapando al índice de la presencia del lugar singular.

Es difícil aceptar que no solamente estamos ante bellos fragmentos de naturaleza, sino ante elaboradas construcciones visuales, en las que lo artificial, el equipaje cultural y la transformación metodológica tienen la misma importancia que ese modelo callado que es la tierra. Pero finalmente, el tiempo, en un discurrir interminablemente pausado, nos hace comprender que estamos ante obras de arte, representaciones simbólicas de una realidad interpretada por el hombre.²⁹



Axel Hütte: Yuste III, 2002, 172 X 207 cm



Axel Hütte: Greina, Suiza, 1999, 187 x 237 cm

²⁹ Rosa Olivares, en MNCARS, 2004:95

Capítulo quinto

CONCLUSIÓN

I. CONCLUSIÓN

La representación fotográfica del territorio se presenta bajo las formas y enfoques más heterogéneos. Esta diversidad en las propuestas ha propiciado una reflexión en torno a ciertos aspectos teóricos e históricos del paisaje, para la que se ha seleccionado como herramienta metodológica fundamental la semiótica de los signos visuales de Charles Sanders Peirce, que los clasifica en indicios, iconos y símbolos según la relación de huella, semejanza y código que mantienen respectivamente con la realidad que representan

El análisis del estatuto ontológico del medio fotográfico ha certificado el hecho de que la fotografía participa en su constitución sígnica de las tipologías de icono e índice. En este sentido se pronuncia Schaeffer cuando afirma:

Acabo de calificar la imagen fotográfica de índice icónico e icono indicial a la vez. No sobreentendiendo ahí que los términos sean equivalentes: expresan más bien el estatuto ambiguo de este signo, definido unas veces por el predominio de la función indicial, otras veces por el de la función icónica. Dicho de otro modo, la imagen fotográfica considerada como construcción receptiva no es estable. Posee un número indefinido de estados, de los que cada uno está caracterizado por el punto que ocupa a lo largo de una línea continua bipolar dibujada entre el índice y el icono. (SCHAEFFER, 1990:75)

Las imágenes fotográficas se sitúan inevitablemente en un punto de la línea bipolar que propone Schaeffer, bien en el polo del índice, bien en el polo del icono. El objetivo de realizar una propuesta de clasificación de las propuestas paisajísticas a partir de la ambivalencia sígnica de la fotografía se ha cubierto exitosamente con el auxilio de esta imagen de la línea de Schaeffer.

Cuando la imagen fotográfica del territorio se sitúa del lado del icono, es decir, cuando lo que cuenta es la su capacidad para producir copias análogas al espacio real, nos encontramos ante una propuesta que se puede adscribir a la tradición pictórica del género del paisaje. Este tipo de imagen se puede leer según las convenciones del género en cuestión. Hay que recordar que la pintura es también un medio icónico de representación, de modo que la

fotografía, cuando se sitúa en el polo de la iconicidad, se adapta a las convenciones formales de esta tradición.

Ha sido necesario sin embargo ajustar y ampliar la definición del signo icono para dar mayor precisión a este modelo de investigación. De manera que se ha distinguido entre los iconos que representan un objeto concreto de la realidad, *iconos miméticos*, y los que representan una idea, un objeto de la imaginación, *iconos ilusionistas*. Esta distinción, que ha resultado útil para comprender las propuestas de algunos fotógrafos que utilizan la poética de la escenificación como Jeff Wall y Cindy Sherman, se ha extrapolado a las prácticas de representación del territorio. En las manifestaciones del paisaje icónico, lo que cuenta no es la exactitud de la copia del territorio singular que representan, sino la capacidad de estas propuestas para funcionar como sus referentes de la pintura, es decir, como estructuras formales de ilusión capaces de evocar determinados sentimientos. En estas propuestas, el lugar representado trasciende lo contingente; son tipos que se construyen en virtud de categorías estéticas como las de lo sublime o lo pintoresco. Son espacios de ilusión, escenarios de Naturaleza donde proyectar determinadas emociones. En estas manifestaciones el componente indicial de la fotografía está neutralizado por el carácter ilusionista del icono.

En el polo del índice, se sitúa el otro grupo de nuestra clasificación. En este apartado se ubican las propuestas documentales que tienen por objeto representar un lugar concreto, contingente; manifestaciones que tratan por ejemplo de mostrar los cambios antrópicos en el territorio; discursos relacionados con la memoria o con la función de nuestro entorno. La fotografía sirve aquí por su capacidad de señalar un aspecto determinado del territorio, de reubicarlo en el espacio del arte y de transponerlo como signo de reflexión. El paisaje indicial es una impronta del lugar, y sirve así a menudo como manifestación de un compromiso con el espacio donde se desenvuelve nuestra existencia.

Otro campo donde se ha certificado la aptitud de este modelo de análisis semiótico desde la perspectiva del icono y el índice es en el examen de los movimientos artísticos en su relación con la fotografía. La línea de tensión entre lo icónico y lo indicial de que hablábamos más arriba describe bien la evolución de los movimientos artísticos desde una perspectiva histórica. Según este análisis, el icono preside el llamado relato de la mimesis. El tránsito a la modernidad se puede interpretar como el proceso por el cual el icono pictórico va perdiendo transparencia para alcanzar el mayor grado de opacidad posible con la abstracción. Esta pérdida de transparencia se traduce en una presencia cada vez más evidente de la figura del autor, perceptible en la huella de su gesto plástico.

Con la crisis de la modernidad y el cambio de paradigma del arte postmoderno, lo real, y por ende lo social, cobra importancia inusitada. Se hace necesario un tipo de signo que mantenga un nexo más sólido con la realidad, como es el caso del índice, que certifica por su génesis natural la presencia de lo real.

La relación de la fotografía con estos movimientos se comprende mejor después de este análisis basado en la semiótica de los signos visuales. La fotografía lucha en sus orígenes por adscribirse a la tradición pictórica y entra en competencia con la pintura desde el polo de lo icónico. Consigue coquetear con el arte institucional, en tanto que comienza a ser expuesta en los salones parisinos, pero a costa del rechazo empecinado de críticos y artistas. De este rechazo frente a la intrusión y amenaza de un medio icónico más perfecto, surge el cambio de paradigma artístico, que comienza a rechazar el modelo de la mimesis para abrazar el nuevo canon de la creatividad y de la subjetividad. Durante la modernidad la fotografía queda relegada porque el índice reflexivo (el que remite únicamente al autor a través de los trazos de su pincelada) es, dentro de la tipología analizada, el signo menos afín a su ontología: la huella del autor pierde visibilidad tras los resortes mecánicos y químicos del dispositivo fotográfico. Por último, con la llegada del arte posmoderno y con el retorno de lo real, la fotografía resulta apta como herramienta, esta vez desde

el polo del indicio transitivo, aquél que señala de manera necesaria al referente de la realidad.

La principal aportación de este trabajo consiste en presentar un modelo de análisis para interpretar las propuestas fotográficas, caracterizadas como hemos visto por su diversidad e hibridación. Este examen que proponemos consistirá en analizar una propuesta fotográfica concreta ubicándola en el punto aproximado de la línea bipolar mencionada más arriba, según el peso de su carga icónica o indicial. Así una fotografía de Jeff Wall, se situaría en el extremo del polo del icono, en concreto en lo que hemos denominado icono ilusionista, y buscaría sus referentes en la pintura o en las artes escénicas. En cambio una propuesta como la de Richard Billingham se situaría en el polo de lo indicial, porque la fuerza de sus imágenes radica en el hecho de que lo que retrata existe, y no en su formalismo, o en su capacidad ficcional.

Existen prácticas fotográficas, bien es cierto, que se sitúan en el centro de la línea, mostrando un equilibrio entre los polos icónicos e indicial. Es el caso de la obra de Bleda y Rosa en su serie *Orígenes*, por citar un ejemplo cercano. La preocupación formal que se percibe en la naturalidad de sus tomas, sitúa este trabajo del lado del icono, y permite buscar sus fuentes iconográficas en la pintura de paisaje, en concreto, según ellos han manifestado, en la pintura de paisaje de finales del XVIII y del XIX de autores como Constable. Pero su propuesta es también marcadamente indicial, porque lo fundamental en este trabajo es señalar el lugar exacto y concreto donde habitó el primer hombre. Se trata de fotografiar los yacimientos arqueológicos, en los que según la lógica del indicio, se rastrea la impronta de los orígenes del hombre.

En relación con potenciales trabajos futuros que complementen o permitan mejorar los resultados de esta investigación, proponemos los siguientes:

- Utilizar nuestro modelo de análisis para afinar y ampliar la clasificación de las propuestas de representación fotográfica del paisaje.

- Emplear este modelo para examinar prácticas fotográficas abstractas, como las de Thomas Ruff o Wolfgang Tillmans.
- Estudiar la pertinencia de la utilización del concepto de género en fotografía.
- Ampliar el campo de estudio semiótico de los signos visuales para mejorar las herramientas de análisis.
- Tratar de extrapolar estas proposiciones teóricas a ámbitos del arte no fotográficos.
- Estudiar la influencia de la fotografía digital en su constitución icónica e indicial

Estas futuras investigaciones dotarían de una mayor validez a nuestras conclusiones o proposiciones teóricas.

La memoria del proyecto *Ruins in invers* que adjuntamos a continuación se constituye en la verdadera conclusión de este trabajo. En este proyecto se tienen en cuenta los presupuestos teóricos analizados hasta ahora. En concreto se ha tratado de encontrar un equilibrio entre lo icónico y lo indicial, entre la forma de representación y de recepción por un lado, y su condición de testimonio y constatación por otro lado. En este sentido el proyecto se suscribe al modelo propuesto por Los Becher, pues se trata de armonizar una propuesta documental con una puesta en escena efectiva que confiera a la imagen autonomía suficiente para convertirse en objeto de pensamiento. La siguiente cita de Chevrier ilustra bien nuestras intenciones:

Los fotógrafos que actualmente se sitúan y se manifiestan como artistas, considerando el espacio público de exposición (como los que ya hemos presentado), no pueden simplemente “tomar” imágenes; tienen que hacerlas existir, concretamente, y darles peso, la gravedad, en un espacio de percepción real, de un “objeto de pensamiento”. (CHEVRIER, 2007:180)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA/SABORIT, ALBELDA, (1997): *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.

BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós

BARTHES, Roland, (1987): *La muerte del autor en El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.

BAUDELAIRE, Charles (1999): *El pintor de la vida moderna. En Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.

BENJAMIN, Walter (2004): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

BRYSON, Norman (1991): *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza

BUCHLOH, Benjamin H. D. (2004): *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.

CHEVRIER J. F./ LINGWOOD J. (1989) *Introduction a une autre Objectivité*, Idea Books, Milán. En Ribalta J. (ed.) (2004): *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chevrier, Jean-François (2007): *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili

- DANTO, Arthur C (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (1968): *¿Qu'est-ce qu'un auteur?*, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, LXIV, juillet-septembre. Hay traducción castellana en *Qué es un autor*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- GOMBRICH, E. H. (1998): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate
- GUASCH, Anna María (2003): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- HINZ Sigrid (ed.) 1974: *Caspar David Friedrich in Briefen un Bekenntnissen*. Munich: Rogner & Bernhard
- INGO F, Walter (ed.) (2001): *Arte del siglo XX*. Köln: Taschen.
- KRAUSS, Rosalind E. (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- KRAUSS, Rosalind E. (2002): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NEUBAUER, John (1992) : *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1935, 1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RIBALTA, Jorge (ed.) (2004): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

SCHAEFFER, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid: Ediciones Cátedra.

SHARF, Aaron (1994): *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza

TATARKIEWICZ, Wladyslav (2007): *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, forma, creatividad, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.

VITALE, Alejandra (2000): *El estudio de los signos: Peirce y Saussure*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

PAGINAS WEB

<http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/fontana.htm>

Universidad de Navarra, correspondiente al Grupo de Estudios Peirceanos (GEP), <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> (recuperada el 12-08-08)

CATÁLOGOS

La Abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Fundación Juan March, Madrid, 2007

Armin Zweite en *Bernd y Hilla Becher, Tipologías*. Fundación Telefónica, Madrid, 2005

Thierry de Duve en *Bernd and Hilla Becher*, Schirmer/Mosel Production, Munich, 1999

Linda Morris (ed.) (2002) *Jeff Wall, Landscapes*. Norwich: Norwich Castle Museum and Art Gallery

Axel Hütte, Terra incógnita (2004). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,.

Lugar/Place, PHOTOESPAÑA 2008 (2008). Madrid:La fábrica.
