

La fotografía de los ochenta: una cita analítica

Antonio Ortega*

"Se trata de un grupo de artistas bien provistos intelectualmente... todos ellos han desarrollado su trabajo en los 80, después de la crisis conceptual de las vanguardias, ismos y luchas lingüísticas, que les han permitido resurgir con un bagaje intelectual suficiente, pero con una concepción de su pasado mucho más analítica y menos culpabilizadora ... los problemas estéticos están presentes, pero objetivados. Igual que los problemas del arte, la búsqueda eterna de la belleza se plantea en el análisis y desarrollo de los procesos artísticos, pero sin egocentrismos y con una refinada ironía."

Rosa Olivares, LAPIZ, abril 1990. "Una cuestión de método".

Introducción ubicadora

En una primera aproximación, la fotografía postmoderna se entendería como fruto de una crisis de los valores morales, políticos, científicos y estéticos de la modernidad. Las nociones de razón y progreso, que habían impulsado la idea de modernidad, se debilitan, se descubre que la humanidad en vez de beneficiarse del desarrollo tecnocientífico lo sufre, se encuentra constantemente desestabilizada por las nuevas formas de pensar, de hacer y de vivir que provienen de ese desarrollo.

Una posible ilustración de esta idea es la problemática abierta por la cuestión de la manipulación genética, ejemplo de que hay casos en los que la razón : desarrollo / bien no da positivo.

Definición del análisis del medio -fotografía- desde un pensamiento postmoderno.

La fotografía de los 70 se había caracterizado por una exaltación del yo, por el subjetivismo, por una poética de introspección en la propia personalidad, los

* Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

artistas nos ofrecían la intimidad de sus mundos, incluso los fotógrafos documentales reivindicaban la particularidad de su visión personal.

En los 80 se pretenderá inexpresividad, privilegiando los clichés culturales y lo alegórico. Así la fotografía postmoderna dará cuerpo a tres conceptos básicos para el arte de los 80 : PASTICHE, DECONSTRUCCION Y FETICHISMO. Pastiche: Estereotipación de los mass media, la imitación sólo puede distinguirse del original por su forma más caricaturesca. Deconstrucción: Segmentación de los mensajes. Fetichismo: La presentación de los productos de consumo desprovistos de su valor funcional para asumir valores espirituales.

Aproximándose al máximo a la misma naturaleza semiótica del lenguaje de los medios de comunicación de masas, este lenguaje, que los artistas consideran el lenguaje de poder, queda sometido a un proceso de deconstrucción que funcionará como discurso crítico, tratando de hacer explícito el carácter propagandista de los mass media.

En un análisis del medio fotográfico observamos una indistinción entre la identidad de la realidad y su representación fotográfica. La fotografía conlleva un aura de doble significación , acostumbramos a leer las imágenes fotográficas como una narración ficticia, que nos plantea interpretaciones equívocas, por una parte la fotografía adopta el papel de "certificado" de existencia real y por otra somos conscientes de su cualidad puramente representacional.

Hay ejemplos en los que artistas muestran de forma explícita esta confusión entre realidad y ficción propia del medio fotográfico: para la representación del poder, tras un análisis formal y simbolista de los cuadros tradicionales donde aparecía jerarquización, GLEGG AND GUTTMAN en sus obras usarán de auténticas personas que ostentan poder o de actores, no esconderán el artificio de sus fotocomposiciones y, sin embargo, su comunicabilidad será idéntica.

El trabajo de JACOB GAUTEL es la imitación de fotos similares, álbumes de viajes o revista porno, los actores serán Barbie y Ken, una pareja de muñecos, pero esto no es una limitación para seguir la narración. O, CHRISTIAN

BOLTANSKI en sus "Sainetes Cómicos", donde él interpreta a todos los personajes: padre, madre, abuelo y a él mismo.

Análisis estilémico . Cambio de nomenclatura: Neo Pop en lugar de Neoconceptual

Creo necesario continuar con una ubicación estilémica de la fotografía postmoderna, para una mejor comprensión de sus fuentes y mensaje. La fotografía de los 80 forma parte de la corriente Neoconceptual, llamada así por la coincidencia con los medios usados por los conceptuales de fines de los 60. Pero no se usa de esos medios por una apropiación directa del conceptual histórico, sino por la cita textual de la apariencia de la cultura de masas.

Es mi hipótesis, pues, que si bien mantendría el prefijo que da nombre a este estilo: NEO - que denota que se trata de una corriente postmoderna, pues NEO significa: Cita, revisión y apropiación de recursos formales y temáticos de un movimiento anterior, al que se le añade un plus significativo, una reinterpretación resultado de un posicionamiento crítico, en este caso una crítica agnóstica en lugar de militante - Cambiaría, sin embargo, Conceptual por Pop. ¿Qué implica esta sustitución de nomenclatura?

El arte de los 80 reconoce al mercado como legitimador de la obra, todo lo contrario que el conceptual, el cual nació de posiciones enfrentadas al mercado, que tenían sus primeras manifestaciones en el Land art, Body art... en un intento de eliminar el objeto aurático susceptible de mercantilizarse.

Algunos de estos conceptuales históricos han caído en un aburguesamiento de sus propuestas, es lo que la crítica llama Neo.Conservadurismo, que es, básicamente, una derivación mercantil del conceptual.

Así pues, lo que se presenta como una derivación del conceptual es, en realidad, un auge de propuestas más "frías" que, agotadas las del Neo.Expresionismo (más "cálidas" y subjetivas), han copado el panorama artístico siguiendo la previsible evolución dialéctica del arte, y los que se presentan como precursores, son unos "aprovechados" de estas circunstancias. Siguiendo con mi hipótesis, y tras haber desmarcado al arte de los 80 como una evolución directa del conceptual, pretendo ilustrar su relación con el Pop.

El Pop, cual rey Midas, dotaba de la cualidad de arte a las manifestaciones más vanales de la sociedad, y aceptaba al mercado como canal de su emitencia artística.

En el Neoexpresionismo los gestos dramáticos y las pinceladas fangosas parecían encapsular el acto de la creación. Este tipo de pintura había sido pervertido por imitadores de segunda categoría que redujeron su estilo emocional a una técnica manierista; en consecuencia los más perceptivos de los artistas jóvenes sintieron que se necesitaba de un enfoque intelectual e imparcial. Atacarán a la institución arte por patrocinar la megalomanía del culto a la personalidad en el áurea de irrepitibilidad del gesto expresionista o en la exploración de lo desconocido y mítico, enmascarando el yo en la adopción de emblema, de la ambigüedad antitrascendente y el gusto por lo uniforme de las técnicas industriales, mediante la manipulación de los códigos signosociológicos, la cotidianidad contextual y la cultura de consumo pretenden un desenmascaramiento social.

Así pues, es mi idea, que los artistas de los 80 citan al Pop en cuanto a que exploración de lo popular: mass media y manifestaciones de baja cultura, para cuestionar el arte anterior (expresionismo en ambos casos) y para lograr una radiografía social con una intención más lúdica en el caso del Pop y más crítica en lo que pasará a llamar NEO POP.

Indicar, finalmente, que no sólo, queda ahora, aclarada la no pertenencia a esta corriente de algunos tardoconceptuales, sino que podemos fijar el fin de la misma y su "entierro" en lo que considero su exposición retrospectiva : Art and Pub, en el Centro George Poumpidor, febrero de 1991.

Catalogación formal: foto narrativa- foto compuesta

Tras la ubicación de la fotografía de los 80 como movimiento postmoderno, la aclaración de la problemática, propia del medio, que aborda: indistinción entre realidad y representación, y la acotación estilémica , pasará a enunciar las dos diferentes variantes en que se presenta: *fotografía construida* y *fotografía narrativa*.

La fotografía construída tiene su origen en el descrédito del realismo fotográfico, el resultado será un desplazamiento del interés del fotógrafo hacia la ficción.

Sobre esta línea argumental se hizo una muestra en el Centro George Pompidou en 1984, bajo el título de Images Fabriquées, participaron diversos artistas americanos y europeos que podían clasificarse en dos grupos: Aquellos que optaban por la fabricación de pequeños decorados (Laurie Simmons, Tom Drahos, por ejemplo) y aquellos otros que realizaban performances cuyo fin era su documentación fotográfica (Christian Boltanski, Perre Mercier y otros).

La fotografía construída tiene una predisposición hacia lo irreal y el simulacro, tiende al solapamiento con cine y teatro como modo de extender los límites del medio. Esto implica una nueva violación del ideal de autenticidad al medio preconizado por el pensamiento modernista.

La fotografía narrativa, estructuralmente, puede adoptar dos formas: La yuxtaposición de imágenes y textos, o la disposición seriada, el interés de los artistas es conseguir una dimensión temporal para aproximarse al lenguaje de la mass media, son ejemplos de fotografía narrativa la obra de Allan Sekula, Karen Knorr o Martha Rossler.

Es posible que al lector le sorprenda que hable sobre fotografía postmoderna y, sin embargo, no hable de fotógrafos. La razón es simple: los artistas usan de la fotografía, a veces ocasionalmente, como medio de expresión plástica, desarrollando su trabajo dentro del marco del arte en general, no de la fotografía en particular.

Estos artistas han elegido la fotografía como método para su investigación artística, no les afecta ni los prejuicios técnicos ni el peso de la historia de la fotografía, la mayoría están más cercanos a la historia del arte y sus géneros que al conocimiento de grandes nombres de la fotografía.

No consideran el "toque personal" del artista, ese certificado de autenticidad e irrepitibilidad, por el contrario las fotos, muchas veces, no están hechas por ellos mismos, sino por asistentes, o son reutilizadas las fotografías de prensa

(Boltanski, Richard Prince, Koons...) o simplemente encargadas (Thomas Ruff compra sus fotos de constelaciones a un Observatorio).

Esta despreocupación sobre la autoría es paralela a la del Pop, y el motivo también es similar. John Baldessari es el artista que ha influido más directamente en esta generación de artistas americanos, que si no fueran alumnos suyos en el Californian institute for the Arts como " Mc. Collum, David Salle, Matt Mullican, Goldstein... se consideran sus discípulos: Bárbara Kruger, Jenny Holzer, Cindie Sherman, Jeff Koons...

Baldessari explicaba su abandono de la pintura por la fotografía en 1966 del siguiente modo: " Llegué a un punto en el que estaba resentido con el arte en general, y entonces pensé: ¿ por qué no dar a la gente lo que más entiende, que es la palabra escrita y la fotografía? Estaba razonando perversamente, ¿para qué luchar?, ¿ por qué no darles simplemente lo que quieren...?

John Baldessari, para conseguir esta complicidad entre la creación y la percepción, recurre a un repertorio de fotos fijas, fotogramas cinematográficos , a la toma de imágenes de la televisión, y a la inclusión de textos procedentes de diversas fuentes: Libros de divulgación en la enseñanza del arte, anécdotas, dichos, etc. entendiéndolo que, todo ello, no son sino signos que conforman el paisaje contemporáneo y que son automáticamente reconocidos por el espectador.

La publicidad: un camino de ida y vuelta

La baja cultura, mediante el clonaje y la seriación, ha convertido al arte en signos retenibles. El medio paradigmático, en cuanto a la reducción del mensaje a signos asimilables popularmente, es la publicidad, objeto del análisis de las primeras manifestaciones Neo Pop.

Jeff Koons, en sus primeros trabajos, siguiendo la tradición dadaísta del objeto encontrado, presentaba vallas publicitarias: "Bacardi". " Gin Gordon´s". Más tarde, se autopublicitará como producto de mercado, en el rol de super agente secreto o de profesor, trabajos en los que hará un guiño al espectador, en el primero, mirando al espectador, colocará un pony enseñando los dientes en tono burlesco, en el segundo escribe en una pizarra: "engañador de las masas".

Bárbara Kruger añadirá textos a imágenes publicitarias: a un rostro en contraluz de un hombre haciendo el gesto de silencio con la mano, pondrá: "My silent is your confort", o, a un niño al que su madre comprueba los músculos del brazo: "We don't need another hero". Y Richard Prince, mediante la repetición de un motivo parcial de la imagen publicitaria, explicita el subterfugio: "hombres mirando a una misma dirección", "Cowboys" (del anuncio del Marlboro usará sólo los puños que toman las riendas).

Los artistas serán conscientes del carácter signífico que tienen las obras de arte tras pasar por el tamiz de la difusión mass mediática, y en este sentido las analizarán, mediante la apropiación: Sherrie Levine, en su serie Miró, realizará dobles de la obra del artista catalán. Más radical en su serie "Walker Evans", donde refotografía las originales". Perejaume, en su obra "Claude Monet", talla en madera la firma del artista y la coloca en un paisaje similar al de sus cuadros para luego fotografiarlo, idéntico proceso en su serie Ludwig II, expuesto en Santa Mónica, en la colectiva To Be and Not To Be.

Louise Lawler fotografía espacios en un sentido de ready-made estructural: fragmentos de la realidad escenificados, con modificaciones simuladamente mínimas; dándole un nuevo valor a las piezas artísticas fotografiadas. O, mediante un análisis de los códigos de representación del arte tradicional: Los retratos de Thomas Ruff y de Fisher, las escenografías de Simmons, o los autorretratos de Cindy Sherman en los que su doble papel de objeto, pero además, de sujeto, amplía el rol que tradicionalmente ha tenido la mujer en la historia del arte.

Explicitación del mensaje: analítico, de las estrategias del poder.

Si nos atenemos a la información que podemos abarcar en nuestro país, hemos de considerar a las artistas neoyorquinas: Sherry Levine, Bárbara Kruger, Jenny Holzer, Louise Lawler, Annette Lemieux, Cindy Sherman...responsables del fenómeno Neo-Pop, al cual llegaron por una búsqueda de una representación artística desvinculada de la de sello masculino. Para ello subvertieron el medio tradicional, y centraron su interés en los medios de comunicación de masas, a los cuales añadieron un carácter marcadamente femenino en la línea de sus predecesoras: Usando géneros, considerados

tradicionalmente femeninos, como el diseño y la decoración- Cynthia Arlson, Miriam Shapiro- o su propio cuerpo- Yoko Ono, Gina Pane, Marina Abramovich.

Paradójicamente, ha sido cuando la influencia de las mismas ha alcanzado a la producción de artistas varones, que también se valieron de la incursión de lo poético y lo íntimo en el pathos conceptual (emoción fría), el momento en que el mercado se ha volcado con mayor entusiasmo y cuando se ha convertido en norma de representación. Destacar a artistas como Jeff Koons, Steinbach, Leccia, Mc. Collum o Kippenberguer. Por lo que en la actualidad, habríamos de considerar a estas artistas como un sector del arte de vanguardia internacional que revitaliza ciertos aspectos del pensamiento feminista dentro de un marco más amplio de crítica cultural.

El mensaje Neo-Pop partirá de los medios de comunicación de la cultura popular. Se analiza su emitencia para explicitar sus implícitos: básicamente manifestaciones de continuismo en la jerarquización de poder , ya sea por publicitación del mismo, por fagocitación de lo asonante o por deslegitimación de lo marginal.

Finalmente indicar otro sub-mensaje: el de autopublicitación del artista, siendo Jeff Koons el representante paradigmático, quien quiere mostrar las estrategias de poder dentro del mercado del arte a partir de su propia acción . Al cual, creo que acertadamente, Lebrero Strals situaba como continuador de la tradición abierta por Dalí y Warhol.