

À VOLTA DA IDEIA DA “FOTOGRAFIA OBJECTO”

## EN TORNO A LA IDEA DE LA “FOTOGRAFÍA OBJETO”

ON THE IDEA OF THE “PHOTOGRAPH OBJECT”

Cuando en junio de 1967 Michael Fried publicó su texto “Arte y objetualidad” consiguió atraer la atención hacia sus tesis de algunos de los más importantes críticos y teóricos norteamericanos en ese momento, y provocar, de paso, una persistente polémica que se ha prolongado al menos hasta los noventa<sup>[1]</sup>. La descripción que hace en ese ensayo de los planteamientos del minimalismo parece tan certera que algunas de sus metáforas y categorías han demostrado tener vigencia aún hoy a pesar de las numerosas críticas que recibió en su momento –o quizás precisamente gracias a ellas.

Tales críticas provenían del entonces emergente grupo de críticos e historiadores que fundaron algo más tarde, a mediados de los setenta, la revista *October*. Hoy éstos últimos probablemente constituyen el paradigma teórico dominante. Las polémicas en torno a “Arte y objetualidad” aludían a cuestiones de fondo como la pregunta acerca de la especificidad del objeto artístico. Para el presunto formalismo de Fried,

la operación que llevaban a cabo los artistas del minimal era una negación de lo específicamente artístico para reingresar negativamente en la tradición y en el paradigma que supuestamente cuestionaban, esto es, del arte moderno. Un intento, en definitiva, de entrar por la puerta de atrás laminando el peso metafórico inherente a todas las representaciones, pero situándose al final como una representación negativa. Por tanto, el objeto de semejante querella tenía que ver con la antigua disputa moderna sobre el estatuto de la obra de arte y su función.

Entre los “descalificativos” que emplea Fried para referirse al minimal se encontraban las nociones de “literalidad” y “teatralidad”. Para algunos de los adversarios teóricos de Fried aquellos conceptos no sólo calificaban las obras, sino que las cualificaban como signos de los rumbos contemporáneos del arte, y, por tanto, no debían ser tomados negativamente para deslegitimar el minimalismo, sino como pruebas de su concordancia con los tiempos. Lo cierto es que



Montserrat Soto, SILENCIOS, 1996 - 1997 (Courtesy: Galería Helga de Alvear)

la indiferencia estética, de raíz tan duchampiana, que retornaba en el minimal fue un signo de los tiempos que podríamos hacer extensible a otros campos de la práctica artística. El calificativo de “literalistas” con que Fried se refiere a Robert Morris o a Donald Judd, podría ser, en efecto, una categoría estética de orden más general que estaba siendo ensayada en el conceptual y en el pop art.

En esta línea la preeminencia de los objetos encontrados y las formas no elaboradas ya no eran vistos bajo el extrañamiento surrealista o el automatismo, sino bajo el prisma de una negación intencionada e ideológica de los códigos estéticos del arte moderno. La literalidad de las cosas y de las imágenes se sostenía a sí misma bajo un principio tautológico que qui-

zá nadie había declarado mejor que el mismo Duchamp.

Algunas dependencias interpretativas de la herencia de Duchamp inspiraron las alineaciones críticas en las últimas décadas del siglo XX y fundamentaron una nueva gama de categorías. Por lo que respecta a Fried, como ha ocurrido de modo recurrente en la historia del arte, las descalificaciones de la crítica acaban por convertirse en los conceptos matriz que identifican un movimiento o una tendencia. La idea de literalidad se abre así a un nuevo campo semántico. El propio Fried se ha encargado de aplicar algunos de los conceptos acuñados entonces al campo de la fotografía artística contemporánea en una reciente obra titulada *Why Photography Matters as Art as Never Before*<sup>[2]</sup>, que reúne algunos de sus ensayos sobre los artistas más represen-

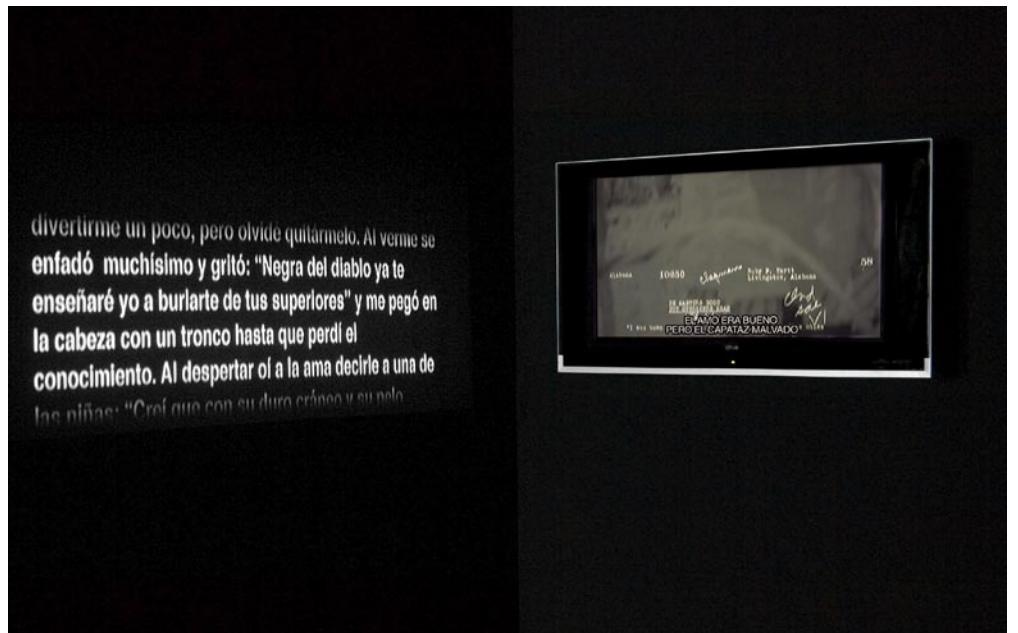
tativos de la segunda mitad del siglo XX. Por supuesto entre ellos se encuentran los clásicos como Jeff Wall, Thomas Ruff, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, Candida Höfer, Philip-Lorca di Corcia o los Becher.

Aunque la obra de estos artistas pertenece a una concepción de lo fotográfico característica de los últimos avatares de este soporte, las poéticas hunden sus raíces en la superación de una estética literal del documento. En su traslación al plano de la imagen, pocas cosas parecen pretender más literalidad que un documento fotográfico. En este aspecto, los debates en torno a la condición documental de lo fotográfico y su vínculo con la realidad sin mediaciones, retroalimentaba aquel impulso generalizado hacia la neutralidad estética que caracteriza a las llamadas neovanguardias.

Este nuevo papel de lo fotográfico vino a reunir probablemente dos tendencias complementarias como son aquella afirmación de la pura presencia que Fried denominó “literalidad” y el recurso a la iconografía. Aquellas imágenes eran huellas de la realidad, es decir, la figuración de las cosas y los objetos banales mediante el registro mecánico. Si la fotografía era puro registro, sus motivos y sus temas reforzaban esa pretensión de presencias sin la mediación de la metáfora o la alegoría. Así parecen confirmarlo los discursos explícitos que vinculaban el uso de la fotografía con el ready made y la utilización de la fotografía en relación al género paisajístico que ensayaron Ed Ruscha con su libro ilustrado *Twenty Six Gasoline Stations*, de 1963, Dan Graham con su *Homes for America*, de 1966, o Robert Smithson en su *Un recorrido por los monumentos*.

Montserrat Soto, PAISAJE SECRETO, 1982 - 2003 (Courtesy: Galería Helga de Alvear)





Montserrat Soto, ARCHIVO DE ARCHIVOS, 1998-2006 (Courtesy: Galería Helga de Alvear)



Montserrat Soto, PAISAJE SECRETO, 1982 - 2003 (Courtesy: Galería Helga de Alvear)

*de Passaic. New Jersey*, de 1967. En estos casos, además, a través de fotografías orientadas a su publicación en formatos impresos.

Cuando en 1978 Jeff Wall expone en la Nova Gallery su caja de luz titulada *The Destroyed Room*, a modo de escaparate del propio espacio de la galería, reintegraba el contenido iconográfico en un ámbito de literalidad espacial. Al mismo tiempo el espesor objetual de la imagen, con su mecanismo de caja retroiluminada como las que se emplean en publicidad, se convertía en uno de los argumentos de una nueva generación de fotógrafos. La fotografía se objetualizaba y daba paso a un género que los propios protagonistas artísticos se han encargado de definir. El término “fotografía objeto” se convierte así en una acuñación capaz de consolidar la descripción del tránsito de una fotografía entendida como documento a otra que se entiende como objeto, cuadro y obra final<sup>[3]</sup>.

En cierto grado, la sugerencia en torno a la fotografía objeto se desprende de la familiaridad con el ready made que se le ha atribuido al soporte. La objetualidad es de doble vía, lo es tanto por su condición de mecanismo de representación, normalmente acompañado de grandes formatos y una notable presencia física; como por su contenido iconográfico que tiende a monumentalizar a la anécdota y a objetualizarla a su vez. Lo pequeño, lo micrológico, lo cotidiano se lleva a la escala de una imagen poderosa que irradia su propia luz. De este modo, la iconografía de lo insignificante convoca el poder de presencia que habían pretendido los modelos abstractos del minimalismo. Los estudios en torno al monocromo que lleva a cabo Jeff Wall en algunos de sus textos atestiguan este legado: “La fotografía, a diferencia de otras bellas artes, no puede encontrar alternativas a la descripción figurativa. La representación es un rasgo intrínseco al medio fotográfico. Para po-

der participar en la especie de reflexividad que se había impuesto en el arte moderno, la fotografía sólo puede poner en juego su condición propia e imperativa de ser una representación-que-constituye-un-objeto.”<sup>[4]</sup>

Podemos considerar el proceso que describen tales textos como un desplazamiento generalizado de alcance internacional y del que vemos oportunos ejemplos en el caso español, que no es ajeno a esta concepción de lo fotográfico. Es importante, por ello, describir la sintonía de algunos de los artistas españoles con ese escenario internacional. Indudablemente se ha hecho necesario abrir el campo de lo fotográfico más allá de la limitación testimonial de su uso como documentación de obras inmateriales o efímeras en el conceptual, en el arte de acción o en el Land Art. En su destino como soporte artístico se implicaba un programa de ampliación del repertorio iconográfico y de la capacidad de irradación de las imágenes. Su circulación mediática ha sido determinante en este proceso y ha dado lugar a dos estrategias complementarias: una que mimetiza los mecanismos distributivos de la red y los nuevos soportes en su circulación medial, el otro que incide en el peso objetual de la fotografía. En la superación de una fotografía de base conceptual hacia el nuevo estatuto “medial” de la imagen encontramos soluciones como las que ha mostrado últimamente Joan Fontcuberta. Para ello, quizás invirtiendo el concepto de “fotografía objeto”, Fontcuberta aprovecha su desmaterialización así como las posibilidades multiplicadoras y asociativas de la red, como ocurre en sus series Googlegrams. En realidad, toda la obra de Fontcuberta puede verse como una reflexión sobre los mecanismos de afirmación y certeza que propicia la fotografía en su relación con la empresa positivista e histórica. Sus parodias paracientíficas han incorporado otros dispositivos objetuales que

han acompañado la recreación de escenas mu-  
sealizadas. La fotografía como prueba pericial y  
científica se transforma así en un dispositivo que  
construye un relato mitológico.

En el caso de Ángel Marcos asistimos de  
modo sintomático a la sustitución de un para-  
digma de orden conceptual por otro rigurosa-  
mente formal en el que la fotografía exhibe to-  
das sus posibilidades técnicas como cuadro. Las  
recientes series en torno a China o Las Vegas así  
lo confirman. Éstas suponen un salto cualitati-  
vo en la producción de imágenes cuya calidad  
técnica no había sido frecuente en el contexto  
español. La trayectoria de Ángel Marcos parte,  
sin embargo, de planteamientos vinculados con

la escenografía de lo cotidiano y con una aproxi-  
mación más conceptual al acto fotográfico, que  
correspondería a proyectos anteriores como  
*Obras póstumas* (1999). En ellos el fotógrafo re-  
cuperaba modelos neobarrocos en los que unas  
escenas aparecían dentro de otras, o se apunta-  
ba al artificio representacional como índice del  
juego de espejos que en ocasiones se resolvía en  
la relación entre los personajes de la escena. Los  
trabajos que fueron conformando su imagina-  
rio dan paso ahora a una presencialización de  
la imagen que adopta una escala monumental.  
Del mismo modo, en estas últimas propuestas  
aparecen cajas de luz que recuerdan experien-  
cias anteriores aunque desde una perspectiva

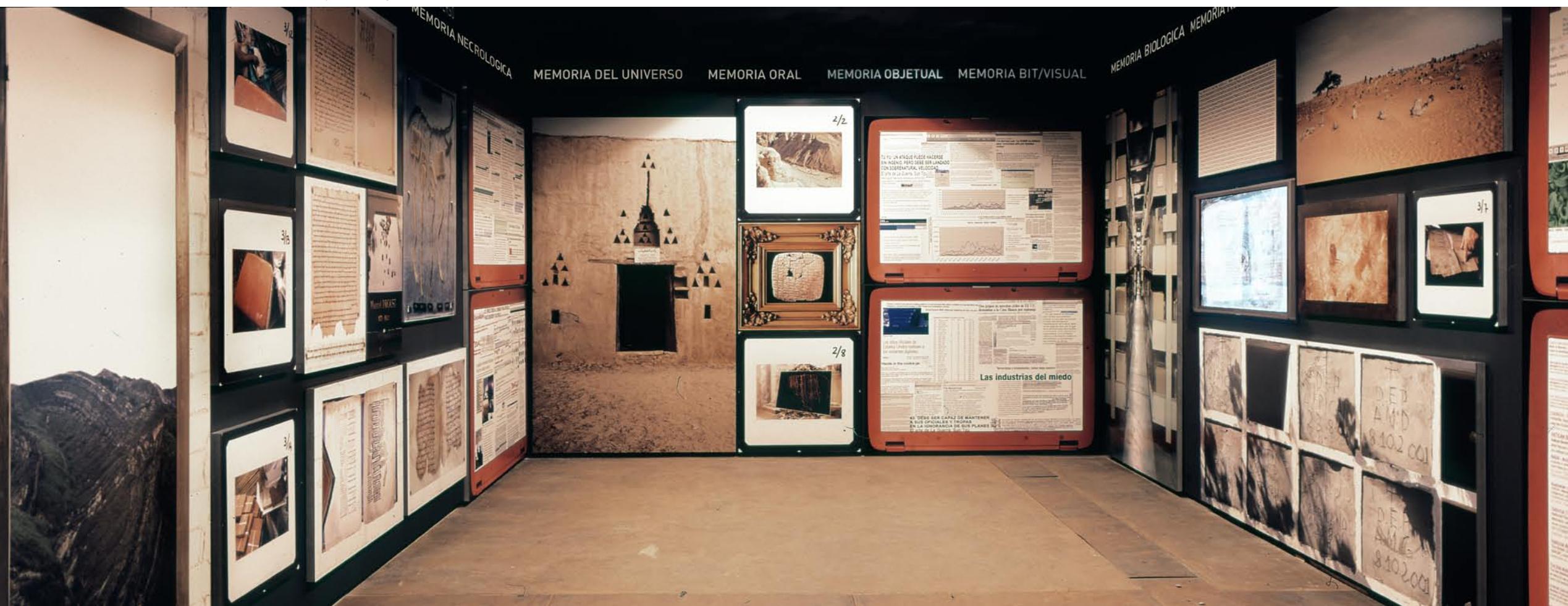
más autónoma. Las instalaciones fotográficas  
de Ángel Marcos, como las que se exhibían en  
torno a *La Chule* ya en 2000, ofrecían algunos  
signos de objetualidad y literalidad que desbor-  
daban el espacio de la imagen para construir un  
entorno receptivo. En aquellas exploraciones se  
verificaba la relación espacial de literalidad a la  
que aquí nos referimos al recrear objetos cuya  
superficie era al mismo tiempo fotográfica o al  
reproducir a escala los personajes y los espacios  
en los que éstos habitaban.

En el terreno de un uso “literalista” de lo  
fotográfico encontramos otros ejemplos en el  
contexto español que pueden permitir un ras-  
treo de esta tendencia. Son significativos de ello

los trabajos de Dionisio González y Montse-  
rrat Soto. Cada uno de estos artistas discurre  
por sendas obviamente diversas, y sin embargo  
participan de un estadio diferencial en el uso de  
las imágenes bajo la perspectiva del juego de las  
escalas y la literalidad del espacio.

La obra de Dionisio González ha tendido a  
la espacialización de la imagen en su relación  
continente-contenido. El empleo de las cajas de  
luz por parte de Dionisio González ha supuesto  
una relación con el espacio exhibutivo. En *Levels  
of Sound* (2000) el objeto fotográfico recreaba  
el monitor de TV. Sobre las imágenes retroilu-  
minadas de jóvenes maltratados aparecían las  
inscripciones del funcionamiento de un monitor

Montserrat Soto, ARCHIVO DE ARCHIVOS, 1998-2006 (Courtesy: Galería Helga de Alvear)



(como el nivel de sonido que se regula a través del mando a distancia) junto a frases de una calculada ambigüedad. En otros casos el contenido iconográfico se adapta a la escala real de las figuras, que toman como base el cuerpo femenino. Cuerpos encastrados en urnas y acuarios, en armarios que coinciden con el contorno de la caja de luz. Pero la obra se abre en sus últimas propuestas al problema de la arquitectura abordándolo a través del fotomontaje digital y, de nuevo, a su relación con el espacio en el que se ubica la imagen.

Pero quizá la artista que más específicamente ha desarrollado esta relación entre la imagen fotográfica y la perspectiva espacial del espectador haya sido Montserrat Soto. En esta coincidencia entre el punto de vista de la fotógrafa y el del espectador se asienta un análisis de los espacios del almacenaje y del archivo, como en las series *Archivo de archivos* o *Silencios*. En ambos casos se muestran espacios de tránsito, pasillos y corredores, que son reubicados en el lugar en el que se expone la imagen. El efecto de trampantojo que juega con la escala real de la imagen y su emplazamiento sobre los propios espacios de exhibición reafirman la literalidad sugerida por el registro fotográfico. En casos como su serie *Paisaje secreto*, la referencia a la ubicación de obras de conocidos artistas contemporáneos en el domicilio privado de algunos importantes coleccionistas internacionales nos recuerda la mirada meta-artística implícita en la incorporación del espacio de recepción del espectador en muchas de las obras de Montserrat Soto. También en *Paisaje secreto* puertas y ventanas nos invitan un voyeurismo subrayado por el marco neutro que Montserrat Soto deja alrededor de la imagen.

En todos estos casos, la fotografía tiene una doble dimensión, objetual y literal al tiempo, que incide en las escalas del contenido icono-

gráfico y su relación con los espacios de exhibición. Estas prácticas, resueltas con mayor o menor acierto en cada caso, no dejan de ser aspectos relevantes en las últimas propuestas artísticas que incorporan la fotografía internacional. Permiten también releer la tradición basculando entre la carga negativa o positiva de la herencia moderna. Así, la supuesta controversia de finales de los sesenta en torno al minimal, y las acuñaciones conceptuales que se desarrollaron entonces, son hoy reaprovechadas tanto por Fried como por sus antagonistas en el intento de explicar los destinos de lo fotográfico en las prácticas artísticas contemporáneas para constatar finalmente que la fotografía tiende al objeto o

1. Quizá la mejor prueba de ello es el capítulo, “El quid del minimalismo”, que Hal Foster le dedica en su libro *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, publicado originariamente en inglés en 1996.

2. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale, Yale University Press, 2008.

3. A este respecto hemos tenido la oportunidad de abordar esta cuestión con mayor profundidad en la monografía: Víctor del Río, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

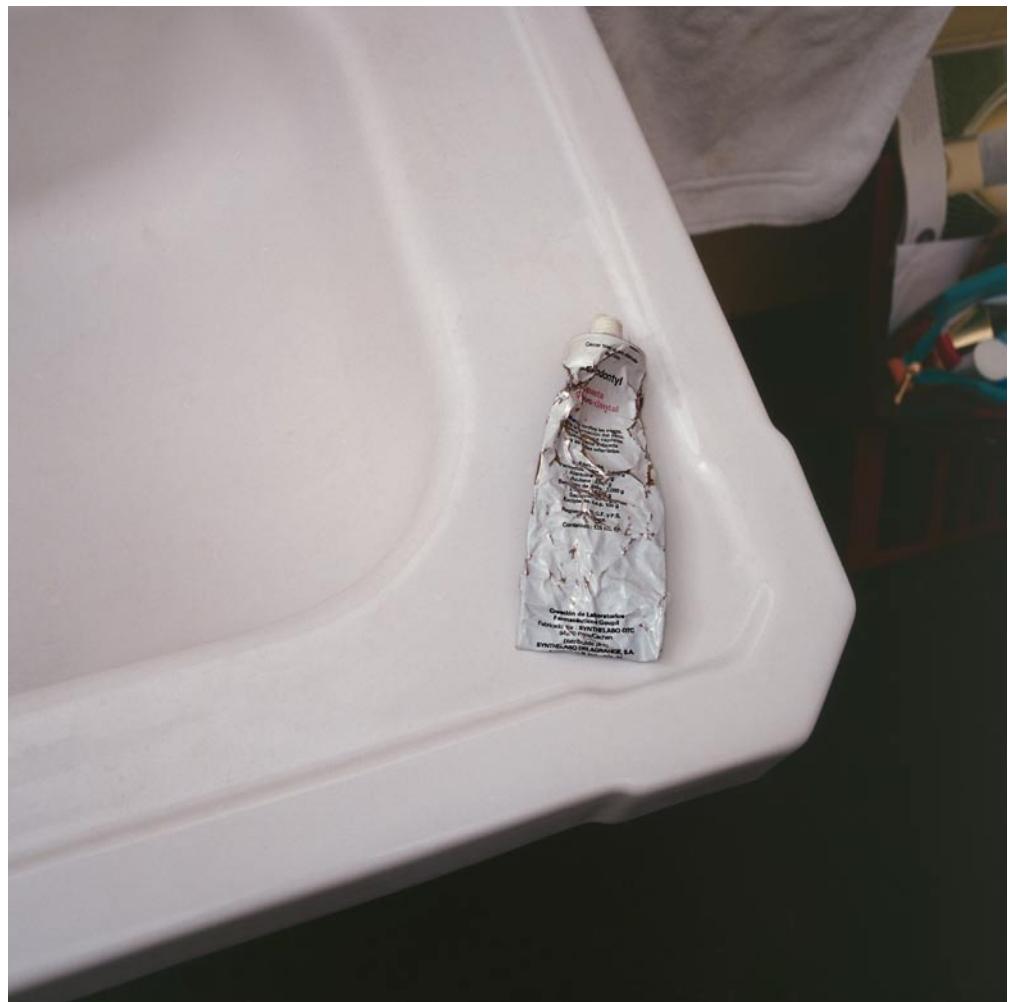
4. “‘Señales de indiferencia’: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, en AAVV: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997, p. 218.

#### À VOLTA DA IDEIA DA “FOTOGRAFIA OBJECTO”

Quando, em Junho de 1967, Michael Fried publicou o seu texto “Art and Objecthood” (Arte e objectualidade) conseguiu atrair a atenção para a sua tese de alguns dos mais importantes críticos norte-americanos da altura, e provocar, de passagem, uma persistente polémica que se prolongou até pelo menos aos anos noventa<sup>[1]</sup>. A descrição que faz nesse ensaio das abordagens do minimalismo parece tão certeira que algumas das suas metáforas e categorias revelam ter força ainda



Montserrat Soto, SILENCIOS, 1996 - 1997 (Courtesy: Galería Helga de Alvear)



Ángel Marcos, LA CHUTE, 2000 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

hoje apesar das numerosas críticas que recebeu no seu tempo – ou talvez precisamente graças a estas.

Tais críticas provinham do então emergente grupo de críticos e historiadores que fundaram, algo mais tarde, em meados dos anos setenta, a revista *October*. Hoje estes críticos provavelmente constituem o paradigma teórico dominante. As polémicas à volta de “Art e Objecthood” aludiam a questões de fundo como a pergunta acerca da

especificidade do objecto artístico. Para o presuído formalismo de Fried, a operação que levavam a cabo os artistas do minimal era uma negação do especificamente artístico para reingressar negativamente na tradição e no paradigma que supostamente questionavam, isto é, da arte moderna. Uma tentativa, enfim, de entrar pela porta de trás esmagando o peso metafórico inerente a todas as representações, mas situando-se no fim como uma representação negativa. Portanto, o



Ángel Marcos, LA CHUTE, 2000 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

objecto de tal querela tinha a ver com a antiga disputa moderna sobre o estatuto da obra de arte e a sua função.

Entre os “desqualificativos” que Fried emprega para se referir ao minimal, encontravam-se as noções de “literalidade” e “teatralidade”. Para alguns dos adversários teóricos de Fried, aqueles conceitos não só qualificavam as obras, mas qualificavam-nas como signos dos rumos contemporâneos da arte, e, portanto, não deviam ser tomados

negativamente para deslegitimar o minimalismo, mas antes como provas da sua concordância com os tempos. O certo é que a indiferença estética, de raiz tão duchampiana, que regressava no minimal foi um signo dos tempos que poderíamos fazer extensível a outros campos da prática artística. O qualificativo de “literalistas” com que Fried se refere a Robert Morris ou a Donald Judd, poderia ser, com efeito, uma categoria estética de



Ángel Marcos, CHINA, 2007 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

ordem mais geral que estava a ser ensaiada na Arte Conceptual e na Pop Art.

Nesta linha, a preeminência dos objectos encontrados e as formas não elaboradas já não eram vistos sob o estranhamento surrealista ou o automatismo, mas sob o prisma de uma negação intencionada e ideológica dos códigos estéticos da arte moderna. A literalidade das coisas e das imagens sustentava-se sob um princípio tautológico que talvez ninguém tinha declarado melhor que o mesmo Duchamp.

Algumas dependências interpretativas da herança de Duchamp inspiraram os alinhamentos críticos nas últimas décadas do século XX e fundamentaram uma nova gama de categorias. No que respeita a Fried, como tem ocorrido de modo recorrente na história da arte, as desqualificações da crítica acabam por convertir-se nos conceitos matriz que identificam um movimento ou uma tendência. A ideia de literalidade abre-se assim a um novo campo semântico. O próprio Fried encarregou-se de aplicar alguns dos conceitos cunhados na altura ao campo da fotografia artística contemporânea numa recente obra intitulada *Why Photography Matters as Art as Never Before*<sup>[2]</sup>, que reúne alguns dos seus ensaios sobre os artistas mais representativos da segunda metade do século XX. Obviamente, entre eles encontram-se os clássicos como Jeff Wall, Thomas Ruff, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, Candida Höfer, Philip-Lorca di Corcia e os Becher.

Embora a obra destes artistas possa pertencer a uma concepção do fotográfico característica dos últimos avatares deste suporte, as poéticas fundem as suas raízes na superação de uma estética literal do documento. Na sua transferência ao plano da imagem, poucas coisas parecem pretender mais literalidade que um documento fotográfico. Neste aspecto, os debates à volta da condição documental do fotográfico e o seu vínculo com a

realidade sem mediações, alimentava retroactivamente aquele impulso generalizado em direcção à neutralidade estética que caracteriza as chamadas neo-vanguardas.

Este novo papel do fotográfico veio a reunir provavelmente duas tendências complementares que são aquela afirmação da pura presença que Fried denominou "literalidade" e o recurso à iconografia. Aquelas imagens eram marcas da realidade, ou seja, a figuração das coisas e os objectos banais mediante o registo mecânico. Se a fotografia era puro registo, os seus motivos e os seus temas reforçavam essa pretensão de presenças sem a mediação da metáfora ou a alegoria. Assim parecem confirmar os discursos explícitos que vinculavam o uso da fotografia ao *ready made* e a utilização da fotografia em relação ao género paisagístico que ensaiaram Ed Ruscha com o seu livro ilustrado *Twenty Six Gasoline Stations*, de 1963, Dan Graham com o seu *Homes for America*, de 1966, ou Robert Smithson no seu *A Tour of the Monuments of Passaic. New Jersey*, de 1967. Nestes casos, aliás, através de fotografias orientadas para a sua publicação em formatos impressos.

Quando, em 1978, Jeff Wall expõe na Nova Gallery a sua caixa de luz intitulada *The Destroyed Room*, à maneira de montra para o próprio espaço da galeria, reintegrava o conteúdo iconográfico num âmbito de literalidade espacial. Ao mesmo tempo a espessura objectual da imagem, com o seu mecanismo de caixa iluminada por trás como as que se usam na publicidade, convertia-se num dos argumentos de uma nova geração de fotógrafos. A fotografia objectualizava-se, e dava lugar a um género que os próprios protagonistas artísticos se encarregaram de definir. O termo "fotografia objecto" converte-se assim numa denominação capaz de consolidar a descrição da transferência de uma fotografia entendida como

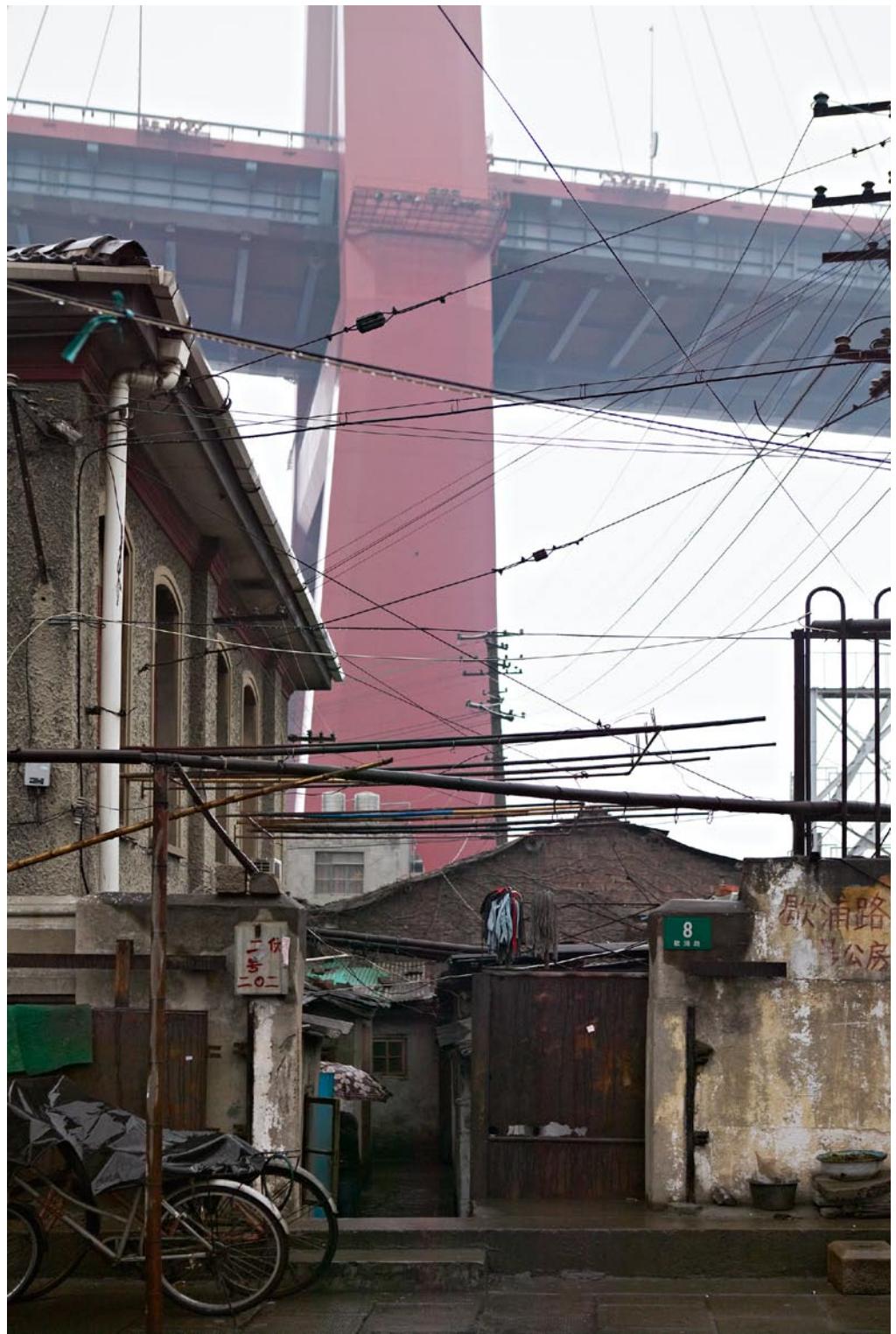
documento a outra que se entende como objecto, quadro e obra final<sup>[3]</sup>.

Até certo grau, a sugestão à volta da fotografia objecto advém da familiaridade com o *ready made* que foi atribuída a este suporte. A objectualidade funciona por duas vias: é-lo tanto pela sua condição de mecanismo de representação, normalmente acompanhado de grandes formatos e uma notável presença física; como pelo seu conteúdo iconográfico que tende a monumentalizar a anedota e a objectualizá-la ao mesmo tempo. Levam-se o pequeno, o micrológico e o quotidiano à escala de uma imagem poderosa que irradia a sua própria luz. Deste modo, a iconografia do insignificante convoca o poder de presença que tinham pretendido os modelos abstractos do minimalismo. Os estudos à volta do monocromo que leva a cabo Jeff Wall em alguns dos seus textos atestam a este legado: "A fotografia, ao contrário de outras belas artes, não pode encontrar alternativas à descrição figurativa. A representação é uma qualidade intrínseca ao meio fotográfico. Para poder participar na espécie de reflexividade que se tinha imposto na arte moderna, a fotografia apenas pode pôr em jogo a sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-consitui-um-objecto."<sup>[4]</sup>

Podemos considerar o processo que descrevem tais textos como uma deslocação generalizada de alcance internacional e da qual vemos oportunos exemplos no caso espanhol, que não é alheio a esta concepção do fotográfico. Por isso é importante descrever a sintonia de alguns dos artistas espanhóis com esse cenário internacional. Tornou-se, indubitavelmente, necessário abrir o campo do fotográfico para além da limitação testimonial do seu uso como documentação de obras imateriais ou efémeras na arte conceptual, na *Action Art* ou na *Land Art*. No seu destino como suporte artístico implicava-se um programa

de ampliação do repertório iconográfico e da capacidade de irradiação das imagens. A sua circulação mediática foi determinante neste processo e deu lugar a duas estratégias complementares: uma que mimetiza os mecanismos distributivos da rede e os novos suportes na sua circulação medial, e o outro que incide no peso objectual da fotografia. Na superação de uma fotografia de base conceptual para o novo estatuto "medial" da imagem encontramos soluções como as que Joan Fontcuberta tem mostrado ultimamente. Para isso, talvez invertendo o conceito de "fotografia objecto", Fontcuberta aproveita a sua desmaterialização, assim como as possibilidades multiplicadoras e associativas da rede, como ocorre nas suas séries *Googlegrams*. Na realidade, toda a obra de Fontcuberta pode ser vista como uma reflexão sobre os mecanismos de afirmação e certeza que propicia a fotografia na sua relação com a empresa positivista e histórica. As suas paródias pacientíficas incorporaram outros dispositivos objectuais que acompanharam a recriação de cenas musealizadas. A fotografia como prova pericial e científica transforma-se assim num dispositivo que constrói um relato mitológico.

No caso de Ángel Marcos assistimos de modo sintomático à substituição de um paradigma de ordem conceptual por outro rigorosamente formal no qual a fotografia exibe todas as suas possibilidades técnicas como quadro. As recentes séries sobre a China ou Las Vegas confirmam isso. Elas supõem um salto qualitativo na produção de imagens cuja qualidade técnica não tinha sido frequente no contexto espanhol. A trajectória de Ángel Marcos parte, no entanto, de abordagens vinculados à escenografia do quotidiano e a uma aproximação mais conceptual ao acto fotográfico, que corresponderia a projectos anteriores como *Obras póstumas* (1999). Nestes, o fotógrafo recuperava modelos neo-barrocos nos



Ángel Marcos, CHINA, 2007 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

quais umas escenas apareciam dentro de outras, ou apontavam ao artifício da representação como índice do jogo de espelhos que por vezes se resolvia na relação entre as personagens da escena. Os trabalhos que foram conformando o seu imaginário agora dão lugar a uma presencialização da imagem que adopta uma escala monumental. Do mesmo modo, nestas últimas propostas aparecem caixas de luz que relembram experiências anteriores embora desde uma perspectiva mais autónoma. As instalações fotográficas de Ángel Marcos, como as que expôs sobre *La Chute* já em 2000, ofereciam alguns signos de objectualidade e literalidade que transbordavam o espaço da imagem para construir um redor receptivo. Naquelas explorações verificava-se a relação espacial de literalidade a que aqui referimos ao recrivar objectos cuja superfície era ao mesmo tempo fotográfica ou ao reproduzir à escala as personagens e os espaços que estes habitavam.

No terreno de um uso “literalista” do fotográfico encontramos outros exemplos no contexto espanhol que podem permitir um rastreio desta tendência. São significativos disto os trabalhos de Dionisio González e Montserrat Soto. Cada um destes artistas discorre por caminhos obviamente diversos, e no entanto participam num estádio diferencial no uso das imagens sob a perspectiva do jogo das escalas e a literalidade d’espacço.

A obra de Dionisio González tem tendido à espacialização da imagem na sua relação conteudo-conteúdo. O emprego das caixas de luz por parte de Dionisio González supôs uma relação com o espaço expositivo. Em *Levels of Sound* (2000) o objecto fotográfico recriava o monitor de TV. Sobre as imagens iluminadas por trás de jovens maltratados apareciam as inscrições do funcionamento dum monitor (como o nível de som que se regula através do comando a distância) junto a frases de uma calculada ambiguidade. Noutros

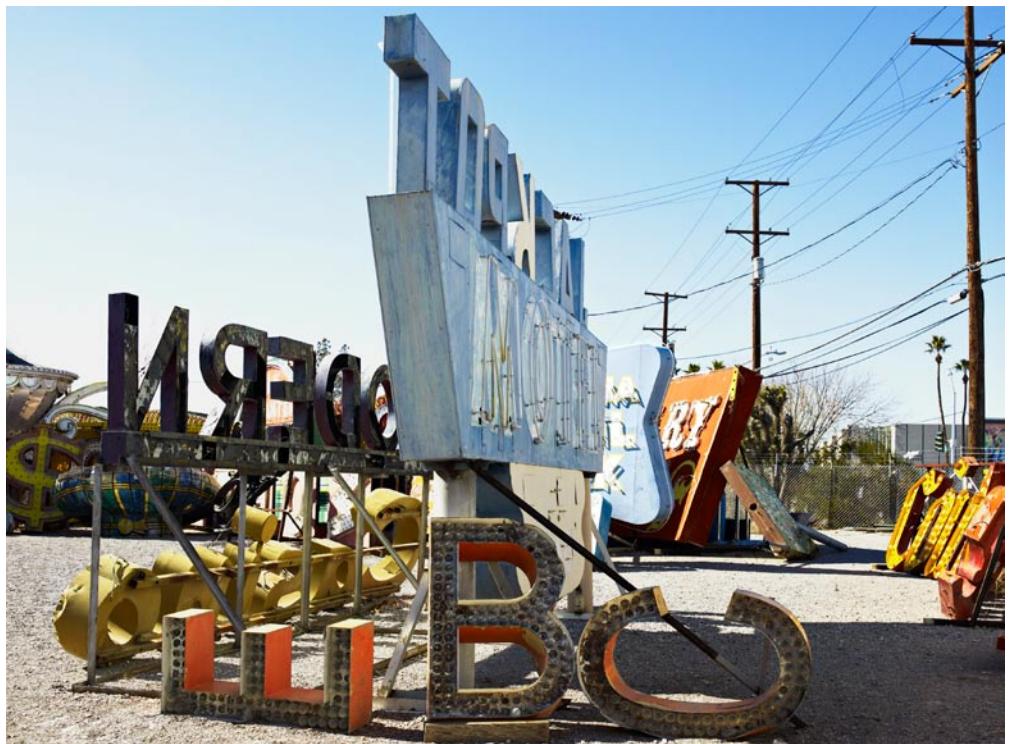
casos o conteúdo iconográfico adapta-se à escala real das figuras, que tomam como base o corpo feminino. Corpos fixos em urnas e aquários, em armários que coincidem com o contorno da caixa de luz. Mas a obra abre-se nas suas últimas propostas ao problema da arquitectura, abordando-o através da fotomontagem digital e, de novo, a sua relação com o espaço em que se situa a imagem.

Mas talvez a artista que mais especificamente desenvolveu esta relação entre a imagem fotográfica e a perspectiva espacial do espectador tenha sido Montserrat Soto. Nesta coincidencia entre o ponto de vista da fotógrafa e o do espectador assenta-se uma análise dos espaços de armazenagem e do arquivo, como nas séries *Archivo de archivos* ou *Silencios*. Em ambos os casos mostram-se espaços de trânsito, passagens e corredores, que são recolocados no lugar em que se expõe a imagem. O efeito de *trompe d’oeil* que joga com a escala real da imagem e a sua colocação nos próprios espaços de exposição reafirmam a literalidade sugerida pelo registro fotográfico. Em casos como a sua série *Paisaje secreto*, a referência à colocação de obras de conhecidos artistas contemporâneos no domínio privado de alguns importantes colecionistas internacionais lembranos o olhar meta-artístico implícito na incorporação do espaço de recepção do espectador em muitas das obras de Montserrat Soto. Também em *Paisaje secreto* portas e janelas convidam-nos a um voyeurismo sublinhado pela moldura neutra que Montserrat Soto deixa à volta da imagem.

Em todos estes casos, a fotografia tem uma dupla dimensão, objectual e literal ao mesmo tempo, que inciden nas escalas do conteúdo iconográfico e a sua relação com os espaços de exposição. Estas práticas, resolvidas com maior ou menor acerto em cada caso, não deixam de ser aspectos relevantes nas últimas propostas artísticas que incorporam a fotografia internacional. Permitem



Ángel Marcos, CHINA, 2007 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)



Ángel Marcos, LA CHUTE, 2000 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

também reler a tradição oscilando entre a carga negativa ou positiva da herança moderna. Assim, a suposta polémica dos finais dos anos sessenta à volta do minimal, e os termos conceptuais que se desenvolveram na altura, são hoje reaproveitados tanto por Fried como pelos seus antagonistas com a intenção de explicar os destinos do fotográfico nas práticas artísticas contemporâneas para constatar finalmente que a fotografia tende ao objecto o

1. Talvez a melhor prova disso seja o capítulo, "The Crux of Modernism", que Hal Foster lhe dedica no seu livro *The Return of the Real* (O regresso do real), MIT Press, Estados Unidos 1996.

2. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, 2008.

3. A este respeito temos tido a oportunidade de abordar esta questão com maior profundidade na monografia: Víctor del Río, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

4. "Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en arte conceptual o como arte conceptual", en AAVV: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997, p. 218.

#### ON THE IDEA OF THE "PHOTOGRAPH OBJECT"

When, in June 1967, Michael Fried published his text "Art and Objecthood" he managed to attract attention towards his thesis from some of the most important American critics and theorists of the time, and along the way to provoke a persistent controversy that extended at least until the nineties<sup>[1]</sup>. The description he makes in that essay on the approaches adopted by minimalism seems so fitting that some of his metaphors and categories have shown that they are still strongly applicable today,



Ángel Marcos, LA CHUTE, 2000 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

despite the numerous criticisms it received at its time – or perhaps precisely because of them.

Such criticisms came from the then emerging group of critics and historians who some years later, in the mid-seventies, founded the magazine *October*. Today they probably form the dominant theoretical paradigm. The polemic around "Art and Objecthood" alluded to deep issues such as the question about the specificity of the artistic object. For Fried's presumed formalism, the operation that the artists of the Minimal were carrying out was a denial of the specifically artistic in order to negatively re-enter the tradition and paradigm that they were supposedly questioning, that is, that of modern art. Indeed, an attempt to enter by the back door, flattening the metaphorical weight inherent to all representations, but being located at the end as

a negative representation. So, the object of such a dispute had to do with the old modern row about the status of the work of art and its function.

Among the "disqualifiers" that Fried uses to refer to the Minimal are the notions of "literality" and "theatricality". For some of Fried's theoretical adversaries those concepts did not only qualify the works, but also qualified them as signs of art's contemporary courses, and therefore should not be taken negatively in order to delegitimise Minimalism, but rather as proof of its being suited to the times. The fact is that the aesthetic indifference with such a Duchampian root that returned during the Minimal period was a sign of the times that we could extend into other fields of artistic practice. The qualification as "literalists" with which Fried refers to Robert Morris or to Donald Judd could in



Ángel Marcos, OBRAS PÓSTUMAS, 1999 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)

effect be a broader aesthetic category that was being tried out in Conceptual and Pop Art.

In this line of prominence of the found objects and the non-elaborated forms they were no longer seen beneath the surrealist strangeness or automatism, but through the prism of an intended and ideological denial of the aesthetic codes of modern art. The literality of things and of images supported itself through a tautological principle that perhaps no one had declared better than Duchamp himself.

Some interpretational dependencies of Duchamp's inheritance inspired the critical alignments during the last decades of the XX century and founded a new range of categories. As far as Fried is concerned, as has been a recurring case throughout the history of art, the disqualification of the critics end up becoming the matrix concepts that identify a movement or a tendency. The idea of literalism thus opens up to a new semantic field. Fried himself dealt with applying some of the concepts coined at the time to the field of contemporary artistic photography in a recent work entitled *Why Photography Matters as Art as Never Before*<sup>[2]</sup>, which brings together some of his essays on the most representative artists of the second half of the XX century. Obviously among them are the classics, such as Jeff Wall, Thomas Ruff, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, Candida Höfer, Philip-Lorca di Corcia and the Bechers.

Although the work of these artists belongs to a conception of the photographic that is characteristic to the last avatars of this support, the poetics lay their roots in the overcoming of a literal aesthetics of the document. In their transfer to the field of the image, few things seem to intend more literality than a photographic document. In this aspect the debates around the documentary condition of the photographic and its link to reality without mediations retrospectively encouraged the generalised impulse towards the aesthetic neutrality that characterised the so-called neo-avant-gardes.

This new role for the photographic probably brought together two complementary tendencies which are that stating of pure presence that Fried called "literality" and the recourse to iconography. Those images were marks of realities, that is, the figuration of banal things and objects through mechanical recording. If photography was pure recording, its motives and subject matters reinforced that intention for presences without the mediation of metaphor or allegory. This seems to be confirmed by the explicit discourses that connected the use of photography to the ready made and the use of photography in relation to the landscape genre worked on by Ed Ruscha in his illustrated book *Twenty Six Gasoline Stations*, in 1963, by Dan Graham with his *Homes for America*, in 1966, and Robert Smithson in his *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, from 1967. In these cases, indeed, through photographs intended for publication in printed formats.

When, in 1978, Jeff Wall exhibits his light box called *The Destroyed Room* in the Nova Gallery, as a shop-front window for the space of the gallery itself, he was reintegrating the iconographic content within a scope of spatial literality. At the same time the objectual thickness of the image, with its mechanism as a back-lit box like those used in advertising, was turned into one of the arguments of a new generation of photographers. The photograph became objectualised and gave way to a genre that the artistic protagonists themselves defined. The term "photograph object" thus becomes an expression capable of consolidating the description of the transferring from a photograph understood as a document to another one seen as an object, painting and final work<sup>[3]</sup>.

To a certain degree, the suggestion around the photograph object comes from the familiarity with the ready made that has been attributed to the support. Objecthood works two ways, it is so through its condition as a mechanism of representation,

normally accompanied by large-scale formats and a noteworthy physical presence; and also through its iconographical content, which tends to monumentalise the anecdotal and objectualise it in turn. The small, the micrological and the everyday are taken to the scale of a powerful image that radiates its own light. In this way the iconography of the insignificant calls upon the power of presence that the abstract models of Minimalism had intended to convoke. The studies around the monochrome that Jeff Wall carries out in some of his texts testify to this legacy: "Photography, unlike other fine arts, cannot find alternatives to figurative description. Representation is a feature intrinsic to the photographic medium. In order to be able to participate in the sort of reflexivity that has been imposed in modern art, photography can only bring into play its own imperative condition of being a representation-that-constitutes-an-object."<sup>[4]</sup>

We may consider the process that such texts describe as a generalised shift with international reach and of which we can see timely examples in the Spanish case, which is not alien to this conception of the photographic. Thus it is important to describe how some Spanish artists are in keeping with this international scene. Without doubt it has become necessary to open up the field of the photographic to beyond the testimonial limitation of its use as a documentation of non-physical or ephemeral works in Conceptual Art, in Action Art or Land Art. Implied in its destiny as an artistic support was a programme of widening the images' iconographical repertoire and capacity for radiation. Its media circulation has been determining in this process, and has given way to two complementary strategies: one that mimics the network's distributive mechanisms and the new supports in its medial circulation, and the other, which affects the objectual weight of photography. In a conceptually-based photograph's advance towards the new "medial"

status of the image we find solutions such as those that Joan Fontcuberta has shown recently. For this, perhaps inverting the concept of the "photograph object", Fontcuberta takes advantage of its dematerialisation, as well as the multiplying and associative possibilities of the network, as takes place in his *Googlegrams* series. In fact all of Fontcuberta's work can be seen as a reflection on the mechanisms of affirmation and certainty that photography affords in its relationship with positivist and historical undertakings. Its para-scientific parodies have incorporated other objectual devices that have accompanied the recreating of museum-orientated scenes. Photography as expert and scientific proof is thus transformed into a device that forms a mythological report.

In the case of Ángel Marcos we systematically witness the replacing of a conceptual paradigm with another, strictly formal one in which photography exhibits all of its technical possibilities as a picture. His recent series on China or Las Vegas confirm this. They suppose a qualitative leap in the production of images whose technical quality had not been frequent in the Spanish context. However, Ángel Marcos's course starts from approaches linked to the scenography of everyday life and with a more conceptual attitude towards the photographic act, which would correspond to earlier projects like *Obras póstumas* [Posthumous Works] (1999). In these he recuperated neo-baroque models in which some scenes appeared inside others, or the artifice of representation was pointed out as an indication of the game of mirrors which sometimes was resolved in the relationship between the people in the scene. The works that have been forming his imaginary now give way to a presentification of the image that takes on a monumental scale. In the same manner, in these last proposals there are light boxes that recall earlier experiences, although from a more autonomous perspective. Ángel Marcos's

photographic installations, like those exhibited on *La Chute* in 2000, provide some signs of objecthood and literality that spilled out from the space of the image in order to construct a receptive surroundings. In those explorations one can see the spatial relationship of literality to that which we are referring here in recreating objects whose surface was at the same time photographic or to scale reproducing the characters and the spaces which they inhabit.

In the terrain of a "literalist" use of the photographic we find other examples in the Spanish context that may allow a study of this tendency. The works of Dionisio González and Montserrat Soto are significant in this area. Each one of these artists travels obviously different paths, and yet they participate in a differential state in their use of images beneath the perspective of the games of scales and the literality of space.

Dionisio González's work has tended towards the specialisation of the image in its container-content relationship. The use of the light boxes by Dionisio González has supposed a relationship with the exhibition space. In *Levels of Sound* (2000) the photographic object recreated the TV monitor. Over the back-lit images of mistreated young people were inscriptions about the working of a monitor (like the sound level being regulated through the remote control device) along with phrases of a calculated ambiguity. In other cases the iconographical content is adapted to the real scale of the figures, which use the female body as a base. Bodies set in urns and fish-tanks, in cabinets that coincide with the outline of the light box. But in his latest proposals the work opens up to the problem of architecture, dealing with it through digital photomontage and, once again, through its relationship with the space in which the image is located.

Ángel Marcos, KAIRÓS, 2009 (Courtesy: Galería Soledad Lorenzo)



But perhaps the artist who most specifically has developed this relationship between the photographic image and the spectator's spatial perspective is Montserrat Soto. In this coincidence between the photographer's viewpoint and that of the spectator there is an analysis of storage and archive spaces, like in the series *Archivo de archivos* [Archive of Archives] or *Silencios* [Silences]. In both cases spaces of transit, passageways and corridors are shown, which are then relocated in the place in which the image is exhibited. The *trompe-l'oeil* effect that plays with the real scale of the image and its placing on the spaces of the exhibition itself restates the literality suggested by the photographic register. In cases like

his series *Paisaje secreto* [Secret Passage], the reference to the placing of the works of well-known contemporary artists within the private domain of some important international collectors reminds us of the meta-artistic gaze implicit in the incorporating of the space for receiving the spectator in many of Montserrat Soto's works. Also in *Secret Passage* the doors and windows invite us into a voyeurism underlined by the neutral frame that Montserrat Soto leaves around the image.

In all of these cases photography has a dual dimension, objectual and literal at the same time, shown in the scales of the iconographic content and its relationship with the exhibition spaces. These

practices, more or less successful dealt with in each case, are relevant aspects in the latest artistic proposals in international photography. They also allow one to re-read the tradition see-sawing between the negative or positive charge of modern heritage. Thus, the supposed controversy around the minimal at the end of the sixties, and the conceptual terms that were then developed, are today being used again by Fried and his antagonists intending to explain the destinies of the photographic in contemporary art in order to finally show that photography is tending towards the object o

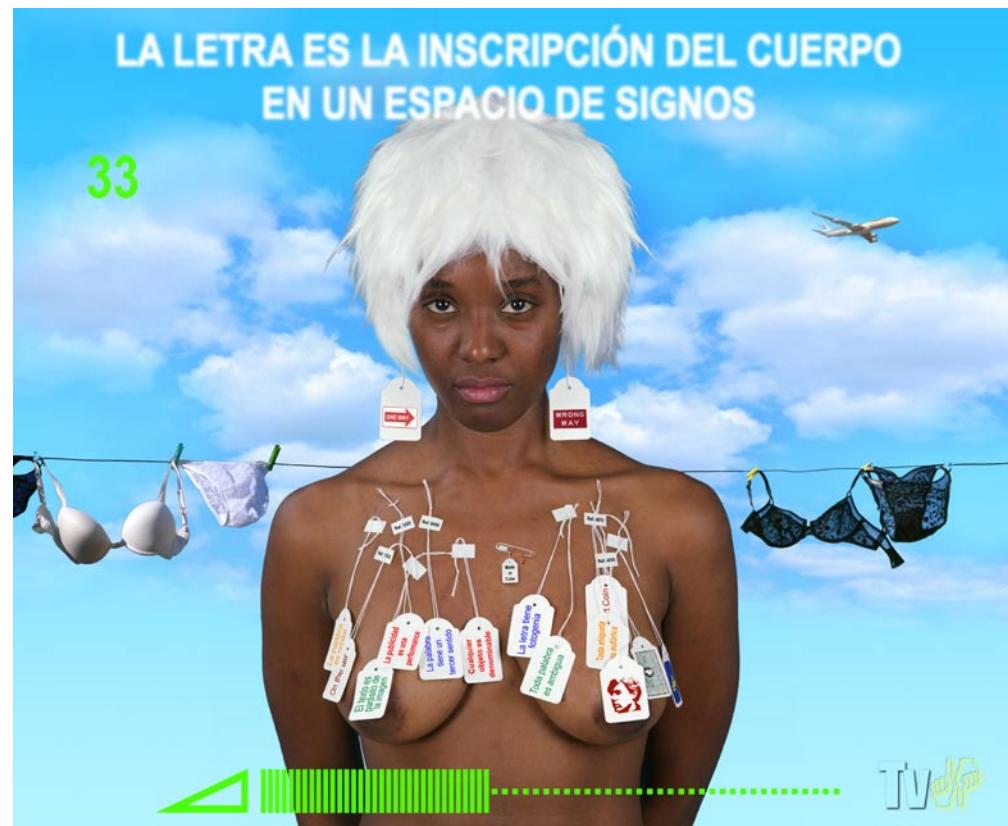
1. Perhaps the best proof of this is the chapter, "The Crux of Minimalism", that Hal Foster devotes to him in his book *The Return of the Real*, MIT Press, USA 1996.

2. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale, Yale University Press, 2008.

3. In this respect we have had the opportunity to approach this question with greater depth in the monograph: Víctor del Río, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

4. "Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", in AAVV: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997, p. 218.

Dionisio González, LEVELS OF SOUND, ETIQUET, 2000 (Courtesy: Galería Max Estrella)



Dionisio González, LEVELS OF SOUND, POSIT FIN, 2000 (Courtesy: Galería Max Estrella)

