

## El territorio ganado por la fotografía. Álvaro de los Ángeles

La mirada consciente a la realidad transforma nuestra percepción de lo real. Ahí es donde la fotografía, y cualquier derivado contemporáneo de la imagen, regenta su poder, pues construye e instituye algo a partir del referente, donde antes lo representaba. Jean-François Chevrier lo indica de esta manera: “El siglo XX es, tal como quería Fernand Léger, el siglo de los ‘constructores’ [...] Nunca se había hablado tanto de creación funcional como en este siglo en el que todas las funciones del arte han sido cuestionadas”<sup>1</sup>. Es un poder transformador, como se ha demostrado, y lo continúa siendo a principios del siglo XXI. Pero en su esencia, la fotografía –o al menos ciertas prácticas fundacionales en activo adscritas a lo fotográfico– todavía mantiene una vinculación, por pequeña que sea, con el documento, con la prueba testimonial. Varios conceptos entran en juego en esta operación: “realidad”, “documento”, “imagen”, “práctica”, a los que habrá que ir añadiendo otros, como “crítica institucional”, “fotografía escenificada”, “cosicidad del sujeto”, “arte fotográfico”, “espacio arquitectónico”, para deslindar el territorio donde se ha asentado Mariela Apollonio y desde el cual ha construido una voz.

Algunas de las definiciones planteadas se articularán a partir del proyecto *El círculo del arte*, como si éste incluyera dentro de sí las claves para atinar con la descripción más idónea; aunque es probable que acontezca al contrario, ya que es el análisis sobre el proyecto en cuestión el que se adecuará a ellas. Otras definiciones se evitarán, para no entrar en un juego dialéctico destinado al alejamiento del valor intrínseco de las imágenes, en favor de la cualidad semántica de las palabras: una retirada a medias, sin embargo, pues se efectúa con la interpretación del texto. La máxima de Susan Sontag escrita en 1964 (“En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”<sup>2</sup>), plantea la importancia de la transparencia de los análisis, más allá de la lectura literal *contra la interpretación* de cualquier imagen u obra de arte. Hay aquí una cierta *deuda estilística* con esa actitud.

En las fotografías que conforman la primera de las series de *El círculo del arte* dedicada a los directores de museos o centros de arte, los protagonistas se

---

<sup>1</sup> Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2007, p.75.

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, p.39.

cosifican; se convierten en personajes a los que contemplar, al tiempo que su personalidad se ensalza dentro del contexto del que forman parte, el ámbito artístico. El pedestal blanco sobre el que posan, mayoritariamente sin renunciar a él o sin insistir en esquivarlo, es la fisura que rompe la normalidad del retrato y que relaciona todo el proyecto fotográfico con la producción y reflexión artística que emplea la fotografía como un lenguaje específico que lleva adosado la historia del arte.

La fotografía escenificada es, en sí misma, contraria a la instantánea. El “instante decisivo” deviene aquí en una suerte de *decisión decisiva*, de elección sobre qué debe fotografiarse y cómo hacerlo, en un contexto artístico mediado por las artes escénicas y la *performance* mantenida, pero también mirando de soslayo la historia del arte de los retratos oficiales y las esculturas clásicas, empleando la arquitectura como marco imprescindible que regenta un poder. Sin embargo, persiste en esta serie en proceso, de ahí su carácter en tanto que serie, un “valor documental” de que aquello mostrado ocurrió en *cierta* forma. No es la mirada cargada de nostalgia de Roland Barthes, viendo las partículas de la muerte del sujeto en cada grano de gelatina o de bromuro de plata; más bien, es la constatación de que aquella escena se conformó para ser fotografiada y como tal fotografía marcará un suceso irrepetible. La fisura del pedestal, como la navaja en el ojo de *El perro andaluz*, rompe la narración que se espera para generar otro relato basado en el montaje y la apropiación. A propósito de las fotografías de Raymond Depardon, Alain Bergala comenta que “el objetivo de R. Depardon rechaza la gloria del instante decisivo como también la nostalgia del objeto perdido. Su fotografía no nos dice ‘esto fue’, sino simplemente: ‘esto es’. Esto es *entre otras cosas, al lado de otras cosas*.<sup>3</sup>” El contexto que genera ese “esto es entre otras cosas, al lado de otras cosas” es pertinente en el trabajo de Mariela Apollonio, sin duda en las antípodas del de Depardon pero coincidente en este punto en el que las imágenes fotográficas no sólo muestran lo que se ve, sino que asimismo ofrecen todo aquello que queremos o podemos imaginar sobre el poder – *empoderado* por la propia artista– y la trayectoria de sus *directores*.

---

<sup>3</sup> Alain Bergala, “Les absences du photographe” en Alain Bergala y Raymond Depardon, *Écri sur l’image. Correspondance new-yorkaise*, Libération/Éditions de l’Étoile, París, 1981. Citado por Jacques Rancière en “El arte de la distancia”, epílogo del libro *Raymond Depardon. Imágenes políticas*, Madrid, Ediciones Casus Belli, 2012. Edición y traducción de Javier Bassas Vila.

¿Se puede pretender que un suceso acontezca y perdure sin plantearlo en términos políticos? ¿Es la imagen un medio que pueda separarse de su cualidad pública y, así pues, política? Si no su producción, al menos la interpretación posterior que se haga siempre lo será, tal como indica George Didi-Huberman a propósito de una polémica mantenida con dos pensadores, críticos a sus teorías<sup>4</sup>: [...] “indicio evidente de que, hoy en día, el *pensamiento de las imágenes* pertenece en gran parte al propio *ámbito político*”. Es decir, que cualquier acercamiento que se realice, siquiera para pensar las imágenes, irá destinado a pensarlas en términos políticos, esto es, de discusión y desacuerdo presentados y debatidos en la arena pública. Incluyendo en este pensamiento todo un marco representacional, ideológico, educativo y, finalmente, político. Tal vez sin pretenderlo, o pretendiéndolo desde otra acepción, *El círculo del arte* es un acercamiento político al estatuto del poder en el mundo del arte; una delimitación sobre quién ostenta el poder y la capacidad de decisión sobre lo que es o no es arte. Al fondo de esta afirmación radica el hecho de que las fotografías de Mariela Apollonio son obras artísticas realizadas por medio de la fotografía, y no a la inversa, esto es, fotografías que acaban siendo entendidas y “admitidas” como obras artísticas. De hecho, no hay una separación marcada de ambos recorridos para llegar al mismo destino, salvo la realizada por quienes se instalan en la desconfianza a ultranza del arte –en tanto en cuanto que ficción– en favor de la fotografía más documental, ingenuamente defendida como sucesora de lo *real*.

La vinculación en exceso celosa entre dirección y poder, entre cargos culturales y sus homónimos políticos, o incluso la mimesis que se ha generado premeditadamente entre ellos, es una cuestión harto conocida y analizada. Lo que ha venido a denominarse crítica institucional surgió a finales de los años sesenta y setenta del siglo XX como los trabajos o acciones independientes de una serie de artistas que cuestionaron la función y el poder de las instituciones artísticas. Las propuestas de Hans Hacke, Daniel Buren, Robert Smithson, Marcel Broodthaers o Michael Asher, entre otros, zarandearon por primera vez el estamento del arte depositario del poder más visible, las instituciones. Esta primera ola de “crítica institucional” tuvo su segunda generación a finales de los ochenta y los noventa,

---

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p.91.

donde Renée Green, Christian Phillip Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser, entre otros, “al discurso económico y político de sus predecesores, [...] sumaron una conciencia mayor sobre las nuevas formas de subjetividad<sup>5</sup>”. Para Gerald Raunig “la crítica institucional necesita re-pensarse como una actitud crítica y como lo que yo llamo una práctica instituyente” que se mantenga en contra del *background* que dificulta pensar la crítica de manera transversal, pero también “sin imaginar de manera naif espacios que se muestren, de la manera que sea, libres de la dominación y las instituciones”<sup>6</sup>. Algo bastante similar a esto es lo que viene demandándose como tercera generación de crítica institucional, pendiente del pasado de sus dos predecesoras, pero propia de los tiempos actuales, “post-disciplinar”, como acuña Martí Peran, y que plantee el debate ya no desde “la dialéctica entre espacio institucional y espacio alternativo”, sino desde “otros parámetros”, es decir, “el debate de la dialéctica entre capital real y capital simbólico.”<sup>7</sup>

*El círculo del arte* de Mariela Apollonio deriva del libro de idéntico título del teórico estadounidense Georges Dickie<sup>8</sup>. En éste, Dickie indica la importancia de la interdependencia de los diferentes estamentos que componen el ámbito del arte contemporáneo. En su teoría no hay opción de pensar el arte o incluso el artista al margen de las instituciones. Es lo que se ha denominado “teoría institucional del arte” o incluso “naturaleza institucional del arte”. El mundo del arte se forma por la existencia de una serie de agentes (*artista, obra de arte, público, mundo del arte, sistema del mundo del arte*) cuyas definiciones son “flexionales”, es decir, que “se apoyan mutuamente unas a otras” conformando por lo tanto una relación circular, de ahí el empleo de la figura del círculo para definir lo que podría denominarse como el ámbito del arte y las interrelaciones de los agentes implicados. La artista parte de esta teoría para iniciar una serie de largo recorrido, cuya primera entrega muestra a directores de museos o centros de arte en un contexto arquitectónico preciso. La arquitectura actúa como marco de oficialidad, enlazando al retratado

---

<sup>5</sup> Esta información y otras referentes al concepto de crítica institucional véanse en: Gerald Raunig y Gene Ray (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFlyBooks, 2009.

<sup>6</sup> Gerald Raunig, *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming*, en cifr. 4.

<sup>7</sup> Martí Peran, “La porosidad de los límites en las prácticas artísticas”, en *Perifèries 10. Des de la crisi: la vida com a desafiament*, Perifèries/Universitat de València, Valencia, 2012. El texto corresponde a la conferencia impartida por el autor, transcrita en esta publicación.

<sup>8</sup> Georges Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

con el espacio de manera directa y asentando unas bases institucionales que existen *per se* en la arquitectura de los museos, los lugares de legitimación del arte.

En *El círculo del arte*, de Mariela Apollonio, el espacio ampliado por la fotografía es un territorio ganado a la realidad.