

Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación.

Allan Sekula

Supongamos que el arte es un modo de comunicación humana, un discurso anclado en relaciones sociales concretas, y no un ámbito mistificado, vaporoso y ahistórico de expresión y experiencia estrictamente afectivas. El arte, al igual que el habla, es tanto un intercambio simbólico como una práctica material consistente en la producción de significado y presencia física. El significado, en tanto que comprensión de esta presencia, surge de un acto interpretativo. Nuestras lecturas de la cultura del pasado están sujetas a las exigencias encubiertas del presente histórico. La interpretación mistificada universaliza el acto de leer y lo eleva por encima de la historia.

Así, el significado de una obra de arte debería considerarse *contingente*, y no inmanente, universal o fijado. La separación kantiana entre la facultad cognitiva y la afectiva, base filosófica del romanticismo, debe ser igualmente superada críticamente. Este razonamiento exige, pues, una ruptura radical con la estética idealista, una ruptura con la idea de genio tanto en su forma original como en la degradada versión neorromántica con que aparece en la mitología de la cultura de masas, donde el "genio" adopta los símbolos de una estrella carismática.

No estoy proponiendo con ello que ignoremos o suprimamos los aspectos creativos, afectivos y expresivos de la actividad cultural, ya que eso sería hacerle el juego a la actual destrucción

tecnocrática de la creatividad humana, sino que comprendamos hasta qué punto el arte *redime* un orden social represivo ofreciendo a los dóciles y aislados espectadores una trascendencia totalmente imaginaria, una falsa armonía. El culto a la experiencia privada, a la relación completamente afectiva con la cultura que exige la economía consumista, sirve para borrar momentáneamente de la memoria, durante los fines de semana, la conciencia de fragmentación, el aburrimiento y la rutina del trabajo, así como la conciencia del yo como mercancía.

En la sociedad capitalista se representa a los artistas como seres dotados de una subjetividad privilegiada, de una insólita unidad entre el yo y el trabajo. Los artistas son los portadores de una autonomía que es sistemática y encubiertamente negada al espectador de masas económicamente reificado, al trabajador asalariado y al ama de casa que trabaja sin sueldo. Incluso el aparato de la cultura de masas puede ceder a esta lógica elitista. Los "artistas" son aquellos que miran fijamente, en tono acusador y seductor, desde las vallas publicitarias y los anuncios en la prensa. Una pareja joven y *glamourosa*, ociosa en lo que parece un *loft* del SoHo, nos cuenta el secreto del ron blanco que obtuvieron sin esfuerzo de Liza Minelli en una fiesta de Andy Warhol. Nos venden a Richard Avedon como un ideal casi imposible: bohemio y al mismo tiempo como su "propia Fundación Guggenheim". Artista y patrono se fusionan en un sueño pequeñoburgués que se desarrolla en el ámbito de una cultura de masas satisfecha de sí misma. Por otro lado, los recientes esfuerzos por conceder a la fotografía el estatus de arte elevado mediante la transformación de la copia fotográfica en mercancía privilegiada y del fotógrafo (con independencia del contexto laboral) en *auteur* autónomo con potencial de genio, buscan reinstaurar el "aura", por utilizar el término de Walter Benjamin, en la tecnología de la comunicación de masas. Al mismo tiempo, se invita al aficionado a la fotografía, al consumidor de la tecnología del ocio, a tomar parte en una creatividad delimitada, y por ende ilusoria y patética; en una fantasía, inducida por la publicidad, de propia autoría que es alimentada por el poder que se tiene sobre la cámara y, a través de ésta, sobre su presa.

La crisis del arte contemporáneo supone algo más que la falta de un pensamiento metacrítico "unificador", y tampoco puede resolverse mediante caros trasplantes de órganos interdisciplinarios. Los problemas del arte reflejan una crisis ideológica y cultural más profunda, cuyo origen debe buscarse en el proceso de decadencia en que ha entrado la cosmovisión del capitalismo liberal. Por decirlo claramente: estas crisis están ancladas en las desigualdades impuestas materialmente por el capitalismo avanzado, y sólo se resolverán *prácticamente* a través de la lucha por un socialismo auténtico.

Los artistas y escritores que se encaminen hacia una práctica cultural abiertamente política deben prescindir de su propio elitismo profesional y estrechez de miras. Para ello, puede resultar útil comprender críticamente la modernidad y los problemas que entraña. El problema del fin de la modernidad —de una "crítica inmanente" que, al no conseguir superar lógicamente el paradigma en el que tiene su origen, reduce finalmente cualquier práctica a un mero formalismo— no se deja abarcar por ninguna disciplina intelectual y, sin embargo, las contagia a todas.¹ La práctica moderna está organizada profesionalmente y protegida por una falsa ideología de la neutralidad. (Incluso "bravuconadas académicas", como la economía del "libre mercado" abiertamente instrumentalista del Dr. Milton Friedman, emplean la táctica de la neutralidad). En términos político-económicos, la modernidad es un producto de la división que se da en el capitalismo avanzado entre trabajo "mental" y "manual". El primero es más especializado, goza de ciertos privilegios y de cierta superioridad respecto al segundo, que se encuentra fragmentado y degradado. La ideología de la distinción, de la aspiración pequeñoburguesa a ascender, induce al trabajador intelectual a mirar a la "clase obrera" con superioridad, cinismo, desprecio y no sin cierto temor. Los artistas, pese a su romanticismo e inclinación hacia los barrios bajos, no son ninguna excepción.

Las confusiones ideológicas del arte actual, etiquetadas eufemísticamente como "pluralismo saludable" por los promotores del arte, son fruto del desmoronamiento de la autoridad que ejercía el paradigma moderno. La modernidad artística "pura"

...encia, un proyecto autoaniqui-
lador que limita el campo de preocupaciones del arte con rigor
cientificista y desemboca en un callejón sin salida con sus ape-
laciones al gusto, la ciencia y la metafísica. En los últimos cinco
años, de este callejón sin salida ha surgido un manierismo bas-
tante cínico y autorreferencial basado en el *pop art*. Hay quien
llama a este fenómeno "posmodernidad". (Artistas que pade-
cen un aislamiento muy real respecto a temas sociales más
amplios han convertido el denominado "arte político" en la últi-
ma vanidad moderna, en un vanguardismo *chic*. Esto sería grave
si no fuera porque el sistema promocional del arte convierte
todo lo que toca en "moda", al tiempo que reparte una buena
cantidad de ofuscación liberal). Estos hechos demuestran que
la única exigencia en un contexto cultural mercantilizado es la
autopromoción artística constante. En dicho contexto, la cultu-
ra de elite deviene una representación "manierista" parásita de
la cultura de masas, una barraca de feria privada con sus pro-
pios fotoperiodismo, columnas rosas, promotores, panteón de
celebridades e intérpretes estelares. El carisma de la estrella del
mundo del arte está sometido a una burocratización excesiva-
mente desarrollada. La carreras son "administradas". La inno-
vación se regulariza y ajusta a las demandas del mercado: La
modernidad, *per se* (así como el fantasma duradero de la bohe-
mia), se transforma en farsa, en un profesionalismo basado en
citas académicas, en publicidad periódica, en especulación
inmobiliaria en antiguos distritos industriales de ciudades en
decadencia, en grandes cantidades de fondos estatales, en viajes
en avión y en el cada vez más ostentoso patronazgo corporativo
de las artes. Esto último constituye un intento, por parte del
monopolio del capital, de "humanizar" su propia imagen ante
las capas medias y profesionales (los consumidores vicarios de
la alta cultura, el público de los museos) en vista de una crisis
de legitimación que va en aumento. El gran arte se está convir-
tiendo a marchas forzadas en una colonia especializada del
monopolio de los medios capitalistas.

La dominación política, sobre todo en los países donde reina
el capitalismo avanzado y las neocolonias más desarrolladas,
depende de un exagerado aparato simbólico, de la pedagogía

y el espectáculo, de los monólogos autoritarios de la escuela y
los medios de comunicación: éstos son los principales agentes
de la obediencia y docilidad de la clase obrera; los principales
promotores de falsas alternativas consumistas, del "estilo de
vida" y, cada vez más, de la reacción política, el nihilismo y el
somasoquismo cotidiano. El arte político que quiera ser efi-
caz deberá fundarse en obras que estén en *contra* de estas ins-
tituciones. Necesitamos una política económica, una sociolo-
gía y una semiótica no formalista de los medios. Es necesario
que entendamos que la publicidad es el principal discurso del
capitalismo; para ello debemos poner al descubierto el vínculo
que existe entre el lenguaje de las necesidades manufacturadas
y el fetichismo de la mercancía. A partir de esta base podrá
desarrollarse un arte representativo crítico, un arte que apun-
te abiertamente al mundo social y a la posibilidad de que se dé
una transformación social concreta. Sin embargo, también
deberemos trabajar para contribuir a redefinir la *pragmática*,
para conseguir modos de discurso basados en una pedagogía
dialógica y una noción distinta y más amplia de público,
un público que esté dispuesto a involucrarse en las luchas que
ya están en marcha en contra del orden establecido. No obs-
tante, sin una política de oposición coherente, la cultura de la
oposición permanece aislada y es provisional. Es obvio que aún
queda mucho por hacer.

II

Un pequeño grupo de artistas contemporáneos están trabajan-
do en un arte que aborda el orden social de la vida de la gente.
La mayor parte de sus obras todavía emplean la fotografía y el
vídeo, y tienen en el lenguaje escrito u oral un fuerte aliado.
Estoy hablando de un arte representativo, un arte que se refie-
re a algo más allá de él mismo. La forma y el manierismo no
son fines en sí mismos. Estas obras podrían tratar de muchos
temas, del espacio material e ideológico del "yo" hasta de las
realidades sociales predominantes del espectáculo y poder cor-
porativos. He aquí las preguntas de las que parten: ¿cómo nos
inventamos nuestras vidas a partir de un número limitado de

posibilidades? ¿cómo inventan nuestras vidas, en nuestro lugar, los que están en el poder? Como he dicho antes, si nos planteamos estas preguntas sólo dentro de los límites institucionales de la cultura de elite, sólo dentro del "mundo del arte", entonces las respuestas serán exclusivamente académicas. Partiendo de un cierto grado de pobreza de medios, este arte se dirige a un público más amplio y tiene como objetivo reflexionar sobre la transformación social concreta.

Podríamos caer en la tentación de pensar que este tipo de obras son una variante del documental. Ello es así, siempre y cuando expongamos el mito que acompaña a la etiqueta, el folclore de la verdad fotográfica. Creo que es necesario dar este rodeo preliminar. Teóricamente, la fuerza retórica del documental reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, en un realismo esencial. Históricamente, la teoría del realismo fotográfico se vale del positivismo y, al mismo tiempo, es fruto de él. La visión, que propiamente no está implicada en el mundo que tiene delante, está sometida a una idealización mecánica. Paradójicamente, la cámara sirve para *naturalizar* ideológicamente el ojo del observador. Según esta creencia, la fotografía reproduce el mundo visible: la cámara es mi motor de la realidad, el generador de un mundo duplicado de apariencias fetichizadas, independiente de la práctica humana. Las fotografías, que son siempre el fruto de *encuentros* socialmente específicos entre humano y humano, o humano y naturaleza, se convierten en depositarias de realidades muertas, de objetos reificados que han sido arrancados de sus orígenes sociales.

Huelga decir que el significado fotográfico es relativamente indeterminado: la misma fotografía puede expresar mensajes distintos según sean las circunstancias de su presentación. Pensemos por un momento en la evidencia que proporcionan las cámaras instaladas en las sucursales bancarias. Podría afirmarse que estas fotografías, tomadas de forma automática, no están contaminadas por la sensibilidad, que son una forma extrema de documental. De tener los ingenieros que concibieron estas cámaras una estética, ésta no sería otra que la de un puro ins-

trumentalismo tecnológico. "Sólo los hechos, señora": Pero la sala de un tribunal es un campo de batalla de ficciones. ¿Qué muestra la foto? Una joven blanca con una metralleta, que maneja con seguridad y agresividad. Casi se le cae el arma del miedo. Una heredera fugitiva. La víctima de un secuestro. Una guerrillera urbana. Una participante dispuesta. Un caso de lavado de cerebro. Un caso de rebelión. Un caso de esquizofrenia. El resultado, basado en la lectura "verdadera" de la evidencia, está más en función de las maniobras políticas que de la "objetividad". Reproducida en los medios de comunicación, esta fotografía podría dar testimonio de la omnisciencia del Estado en el seno de un sofisticado y mistificante espectáculo de revolución y contrarrevolución. Sin embargo, cualquier fotografía policial exhibida en público es tanto una manera concreta de proceder a la identificación como un recordatorio del poder de la policía sobre los "elementos criminales". La única verdad "objetiva" que ofrecen las fotografías es la aseveración de que alguien o algo —en este caso, una cámara automatizada— estaba ahí y sacó una fotografía. Todo lo demás, todo lo que no sea la impresión de una huella, queda libre.

Walter Benjamin recordaba el comentario de que Eugène Atget representaba las calles de París como si fueran escenarios de un crimen.² Esta observación sirve para poetizar un estilo inexpressivo y no expresionista, para fundir la nostalgia y el frío instrumentalismo del detective. Volviendo la vista atrás, desde Benjamin hasta Atget, observamos la pérdida del pasado a través de las constantes alteraciones del presente urbano como forma de violencia contra la memoria, que el bohemio nostálgico resiste mediante actos de adquisición solipsistas y pasivos. (El poema de Baudelaire "El cisne" expresa en gran medida este sentimiento de pérdida, de inminente desaparición de lo conocido). Cito este ejemplo sólo para plantear la pregunta del carácter *afectivo* del documental. La fotografía documental ha acumulado montañas de pruebas. Y sin embargo, en esta presentación pictórica de la "realidad" científica y legalista, a la vez el género ha contribuido mucho al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyeurismo, al terror, la envidia y la nostalgia; y, en cambio, sólo un poco a la comprensión crítica del mundo social.

El documental social verdaderamente crítico encuadrará el crimen, el juicio, así como el sistema judicial y sus mitos oficiales. Los artistas que persiguen este objetivo pueden producir o no imágenes teatrales y abiertamente artificiosas; pueden presentar o no textos que se lean como una ficción. La verdad social es algo más que una cuestión de estilo convincente. Basta citar las imágenes abiertamente *construidas* de John Heartfield —en las que el recurso formal es absolutamente manifiesto—, como ejemplos de un temprano intento de trascender la superficie fenoménica e ideológica del reino social. En sus mejores obras, Heartfield hace aflorar la base económica con los recursos más simples, a menudo con un juego de palabras a partir de un eslogan fascista. (“Hay millones detrás de mí”). En este caso, la construcción pasa a ser una *deconstrucción* crítica.

Urge una crítica política del género documental. Los artistas estadounidenses preocupados por lo social tienen mucho que aprender de los éxitos y los errores, de los compromisos y colaboraciones de sus predecesores de la era progresista y del *new deal*. ¿Cómo evaluamos la estrecha asociación histórica entre los artistas documentales y los socialdemócratas? ¿Cómo evaluamos la relación entre forma y política en la obra de la más progresista Worker’s Film and Photo League? ¿Cómo evitamos sentir una especie de nostalgia política estetizada al contemplar las obras de los años treinta? ¿Y qué hay de la apropiación/adopción del estilo documental por parte del capitalismo corporativo (sobre todo las compañías petroleras y las cadenas de televisión) a finales de los cuarenta? ¿Cómo nos zafamos de los aspectos autoritarios y burocráticos del género, de su positivismo implícito? (Todo esto se pone de manifiesto en cualquier emisión televisiva protagonizada por Edward R. Murrow o Walter Cronkite). ¿Cómo producimos un arte que fomente el diálogo en lugar de afirmaciones acrílicas y pseudopolíticas?

Si miramos hacia atrás, hacia la confusión que provocó en el mundo del arte la idea de que la “fotografía era una de las bellas artes”, encontramos una afusión casi patológica a debatir dicha cuestión. Sucede una cosa curiosa cuando se reconoce oficialmente que el documental es arte: de repente, el pé-

dulo hermenéutico oscila desde el extremo objetivista hasta el extremo contrario, el subjetivista. El positivismo cede a una metafísica subjetiva, el tecnologismo da paso al *autorismo*. De pronto la atención del público se dirige hacia el manierismo y la sensibilidad, hacia los riesgos físicos y emocionales que ha corrido el artista. La opinión general es que el documental es arte cuando trasciende su referencia al mundo, cuando la obra puede ser considerada, ante todo, un acto de autoexpresión por parte del artista. Empleando las categorías de Roman Jakobson, la función referencial se viene abajo a favor de la función expresiva.³ El culto de la autoría, el *autorismo*, se apodera de la imagen, la separa de las condiciones sociales en que es creada y la eleva por encima de la multitud de usos prosaicos y humildes a los que normalmente se adscribe la fotografía. A este respecto, es interesante el mito que los periodistas culturales han creado de Diane Arbus. La mayor parte de las lecturas que se hacen de su obra oscilan entre dos polos contrarios, el realismo y el expresionismo. Por un lado, se considera que sus retratos son vehículos metonímicos transparentes de la verdad social o psicológica de sus sujetos; Arbus desenraña el significado de quien posa ante ella. En el otro extremo se postula una proyección metafórica: se cree que su obra expresa la visión trágica de la artista (un punto de vista que confirmó su suicidio); cada imagen es una contribución al autorretrato de la artista. Estas lecturas coexisten, se realzan entre sí pese a que son contradictorias. En mi opinión, la atracción estética generalizada que despierta la obra de Arbus, así como la mayor parte de la fotografía artística, tiene que ver con esta indeterminación de su lectura, con la idea de que navega a la deriva entre un conocimiento profundo de lo social y un solipsismo refinado. En el centro de este cultivo y promoción fetichistas de la humanidad del artista se halla un cierto desdén por la humanidad “corriente” de aquellos que han sido fotografiados, que devienen lo “otro”, criaturas exóticas, objetos de contemplación. Tal vez esto no sería tan sospechoso si no fuera por la tendencia de los fotógrafos documentales profesionales a dirigir el objetivo hacia abajo, hacia aquellos con poco poder o prestigio. (La otra cara de la moneda es el culto a la celebridad, la producción organizada de

envidia entre el público de masas). En todo esto, la relación más íntima y a escala humana que resulta mistificada es el compromiso social concreto que tiene como resultado la imagen; la negociación entre fotógrafo y sujeto a la hora de hacer un retrato; la seducción, la coerción, la colaboración o el plagio. Pero si ampliamos el ángulo de visión, observamos que en esta idealización del fotógrafo como artista también está siendo minimizada la política institucional más amplia de cultura elitista y cultura "popular".

La promoción de Diane Arbus (junto con otros muchos artistas fundamentalmente manieristas) como fotógrafa "documental", así como la promoción generalizada de los usos introspectivos, privados y a menudo narcisistas de la tecnología fotográfica tanto en la escena de la fotografía artística como en el mercado del consumo de masas, pueden considerarse un síntoma de dos tendencias compensatorias, aunque relacionadas, de la sociedad capitalista avanzada. Por un lado, la subjetividad está amenazada por la administración cada vez más refinada de la vida diaria. La cultura, la sexualidad y la vida familiar son los refugios del yo privado y sensible en un mundo de exigencias racionalizadas de actuación. Al mismo tiempo, el ámbito de lo público está "despolitizado", por utilizar el término de Jürgen Habermas; se consigue que un público pasivo de ciudadanos-consumidores creen que la acción política es la prerrogativa de los famosos.⁴ Consideremos el hecho de que las principales cadenas de televisión, lideradas por la ABC, ya ni siquiera fingen cumplir con la separación sagrada que exige la ideología liberal entre "asuntos públicos" y "entretenimiento". Hoy por hoy, los informativos están *abiertamente* —no encubiertamente— diseñados. Los medios de comunicación de masas representan un ámbito político totalmente *espectacular*, y es cada vez más evidente que ceden terreno para que se instale una política de derechas expresionista y dirigida carismáticamente. La televisión jamás ha sido un medio realista y tampoco ha sido capaz de ofrecer una narración, esto es, un relato coherente y lógico de causa y efecto. Sin embargo, ahora la televisión es una empresa abiertamente *simbolista* que gira alrededor de la poesía metafórica de la mercancía. Con el triunfo

del valor de cambio sobre el valor de uso, todos los significados y todas las mentiras son posibles. La mercancía existe en un gigantesco decorado de sustitución; rotos los lazos que la unían a su contexto original, equivale metafóricamente a todas las demás mercancías.

La alta cultura del capitalismo tardío está sometida al régimen semántico unificador del formalismo, que neutraliza y nivela: es un sistema universalizador de lectura. Sólo el formalismo puede unir todas las fotografías del mundo en una sala, enmarcarlas y *venderlas*. Como fetiche mercantil privilegiado, como objeto de los expertos en arte, la fotografía alcanza su última pobreza semántica. Pero esta pobreza ha acechado a la práctica fotográfica desde sus inicios.

Finalmente, me gustaría exponer algunas formas alternativas de trabajar con fotografías. Un reducido número de fotógrafos contemporáneos se han puesto a trabajar deliberadamente en contra de las estrategias que han conseguido convertir la fotografía en un arte elevado. Antes ya he esbozado el carácter político de sus intenciones. Su obra empieza con el reconocimiento de que la fotografía es operativa en todos los niveles de nuestra cultura. Esto es: insisten en tratar las fotografías no como objetos privilegiados sino como artefactos culturales corrientes. La fotografía solitaria con leyenda breve que cuelga de las paredes de una galería es signo, ante todo, de la aspiración de alcanzar las condiciones estéticas y de mercado de la pintura y la escultura modernas. En este vacío blanco, se cree que el significado emerge del interior de la obra de arte. La importancia del discurso contextualizador queda enmascarada, el contexto se oculta. Estos artistas, por su parte, vinculan abiertamente sus fotografías con el lenguaje, y utilizan los textos para anclar, contradecir, reforzar, subvertir, complementar, particularizar o trascender los significados que ofrecen las propias imágenes. Estas fotografías a menudo se sitúan dentro de una estructura narrativa más amplia. No me refiero a los ensayos fotográficos, una forma llena de clichés que es el equivalente no comercial del anuncio fotográfico. Los ensayos fotográficos son el resultado de un tipo de estética de revista

ilustrada de gran tirada, la estética de la mercantilizable lectura rápida y vehemente en que el acto de leer queda supeditado al estímulo visual. Tampoco me refiero al uso, por parte del arte "conceptual" y "posconceptual", de la fotografía, ya que la mayor parte de obras englobadas en esta categoría aceptan inequívocamente los límites del mundo del arte.

De las obras a las que me refiero en este artículo, la de Martha Rosler titulada *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975) es la que más cerca está de mantener una relación implacablemente *metacrítica* con el género documental.⁵ El título no sólo plantea el tema de la representación, sino que alude al carácter fundamentalmente distorsionado y viciado de ésta. El objeto de la obra, su referente, no es el Bowery *per se*, sino el "Bowery" como construcción ideológica socialmente mediatizada. Rosler empareja veinticuatro fotografías con igual número de textos. Las fotografías son vistas frontales de fachadas de tiendas y de paredes del Bowery tomadas con un objetivo normal desde la calle. La secuencia de números de calle sugiere un paseo por el centro, desde Houston hasta Canal en el lado oeste de la avenida, pasando por delante de verjas anónimas, fachadas de tiendas abandonadas, entradas de albergues para vagabundos, tiendas que suministran a los restaurantes y *lofts* de artistas cuyo nombre figura de forma discreta en la puerta. No se ve gente. La mayoría de las fotografías presentan una delicada elegancia geométrica, parecen citas deliberadas de Walker Evans. Las dos últimas son primeros planos de cubos de basura con botellas de oporto barato, en cierto modo parecidas a la fotografía tomada por Evans en 1968 de un bote de ambientador de pino tirado en un cubo de basura. El manierismo frío e inexpressivo arremete contra el liberalismo, a menudo expresionista, de la escuela "busca a un vagabundo" de la fotografía social. Esta distancia "antihumanista" queda reforzada por el texto, que consta de una serie de palabras y frases, una inmensa lista de léxico argótico del alcoholismo. Este simple listado de los nombres que se dan a los borrachos y las borracheras alude tanto a la riqueza significativa de la metáfora como a su pobreza referencial, a la incapacidad de la metáfora de "englobar", de explicar adecuadamente, la realidad material a la que se refiere.

Tenemos temas náuticos y astronómicos: *deck's awash* ['la cubierta está inundada'] y *moon-eyed* ['con ojos de lunático']. La variedad y "riqueza" del lenguaje hace alusión al objetivo principal de la embriaguez, el intento de huir de una realidad dolorosa. Las fotografías nos devuelven sistemáticamente a la calle, al terreno desde el que se intenta emprender esta lastimosa huida. La poesía encontrada por Rosler empieza con la más trascendental de las metáforas, "resplandeciente, iluminado", y avanza, a través de numerosas categorías mezcla de una huida simbólica y un duro reconocimiento, hasta llegar finalmente a los términos argóticos que designan botellas vacías: *dead soldiers* ['soldados muertos'] y *dead marines* ['marines muertos']. La fuente lingüística explotada por Rosler es en gran medida la "propiedad" sociolingüística de la clase trabajadora y los pobres. Este lenguaje intenta manipular la irreconciliable tensión entre felicidad y autodestrucción en una sociedad de opciones cerradas.⁶

La atención puesta en el lenguaje va más allá de la pornografía de la representación "directa" de la infelicidad. Entre nosotros y la "experiencia visual" se interpone un texto que es formalmente análogo a nuestro propio índice ideológico de nombres-para-el-mundo.

Las demás obras de Rosler tratan, en su mayoría, de la interiorización de categorías opresivas, normalmente de los imperativos materiales del sexo y la clase, que estructuran la conciencia de las mujeres. Su cinta de vídeo *The Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976), presenta la documentación como el brutal y aséptico agente instrumental de una elite dirigente concentrada en la administración absoluta de todos los aspectos de la vida social: reproducción, crianza de los hijos, educación, trabajo y consumo. Unos técnicos vestidos con abrigos blancos desnudan con parsimonia a una mujer para medir y evaluar todos los "componentes" de su cuerpo. Una voz en *off* reflexiona sobre la violencia como método de control social, sobre el positivismo, sobre el triunfo de la cantidad, sobre la voz del amo que habla desde dentro. Rosler se refiere al cuerpo como el "campo de batalla" fundamental de la cultura burguesa.

Puesto que he mencionado el vídeo, debo señalar que las mejores críticas a la ilusoria facticidad de los medios fotográficos han sido cinematográficas, ajenas a la tradición de la fotografía fija. Con el cine y el vídeo, el sonido y la imagen, o el sonido, la imagen y el texto pueden ser reelaborados y confrontados entre sí, haciendo posible la negación y el metacomentario. Se puede ofrecer una imagen como prueba, y luego subvertirla. En comparación, la fotografía sigue siendo un medio primitivo. Los fotógrafos han tendido a creer ingenuamente en la fuerza y eficacia de la imagen única. Es evidente que la manipulación museográfica de las fotografías, al igual que la seducción que ejerce el mercado del arte, refuerzan esta creencia. Sin embargo, incluso los fotoperiodistas gustan de imaginar que la fuerza de la visión puede traspasar una buena fotografía, o vencer su leyenda e historia. No se tiene en cuenta el poder que ejerce el sistema comunicativo global, con su estructura y modo de discurso característicos, sobre el habla fragmentaria. Sobre este tema merece la pena recordar una observación de Brecht, pese a su manera deliberadamente rudimentaria y mecanicista de formular el problema:

El oscuro pensamiento que supera a músicos, escritores y críticos cuando reflexionan sobre su propia situación, tiene tremendas consecuencias a las que se presta muy poca atención. Imaginando que se han apropiado de un aparato que en realidad se ha apropiado de ellos, no hacen sino respaldar a un aparato que se escapa de su control...⁷

El antinaturalismo crítico de Brecht, que tiene su continuación en la modernidad cinematográfica política y formalmente reflexiva de Chris Marker, Godard y el equipo Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, sirve de guía para el tratamiento políticamente autorreflexivo de la imagen y el texto. Los estadounidenses, instruidos en el positivismo desde la infancia, suelen no entenderlo. Fueron ellos quienes tradujeron mal los métodos documentales reflexivos del Kino-Pravda de Dziga Vertov y el *cinéma-vérité* de Jean Rouch por "cine directo", el culto a la cámara invisible, a la vida cogida por sorpresa. La lle-

gada de la reflexividad formalista del "filme estructural" tampoco ha servido de gran cosa, sólo de burda antítesis de la antigua tendencia.

El filme de Jon Jost *Speaking Directly* (1975) y los vídeos de Brian Connell *La Lucha Final* (1976) y *Petro Theater* (1975) constituyen raros ejemplos de obras estadounidenses en que confluyen una política de izquierdas avanzada y la comprensión de la relación que existe en el género documental entre forma e ideología. *La Lucha Final* disecciona el corpus ya fragmentado de noticias de televisión y construye (tal vez sea más acertado decir "deconstruye") una narración detectivesca sobre el imperialismo estadounidense en crisis. La historia se crea a partir de material rescatado de la basura: fotografías publicitarias del Departamento de Estado, secuencias de noticias sobre la ofensiva del Tet, fragmentos de películas de televisión de medianoche. Los agentes estadounidenses siempre hacen las preguntas equivocadas demasiado tarde. Otra de las cintas de Connell, *Petro Theater*, descodifica misteriosas islas de postal que flotan delante de la costa de Long Beach (California). Estos centros de extracción de petróleo artificiales se camuflan como paraísos tropicales con palmeras y cascadas. Las torres de perforación aparecen camufladas como rascacielos que resultan ser las oficinas centrales de la empresa. La cinta de Connell interpreta la isla como imagen del territorio colonial, como naturaleza dominada por un orden corporativo agresivo y expansionista. Las islas toman el nombre de astronautas muertos, lo que permite que las torres de perforación adquieren el *glamour* de los cohetes espaciales. Connell utiliza el espejismo de esta isla para denunciar la economía política de la "crisis energética". La obra fotográfica de Lewis Baltz, por citar un ejemplo contrario, sugiere que la etiqueta oximorónica "parque industrial" es de algún modo natural, un aspecto incuestionable de un paisaje que es tanto fuente de desdén pop como elegancia mortuoria del diseño. Las fotografías de Baltz sobre enigmáticas fábricas no consiguen decirnos nada sobre las mismas, no logran recordar la observación de Brecht acerca de una hipotética fotografía de la fábrica Krupp. Connell, por su parte, sostiene que el capitalismo avanzado depende de la destrucción

ideológica de la base económica. Se nos hace creer que en California nadie trabaja, que la gente se limita a fichar para pasar ocho horas de ocio, amenizado por el hilo musical, en estructuras parecidas a condominios con aire acondicionado: lugares, en cierto modo, destinados a una concepción de mercancías inmaculada.

Speaking Directly, de Jost, es una tentativa rigurosamente fenomenológica de autobiografía política; el filme presenta la subjetividad de Jost como cineasta, como el-que-habla, como varón particular y emblemático, como estadounidense, como opositor a la guerra, como marginado rural, como intelectual, amante, amigo y enemigo de numerosos Otros, con sus determinaciones y limitaciones. Jost expone el carácter problemático de su propia autoría sugiriendo su propia falta de honradez al intentar construir una imagen coherente de "su" mundo. El filme raya el solipsismo; en realidad, Jost lo vence representando de forma casi compulsivamente repetitiva un "mundo exterior" politizado. Los bombarderos estadounidenses arrasan una zona del Vietnam una y otra vez, hasta que el espectador conoce por adelantado todos los movimientos de la secuencia. En otra secuencia se amontonan sin parar anuncios de revistas. La "política" de la obra de Jost reside en la convicción —que comparte con (y debe a) el movimiento de liberación de la mujer y con secciones de la Nueva Izquierda—, de que la sexualidad, la formación del yo y la supervivencia del sujeto autónomo son cuestiones fundamentales para la práctica revolucionaria.

Estos temas los aborda también en gran medida Philip Steinmetz en un "retrato" sociológico de seis volúmenes sobre él mismo y sus familiares. Toda la obra, titulada *Somebody's Making a Mistake* (1976), se compone de más de seiscientas fotografías tomadas a lo largo de varios años. Las fotografías están bien iluminadas, llenas de episodios irónicos y detalles materiales, y recuerdan a Russell Lee. Steinmetz presta mucha atención a la estética del estilo personal, a la indumentaria y al gesto, y a la decoración de los interiores. Las leyendas son variadas: desde la polémica sociológica hasta la anécdota personal. Los libros son un curioso híbrido de álbum familiar y libro ilustra-

do artesanal de gran formato. El tiempo narrativo del álbum familiar está temporalmente comprimido, lo que produce una trepidante intensidad de cobertura y exposición.

Al tiempo que aborda asuntos íntimos, Steinmetz ofrece una representación sinécdoquica de la vida de una familia de clase media que vive en un área suburbana. La obra es una compleja autobiografía en que Steinmetz se inventa a sí mismo y es a la vez inventado; aparece como hijo mayor, ex marido, padre, promotor alienado y obseso de la documentación y fugitivo con un pie en un pasado pequeñoburgués suburbano. La obra gira alrededor de la implicación, de la buena disposición de Steinmetz a exponer sus interacciones con el resto de la familia, así como sus actitudes hacia ellos. Estos libros ilustrados son fruto de una serie de encuentros teatrales discontinuos; el artista "visita a la familia". Algunas ocasiones están llenas de momentos propicios para la tradicional fotografía de familia: un cumpleaños, una cena familiar. En estos casos, Steinmetz es un *insider* que actúa de acuerdo con la lógica de la familia; se espera de él que saque fotografías e incluso se lo piden. En otros momentos saca la cámara con menos fanfarria y aprobación, casi a hurtadillas, imagino. El fotógrafo escenifica deliberadamente otros encuentros: durante una visita de fin de semana fotografía a su hija, que sonrío socarronamente, delante de un sinfín de juegos dispuestos como en una juguetería. A juzgar por los títulos, todos los juegos son ejercicios morales de virtud corporativa, agresión masculina y sumisión femenina. Me recuerda un fotograma de Godard, si bien esta imagen tiene otro afecto: el de las relaciones reales, y no el de las emblemáticas.

Al final, la obra de arte se convirtió en un acontecimiento familiar en sí mismo. Steinmetz visitó a sus padres con unos cuantos de sus libros y les pidió que grabaran las leyendas en un casete. Otros artistas y fotógrafos, por ejemplo Roger Welch, han hecho algo similar con archivos familiares. La diferencia reside en el hecho de que a Steinmetz no le interesan especialmente la memoria y la nostalgia en sí mismas. Sus imágenes buscan provocar respuestas ideológicas; son provocaciones

sutiles. La obra persigue revelar la estructura de poder que reside en el clan familiar, las ambiciones pequeñoburguesas de los hombres, su sentido de la propiedad y el papel subordinado y de apoyo desempeñado por las mujeres. El padre de Steinmetz, un contratista de obras moderadamente próspero, posa junto al poste indicador de una calle aparcada a la que él puso nombre: Security Way; su madre está sentada en la cocina leyendo un tratado religioso titulado *Nervous Christians* y él está muy cerca de identificarse con su hija, con la posibilidad de que ella se rebele.

El último de los seis libros trata de la segunda boda de su ex esposa. Steinmetz se presenta en una de las pruebas del traje de novia, aunque ¿en calidad de qué: invitado, intruso, fotógrafo oficial, *voyeur*, fantasma del pasado? La nueva familia política de ella parece preocupada. Las fotografías revisten un curioso sentido del absurdo, de roles creados mal llevados, de ritual consumista. La cámara capta cierta torpeza de gestos y movimientos embutidos en esmóquines y trajes de fiesta. El novio llega tarde, y alguien le pide a Steinmetz que le sustituya. El asunto adquiere visos de situación de comedia televisiva cuando el protocolo familiar cae en el absurdo.

Fred Lonidier trata más la política pública que la familiar. *The Health and Safety Game* (1976) aborda la forma en que el capitalismo corporativo “maneja” los accidentes y las enfermedades laborales, y destaca el carácter *sistémico* de la violencia cotidiana en los puestos de trabajo. He aquí algunas estadísticas: uno de cada cuatro trabajadores estadounidenses⁷ está expuesto cada día a morir, a sufrir algún tipo de accidente laboral y a condiciones laborales perjudiciales para su salud. Según un informe de Nader, “el número de víctimas por accidentes laborales es estadísticamente al menos tres veces más elevado que el número de víctimas por asesinato”.⁸ (Los programas de películas que dan en televisión no cuentan para nada).

Una observación: cualquiera que haya vivido o trabajado alguna vez en una comunidad obrera industrial puede atestiguar que en el trabajo y en la calle es frecuente encontrar a gente

desfigurada. La enfermedad es menos visible y sólo desde hace poco se ha convertido en tema público. Recuerdo haber visitado, en el Chicago Museum of Science and Industry, la “mina de carbón” que tenían allí. Unos hombres de voz ronca, mineros jubilados, guiaban a los turistas a lo largo de un recorrido programado por la tecnología minera. Cuando llegó el momento de abordar el tema de la seguridad, uno de los guías accionó un dispositivo que simulaba una pequeña explosión de metano. En esta obra de arte corporativa, nadie mencionó la silicosis, pese a que la evidencia sonaba con aspereza desde las gargantas de los guías.

La “evidencia” de Lonidier consta de una veintena de estudios de casos de trabajadores individuales, cada uno expuesto en grandes paneles a la manera fotoperiodística. A mi modo de ver, esta referencia al fotoperiodismo es deliberada, ya que la obra se resiste a cumplir con ni una sola de las cosas buenas enfáticas a las que nos tienen acostumbrados los ensayos fotográficos. El “interés humano” convencional está ausente. Lonidier es consciente de la facilidad con que los artistas documentales liberales han convertido la violencia y el sufrimiento en objetos estéticos. Debido a sus buenas intenciones, por ejemplo, en *Minamata* Eugene Smith ofrece más bien una representación de su compasión por los pescadores japoneses contaminados por mercurio que una representación de la lucha de estos últimos para que se penalice a la empresa que contaminó las aguas.⁹ Lo repetiré una vez más: el aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión y no la lucha colectiva. La compasión, mediatizada por el reconocimiento del “gran arte”, suplanta la comprensión política. Susan Sontag y David Antin han señalado que el retrato hecho por Smith de una madre Minamata bañando a su hija disminuida psíquica y deforme es una referencia aparentemente deliberada a la Piedad.

A diferencia de Smith, Lonidier toma las mismas fotografías que hubiera podido sacar un médico. Cuando la evidencia se oculta dentro del cuerpo, Lonidier toma prestadas y copia radiografías. Estas imágenes tienen un efecto aséptico y brutal. La historia de cada trabajador queda reducida a

un informe esquemático sobre el accidente, la enfermedad, la hospitalización y el interminable ir y venir burocrático al que les someten las compañías tratando de eludir responsabilidades. Al final de la historia, el trabajador suele quedarse sin trabajo y sin indemnización. Pero al mismo tiempo, esta gente lucha. Un maquinista con cáncer de pulmón explica que robó muestras de polvo de su trabajo para hacer con ellas un experimento casero —las puso en la plancha de la cocina— a fin de detectar asbesto, un material que sus jefes negaban haber utilizado. El anonimato de los sujetos de Lonidier es una medida de precaución contra las represalias que puedan tomarse contra ellos, ya que muchos todavía tienen sus causas pendientes en los tribunales, o las empresas les someten a intimidación y acoso para que no hagan públicas sus historias.

Podría decirse que la presentación de Lonidier es análoga al modo en que los burócratas de las grandes empresas tratan el problema de la seguridad laboral, si bien el artista subvierte este modelo contando la historia desde abajo, desde el lugar que el trabajador ocupa en la jerarquía. El formato del estudio de casos es un modelo de la manera autoritaria en que se manejan las vidas humanas. La distribución de los paneles refleja la distribución del poder. Las citas de los trabajadores están en una tipografía tan pequeña que casi no pueden leerse. Los títulos, en cambio, están en unos tipos más grandes: "Pulmón de maquinista", "Brazo de empaquetador de huevos". El cuerpo y la vida son presentados tal y como han sido fragmentados por la dirección de las empresas. El accidente es una pérdida de mano de obra, una mercancía negativa, gastos de estructura; no es la merma de una vida humana, sino una incidencia estadística en el margen de beneficios de la empresa.

En esta y otras obras del arte socialmente comprometido existe el riesgo de ser vencido por las mismas formas y condiciones opresivas que se están criticando, de ser devorado por la gigantesca maquinaria de la reificación material y simbólica. La ironía política se mueve por una delgada línea entre la resistencia y la rendición.

Además de los estudios de casos, Lonidier presenta un análisis de las estrategias empleadas por las corporaciones y los sindicatos en la lucha que mantienen por temas de salud laboral. Los recursos corporativos finales son fábricas cerradas y comercios con precios que se disparan. Sin embargo, en el planteamiento de Lonidier se halla implícita la conclusión de que en la sociedad capitalista es *imposible* que, a largo plazo, el trabajo sea seguro debido a la creciente demanda de acumulación de capital en una situación de escalada de crisis. La mayoría de los empresarios lo saben y se resisten a introducir cambios por esta razón. El tema de la salud pone de manifiesto una indiferencia hacia la vida humana que trasciende la ética, una indiferencia que está determinada estructuralmente y que sólo puede ser negada estructuralmente.

El objetivo de Lonidier es presentar su obra en la sala de un sindicato; las exposiciones realizadas hasta la fecha habían sido presentadas en diversas escuelas de arte, en una exposición de arte de trabajadores en Los Angeles Museum of Science and Industry, en el Whitney Museum, en el AFSCME District Council 37 AFLCIO de Nueva York (AFSCME, el American Federation of State, County, and Municipal Employees, es el mayor sindicato de trabajadores del sector público en Estados Unidos), y en el Center for Labor Studies de la Rutgers University.¹⁰

Desde finales de la década de los cuarenta, la ideología dominante de los medios sindicales estadounidenses ha sido el anticomunismo. Así, por motivos obvios, *The Health and Safety Game* sólo hace explícita una crítica al actual estadio monopolístico del desarrollo capitalista, y no apunta directamente a la necesidad de alternativas socialistas. Éste es sólo uno de los problemas de trabajar *por medio de* la burocracia sindical y *para* un público integrado por las bases. A la vez, cabe señalar que varios sindicatos progresistas, principalmente de Nueva York, están empezando a desarrollar programas culturales. Potencialmente, esto podría desembocar en un intento de contrarrestar la hegemonía de la cultura corporativa y restaurar algunas de las tradiciones culturales de la clase traba-

jadora que quedaron destruidas tras la embestida de los años cincuenta. Filmes documentales recientes como *Harlan County, U.S.A.*, de Barbara Kopple (1976), y *Union Maids*, de Julia Reichert y Jim Klein (1976), mantienen viva la tradición de la militancia obrera haciendo hincapié en el papel activo que desempeñan las mujeres en la lucha. Ambos filmes revelan la importancia de la historia oral y la canción para la conservación de las tradiciones obreras; ambos parten de la entrega partidista de los cineastas a un trabajo a largo plazo desde *dentro* de luchas particulares. Ninguna de estas películas puede considerarse el típico modelo de documental "neutro" y de vuelta de todo.

Casi todas las obras de las que hablo en este artículo exigen una reevaluación crítica de la relación entre los artistas, los trabajadores de los medios de comunicación y sus "públicos". No quiero decir con ello que sea fácil infiltrarse en los medios de comunicación de masas. La "comunicación" de masas está en gran medida sujeta a la pragmática de la manipulación autoritaria y unívoca de las "alternativas" de consumo. Creo que hay que descubrir y utilizar los espacios "marginales", espacios donde puede debatirse cualquier tipo de cuestión de forma colectiva: salas de sindicatos, iglesias, institutos, centros sociales y, tal vez, sólo de manera dudosa, museos públicos. Los fotógrafos deberían considerar formatos "vulgares" e "impuros", como las proyecciones de diapositivas; pero las cuestiones formales sólo pueden perseguir una redefinición más fundamental de las prioridades políticas. Varios trabajadores culturales de la zona de Oakland utilizan proyecciones de diapositivas de forma didáctica y como catalizadores de la participación política. Bruce Kaiper ha realizado obras sobre la imagen capitalista de la mano de obra a través de una lectura crítica de los anuncios aparecidos en la revista *Fortune* y de fuentes históricas sobre gestión científica. Ellen Kaiper ha hecho una pieza sobre los despidos forzosos y la "domesticación" de las obreras después de la II Guerra Mundial. Estos países están concebidos básicamente para públicos trabajadores y sus autores son también trabajadores. Fern Tiger está documentando en profundidad la estructura y el conflicto de

clases en Oakland. Su método de trabajo consiste en una prolongada interacción con la gente que fotografía. Pasado un tiempo, acude a entregarles la copia en persona: con ello intenta superar la tradicional actitud distante del observador estrictamente sociológico y contemplativo o del fotógrafo periodístico. Mel Rosenthal está ocupado en un proyecto similar en el South Bronx.

Las obras que yo realizo con fotografías giran en torno a las relaciones entre la clase asalariada y la ideología, entre las exigencias materiales y nuestra imaginaria aceptación de estas exigencias. Utilizo material "autobiográfico", pero adopto una distancia ficcional y sociológica para conseguir cierta generalidad. La cuestión no es mi vida personal, sino tan sólo esa familiaridad que constituye la base necesaria para un arte representativo adecuado. He construido mayormente narraciones en torno a situaciones de crisis, en torno al desempleo y a los conflictos laborales, es decir, situaciones en que la ideología no ofrece una interpretación "racional" y consoladora del mundo, a menos que uno haya aprendido ya a esperar lo peor. A mí me ha interesado, pues, el fracaso del optimismo pequeñoburgués; un fracaso que, en épocas de crisis económica, conduce a identificaciones o progresistas o reaccionarias. *Aerospace Folktales* (1973) es una biografía familiar que se centra en los efectos que produce el desempleo en los trabajadores técnicos no manuales, en la gente que al haber interiorizado su papel de "profesionales", no encajan el golpe de tener que pasar a engrosar las filas de la reserva de mano de obra. En aquella ocasión me interesaron las pruebas a las que, debido al paro, tiene que enfrentarse la vida familiar, la familia como refugio, escuela y prisión de la mujer. Como ha señalado Max Horkheimer, el desempleo desdibuja los límites entre lo privado y lo social.¹¹ La vida privada deviene una simple manera de esperar trabajo, igual que el trabajo, añadiría yo, es cada vez más una manera de esperar la vida, de esperar una gratificación postergada. Para aquellos hombres que han interiorizado las exigencias de la producción, la ociosidad forzosa puede alimentar tanto pequeñas como grandes demencias, desde enderezar compulsivamente lámparas hasta desesperarse y suicidarse.

This Ain't China (1974) es una fotonovela nacida de un intento de syndicar un restaurante. La obra es una comedia sobre la comida, donde ésta se presenta como principal imagen fetiche en una pieza teatral organizada alrededor del "servicio". Entre otras cosas, quería representar las condiciones en las que la gente deja de obedecer órdenes, y la manera en que el trabajo alienado y repetitivo coloniza el inconsciente, sobre todo el trabajo en cocinas "clandestinas" grasientas y abarrotadas.

Formalmente, utilizo largas secuencias editadas de fotografías, que por lo general fraccio en "tomas" de diversa duración, así como largos textos novelísticos y entrevistas grabadas. Las fotografías citan deliberadamente diversas fuentes estilísticas: desde estudios cinematográficos hasta una versión aséptica y deliberadamente inexpresiva de fotografía en color de comida. La narración se mueve, de forma consciente, entre la "ficción" y el "documental". Muchas de las situaciones son escenificaciones. Tanto *Aerospace* como *China* se han exhibido en paredes, como libros y, han resultado políticamente muy eficaces, como pases de diapositivas en directo para gente que no tiene más que una relación puramente estética con los temas en cuestión.

Chauncey Hare es un fotógrafo que da la casualidad de que durante veinte años fue ingeniero químico. Este apunte biográfico es fundamental para el significado de su obra. De toda la gente a la que me he referido, es quien menos relación tiene con el enfoque narrativo híbrido y pictóricamente irreverente del medio fotográfico. Su fotografía procede de una tradición documental muy arraigada, que se caracteriza por creer en la eficacia de la imagen única y por el deseo de combinar elegancia formal y detallismo. El radicalismo de la obra de Hare reside en haber elegido un determinado terreno y haberse identificado con sus habitantes.

Hare empieza a ser conocido por las obras que ha venido realizando durante los últimos diez años, mientras viajaba por Estados Unidos: retratos con trípode de gente en sus hogares, la mayoría trabajadores. Estas imágenes representan la vida

familiar como fuente de dignidad y armonía (los retratados están siempre equilibrados, y no presentan ninguno de los rasgos grotescos de Arbus o Bill Owens) y, al mismo tiempo, como algo imperfecto, algo invadido por la espantosa uniformidad de una cultura consumista. Al captar este carácter dialéctico de la familia y la vida privada, Hare participa de la misma crítica general que he observado en la obra de otros fotógrafos con conciencia política. Esta obra temprana de Hare, expuesta en 1977 en el Museum of Modern Art y publicada por *Aperture* con el título de *Interior America*, sigue fomentando, en estos contextos, el mito dominante en Estados Unidos del fotógrafo documental como trotamundos desarraigado, del arte como proyecto de un ojo contemplativo, aunque voraz.

Pese a sus fieles y esmeradas interacciones, Hare no comparte la *flânerie* anómica transcontinental de la tradición de Robert Frank. De momento, pues, me interesa más un proyecto suyo reciente que lleva como título *A Study of Standard Oil Company Employees (1976-1977)*.¹² Es poco probable que esta obra se exponga alguna vez en el Museum of Modern Art, patrocinado por Rockefeller, ya que, a fin de cuentas, se trata de un edificio cultural erigido sobre la base de los beneficios del petróleo, pese a la "relativa autonomía" con que John Szarkowski puede tomar decisiones como conservador. Tras obtener una beca de fotografía del Guggenheim, Hare pidió a sus jefes un permiso de un año para poder ausentarse de su puesto de trabajo como ingeniero, pero poder acudir cada día y sacar fotografías que expusieran cómo entendía él la relación entre "tecnología y alienación". Los relaciones públicas de la empresa vieron el lado positivo del proyecto y lo aprobaron. Al cabo de tres meses, las investigaciones de Hare fueron interrumpidas bruscamente por unos directivos que se sintieron amenazados. Durante sus paseos por este territorio conocido, Hare fotografió y entrevistó a gente de todo el escalafón: desde los operarios de la refinería, el personal de mantenimiento y los oficinistas de poca categoría, hasta los supervisores y los ingenieros ejecutivos. Sus fotografías forman una suerte de mapa metonímico de una estructura burocrática abstracta. Cada retrato indica una vida y una posición, y aporta pruebas de los privilegios y las humillaciones

minuciosamente codificados que existen en las grandes empresas dirigidas de forma autocrática. Un ejecutivo ocupa un gran despacho en una de las plantas superiores con vistas al distrito financiero de San Francisco. En un rincón escondido, detrás de una cara maceta, tiene un pequeño templo fotográfico dedicado a su mujer e hijos. Los operarios de la refinería, que no pueden dejar sus puestos para almorzar, comen su bocadillo delante de paneles indicadores. Otros aparecen sentados en un banco, escuchando sin muchas ganas lo que les explica un supervisor acerca de una válvula defectuosa, que ocupa un lugar destacado en el primer término de la imagen.

Las fotografías de Hare exigen largos pies de foto. Sus entrevistas sirven para revelar los aspectos subjetivos de la experiencia laboral, algo que las fotografías sólo pueden sugerir indirectamente. Las entrevistas hacen posible una suerte de "auto-autoría" que el género del retrato sólo ofrece de manera muy limitada y problemática. El fotógrafo siempre tiene ventaja; un momento es, a fin de cuentas, sólo un momento, y lo *visible* lo es nada más que un momento. El habla permite la reflexión crítica, la queja, el relato de historias personales, la expresión de miedos y esperanzas. Hare fue formado para ser tecnócrata y pragmático, para someter todos los problemas a la lógica de una eficacia definida sólo en términos de beneficios. No se trata de un ataque personal, sino de una observación sobre el papel histórico que ha desempeñado la ingeniería en el capitalismo. Hare aporta los conocimientos de un ingeniero a su crítica de la industria petroquímica, y vienen a sumarse a una integración ética del "hecho" y el "valor". Sin embargo, en los trabajadores de la refinería ve la imagen de su propia proletarización, que no había reconocido hasta entonces. Hare supera el desprecio que por regla general siente el personal profesional y técnico por quienes hacen funcionar realmente una gran refinería. Las refinerías son cada vez más peligrosas, tanto para los trabajadores como para las comunidades que viven alrededor. Muchas plantas, dotadas de escaso personal y con un mantenimiento insuficiente, son bombas en potencia: las tuberías se desgastan y explotan; los operarios deben lidiar con el doble o el triple de volumen de trabajo. Esta situación crí-

tica se hace patente en las imágenes de Hare y en las transcripciones de las entrevistas. En una de las fotografías aparece un solo obrero al mando de un gran complejo de carga de camiones cisterna, cuando lo normal sería que en este puesto hubiera tres hombres. Varios de los obreros fotografiados han muerto de cáncer. La zona de Richmond, en California, donde vive y trabaja Hare, es un centro petroquímico con uno de los índices de cáncer más altos del país. Como miembro conocido de la comunidad y amigo, Hare fotografía a muchos de los trabajadores en sus hogares, fotografía su vida privada y su retiro. Es entre estos trabajadores mayores y jubilados donde descubre múltiples variaciones sobre el tema de los accidentes laborales no indemnizados y la epidemia de cáncer. Los jóvenes saben lo que les espera, y hablan de las posibilidades que tienen.

Igual que Lonidier, Hare ha tenido que proteger a muchos de quienes retrató frente a las posibles consecuencias de sus comentarios y las represalias de la empresa. Sin embargo, ha enfocado los problemas de la representación visual de un modo totalmente distinto, y ha preferido el retrato a la fotografía de estilo aséptico e inexpressivo. Lonidier acepta la forma reificada de la representación visual, y persigue subvertirla a través de la narración y el análisis político. Hare empieza con una imagen "humanizada", pero inserta el retrato en un marco más amplio, en el mismísimo centro de un laberinto burocrático y una moderna versión "automatizada" del molino oscuro y satánico con su rutina, aburrimiento, esterilidad y venenos invisibles.

III

Por consiguiente, abogo por un arte que documente la incapacidad del capitalismo monopolístico para proporcionar las condiciones necesarias para una vida plenamente humana; por un arte que recuerde la observación hecha por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*, según la cual "no existe ningún documento de la civilización que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie".¹³ Para combatir la violencia dirigida contra el cuerpo humano, el medio

ambiente y la capacidad de la clase trabajadora para controlar su propia vida, debemos oponer una resistencia activa, política y simbólica a la vez, contra el poder y la arrogancia crecientes del capitalismo monopolístico; una resistencia que persiga, en última instancia, la transformación socialista. La fe ingenua tanto en la subjetividad privilegiada del artista, por un lado, como en la esencial "objetividad" del realismo fotográfico, por el otro, sólo puede superarse si se reconoce el trabajo cultural como una praxis. En palabras de Marx:

El subjetivismo y el objetivismo, el espiritualismo y el materialismo, la actividad y la pasividad, sólo dejan de ser antinomias en un contexto social. La superación de las contradicciones teóricas sólo es posible a través de medios prácticos, sólo a través de la energía práctica del hombre.¹⁴

Para transformar la sociedad, la representación didáctica y crítica es una condición necesaria pero no suficiente. Hace falta una praxis más amplia, de mayor alcance.

Notas

1. Para la definición de modernidad como crítica immanente, véase Clement Greenberg, "Pintura moderna", en Gregory Battock, *El nuevo arte*, Diana, México, 1969.
2. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Ediciones Taurus, Madrid, 1982.
3. Roman Jakobson, *Linguística y poética*, 4ª ed., Ediciones Cátedra, Madrid, 1988.
4. Jürgen Habermas, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
5. Esta obra ha sido desde la fecha reproducida en: Martha Rosler, *3 Works: Critical essays on photography and photographs*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1981.

6. Puede que el lector quiera comparar el léxico de Rosler con otro recopilado en otras condiciones. Véase "The Lexicon of Prohibition" (1929), en: Edmund Wilson, *The American Earthquake: A Documentary of the Jazz Age, the Great Depression and the New Deal*, Doubleday & Company, Nueva York, 1958.
7. Bertolt Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre" (1930), *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, John Willett, Nueva York, 1964.
8. Ralph Nader, "Introduction", en: J. A. Page y M. O'Brien, *Bitter Wages: Ralph Nader's Study Group Report on Disease and Injury on the Job*, Viking Press, Nueva York, 1973.
9. W. Eugene Smith y Aileen Smith, *Minamata*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1975.
10. Esta obra aparece reproducida en Fred Lonidier, "The Health and Safety Game", *Praxis*, núm. 6, 1982, pp. 77-97.
11. Max Horkheimer, "Arte nuevo y cultura de masas" (1937), *Teoría crítica*, Barral Editores, 1973.
12. En Chauncey Hare, *This Was Corporate America*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1984, se reproducen fotografías de este estudio.
13. Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, Ediciones Taurus, Madrid, 1982.
14. Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

