

el peso de la representación

John Tagg



el peso de la representación

ensayos sobre fotografías e historias

John Tagg

Traducción de **Antonio Fernández Lera**

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, nº 4-B Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG**RAFÍA

Título original: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*
Publicado originariamente por Macmillan Publishers, Ltd., Nueva York

Versión castellana: Antonio Fernández Lera
Diseño de la cubierta: Estudi Coma
Fotografía de la cubierta: Alphonse Bertillon, *García*, 1891. Colección Juan Naranjo.

Asesores de la colección: Joan Fontcuberta, Joan Naranjo, Jorge Ribalta

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

cultura Libre

Hemos puesto todo nuestro empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de las imágenes publicadas en este volumen. En algunos casos no nos ha sido posible, y por esta razón sugerimos a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con nuestra editorial.

© John Tagg, 1988
para la edición castellana
© Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005

Printed in Spain
ISBN 84-252-1999-X
Depósito legal: 5.413-2005
Impresión: Hurope, sl, Barcelona

Índice

Introducción	7
Agradecimientos	49
1. Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías	51
2. Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado	81
3. Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica	89
4. Una realidad legal: la fotografía como propiedad jurídica	135
5. La ley sanitaria de Dios: erradicación de viviendas insalubres y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX	153
6. La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal	199
7. Contactos/Hojas de trabajo: notas sobre fotografía, historia y representación	237
Notas y referencias	271
Bibliografía.....	298
Índice de nombres y conceptos.....	307

*En memoria de mi madre,
Ethel Tagg, nacida en 1922, fallecida en 1980*

Introducción

I

En su libro póstumo *La cámara lúcida*, Roland Barthes, frente a sus presuntos intérpretes, nos transmite una punzante reafirmación de la posición realista. La cámara es un instrumento de constatación. Más allá de cualquier codificación de la fotografía, se produce una conexión existencial entre “la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo” y la imagen fotográfica: “toda fotografía es de algún modo conatural con su referente”. Lo que la fotografía afirma es la abrumadora verdad de que “la cosa haya estado allí”: se trataba de una realidad que una vez existió, aunque sea “algo real que ya no se puede tocar”.¹

El tranquilo apasionamiento de la reafirmación de Barthes en favor de un realismo fotográfico retrospectivo, cuyo significado inconsciente debe ser siempre la presencia de la muerte, tiene que leerse en contraposición con la muerte de su propia madre, su reanimado sentimiento de insoportable pérdida y su búsqueda de “justo una imagen, pero una imagen justa” de ella.² Su exigencia de realismo es una exigencia, si no de recuperarla, al menos de saber que estuvo allí: el consuelo de una verdad en el pasado que no pueda ser cuestionada. Esto es lo que la fotografía garantizará:

Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.³

La imagen que llega a la mente es la de la fotografía como máscara mortuoria. Pero esta misma imagen sirve para recordar-

nos que la fotografía no es algo único en su supuesta base fenomenológica. La máscara mortuoria significa lo mismo “que ha sido y ya no es” mediante la sustitución mecánica, por volúmenes de yeso o de bronce, de las convexidades y concavidades de la carne que acaba de morir. Sin embargo, es totalmente discutible que una máscara mortuoria pueda evocar la penetrante realidad perdida que Barthes descaba experimentar en su duelo. Lo mismo puede decirse de las imágenes grabadas producidas por el lisionotrazo —el aparato de trazado de perfiles que durante un breve periodo estuvo de moda—, dado que fue, en cierto sentido, el precursor ideológico de la fotografía en cuanto que la base mecánica y la reproductibilidad de sus imágenes no solamente garantizaba su relativo bajo precio y su disponibilidad, sino que también fue considerado en su tiempo, finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, como la fuente de una verdad que las imágenes convencionales no poseían.

Por supuesto, no es preciso señalar que la existencia de una fotografía no es garantía de un correspondiente existente prefotográfico. El célebre y retrospectivamente burdo montaje que mostraba al senador estadounidense Millard Tydings en animada conversación con Earl Browder [Secretario General del Partido Comunista de los Estados Unidos en aquellos años], que parecía implicar que simpatizaba con los comunistas y le hizo perder su escaño en el Congreso durante el periodo de McCarthy, puso demasiado en evidencia aquel burdo y costoso engaño —tal vez, ridículamente evidente—. Pero semejante sabiduría retrospectiva corre siempre el riesgo de convertir el montaje en un caso especial: un caso de manipulación de elementos fotográficos de otro modo verídicos. En un nivel más sutil, no obstante, tenemos que ver que *cada* fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tiene lugar la fotografía. La imagen oficial de archivo ópticamente “corregida” de la fachada de un edificio no es menos construcción que el montaje, ni menos artificial que las fotografías experi-

mentales expresivamente “transformadas” de Lois Ducos du Hauron o, en un contexto diferente, las de Bill Brandt. La imagen de archivo oficial es, de forma muy similar, aunque con propósitos diferentes, una imagen producida de acuerdo con determinadas normas formales y procedimientos técnicos de carácter institucionalizado que definen cuáles son las manipulaciones legítimas y las distorsiones permisibles, de modo que, en ciertos contextos, unos intérpretes más o menos hábiles y adecuadamente formados y autorizados pueden extraer conclusiones de ellas, sobre la base de convenciones históricamente establecidas. Es únicamente en este marco institucional donde adquieren peso y pueden imponerse significados que de otro modo podrían ser discutibles.

La naturaleza indicial de la fotografía —el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo— es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles. El procedimiento es bastante conocido. La luz reflejada es recogida por una lente estática y monocular de una estructura determinada, colocada a una distancia concreta de los objetos en su campo de visión. La imagen proyectada de estos objetos es enfocada, recortada y distorsionada por la placa plana y rectangular de la cámara que debe su estructura no al modelo del ojo, sino a una concepción teórica concreta de los problemas de representación del espacio en dos dimensiones. Sobre este plano, el juego multicolor de la luz es fijado luego en forma de decoloración granular, química, sobre un soporte translúcido que, mediante un método equiparable, puede llegar a producir una impresión positiva en papel.

¿Cómo podría todo esto reducirse a una garantía fenomenológica? En cada etapa, los efectos casuales, las intervenciones

intencionales, las elecciones y las variaciones producen significado, con independencia de la habilidad que se aplique y de la división de trabajo a la que esté sometido el proceso. No se trata de una inflexión de una anterior (aunque irrecuperable) realidad, como Barthes nos haría creer, sino de la producción de una nueva y específica realidad, la fotografía, que se convierte en algo con significado en determinadas transacciones y que tiene efectos reales, pero que no puede referirse ni ser referida a una realidad prefotográfica como si de una verdad se tratara. La fotografía no es una “emanación” mágica, sino un producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos. Requiere, por tanto, no una alquimia, sino una historia, fuera de la cual la esencia existencial de la fotografía es algo vacío y no puede proporcionar lo que Barthes desea: la confirmación de una existencia; la marca de una presencia pasada; la reposición del cuerpo de su madre.

Podríamos ir aún más lejos. Incluso aunque nos enfrentáramos con el existente real sobre cuya existencia (pasada) la fotografía supuestamente nos convence, no podríamos tener un auténtico encuentro como el que Barthes desea. No podríamos extraer un absoluto existencial de los códigos y procesos conscientes e inconscientes, culturales, psicológicos y perceptivos que constituyen nuestra experiencia del mundo y lo dotan de significado —del mismo modo que revisten de significado un mísero trozo de papel químicamente decolorado—. Ni la experiencia ni la realidad pueden separarse de los lenguajes, las representaciones, las estructuras psicológicas y las prácticas en las que se articulan y a las cuales perturban. El trauma de la muerte de la madre de Barthes le hace retroceder hacia una sensación de pérdida que le produce la añoranza de una certidumbre y una unidad prelingüísticas —una fantasía nostálgica y regresiva, pérdida transcendente, en la que encuentra su idea del realismo fotográfico—: hacer presente lo ausente, o más exactamente, hacerlo retrospectivamente real —una punzante realidad “que ya no se puede tocar”—. Lo que excede a la representación, no obstante, no puede, por definición, articularse. Más aún, es un efecto de la producción

del sujeto en la representación, y a través de ella, para dar lugar a la fantasía de este algo más. No tenemos más opción que trabajar con la realidad que tenemos: la realidad de la impresión en papel, el elemento material.

Pero lo que también es real es lo que hace que la copia impresa sea algo más que papel —lo que hace que tenga significado—. Para ello, no obstante, debemos atender no a ninguna “magia” del medio, sino a los procesos conscientes e inconscientes, las prácticas e instituciones a través de las cuales la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado y ejercer un efecto. Lo que es real no sólo es el elemento material, sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene. No es hacia la realidad del pasado, sino de los significados presentes y de los sistemas discursivos cambiantes, hacia donde debemos, por tanto, volver nuestra atención. Que una fotografía pueda ser llevada al estrado como *prueba*, por ejemplo, no depende de un hecho natural o existencial, sino de un proceso social, semiótico, aunque con ello no intento sugerir que el valor de prueba esté incrustado en la copia impresa, en un aparato abstracto, o en una estrategia de significación concreta. Un argumento central de este libro será que lo que Barthes denomina “fuerza constativa” es un complejo resultado histórico, y es ejercido por las fotografías solamente dentro de ciertas prácticas institucionales y relaciones históricas concretas, cuya investigación nos alejará de un contexto estético o fenomenológico. La idea misma sobre qué es lo que constituye una prueba tiene una historia —una historia que Barthes no tuvo en cuenta, tal como les sucedió a tantísimos historiadores de los movimientos obreros y sociales—. Es una historia que implica técnicas y procedimientos definidos, instituciones concretas y relaciones sociales específicas —es decir, relaciones de poder—. Es a partir de este contexto más amplio que debemos analizar la historia de la evidencia fotográfica. El problema es histórico, no existencial. Para evocar un ejemplo de lo que esto supone hoy, en el texto sugiero que se pregunten ustedes, y no sólo retóricamente, ¿en qué condiciones sería aceptable una fotografía del monstruo del Lago Ness (del cual existen muchas)?

II

Lo que seguidamente argumento es que la combinación de evidencia y fotografía en la segunda mitad del siglo XIX estaba estrechamente ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo: es decir, esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias —policía, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública, escuelas e incluso el propio sistema fabril moderno—. Las nuevas técnicas de vigilancia y archivo contenidas en esas instituciones ejercían de otro modo una influencia directa sobre el cuerpo social. Hicieron posible, en una época de rápido cambio social e inestabilidad, un fenómeno sin precedentes de extensión e integración de la administración social, que supuso —incluso antes de la sistematización de los antecedentes penales por Alphonse Bertillon en los años 1880— una nueva estrategia de gobernación.¹

Al mismo tiempo, la aparición y el reconocimiento oficial de la fotografía instrumental coincidió con transformaciones dispersas y de índole general en la sociedad y, por supuesto, en los modos de pensamiento, de representación y de intentos de actuación sobre ella. El desarrollo de nuevos aparatos reguladores y disciplinarios estuvo estrechamente vinculado, a lo largo del siglo XIX, con la formación de nuevas ciencias sociales y antropológicas —la criminología, desde luego, pero también la psiquiatría, la anatomía comparativa, la teoría de los gérmenes, el sancamiento, etc.— y de nuevos tipos de profesiones relacionadas con ellas, que tomaron el cuerpo y su entorno como campo de acción, como ámbito de conocimientos, redefiniendo lo social como el objeto de sus intervenciones técnicas. En un sentido profundo, verdaderamente, era imposible separar ambos procesos, puesto que, como la obra de Foucault ha demostrado, la producción de nuevos conocimientos desencadenaba nuevos efectos de poder, de igual modo que las nuevas formas del ejercicio del poder pro-

ducían nuevos conocimientos del cuerpo social en trance de ser transformado.² Poder y significado mantienen por tanto una relación recíproca descrita en los conceptos parejos del régimen del poder y el régimen del sentido. Lo que caracterizaba al régimen en el que hizo su aparición la evidencia fotográfica, por tanto, era una compleja reestructuración administrativa y discursiva, que giraba en torno a una división social entre el poder y privilegio de *producir* y *poseer* y el peso del significado *ser*. En el contexto de esta mutación histórica en cuanto a poder y sentido, tomó forma la documentación y la evidencia fotográficas; no de golpe, por supuesto, pues la posición de la fotografía como elemento de prueba y archivo (al igual que su condición de arte) es algo que, antes de consolidarse, tenía que producirse y negociarse.

No obstante, es importante reiterar que dicha posición no puede entenderse exclusivamente en el contexto de las prácticas de archivo y de los nuevos discursos centrados en el cuerpo. En primer lugar, es realmente arriesgado separar los discursos de finales del siglo XIX referidos específicamente al cuerpo, de los discursos del entorno social que vinieron a complementar pero no a suplantar; ciertamente, como lo muestran los álbumes de Quarry Hill que comentaremos más adelante, la prueba fotográfica debe ser investigada en los dos ámbitos. En segundo lugar, la posición cambiante de la fotografía debe ser indagada a través de tribunales de justicia, audiencias de comités de investigación, investigaciones gubernamentales, informes de comisionados y debates de instituciones legislativas en los que se definían y redefinían los elementos determinantes de prueba y evidencia. Esto significará no sólo investigar la legislación y las prácticas judiciales que, en diversas leyes policiales, penitenciarias y de justicia penal, establecían dónde y cuándo era necesario realizar archivos fotográficos y en qué condiciones podían servir como prueba. También significará analizar, en el Capítulo 4, la segunda aparición judicial de la fotografía, ya no como instrumento del derecho penal sino como objeto de las leyes de propiedad intelectual, que definieron la posición de las propiedades creativas y, de este modo, contribuyeron a la sepa-

ración y estratificación de la producción fotográfica en los ámbitos del aficionado y profesional, así como en el instrumental y artístico, que se establecieron en las últimas décadas del siglo XIX.

En ambos casos, tanto si se ejerce la fotografía como instrumento o como objeto de prácticas jurídicas, hemos de tener muy en cuenta las importantes diferencias nacionales, entre el Reino Unido, Francia, Estados Unidos, etcétera. Además, aun siendo cautos, podríamos añadir otra serie de reservas que forzosamente matizan los intentos de extender al ámbito fotográfico la metáfora del panopticismo de Foucault y su concepto de una nueva tecnología de poder/conocimiento. En primer lugar, no puede entenderse que la cronología del cambio, que no está nada clara en Foucault, indique que la transformación del eje político de la representación fuera única y definitiva o que marcara una periodicidad definida. Tampoco pueden suprimirse las diferencias e incongruencias nacionales. Por ejemplo, si bien los años 1880 fueron en Francia un periodo de racionalización de la fotografía policial, con la introducción del sistema de tarjetas de identidad “señaléticas” [antropométricas] de Bertillon, esto no concuerda de forma sencilla ni adecuada con los procesos de otros lugares. En el Reino Unido, las fuerzas de policía locales utilizaron la fotografía desde los años 1860, pero incluso después de la ley de 1870 que exigía a las prisiones de condado y de distrito la toma de fotografías de los presos convictos, el valor de tales archivos como medio de detección siguió siendo cuestionado. Un informe parlamentario de 1873 que resumía los datos de las prisiones de condado y municipio mostraba que, de 43.634 fotografías realizadas en Inglaterra y Gales en virtud de la ley de 1870 hasta el 31 de diciembre de 1872, solamente 156 habían sido útiles en casos de detección. Esto se correspondía con un coste total de 2.948 libras esterlinas, 18 chelines y 3 peniques.⁶ Así pues, la policía del Reino Unido, al igual que otros organismos gubernamentales, no obtuvieron sus propios especialistas fotográficos hasta después de 1901, a raíz de la introducción de un sistema no antropométrico, como el de huellas dactilares de Sir Edward Henry. Incluso entonces, el

formato de fotos de archivo aceptable siguió siendo objeto de debate hasta finales de los años 1930.

En segundo lugar, ciertas lecturas exageradas de Foucault —con respecto a las cuales los ensayos que siguen no son inocentes— afrontan los problemas de versiones más antiguas de la tesis del control social: corren el riesgo de pasar por alto limitaciones materiales rutinarias sobre las vidas de las clases dominantes, y de sobrestimar el triunfo del control, a la vez que se aferran a los conceptos de una clase frustrada pero revolucionaria. Como el historiador Gareth Stedman Jones ha recalcado, los benthamitas y los evangélicos en el Reino Unido, por ejemplo, no tuvieron más éxito que los radicales y los *chartistas* en su intento de moldear una clase obrera a su imagen; a partir de los años 1850, se estableció gradualmente una cultura de la clase obrera que, por conservadora y defensiva que fuera, resultó prácticamente impermeable a los intentos externos de determinar su carácter u orientación.⁷ Sin embargo, pese a decir esto para corregir en parte lo que sigue, la fuerza del argumento es clara: que la aparición de la documentación fotográfica y lo que Barthes considera como la “fuerza constativa” de la fotografía estaba estrechamente ligada a nuevas formas discursivas e institucionales, sometida al poder pero a su vez ejerciendo efectos reales de poder, y desarrollándose en un complejo proceso histórico que ha quedado casi borrado por la idea de una “tradición documental” continua que considera la posición de la prueba fotográfica como algo neutral y determinado.

III

Lo “documental” fue como tal un proceso posterior, correspondiente tanto a una fase distinta de la historia del Estado capitalista como a una etapa distinta de la lucha en torno a la articulación, el uso y la posición de la retórica realista. El término “documental”, que proviene del uso acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson en 1926, vino a denotar una formación discursiva mucho más amplia que la de la foto-

grafía por sí sola, pero que asignaba a la tecnología fotográfica un lugar central y privilegiado dentro de su retórica de inmediatez y verdad.⁸ Con el argumento de limitarse a “exponer los hechos” directa o indirectamente, a partir de la “experiencia de primera mano”, el discurso de lo documental constituía una compleja respuesta estratégica a un momento concreto de crisis en Europa occidental y Estados Unidos —un momento de crisis no sólo de las relaciones sociales y económicas y de las identidades sociales, sino crucialmente de la representación misma: de los medios de realización del sentido que denominamos experiencia social—. La especificidad y la efectividad del documental no puede entenderse al margen de esta crisis. Concentrada en lugares institucionales específicos y articulada a través de diversas prácticas intertextuales, estaba totalmente ligada a una estrategia social concreta: un plan liberal, corporativista, para negociar la crisis económica, política y cultural mediante un programa limitado de reformas estructurales, medidas de beneficencia y una intervención cultural destinada a reestructurar el orden del discurso, absorbiendo la disidencia y salvaguardando los vínculos amenazados del consenso social.

Parte integral de esta aventura, por consiguiente, era una estrategia discursiva cuya realización dotaría al método documental —que por el contrario mantuvo un carácter de oposición en el Reino Unido en los años 1930— de una posición central en el programa reformista del New Deal de Franklin Roosevelt. Con la movilización de prácticas documentales que llevaron a cabo toda una serie de organismos del New Deal, la Administración de Roosevelt hizo algo más que elaborar propaganda para sus políticas. Desplegó una retórica con argumentos que iban más allá: argumentos que recuperaban la posición de la Verdad en el discurso, una posición amenazada por la crisis, y cuya renegociación era esencial si se querían mantener las relaciones sociales de significado y salvaguardar las identidades nacionales y sociales, al mismo tiempo que contener la demanda de reforma dentro de los límites de las relaciones capitalistas de monopolio.

Ciertamente, lo documental aprovechaba métodos y prácticas realistas de documentación utilizados a lo largo de la historia en el crecimiento y en las luchas de las sociedades urbanas, industrializadas. Tales historias implicaban un elemento documental, también, en el desarrollo y uso que he descrito de nuevos discursos sobre la sociedad, en los nuevos modos de analizarla, representarla e intentar transformarla. El proceso, como ya he argumentado, estaba íntimamente ligado a la aparición de instituciones, prácticas y profesiones directamente dependientes del cuerpo social de un modo nuevo, mediante técnicas novedosas de vigilancia, archivo, disciplina, formación y reforma. Entrelazadas con las prácticas y los discursos anteriores de la filantropía, estas nuevas técnicas institucionalizadas se introducían en la esfera de influencia de un aparato estatal reestructurado y ampliaban dicha influencia, en formas que integraban la regulación social de un modo sin precedentes, llevándola sistemáticamente a ámbitos de la vida nunca antes sometidos a semejante intervención. El movimiento documental del Estado paternalista del New Deal pertenecía a esta historia de reforma centralizadora y corporativista que, desde mediados del siglo XIX, en los terrenos de la salud, la vivienda, el saneamiento, la educación, la prevención de los delitos y una estrategia de asistencia social aparentemente benevolente, había intentado representar, reformar y reconstituir el cuerpo social de nuevas maneras.

El bienestar social aparecía así unido a un modo de gobernación cuya instigación era aceptada con resistencia, activa o pasiva, pero que principalmente intentaba establecer su dominio no mediante la coerción y el control autoritario, como bajo el fascismo, sino mediante relaciones de dependencia y consenso. Uno de sus elementos centrales de gobernación era, por tanto, una formación emergente de instituciones, de prácticas y representaciones que proporcionaban a los organismos de gobierno los medios suficientes para la formación y vigilancia, a la vez que conseguían instaurar una disciplina autorregulada que los ponía en situación de dependencia con los aparatos supervisores; de este modo, las intervenciones del Estado parecían a la vez benevolentes y desinteresadas. En el

contexto de esta estrategia moderna de poder, podemos descartar sin temor la opinión de que el cambio del eje político de la representación en la documentación de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, así como la ulterior acumulación de un archivo sistemático de sujetos sociales, raciales y sexuales subordinados, puedan considerarse fenómenos “progresistas” o signos de una democratización de la cultura pictórica.

Si existe una continuidad, por tanto, reside en el desarrollo de sistemas de producción, administración y poder, no en una “tradición documental” basada en las supuestas cualidades inherentes del medio fotográfico, que reflejaría una progresiva implicación con la realidad o que respondería a una demanda popular. No obstante, incluso en este ámbito, la continuidad se asemeja a un proceso desigual y esporádico. En circunstancias históricas cambiantes, en momentos de crisis reincidente o de rápida transformación, los sistemas de gobernación no podían sobrevivir sin cambios y tuvieron que renegociarse mediante procedimientos centrados de forma decisiva en la lógica del significado social y de los sistemas de representación que sostenían y que a su vez les servían de soporte.

Las fotografías analizadas en los ensayos incluidos en este estudio están marcadas por este tipo de cambios y crisis en el orden discursivo. Los años en los que se estudió y fotografió sistemáticamente la zona de Quarry Hill en Leeds, por ejemplo, marcó el final de un periodo de inestabilidad en el Reino Unido —de altos índices de paro, descontento social, riesgo de epidemias e inmigración— que dio lugar a nuevas estrategias sociales, nuevas técnicas de representación y administración, a través de las cuales se esperaba que un tipo específico de atención a las necesidades materiales de los pobres proporcionaría los medios para su regulación y reforma. Fue en ese contexto donde las instituciones, las prácticas y los discursos del bienestar social llegaron a articularse en el espacio del Estado local. Se evitó la crisis y se preparó una nueva fase de desarrollo mediante una reestructuración social negociada a través de los aparatos locales que utilizaban nuevos poderes

y nuevas modalidades de representación. Al igual que en Estados Unidos en los años 1930, en medio de una época de agitación económica, política y cultural incluso más profunda, se reconstruyó la unidad social y se estableció a escala nacional una nueva relación entre el gran capital y el Estado, una relación donde las estructuras de protección social y las prácticas documentales jugaron un papel decisivo para garantizar la regulación social y el consenso en un marco social democrático. Los años de la “Depresión” y la respuesta dilatoria de la democracia liberal, como ya he argumentado, proporcionó el escenario donde la retórica documental hizo su aparición como tal. Pero fue medio siglo antes cuando, en los países capitalistas más desarrollados, se prepararon las estructuras locales del Estado del bienestar. Un elemento esencial en ellas fue un nuevo régimen de la representación.

IV

Esta última frase, no obstante, corre el riesgo de ser solamente una provocativa hipótesis histórica. Detenernos aquí equivaldría a eludir las importantes diferencias nacionales y, por consiguiente, a unificar una historia compleja y discontinua. Todavía es preciso analizar otros cambios importantes que hubo entre la implicación de la fotografía en la política de asistencia social del último cuarto del siglo XIX y la aparición del documentalismo de carácter liberal y democrático de los años 1930. En el siglo XIX, por ejemplo, nos encontramos con el uso instrumental de la fotografía en según que prácticas administrativas privilegiadas y en los discursos profesionalizados de las nuevas ciencias sociales —antropología, criminología, anatomía médica, psiquiatría, salud pública, urbanismo, saneamiento, etcétera—, todos ellos ámbitos de especialización en los cuales los argumentos y testimonios iban dirigidos a colegas cualificados y, por tanto, se difundían únicamente en determinados contextos institucionales limitados, tales como tribunales de justicia, comités parlamentarios, publicaciones profesionales, departamentos de gobierno local, “reales academias” y otros círculos académicos. En la terminología de

aquellos discursos, las clases trabajadoras, los pueblos colonizados, los criminales, los pobres, los habitantes de infraviviendas, los enfermos o los locos eran designados como los objetos pasivos —o bien, en esta misma estructura, como los objetos “feminizados”— de conocimiento. Sometidos a una mirada escrutadora, forzados a emitir signos, pero apartados del control del significado, esos grupos eran representados e intencionadamente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos. La retórica de la documentación fotográfica en este periodo, tanto si se vinculaba a los argumentos medioambientales de la salud pública y la vivienda como si se centraba en las supuestas patologías del cuerpo aislado en el discurso médico y criminológico, es por tanto una retórica de precisión, medición, cálculo y comprobación, que separa sus objetos de conocimiento unos de otros, huye de la apelación emocional y la dramatización y hace depender su posición de reglas y protocolos de carácter técnico cuya institucionalización era preciso negociar. Como estrategia de control, su éxito se ha exagerado en exceso; pero como estrategia de representación, sus argumentos y consecuencias permanecen en buena parte vigentes.

A diferencia de lo sucedido en el último cuarto del siglo XIX, las crisis económicas, políticas y culturales de las décadas de 1920 y 1930 tuvieron lugar en las democracias capitalistas más desarrolladas, en las cuales, aunque el uso técnico e instrumental de la fotografía no sólo se mantuvo sino que se sistematizó y se extendió enormemente, se reivindicaba que hubiera una negociación más amplia para la obtención de un consenso social mayor. Se produjo, por tanto, una inflexión crucial en el discurso de la documentación. Con su movilización de nuevos medios de reproducción masiva, las prácticas documentales de los años 1930, sin dejar de ser el terreno de una profesión *fotográfica* en desarrollo, se dirigían no solamente a los expertos, sino también a sectores específicos de un público profano más amplio, en un esfuerzo concertado para acercarlo al discurso de la reforma paternalista dirigida por el Estado. La fotografía documental hacía uso de la posición del documento oficial como elemento de prueba para inscribir en

la representación relaciones de poder que se estructuraban como las de prácticas anteriores de documentación fotográfica: en ambos casos hablaban a los detentadores de un poder relativo acerca de aquellos otros que eran calificados como incapaces, como el Otro “feminizado”, como objetos pasivos pero conmovedores, únicamente capaces de ofrecerse a una mirada benevolente, transcendente —la mirada de la cámara y la mirada del Estado paternal—. Ahora bien, en esta forma de tratamiento, lo documental transformó la retórica plana de la evidencia en un drama “sentimentalizado” de experiencia que favorecía una imaginaria identificación de espectador e imagen, lector y representación, que suprimiría la diferencia para así limitarlos a las relaciones paternalistas de dominación y subordinación de las que dependían los efectos de verdad de lo documental. Al mismo tiempo, en consonancia con un medioambientalismo reafirmado que nuevamente desplazaba al determinismo biológico de las ciencias antropométricas del siglo XIX, convertía la separación estática de cuerpos y espacio, característica de los anteriores registros fotográficos, en un teatro etnográfico en el que la presunta autenticidad y las supuestas interrelaciones de gesto, comportamiento y ubicación eran esenciales para el valor “documental” de la representación. La medición comparativa y aislada de muestras de sujetos y espacios dio lugar a lo que el fotógrafo John Collier Jr, de la Farm Security Administration, denominó “antropología visual”.⁹

La obra de Walker Evans podría sugerir una notable aunque parcial excepción a este respecto. No obstante, si fotógrafos como Evans podían seguir manteniendo una anterior forma de documentación de archivo como recurso retórico para resaltar una diferencia tanto con el documental como con anteriores estrategias simbolistas, esto era posible solamente dentro de los espacios institucionales demarcados de la fotografía estetizada que Evans heredó de Stieglitz y otros, y en la cual, dada su seguridad y su aislamiento en los años 1930, los explícitos y excesivos connotadores de Arte de los pictorialistas ya no eran necesarios. Por lo tanto, lo que marcaba la práctica de Evans era no sólo la omisión de las relaciones de poder

de las representaciones documentales, sino también su creciente atrincheramiento en los espacios privilegiados del “arte elevado” de una cultura todavía más estratificada y jerárquica.

La tendencia documental del New Deal evitó justamente esos espacios. Ciertamente, la apertura de nuevos lugares para la práctica cultural era un elemento integral de su estrategia y su retórica. Lo que permitió a este nuevo discurso “humanista”, antropológico, obtener una audiencia más amplia fue su convergencia en los años 1930 con el creciente desarrollo y uso de nuevas tecnologías —novedades en cámaras, película virgen, medios de reproducción mecánica, imprentas, papeles, tintas—; nuevas técnicas —de artes gráficas, diseño, presentación y reportaje—; nuevos estilos de publicación y exposición pública, y nuevos métodos de financiación, promoción y distribución. Tales innovaciones cambiaron la base de la comunicación política e hicieron que la publicidad pasara a ocupar una posición central en el proceso político. Bajo su impulso, lo documental hizo su aparición no como un discurso científico o estético especializado, sino como una forma popular con un público y una difusión sin precedentes. Los mismos años en los que se promulgaban y defendían las medidas liberales y estatistas del New Deal fueron el escenario de un decisivo encuentro histórico de medios, retórica y estrategia social.¹⁰ Solamente en esta coyuntura podía la tendencia documental adquirir su fuerza especial, imponer una identificación y ejercer un poder, no como la evocación de una primigenia verdad sino como una retórica políticamente movilizadora de la Verdad, una estrategia de significación, una intervención destinada a sellar de nuevo la unidad social y las estructuras de confianza en una época de crisis y conflicto de largo alcance.

Por consiguiente, los fotógrafos de la Sección Histórica de la División de Información de la Resettlement Administration, posteriormente absorbida por la Farm Security Administration [Departamento de Agricultura de Estados Unidos] y la Office of War Information [Oficina de Información de Guerra], no “reflejaban” solamente un cataclismo social y económico. En su trabajo para un organismo innovador del New Deal, dirigi-

do principalmente a las poblaciones urbanas del Norte y el Este [de Estados Unidos], estaban obligados a dar un sentido concreto a la crisis del “Sur” y el Oeste, de modo que la desintegración y la miseria sociales se hicieran visibles en los términos del reformismo paternalista filantrópico, para así, mediante este acto de significado, recuperar las relaciones de deferencia y poder de las que dependía la estrategia estatal corporatista de Roosevelt. No obstante, al deteriorarse la coyuntura del segundo New Deal, ya incluso a mediados del segundo mandato de Roosevelt, la fotografía documental no podía ya representar los mismos significados. Tampoco los organismos de beneficencia ni el discurso documental que empleaban sobrevivirían a una guerra que consiguió para las economías industriales y agrícolas monopolizadas lo que el Estado del New Deal no había podido lograr. En las condiciones dramáticamente alteradas de la guerra y la posguerra, tomó forma una nueva situación cultural. Mientras las prácticas de vigilancia proliferaban en una atmósfera de militarismo y macartismo, el trabajo de la sección fotográfica de la Farm Security Administration fue casi destruido, la documentalista Photo League fue acusada y procesada, y los vestigios del estilo documental subsistieron solamente como parodia en las mercantilizaciones pictóricas de *Life* y *National Geographic Magazine*, en la celebración corporativa del archivo de Roy Stryker para la Standard Oil de Nueva Jersey y en el humanismo multinacional de la exposición *The Family of Man* [La familia del hombre].

Significativamente, la exposición populista y patriarcal de Steichen no contenía ni una sola fotografía de Walker Evans, cuya opinión despectiva sobre la muy aclamada exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York pronto pasaría a ser la predominante en los círculos relacionados con la organización de exposiciones.¹¹ Aunque en consonancia con la ambigua retórica de familiarismo y libertad del periodo de principios de la guerra fría, *The Family of Man* llegó a parecer ingenua, sentimental y peligrosamente contaminada con el liberalismo de un periodo desacreditado, al alinearse con el universalismo frío y disociado de las prácticas modernas desiden-

tificatorias. Tales prácticas resaltaban la libertad autoral frente a la dictadura editorial de Steichen, pero también, lo cual es primordial, se situaban en un espacio más allá de la política, lo popular y la cultura nacional. En esta dirección se orientó la política del Museo de Arte Moderno, suscitando una corriente de liberalización retórica y modernidad corporativa que serían características de una nueva fase de la “guerra fría cultural”.¹² Bajo el comisariado de John Szarkowski, Walker Evans protagonizó un singular retorno al Museo, retorno en el que su obra se consideró a la vez como un programa para una peculiar modernidad fotográfica y como el punto de partida para una nueva y selecta tradición “documental” transmitida de Evans a Frank, Arbus, Friedlander y otros.¹³

La reducción historicista de prácticas complejas a corrientes estilísticas, definidas, opuestas o reconciliadas por una crítica privilegiada y reunidas en el espacio transcendente del museo, representaban el intento estratégico de imponer una hegemonía corporativa en una jerarquía cultural reafirmada. Pero cualquiera que fuera el sentido o la necesidad que semejante apropiación del término “documental” pudiera haber tenido en aquella época, su anterior aceptación se forzó hasta el límite. La improbable y paradójica mezcla de “verdades” sociales y psicológicas, voyeurismo exótico, subjetividad artística fetichizada y pretensiones formalistas de universalidad, que en un tiempo pudieron parecer mutuamente enriquecedores, ahora resultaba contradictoria e inherentemente inestable. Pese al empuje con el que se elaboró una tradición de moda que pudiera parecer, sucesivamente, moderna y realista, universal y estadounidense, objetivamente cierta y subjetivamente expresiva, profundamente humana y obsesivamente privatista, su efectividad era efímera. La asimilación de las prácticas fotográficas a modelos de las “bellas artes” estaba plagada de dificultades, y esa precaria generalización, la fotografía, no encajaba bien en los modernos museos de arte. La historia de la fotografía mantiene con la historia del arte la misma relación que una historia de la escritura mantiene con la historia de la literatura. No puede reducirse a una unidad ni asimilarse al propio canon que tanto en la práctica como en la teoría ha

cuestionado. La idea de un linaje fotográfico moderno no tiene más peso que el concepto de una tradición documental popular, concepto con el que ha sido confrontado y que lamentablemente ha contribuido a reinstigar.

V

Decir esto sobre las representaciones dominantes de la práctica fotográfica en Estados Unidos en los años 1960 y 1970 es hablar asimismo del contexto en el que, en el Reino Unido, se inició la investigación para estos ensayos. También allí, diversas prácticas documentales residuales fueron planteadas como las alternativas populares, humanistas o incluso izquierdistas radicales frente a versiones recientemente importadas del esteticismo místico o formalista, aunque en ambos casos se contraponían con el conservadurismo nostálgico de la Royal Photographic Society y con el tecnicismo y las exageraciones estereotipadas de la fotografía comercial, la publicidad y el fotoperiodismo. Apenas habían comenzado a aparecer los medios institucionales, prácticos y también teóricos, para enfrentarse a esta permanente revalidación de los términos del debate del siglo XIX sobre la naturaleza de la fotografía, que consistía en el desarrollo de nuevas formas de intervención y la provocación de un realineamiento radical. O tal vez sea más exacto decir que, aunque muchos de los recursos necesarios estaban ya presentes fuera de los espacios de la fotografía —en la fragmentación del arte posconceptual y en el ímpetu del activismo cultural, en la paulatina aparición de traducciones de la teoría postestructuralista, en la revitalización del debate marxista y en un movimiento feminista renaciente y teóricamente articulado—, estaban muy lejos de afectar a la práctica fotográfica, la educación o la política expositiva o administrativa.

Antes de pasar a considerar de qué modo estas cuestiones dieron forma a los ensayos que siguen, quisiera mencionar un aparente conflicto presente en el argumento expuesto en los capítulos iniciales del libro. ¿No existe una contradicción

entre el argumento de que el desarrollo de la fotografía como tecnología de vigilancia y archivo entrañaba una radical inversión del eje político de la representación, y el reconocimiento del movimiento opuesto en la dispersión y la aparente “democratización” de la fotografía, a raíz de la aparición de equipos y servicios accesibles a un amplio mercado de aficionados?

Claramente existe una contradicción —que debe ser abordada—, que tiene sus raíces no en el argumento sino en el proceso del desarrollo histórico, y que, en un nivel profundo, es sintomática de contradicciones esenciales en un modo capitalista de producción que debe poner sus medios productivos en manos de aquellos a quienes expone, y en lo cual se produce un antagonismo inherente entre la socialización de producción y consumo y de los mecanismos de disciplina y deseo, y la apropiación privada del valor de plusvalía. Al mismo tiempo, esta contradicción en el uso de la tecnología fotográfica tiene que ver también con conflictos inherentes al desarrollo histórico más a largo plazo de los medios reproductores de la producción cultural, que, además de aumentar los niveles de producción y consumo y dispersar aparentemente la actividad cultural en formas difíciles de controlar, han tenido también el efecto opuesto de favorecer la imposición de la homogeneidad cultural, a la vez que creaban nuevas divisiones de poder, tanto de los detentadores y controladores de los medios de producción cultural con respecto a los desposeídos, como entre los instruidos y no instruidos en los lenguajes culturales apropiados. En el espacio de estas contradicciones, sin duda, existe un margen para la resistencia cultural, la disidencia y la oposición. Sin embargo, es infrecuente que esta disidencia se desarrolle. Más concretamente, la aparición de una base masiva de aficionados, o tal vez más exactamente, la creación de un nuevo conjunto de consumidores para la fotografía, no supuso ningún desafío para las relaciones de poder existentes en la práctica cultural. De hecho, es posible que haya favorecido aún más su consolidación. ¿Por qué?

En el primer caso, la fotografía solamente pasó a manos populares en el sentido más crudo de la palabra. El desarrollo de la

fotografía popular no profesional dependía por completo de la producción a gran escala de equipos y materiales, de servicios mecanizados y de una estructura comercial altamente organizada, elementos que en su conjunto hicieron posible una segunda fase de industrialización de la fotografía y la aparición de grandes corporaciones multinacionales, monopolistas, como la pionera creada por George Eastman. Para la nueva clase de aficionados e incluso para ciertos profesionales, partes sustanciales del proceso fotográfico estaban totalmente bajo dependencia y control de esta industria fotográfica cuyos medios de producción de propiedad privada o empresarial estaban enormemente concentrados y exigían unas complejas divisiones de trabajo y conocimiento —procesos ambos opuestos a la dispersión democrática—. En consecuencia, también en lo relativo a equipos y servicios, gran parte del proceso disponible estaba altamente mecanizado o adaptado a las necesidades de mecanización y normalización. El instrumento entregado era forzosamente muy limitado, y los tipos de imágenes que podía producir, por tanto, estaban sometidos a serias restricciones simplemente en el plano técnico.

Más significativo, quizás, es que era posible acceder a un determinado equipo, pero no a los conocimientos necesarios para utilizarlo. El conocimiento técnico sobre la cámara no se difundía, sino que se mantenía en manos de técnicos especializados, que a su vez dependían de medios de producción que no poseían ni controlaban. El conocimiento de la mecánica de creación de imágenes era igualmente especializado y constituía un oficio cada vez más profesionalizado, que generalmente requería una preparación y unos equipos mucho más sofisticados que los disponibles para el aficionado, y con ello instauraba una diferencia tan marcada que, para la fotografía con pretensiones de alcanzar una posición más elevada, los connotadores explícitos del Arte característicos del pictorialismo resultaban totalmente prescindibles. Por el contrario, la fotografía popular actuaba en un campo técnicamente limitado de posibilidades significantes y en una escala muy restringida de códigos, así como con métodos —como la pose del retrato frontal— que ya de por sí connotan una subordinación cultural. Al asignarle

una posición legal inferior a la de la fotografía comercial o la denominada fotografía artística, y situarla por definición en posición inferior en un terreno de producción cultural cada vez más estratificado, la práctica fotográfica no profesional quedó en gran parte limitada a los estrechos espacios de la familia y del ocio mercantilizado que imponía sus propias restricciones, vinculándola al consumo, incorporándola a una división familiar del trabajo y reduciéndola a un repertorio embrutecido de temas y estereotipos legitimados.

Es necesario sopesar todo esto antes de empezar siquiera a referirnos a la “democratización” o bien criticar la presunta pobreza de la fotografía popular. Si la fotografía no profesional se mueve en un espacio institucional y en una escala de significados limitados, se encuentra entonces rodeada por todas partes por barreras divisorias que impiden el acceso al conocimiento técnico y cultural, la propiedad y el control. Pero más allá de esto, incluso aunque la práctica fotográfica no profesional hiciera gala de variación, innovación e inconformismo, no tendría el peso de la importancia cultural, porque, por definición, su espacio de significado no está privilegiado culturalmente. Cualquier logro en la modificación de los parámetros de significado —una definición de inventiva e imaginación— sería por tanto eclipsado por la jerarquía social de los registros de significado. Vemos así que el inconformismo o la innovación en la fotografía popular en muy raras ocasiones transforma las posibilidades de significado o rebate los órdenes de la práctica [fotográfica] (por ejemplo, en la reelaboración, profesional e institucionalmente promovida, que hace Jo Spence del álbum familiar). Más bien lo que implica, si en algún caso es en absoluto visible, es un cambio de nivel, un ascenso en la jerarquía, un dejar de ser fotografía “de aficionado” en cuanto a su evaluación, un paso a otro espacio: el espacio de la fotografía profesional, técnica o, más habitualmente, artística. (Véase la evolución de la obra de Lewis Carroll, Lartigue o Mike Disfarmer, entre otros).

Esto es lo que pone en duda las condenas generalizadas y normativas de la fotografía no profesional. No pueden plantearse

definiciones totalizadoras de la originalidad o la imaginación que abarquen las esferas complejamente delimitadas de la práctica cultural moderna. El campo del retrato, por ejemplo, pese a ser predominante en una gran parte de la fotografía no profesional, se divide, en toda su variedad, en una serie de zonas que se definen a partir de las distintas formas de práctica y distintas economías, bases técnicas, recursos semióticos y situaciones culturales. Estas zonas no están marcadas por ninguna serie absoluta de criterios, y tampoco su separación puede entenderse como una base de evaluación preconfeccionada. Más bien debemos tratar de comprender sus relaciones de origen histórico no únicamente como niveles del mercado, sino como niveles en una jerarquía de prácticas cuyas capas más privilegiadas, crecientemente apoyadas por instituciones posmercantiles, son denominadas “arte”, y cuyas escalas intermedias, van desde el “arte comercial” hasta la artesanía, y cuyos registros más inferiores son designados *kitsch*, calificados como “vulgares”, “aficionados” o como “cultura popular”.¹¹ Se trata de distinciones articuladas en el seno de una formación cultural histórica concreta y a las que dan entidad las historiografías concretas que dicha formación sostiene. Su ordenamiento jerárquico depende de las tensiones y conflictos del desarrollo de la producción cultural bajo las relaciones políticas y económicas del capitalismo y los impulsos disonantes de la expansión del mercado y de la reproducción social. Precisamente estas tensiones y estos conflictos, especialmente entre la colonización de nuevos mercados y la reproducción de valores sociales, requieren una cultura estratificada en la que un “arte elevado”, llamativo, beneficiario de un apoyo selectivo, que sostiene de forma muy visible los usos sociales normativos, se define y erige como tal a partir de una diferencia con la cultura “comercial” así como con la cultura “popular”, que a la vez las define. La diferencia es, por tanto, de origen institucional e interna al sistema, no una diferencia basada en una oposición esencial, tal como los críticos conservadores, desde Matthew Arnold hasta Clement Greenberg han argumentado.

Al igual que en la esfera cultural general, la jerarquización de las prácticas fotográficas se apoyaba en el desarrollo histórico

de economías, bases institucionales y en estructuras de apoyo secundarias. Pero también necesitaba afirmarse en los ámbitos legales y políticos. Como hemos visto, la fotografía popular no profesional no habría sido posible sin el desarrollo de una industria fotográfica a gran escala que promovió la aparición y la dominación de corporaciones internacionales como Eastman Kodak. La fase corporativa de la producción era al mismo tiempo la condición de la existencia de la fotografía popular y su límite. Fueron los nuevos métodos técnicos, organizativos y comerciales los que sentaron las bases primero para la producción masiva de imágenes fotográficas, enormemente rentable, y luego, en la segunda fase de capitalización, para la producción industrializada y aún más lucrativa de reproducciones fotomecánicas y de equipos y materiales. La competencia poco escrupulosa y los elevados costes de inversión de tales procesos fueron inevitablemente motivo de demandas de protección y controles legales, que se plasmaron en la legislación y en disputas legales sobre la censura y la propiedad intelectual, mediante las cuales se negociaban en parte las contradicciones entre el privilegio y el control culturales y la potencialidad de los nuevos medios de producción cultural.

De tales intervenciones legales y legislativas surgió una serie de distinciones —entre lo lícito y lo ilícito, la propiedad y la no propiedad— que se inscribieron tanto en la emergente jerarquía de las prácticas fotográficas como en las nuevas definiciones legales e institucionales de las representaciones instrumentales y no instrumentales. El resultado fue una estructura de las diferencias —entre lo aficionado y lo profesional, lo instrumental y lo artístico— que adquirió un carácter relativamente fijo y en la cual a la práctica popular obtuvo una posición subordinada concreta. Fue una estratificación tan característica del desarrollo de la fotografía en Inglaterra como en Francia, que dio lugar incluso a distintas concepciones jurídicas de la propiedad intelectual. Estuviera o no en juego un concepto del sujeto, el derecho en la fotografía estaba todavía condicionado en exceso por ideas preventivas sobre la propiedad, el significado y el valor cultural, de modo que, aunque se otorgaba una protección y una posición a la “concepción artística” y a la

inversión de capital, a los “operarios” y a los creadores reales de las imágenes fotográficas, al igual que a los trabajadores de las imprentas y a los técnicos de estudio hoy en día, se les podría negar todo derecho legal a su control. De ahí la estrecha relación entre la instauración de un orden jerárquico de prácticas y la aparición, a todos los niveles, de una jerarquía de practicantes —desde los aficionados y el “proletariado de la creación”, privado de todo derecho, hasta la capa profesional de artistas, editores, periodistas y otros con poder de intervenir en la producción de significado, y toda la diversidad de expertos, desde críticos de arte hasta criminólogos, que disfrutaban del privilegio de juzgar sobre sus resultados.¹⁵

La concentración de poder, posición y control que caracteriza la estructura en la que la fotografía no profesional era un elemento subordinado, deja un escaso margen a las interpretaciones sobre el surgimiento de la práctica fotográfica masiva como un triunfo de la democracia o como una prueba de la pobreza de la imaginación popular. Lo que sugiere más bien es un patrón de organización institucional y una estructura de relaciones de dominación y subordinación que reproducen de forma precisa aquéllas otras en las que la fotografía fue movilizada como un instrumento de poder administrativo y disciplinario. Los momentos contradictorios de la evolución de la fotografía desembocan en el mismo proceso de jerarquización social. Intervienen en ellos un orden institucional, una estructura profesionalizada de control y una economía política de producción discursiva que, lejos de ser una unidad expresiva, no tienen ninguna necesidad de coherencia, sino que solamente intentan sostener su efectividad mediante la orquestación de una diversidad de discursos y teorías diferentes, e incluso contradictorios, y mediante el juego de sus efectos de poder.

VI

Lo que está esencialmente en juego aquí es, por tanto, el poder: las formas y relaciones de poder que se aplican a las prácticas de representación o que constituyen sus condiciones

de existencia, pero también los efectos de poder que las propias prácticas representacionales suscitan —el entrelazamiento de estos campos de poder, pero también sus patrones de interferencia, sus diferencias, su mutua irreductibilidad—. Se abre aquí un determinado espacio como consecuencia de recientes debates teóricos en los que el poder ya no puede ser considerado como una forma general que emana de un lugar privilegiado, uniforme en sus actividades y unificado en sus efectos determinados. El espacio es crucial, pues pone al descubierto una fisura en las secuencias causales de las teorías deterministas de la práctica cultural y en las concepciones generales de la representación en las que se basan. Sus consecuencias son, por tanto, de largo alcance con respecto a todos los intentos de teorizar la política cultural y la historia, incluida la más que reticente disciplina de la historia del arte y esas diversas críticas tardías que nuevamente se han refugiado bajo la denominación de la historia social del arte.

Sería alentador comprobar que esta conexión entre la historia del arte y el campo de la teoría cultural ya no resulta improbable o extraña —o al menos en menor medida que en la época en que se iniciaron estos ensayos—. El peso de la autoridad establecida en el terreno institucional y en el terreno de los discursos dominantes de la historia del arte provoca que se tienda a mantener ambas cosas aparte, pero las nuevas formas de teoría crítica y teoría histórica, representadas en la obra de T. J. Clark, han hecho aportaciones decisivas desde principios de los años 1970.¹⁶ Es posible que estos procesos no hayan sido tan visibles ni tan influyentes como los ocurridos en la teoría cinematográfica del mismo periodo, pero han adquirido fuerza y, finalmente, por la fuerza del desgaste, han deshecho los patrones rituales del debate histórico del arte.

Aunque inicialmente presentados en espacios claramente “externos” a la disciplina de la historia del arte, los ensayos incluidos aquí deben leerse, desde cierto punto de vista, como una respuesta a este contexto y especialmente al innovador intento de Clark de sintetizar los análisis históricos con sus lecturas de obras recientes del marxismo francés, la semiótica y el

psicoanálisis.¹⁷ El replanteamiento de Clark de los temas del realismo, la urbanización y la representación, las relaciones entre clase y cultura y las condiciones de producción y recepción de obras de arte específicas, proporcionaron importantes puntos de contacto con los temas de este libro. Lo que permitió dar un enfoque a estas preocupaciones, no obstante, fue la convicción esencial, compartida en aquella época entre diversas propuestas, de que los problemas de la historia del arte eran de raíz *metodológica* y que lo que el tema necesitaba era una “teoría”, algo que solamente podía imaginarse como procedente del exterior —del exterior de la disciplina e incluso, al menos en el Reino Unido, del exterior de lo que se consideraba que constituía la cultura intelectual nacional—.¹⁸

El enfoque metodológico dominante y la poca confianza en soluciones metodológicas harían que las nuevas propuestas resultaran vulnerables en aspectos cruciales en una década de cambio político, educativo e intelectual.¹⁹ No obstante, inicialmente supusieron un impulso esencial en un trabajo que intentaba romper con los métodos establecidos de la historia del arte y comprometerse con nuevas formas de teoría crítica, analítica y política que por entonces transformaban por completo el concepto de los estudios culturales. Escritos a lo largo de un periodo de diez años, los argumentos e intervenciones de los ensayos de este libro, con todas sus revisiones, cambios y dudas, se han urdido sobre este proceso de compromiso. Su punto de partida fue un intento de transformación del debate sobre el realismo y la representación al reconstruir las líneas de una explicación histórica del desarrollo de la evidencia documental como una función de la administración social, pero también con la intención de ensamblar los elementos de una teoría con la creencia no sólo de que tales elementos pudieran reconciliarse eclécticamente, sino que pudieran además fundirse en un método sistemático. Por ejemplo, el ensayo más antiguo, “La difusión de la fotografía”, se proponía establecer una conjunción entre un análisis semiótico de los códigos fotográficos y una explicación althusseriana de los “aparatos ideológicos del Estado”, y mantener esa conjunción mediante un énfasis foucauldiano en los efectos de poder de

las prácticas discursivas. El propósito era evitar los modelos reduccionistas, expresivos, que habían prevalecido en la historia social del arte, desde Antal y Schapiro, incluso, hasta el propio Clark. Sin embargo, los problemas de esta “solución”, pronto resultaron evidentes.

VII

Como en ese mismo ensayo se intenta demostrar, una interpretación semiótica clásica de sistemas y códigos inmanentes de significado no puede determinar la naturaleza institucional de las prácticas de significado, sus patrones de circulación en la práctica social o su dependencia de modos específicos de producción cultural. Ahora bien, tampoco puede completarse esta interpretación mediante el injerto de una explicación marxista de las instancias jerárquicas de la formación social. El concepto de la representación entendido desde un ámbito reflexivo, del que tales explicaciones dependen inevitablemente, se contradice totalmente con una concepción semiótica del lenguaje como un sistema convencional de diferenciaciones que ya contienen y de hecho forman parte de la constitución de las relaciones sociales. Este punto de vista excluye la idea de un ámbito determinante, prelingüístico, de lo social, así como el tratamiento del lenguaje como un simple medio a través del cual una experiencia social primordial encuentra expresión y por tanto reconocimiento en la experiencia de respuesta de sujetos sociales situados en una posición similar. De ello se deduce, por tanto, que no podemos pensar en abstraer la experiencia de los sistemas de significado en los que se estructura, ni descodificar los lenguajes culturales para alcanzar un nivel determinado y determinante de interés material, puesto que, en primer lugar, son las estructuras discursivas y los procesos materiales de dichos lenguajes los que articulan el interés y definen la sociabilidad.

El objeto, no obstante, no es reemplazar una explicación “social” con un análisis discursivo, sino más bien trazar la relación entre ambos; delinear la productividad y la efectividad de

lenguajes sucesivos, coexistentes, contradictorios o conflictuales; marcar los límites que rigen lo que pueden articular y hasta qué punto pueden seguir siendo convincentes por el hecho de atraer la identificación de sus portavoces y canalizar las convicciones de aquellos a quienes se dirigen. Un análisis discursivo semejante no pretende ser definitivo ni exhaustivo. Los discursos tienen unas condiciones de existencia que no determinan ni contienen, en ningún caso, otra cosa que los lenguajes mismos. Además, cualquier análisis de sus efectos no puede ser más que un cálculo condicional enmarcado en el contexto, la perspectiva y la forma de la práctica dentro de cuyos límites se realiza.

Rechazar la idea de que las prácticas culturales y los sistemas de significado constituyen un nivel de representación determinado en sus significados y efectos por alguna realidad material más básica no es, por tanto, propugnar un dominio discursivo autónomo. Asimismo, lo que no es discursivo no puede hacerse que constituya un ámbito unificado, diferenciado y contrapuesto: una unidad de existencia ontológicamente anterior, a la cual pueda referirse el discurso. (El argumento es crucial aquí para la teoría cultural, como antes lo fue para comprender la naturaleza de la representación fotográfica). Lo que se niega no es lo “no discursivo”, sino el que se conciba como una categoría unitaria con atributos generales, conocibles mediante una “experiencia” no discursiva, que produciría unos criterios generales de validez epistemológica. Lo no discursivo, lo real, está diversamente constituido por discursos y prácticas diferentes, y no puede ser imaginado como un referente universal, común o necesario, de existencia autónoma, aunque en cierto modo disponible a través de una representación no discursiva para servir como medida de verdad. Del mismo modo que no existe objeto de conocimiento o proceso de conocimiento en general, fuera de los sistemas discursivos específicos, tampoco puede existir una verificación general. Cuerpos concretos de discurso y de práctica pueden desarrollar y desarrollan sus propios criterios apropiados de idoneidad y efectividad, específicos para sus objetivos y para las tecnologías que emplean, pero no válidas más allá de sus

dominios. Como bases para disputas y verificaciones, tales criterios pueden ser radicalmente distintos, pero su eficacia está suficientemente establecida en el contexto de los fines y circunstancias determinados de los discursos y prácticas con los que se relacionan. No es necesario propugnar una medida general, ni desde luego tampoco una base para la idea de medir sus grados relativos de apertura a una experiencia auténtica imaginada de una realidad original.

Las dificultades que esto plantea para el tipo de análisis que simplemente quiere ver los sistemas de significado como prácticas de codificación y descodificación y situarlas en el marco de lo que Althusser denominaba los “aparatos ideológicos del Estado” ya no pueden evitarse.²⁰ El avance decisivo de Althusser consistió en tratar la “ideología” como relaciones sociales, desplazando las nociones de ideas o de conciencia que hasta entonces habían reducido la ideología a una (falsa) representación de lo social en el pensamiento. La “ideología” aparecía ahora como el efecto de instituciones, prácticas y formas de sometimiento de carácter definido, como un método indispensable de organización y dirección de las relaciones sociales. No obstante, Althusser seguía insistiendo en el carácter general y unificado de tales relaciones y de los procesos institucionales por los cuales se producían y se consolidaban. Al incluir todas las relaciones sociales “ideológicas” bajo el mecanismo de los “aparatos ideológicos del Estado”, Althusser pasaba por alto las diferencias entre las instituciones que mencionaba, inflaba el concepto del Estado hasta un punto de redundancia analítica y condenaba su modelo a una circularidad en la que los aparatos ideológicos del Estado estaban obligados a realizar al unísono una función que les había sido asignada de antemano por el poder y por la unidad de objetivos y de ideología de una clase ya dominante. El modelo tenía que asumir aquello que intentaba ponerse a explicar. Los discursos, las prácticas y las estructuras institucionales de los aparatos ideológicos del Estado no podían garantizar nada por sí mismos, sino que solamente podían funcionar como el reflejo de un poder previamente instaurado y re-interpretar o *re-presentar* lo que ya estaba prescrito en el ámbito de las relaciones

de producción, donde ahora se disolvía una compleja diversidad de relaciones sociales irreductibles.

Pese a todas las intenciones de Althusser de romper con las lecturas expresivas e historicistas del marxismo, su conservación de la idea de ámbitos o instancias unificados que realizan las funciones establecidas de acuerdo con sus posiciones en una totalidad estructurada, volvía a situar su teoría en la misma separación lineal y reducción funcionalista de las prácticas sociales y en la misma jerarquía de causalidad que caracterizó el modelo de base-superestructura.²¹ Cuando se rechazan los conceptos de unidades predeterminadas y la transparencia de la representación, este modelo se descompone y con él desaparece la función de reproducción: la idea de que las instituciones y prácticas culturales de una determinada sociedad deben mostrar una necesaria unidad de carácter y efecto ideológico. Las condiciones de la producción capitalista son, por ejemplo, complejas, flexibles y compatibles con una gran diversidad de formas familiares, empresariales, educativas, administrativas y culturales, e incluso es posible que no se les permita seguir la senda de la colonización de nuevos mercados. Los terrenos político, económico y cultural no son, por tanto, unidades que constituyen sectores o instancias definidos, regidos por su posición en una totalidad arquitectónica.

No obstante, el rechazo del modelo arquitectónico de suelos o plantas no conlleva afirmar que las instituciones, prácticas y formaciones culturales sean autónomas o intranscendentes. Tampoco niega que las prácticas y relaciones culturales pueden ser modificadas, cuestionadas o reformadas mediante intervenciones institucionales, prácticas políticas o acciones estatales, ni que tales intervenciones puedan tener consecuencias sobre las relaciones sociales en un sentido más amplio. Significa, más bien, que tales consecuencias no están determinadas de antemano, y que el cambio en una institución cultural no provocará una inexorable cadena de repercusiones reverberantes en todas las demás. Significa también reconocer que las complejas condiciones de las instituciones culturales no pueden especificarse en un concepto general,

como tampoco puede su método de funcionamiento y sus consecuencias predecirse mediante un modelo general. El efecto es eliminar todas las garantías analíticas, pero no poner fin a todo proceso de deconstrucción, pues el análisis de las formas de condicionamiento y de la conexión entre las relaciones culturales, políticas y económicas en el ámbito social no requiere una teoría general de la causalidad o de la evolución, como tampoco necesita un mecanismo general de incorporación individual —ya sea en la forma de una teoría de la alienación o de una teoría de la “interpelación del sujeto”—.

Hay que decir que la misma queja puede plantearse contra los recientes intentos de complementar la teoría de la ideología con una interpretación psicoanalítica de la producción del “sujeto”, en la que, como en la interpretación del propio Althusser, el carácter abstracto y la universalidad del mecanismo teórico invocado están en constante tensión con la historicidad de los aparatos en los que dicho mecanismo supuestamente se pone en acción. Uno de los propósitos de los ensayos que siguen es sugerir que las relaciones históricas de representación y sometimiento son mucho más complejas y están mucho más condicionadas de lo que explicaciones tan generalizadas e históricamente tan ambiguas como el primordial análisis de Laura Mulvey sobre las relaciones de poder en relación con los espectadores en el “cine clásico de Hollywood”,²² parecen indicar, o en el igualmente influyente ensayo de Elizabeth Cowie titulado “Woman As Sign” [La mujer como signo]. Este segundo ensayo, al moverse en un espacio atemporal entre la antropología y la semiología, no está en condiciones de comprender los procesos cruciales de negociación histórica e institucional ni de producir otra cosa que no sea un diagrama esquemáticamente abstracto del poder y una periodización mitológica.

Los problemas van claramente más allá de una solución mediante un complemento. Lo que resulta vulnerable es el propio concepto de ideología que adquirió una novedosa posición central en la teorización marxista en los años 1960, cuando las luchas y los problemas de las sociedades capitalistas

modernas obligaron a un reconocimiento de terrenos complejos de relaciones sociales inadecuadamente comprendidas por los modelos marxistas clásicos. Como medio para clasificar determinadas creencias, experiencias o formas de conciencia, que se consideraba que representaban y organizaban necesariamente las acciones de sujetos sociales involuntarios, para llegar a una concepción de posición o interés material de clase, la categoría demostró ser, en palabras de un historiador social, “inerte y nada esclarecedoramente reduccionista”.²³ Incluso en el penetrante e innovador análisis de Althusser (y ciertamente en la mayoría de las defensas de la fotografía documental “de izquierdas”), no le fue posible desembarazarse de las nociones de identidades esenciales de clase, de la transparencia de la representación y de una verdad transgredida pero conocible.

Para que el “análisis de clase” pudiera sobrevivir en la teoría cultural, no podía hacerlo a través de un concepto de la ideología en forma de un retorno a los orígenes o a una teoría de la expresión. No existen relaciones de clase predeterminadas y esenciales de las que se deriven las representaciones culturales de clase y con respecto a las cuales deban medirse. Tampoco pueden reducirse a relaciones de clase las múltiples y diversas relaciones de dominación y subordinación dependientes de las prácticas culturales y generadas por ellas. Por el contrario, la complejidad de articulaciones y discursos de clase específicos de momentos históricos concretos debe explicarse desde el orden, la organización y la efectividad de las prácticas representacionales y situarse en el marco de un juego de poder más amplio. En este terreno, la noción de “lucha de clases” solamente puede denotar un resultado disperso, agregativo y no unitario, delimitado por otras formas de conflicto, y no la expresión inevitablemente en evolución de identidades homogéneas e irreconciliables nacidas en un ámbito más fundamental. Tampoco los intentos de medición de dicho resultado pueden reivindicar ninguna ventaja privilegiada exterior. Muy lejos de los juicios absolutos de la narración historicista, deben ser considerados más bien como algo relacionado con formas limitadas específicas de cálculo político, dependientes

de medios históricos determinados y de perspectivas políticas concretas e impugnables, que han de ser construidas y que no son predeterminadas.

VIII

Por su cautela esta obra se aleja de las ambiciones de la teoría cultural marxista tradicional (incluso cuando se reflejan en los primeros ensayos del libro). No obstante, esta cautela no implica falta de compromiso político, y la relación planteada entre la teoría y la práctica se modifica pero no se abandona. Ofrecer un análisis cultural como cálculo condicional de los efectos de poder de formas específicas de práctica bajo determinadas condiciones puede carecer de los encantos de un saber superior, pero puede estar más cerca de promover puntos de partida en la práctica cultural, por el hecho de proporcionar criterios para caracterizar situaciones específicas de acción, sin tener los efectos de la teoría preventiva y manteniéndose a la vez sensible a los continuos ajustes necesarios para una intervención eficaz. Por el contrario, pese al supuesto valor movilizador de los simplificadores esquemas y alegaciones sobre el carácter científico del marxismo tradicional, su concepción de un proceso histórico objetivo ha tenido más a menudo un efecto inhabilitante sobre la lucha activa, mientras que sus métodos rígidos de cálculo y sus patrones de explicación inflexiblemente reduccionistas han demostrado ser inadecuados para las exigencias de las nuevas formas de práctica cultural, así como insensibles ante las posibilidades de nuevos ámbitos de conflicto en las sociedades capitalistas actuales como consecuencia del crecimiento y la dispersión de nuevos tipos de instituciones benéficas, administrativas, educativas y culturales, y de sus articulaciones con nuevas modalidades de poder.

Precisamente por esta razón la teoría de Althusser de los aparatos ideológicos del Estado resultó tan atractiva para aquellos cuyas luchas —en especial contra el racismo y la subordinación de las mujeres— quedaron casi inmediatamente fuera de los ámbitos políticos aceptados y fueron impedidas o margina-

das por el obrerismo, el economicismo y el esencialismo de las teorías marxistas y socialistas. De ahí también su popularidad en la izquierda como base para fomentar el activismo cultural y legitimar la lucha cultural: lucha no sólo a través de, sino *en y sobre* la institución de la fotografía, por ejemplo. Sin embargo, paradójicamente, el modelo de Althusser sirvió al mismo tiempo para desarmar las propias luchas a las que parecía haber dado validez. Al situarlas, como hemos visto, en lo que él definía como aparatos del Estado, Althusser garantizaba que se mantenían vinculadas a, y limitadas por, las condiciones de una lucha cuyo origen se encontraba fuera de su propio ámbito y que regía la supuesta totalidad social en su integridad. Desde el punto de vista de semejante análisis, las intervenciones institucionales específicas y locales tenían que allanar el terreno para la revolución o de lo contrario estar condenadas como medidas reformistas, tendentes a disolverse o aportar savia nueva al “sistema”. Lo que parecía abrir nuevas posibilidades de acción en toda una serie de lugares culturales, familiares y educativos, se convirtió, en efecto, en un obstáculo para las prácticas innovadoras, al reforzar las nociones tradicionales de lucha revolucionaria, con todas sus consiguientes exageraciones de la función del activista teóricamente bien informado.

Pero el althuserianismo no fue lo único que alimentó este proceso. Aunque la obra de Foucault parecía ofrecer una concepción mucho más eficaz de una “microfísica” del poder y de las luchas locales contra sus “formas capilares”,²¹ la monumentalización de sus historias institucionales hasta convertirlas en una metáfora general del “archipiélago disciplinario” tuvo los mismos efectos debilitantes sobre la acción. Despojado de su particularidad histórica y de sus limitaciones teóricas, el régimen panóptico de Foucault se convirtió en equivalente simétrico de la maquinaria de represión y consenso de Althusser, de modo que la oscuridad pesimista de lo uno contrastaba con la luz revolucionaria de lo otro, como una imagen de guerra fría de un mundo dividido, en la que forzosamente hay que elegir entre una cosa u otra: la represión interiorizada de la sociedad de vigilancia o la libertad imaginaria del autosometimiento

ideológico. La perspectiva de luchas productivas cotidianas y del éxito de intervenciones específicas se alejaba siempre en estos sistemas totalizadores, únicamente abiertos a un cambio igualmente total. Frente a una tarea absolutamente desproporcionada para las capacidades existentes, el despertar a la acción desembocó en la depresión postestructural.

IX

Aunque algunos de los argumentos desarrollados a continuación se desvían demasiado siguiendo, a veces, la dirección de esas tendencias totalizadoras, la orientación general que se les ha dado apunta en la dirección contraria. No se trata, como ya he subrayado, de un rumbo que signifique abandonar el análisis cultural político o sugerir que las prácticas culturales son autónomas, incondicionales o banales. Lo que se desarrolla a lo largo de los artículos, leídos en el orden en que fueron escritos, es más bien un intento de romper con los métodos ahistóricos de análisis textual sin caer en una interpretación reduccionista de la relación de las prácticas culturales con respecto a las relaciones sociales económicas y políticas y con respecto al Estado. La cuestión del Estado sigue siendo un elemento central de los temas de este libro. Rechazar la teoría de Althusser sobre los aparatos ideológicos del Estado no significa negar la importancia histórica de cambios significativos en la naturaleza del Estado en las sociedades industriales desarrolladas, subestimar la capacidad de este Estado para multiplicar sus intervenciones, ni cuestionar su importancia estratégica para la lucha así como para la concentración y la condensación institucional del poder y de la representación política. Ahora bien, es igualmente crucial no caer en la lectura simple de que todo juego de relaciones de poder es un producto de las acciones o de la estructura del Estado, abiertas o encubiertas, cuando no el reflejo de una inmanente voluntad disciplinaria. Tenemos que ser capaces de desarrollar una explicación de las relaciones sociales, el Estado y la gobernabilidad, en la que, desde los puntos de vista teórico e histórico, tenga sentido hablar de política cultural y de interven-

ciones culturales, y que al mismo tiempo sea posible concebir una diversidad de prácticas no reflexivas. La importancia que esto tiene para el análisis político cultural es manifiesta, dado que, sin ello, dicho análisis no tendría ninguna entidad.

Los análisis históricos reunidos aquí se basan en la opinión de que las prácticas culturales tienen relevancia —y a su vez constituyen un terreno de lucha— precisamente por el lugar que ocupan en ese complejo no unitario de prácticas sociales y sistemas de representación que no expresan, pero que construyen, modulan, mantienen o subvierten las relaciones de dominación y subordinación en las que se producen identidades sociales heterogéneas. Tales prácticas corresponden, por tanto, a un campo de efectos de poder donde se articulan con las prácticas, representaciones y relaciones económicas y políticas, sin que ello presuponga ningún resultado unificado. También dependen de medios y métodos de producción específicos, históricamente desarrollados, y de otras condiciones de existencia que no determinan; pero no pueden ser evaluadas en referencia a dichas condiciones como si se trataran de una fuente o un origen. El problema con respecto al análisis consiste en calcular los efectos coyunturales específicos de las prácticas culturales en relación con su condicionalidad. Pero dichos efectos no pueden establecerse al margen de tales cálculos históricos. No existen reglas necesarias y vinculantes de conexión entre condiciones de existencia y métodos de producción y sus efectos en el ámbito de la significación —no existen leyes incontrovertibles de relación, por ejemplo, entre “medios de masas”, propiedad empresarial y banalización y despolitización del significado—. O en otras palabras, la condición de mercancía de ciertos productos culturales en las sociedades capitalistas no puede equipararse con su condición de signo, como pasó con la teoría del fetichismo y, en un terreno más superficial, en los múltiples ataques de la crítica cultural “de izquierdas” en los años 1970 contra la producción de objetos de arte vendibles.

No existen leyes de equivalencia, por tanto, entre las condiciones y efectos del significado, sino únicamente series especí-

ficas de relaciones que buscar. No existe un mecanismo de expresión que vincule a clases holísticas con sus presuntos puntos de vista y culturas, sino únicamente un complejo de procesos de producción de significados que se desarrollan bajo limitaciones históricas definidas y que implican la movilización selectiva y motivada de unos determinados medios y relaciones de producción en marcos institucionales cuyas estructuras adoptan formas históricas concretas. No existe significado fuera de estas formaciones, pero no son monolíticas. Las instituciones, prácticas y relaciones que las componen ofrecen múltiples puntos de entrada y espacios para la disputa —y no solamente en sus márgenes—. No existe, por tanto, un espacio que pueda ser condenado de antemano por considerarlo necesariamente el terreno de incorporación o privilegiado, el terreno apropiado de acción cultural —la galería o las calles—; la elección del espacio puede estar en función de un discurso o de un orden institucional concreto. Las potencialidades de la acción dependen de una acumulación de condiciones, de la naturaleza del lugar, los medios de producción cultural implicados, los medios de intervención, el método de cálculo empleado, etcétera. Pero los lugares y las prácticas discursivas a las que sirven de soporte nunca están aislados. Sus interrelaciones y jerarquías —“arte”, “artesanía”, “comunicación de masas”, “cultura popular”, “arte folklórico”, “estilos subculturales”— constituyen también niveles de intervención que requieren sus propias formas específicas de práctica.

Las consecuencias que todo ello conlleva para la práctica cultural y para el trazado de los terrenos de lucha cultural son claras, si bien se contraponen a lo que la estética y la crítica tradicionales presuponen que puede darse por sentado. Las unidades dramáticas han desaparecido. No puede existir un lugar o un escenario para la acción, ya sea concebido en términos institucionales o como espacio abstracto, mitológico, de la vanguardia y de ciertas versiones operísticas de la historia del arte como lucha de clases. Y tampoco hay estrategia individual que valga para la diversidad de terrenos y confrontaciones; aquí no existen recetas para la acción, decretos sociales o mandatos de artistas, no existe perspectiva de socialismo en

una obra de arte. Ni tampoco puede pensarse en la implicación de un único agente, ni en una única especie de intermediación. El carácter especial del artista y del intelectual tradicional no puede ya ni siquiera servir como mito movilizador. Las instituciones culturales requieren una gran diversidad de funcionarios y técnicos que aportan sus capacidades o prestan su servicio a la producción cultural en muy diversos puntos, en una amplia variedad de formas. Por lo tanto, toda movilización cultural adecuada debe estar estratificada y ser colectiva en tan alto grado como el modo dominante de producción: ser tan colectiva como la industria cinematográfica, la televisión, la arquitectura o, ciertamente, el circuito artista-galerista-crítico-museo; ser tan colectiva y compleja como las capacidades, las prácticas, los códigos, las normas técnicas, los procedimientos, los protocolos, los conocimientos, los hábitos, las divisiones de trabajo y las distinciones jerárquicas que componen la base institucional.

Ahora bien, dado que en dicho proceso la práctica es despojada de universalidad y privada de garantías, el argumento se aplica a la teoría crítica. La teoría puede ofrecer cálculos argumentados de los efectos de prácticas concretas en condiciones específicas, o puede proporcionar criterios para caracterizar situaciones y métodos de acción, pero no puede establecer las líneas de un proceso objetivo ni imponer las direcciones necesarias. Tampoco puede funcionar a partir de otra cosa que no sea una perspectiva interna implícita, una posición política que tiene que construirse, una base en su propia condicionalidad como práctica cultural en sí misma. Aunque esto abre el camino para una práctica específica, desmiente efectivamente el privilegio que la crítica, en todo el espectro político, ha reivindicado para sí misma desde la ilustración.²⁵

También evidencia los límites de un debate metodológico que durante más de una década fue el enfoque de oposición a los planteamientos tradicionales en la historia del arte dominante, al igual que en las teorías sobre el cine y la fotografía. Los problemas de semejante enfoque resultaron ser no solamente los teóricos del reductivismo, el eclecticismo y el esencialismo

metafísico de las diversas versiones de la creencia en las doctrinas metodológicas finalistas, sino más bien residían en cómo las nuevas prácticas críticas e históricas, en su mayor parte, ponían entre paréntesis los interrogantes sobre sus propios límites institucionales, sus relaciones de poder y sus campos de intervención. En este aspecto, los defensores de la historia social eran tan culpables como los más abstractos estructuralistas. Pese a toda la preocupación por las “representaciones dominantes”, se perdieron oportunidades reales de análisis, organización y compromiso: aunque la mayoría, por ejemplo, abordó la “historia del arte dominante” a través del turismo y el consumo basado en el ocio, la importancia estratégica del trabajo en estos terrenos, al margen de los museos, nunca se entendió seriamente; tampoco los nuevos planes de estudio preparaban de forma eficaz a los estudiantes para intervenir en estos campos. El escenario de confrontación nunca se diversificó tanto. Concentrado en ciertos espacios limitados, predominantemente en la educación superior, y aparentemente satisfecho, aunque no seguro, en su casi completa academización, el desafío metodológico se puso en escena y se ganó un terreno considerable. Pero los propios términos de este éxito académico contribuirían a su seria vulnerabilidad frente a un cambio político catastrófico, mediaciones del Estado, recortes económicos, despidos y desempleo. Irónicamente, las mismas cuestiones que habían empezado a pasar a primer plano en la teoría amenazaban ahora con superar a un movimiento teórico que había comenzado en condiciones muy distintas, en la expansión educativa y las revueltas de los años 1960.

Llegado a este punto, debo decir para acabar que me estoy refiriendo tanto a mi propia obra como a la de otros; me refiero desde luego a este libro y a las condiciones que interrumpieron su escritura y retrasaron su terminación. Lo que separa su punto de partida de su momento de culminación fueron algo más que reconsideraciones teóricas, y los propios procesos de poder y lucha institucional quedaron inscritos en él profundamente, tal vez más allá de lo escrito. Si esto, no obstante, hubiera desembocado simplemente en una visión derrotista

del proyecto teórico del que este libro forma parte, no tendría sentido terminar la frase. Pero el argumento reaparece: la escritura crítica —este libro— no puede prevenir ni eliminar las condiciones que enmarcan su intervención, pero tampoco se agota en ellas. Lo que sí puede hacer es desplazar las estructuras discursivas en las que es posible entender estas condiciones y trazar líneas de resistencia. Eso no es suficiente ni supone un punto final, pero tampoco es cuestión de desear el libro, ni de imaginarlo algún día terminado. El problema reside ahora en desarrollar las estrategias, las prácticas, los discursos, las instituciones y las movilizaciones que pudieran cambiar las formas y el lugar desde donde pueda expresarse y escribirse de nuevo con alguna utilidad.

Agradecimientos

Si me remontara al periodo de diez años en el que estos ensayos se escribieron, me resultaría imposible expresar mi agradecimiento a la ingente cantidad de personas con quienes esta obra está en deuda. Deseo, no obstante, dar las gracias especialmente a las siguientes, sin cuyas conversaciones y apoyo uno u otro de los capítulos siguientes no habrían sido tan satisfactorios: Stevie Bezencenet, Victor Burgin, Tim Clark, Sande Cohen, James Donald, Andrea Fisher, Stephen Hopwood, Vanessa Jackson, Maureen Lea, Sarah McCarthy, Nicky Road, Jo Spence, Tom Steele, Gabrielle Syme, Kate Walker, Tricia Ziff, Steve Kennedy de Palgrave Macmillan, y Shirley Moreno, cuyo reciente y prematuro fallecimiento todavía sentimos profundamente.

La investigación necesaria para estos ensayos comenzó con la ayuda de una beca conjunta del Arts Council del Reino Unido y el Polytechnic of Central London. Estoy agradecido a ambas instituciones como lo estoy a los muchos estudiantes de la Universidad de Leeds y de la Universidad de California en Los Ángeles que con tanta paciencia escucharon y con tanto aliento respondieron a mis esfuerzos por esclarecer los temas de este libro.

El ensayo introductorio y el Capítulo 5, “La ley sanitaria de Dios”, aparecen aquí por primera vez. Otros capítulos se publicaron previamente, del modo siguiente: el Capítulo 1 estaba basado en un guión elaborado para un curso sobre Cultura popular celebrado en la Open University, del cual se publicó una revisión con el título “Portraits, Power and production” [Retratos, poder y producción], en *Ten*: 8, n° 13, 1984; el Capítulo 2 apareció como “The Burden of Representation: Photography and the Growth of the State” [El

peso de la representación: La fotografía y el crecimiento del Estado], en Ten: 8, n° 14, 1984; el Capítulo 3, titulado "Power and Photography - Part I, A Means of Surveillance- The Photograph as Evidence in Law" [Poder y fotografía - Parte I, Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica] en Screen Education, n° 36, otoño de 1980; el Capítulo 4, como "Power and Photography - Part II, A Legal Reality: The Photograph as Property in Law" [Poder y fotografía - Parte II, Una realidad Legal: la fotografía como propiedad jurídica], en Screen Education, n° 37, invierno de 1981; el Capítulo 6, como "The Currency of the Photograph" [La difusión de la fotografía], en Screen Education, n° 28, otoño 1978; y el Capítulo 7 con el mismo título en T. Dennett y J. Spence (editores), Photography/Politics: One, Photography Workshop, Londres, 1979.

El autor y los editores expresan su reconocimiento y su agradecimiento a las siguientes fuentes fotográficas: Barnardo Photographic Archive; Cambridgeshire County Constabulary; Collectors' Editions, Nueva York; International Museum of Photography en la George Eastman House; Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin; Kodak Museum; Leeds City Libraries; University of Leeds, Brotherton Library; Library of Congress, Washington; The Mansell Collection; National Archives de Washington; National Portrait Gallery, Londres; Museum of the City of New York; The City of Oakland, Oakland Museum, California; Graham Ovenden; Public Record Office, Londres (ref: PCOM 2/291); Royal Society of Medicine; The Trustees of the Science Museum, Londres; Stockport Library, Local History Department; Syndication International; The Board of Trustees del Victoria and Albert Museum, Londres. Los editores han hecho todos los esfuerzos posibles por especificar la titularidad de la propiedad intelectual, pero si en algún caso se hubiera producido algún error involuntario, de buen grado llegarán a los acuerdos necesarios en la primera oportunidad que se presente.

John Tagg, Los Ángeles

1

Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías

*Una sociedad nauseabunda se ha lanzado, como Narciso,
a contemplar su trivial imagen sobre metal.
Baudelaire, Salón de 1859*

I

Se ha convertido ya en un comentario común decir que no podríamos pasar un día sin ver una fotografía. Estamos rodeados de vallas publicitarias, fotos de prensa, portadas de revistas, escaparates y carteles de todo tipo. Pero entre todas estas variantes de soporte hay un tipo especial de fotografía, más apremiante y más íntima: son las fotos que llevamos en nuestras carteras, que colocamos en aparadores y repisas, que reunimos en álbumes y pegamos en nuestros pasaportes, pases de autobús o tarjetas estudiantiles. Son imágenes de nosotros mismos, nuestra familia, nuestros amigos; retratos cuyo significado y valor reside en innumerables intercambios y rituales sociales que ahora parecerían incompletos sin la fotografía. Una boda, el encarcelamiento de un preso, una respuesta a un anuncio de una agencia matrimonial, una solicitud de acceso a una universidad, un triunfo deportivo, una partida hacia la guerra: todos estos hechos están marcados por la realización y el intercambio de una fotografía: un retrato.¹ Si las separamos de sus contextos y las ponemos juntas, tendremos el "álbum familiar" en el que damos una especie de sentido a nuestras vidas. Un retrato de estudio de la infancia, una foto escolar, un grupo en una boda, una foto de pasaporte, una imagen para un documento de identidad, una instantánea de unas vacaciones: todos tenemos ese tipo de fotos. Cualquiera podría, probablemente, reunir una selección similar. Pero ¿qué significan

para nosotros esas imágenes? ¿Para qué sirven? ¿Por qué parece natural guardarlas? ¿Y cómo es que, para la mayoría de la gente, la fotografía es principalmente un medio de obtener imágenes de rostros que conocen?

En ciertos aspectos, todas las imágenes que comentaré en este capítulo parecen formar un álbum, que conecta nuestros propios retratos con el pasado: una familia de rostros que recorre toda la historia de la fotografía. Pero ¿puede la frágil imagen del daguerrotipo con su rojo estuche de felpa equipararse con la tosca imagen de periódico que se mira de pasada y luego se tira? El efecto de camafeo borroso y la nostálgica expresión de la fotografía de antecedentes penales, ¿permite comparar esta primitiva foto policial con un imponente y caro retrato de estudio de Nadar? ¿O con las rígidas figuras de las fotos incluidas en el álbum de celebridades, del tamaño de una cajetilla de cigarrillos? Cada una de estas imágenes pertenece a un momento inconfundible; cada una de ellas debe sus cualidades a condiciones concretas de producción y su significado a convenciones e instituciones que posiblemente ya no nos resulta fácil comprender. La transparencia de la fotografía es su mecanismo retórico más potente. Pero esta retórica tiene también una historia, y debemos distanciarnos de ella, cuestionar la naturalidad del retrato y sondear la obviedad de cada imagen. En cuanto comenzamos a hacerlo, se muestran forzosamente como extrañas y a menudo incompatibles entre sí. Las cómodas nociones de la historia de la fotografía y las frases sentimentales sobre *The Family of Man* quedan forzosamente descartadas.

Veamos las ilustraciones reproducidas en este capítulo. Observemos su carácter repetitivo. Cabezas y hombros, como si esas partes de nuestros cuerpos fueran nuestra verdad. Apenas cuestionamos las teorías de la fisiognomía en la que descansan esas nociones sedimentadas. Pero esas teorías no jugaron un papel importante en nuestra sociedad hasta el siglo XIX. Casi todas las fotos son visiones de tres cuartas partes del cuerpo, de orientación frontal, excepto una. En gran medida, la pose de esta imagen estaba determinada por el dis-

positivo que la producía —el mecanismo del fisiotrazo, que trazaba el perfil de la persona sentada y lo grababa mediante un armazón sobre una placa de cobre—. Era obvio que semejante método no produciría resultados reconocibles mediante el trazado de un contorno frontal. La fotografía, no obstante, no estaba condicionada por tales limitaciones, pero el cambio de una representación de perfil a una de rostro completo implicaba algo más que conveniencia y gusto. Resumía una compleja iconografía histórica y unos elaborados códigos de pose y postura fácilmente entendidos en el seno de las sociedades en las que tales retratos eran habituales. La mirada de frente, tan característica de la simple fotografía de retrato, era una pose que se habría leído en contraste con las estudiadas asimetrías de la postura aristocrática, tan confiadamente asumidas por Nadar en su *Retrato de Rossini*. La rígida frontalidad significaba la brusquedad y la “naturalidad” de una clase culturalmente sencilla y tenía una historia anterior a la fotografía. Hogarth y Daumier la satirizaron en la escena de *Contrato de matrimonio* de *Marriage à la Mode*, de 1745, y en los *Croquis Parisiens*, de 1853, que contraponían la “pose de l’homme de la nature” con la “pose de l’homme civilisé”. Su objetivo era la emergente clase media, pero, en el transcurso del siglo XIX, la carga de la frontalidad se desplazó en la jerarquía social a medida que las clases medias consolidaron su hegemonía cultural. Las figuras burguesas de las imágenes polifotográficas de mediados del siglo XIX imitaban los manierismos de los retratos pintados del siglo XVIII y ansiaban su prestigio. En los años 1880, la visión de frente se había convertido en el formato aceptado de la instantánea popular no profesional, pero también en documentos fotográficos como los antecedentes penales y las encuestas sociales, en los que este código de inferioridad social enmarcaba el significado de las representaciones de los objetos de supervisión o reforma.

II

El retrato es, por consiguiente, un signo cuya finalidad es tanto la descripción de un individuo como la inscripción de



1. Honoré Daumier, *Pose del hombre de la naturaleza y Pose del hombre civilizado*, en *Croquis Parisiens*, 1853. (Bibliothèque Nationale, París)

identidad social. Pero al mismo tiempo, es también una mercancía, un lujo, un adorno, cuya propiedad en sí misma confiere una posición. El aura de la preciosa miniatura se transfiere al primer daguerrotipo. El mismo sentido de posesión predomina también en las minuciosas colecciones de *cartes-de-visite* de figuras públicas. La producción de retratos es a la vez la producción de significados en los que clases sociales rivales reivindican su presencia en la representación, y la producción de *cosas* que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida. La historia de la fotografía es ante todo la historia de una industria que satisface esa demanda: una historia de necesidades alternativamente fabricadas y satisfechas por un flujo ilimitado de mercancías; un modelo de crecimiento capitalista en el siglo XIX. En ningún otro aspecto

es esto tan evidente como en el ascenso del retrato fotográfico que corresponde a una etapa concreta de la evolución social: el ascenso de las clases medias y medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política.

Había sido el ascenso de estas clases lo que había producido a lo largo del siglo XIX aquella demanda de reproducciones en grandes cantidades, que animó por igual a fabricantes e inventores a buscar nuevas formas posibles de satisfacerla. El mercado de imágenes tuvo una expansión tan rápida como las posibilidades de suministro lo permitían. Lo que durante siglos había sido el privilegio de unos pocos fue impuesto como un derecho democrático por las nuevas clases medias del Reino Unido, Francia y Estados Unidos, antes incluso del periodo de la Revolución francesa. Y en ningún otro aspecto fue su demanda tan insistente como en el retrato. “Hacerse un retrato” era uno de los actos simbólicos mediante el cual los individuos de las clases sociales ascendentes hacía visible su ascenso ante sí mismos y ante los demás, y así se clasificaban entre quienes disfrutaban de una posición social. Con la misma rapidez con que se producía el crecimiento del mercado del retrato se desarrollaron también nuevas formas y técnicas para abastecerlo, de modo que la producción artesanal de retratos se transformaba a medida que unos medios de creación de imágenes cada vez más mecanizados eliminaban la necesidad de una formación o capacitación especial.

En este periodo transicional, el emergente mercado de retratos de la clase media no estimuló la creación de métodos artísticos novedosos, sino que fue más bien escenario de la adopción de las concepciones y formas de representación artística de la nobleza desplazada —métodos que se modificaban de acuerdo con las nuevas necesidades—. Lo que se exigía de los retratos era, por una parte, que incorporaran los elementos significantes del arte del retrato aristocrático, y por otra parte, que se produjeran a un precio al alcance de los recursos de los clientes de clase media. La miniatura elegante se convirtió en una de las primeras formas de retrato que se adaptaron en este sentido a las necesidades de una nueva clientela. El *retrato del*



2. Mme Pierre-Paul Darbois, *Mr Henry Rosales*, miniatura pintada, 1843. (Trustees of the Victoria and Albert Museum)

señor Henry Rosales representa el tipo simple de producto que dominó en los mercados a principios del siglo XIX y compitió con las primeras fotografías. Un gran número de miniaturistas que producían de treinta a cuarenta retratos al año por un precio modesto se ganaba la vida con este oficio, hasta que la llegada de la fotografía a mediados del siglo XIX acabó con su medio de vida con alarmante rapidez, al tiempo que conseguía un enorme aumento de la producción. En Marsella, hacia 1850, por ejemplo, unos cuatro o cinco miniaturistas se ganaban la vida modestamente produciendo, como mucho, unos cincuenta retratos al año. Unos años más tarde, trabajaban en la ciudad de cuarenta a cincuenta fotógrafos, en su mayor

parte como retratistas, produciendo cada uno de ellos una media de 1.200 imágenes al año a 15 francos la pieza, lo que les proporcionaba un volumen de negocio anual de 18.000 francos a cada uno, o un total de algo menos de un millón de francos en Marsella.²

Al igual que sucedía con la industria manufacturera en este periodo, la expansión del mercado, con una demanda creciente de volúmenes de producción cada vez mayores, requería la mecanización del proceso de producción y la sustitución de caros objetos de lujo hechos a mano, como los retratos pintados, por imitaciones mecánicas más baratas. Incluso antes de la invención de la fotografía, esto se había puesto de manifiesto en las modas de las siluetas y los grabados de perfiles transcritos mecánicamente por el fisionotrazo. Inventado en 1786 por Gilles Louis Chrétien, el fisionotrazo combinaba las dos modalidades vigentes de retrato barato y accesible: la silueta recortada y el grabado. Sentados los clientes ante el aparato de Chrétien, sus perfiles se trazaban sobre vidrio mediante un punzón unido a través de un sistema de palancas a una herramienta de grabado que registraba los movimientos del punzón en escala reducida sobre placas de cobre en miniatura. A partir de estas placas podían imprimirse múltiples copias. Lo que antes requería del miniaturista cierta destreza artística y del siluetista al menos cierta habilidad manual, se convertía ahora en una operación mecánica. Una simple sesión de menos de un minuto bastaba para producir un mapa pequeño pero exacto de los rasgos que luego podrían reproducirse una y otra vez. El valor y la fascinación de tales retratos producidos mecánicamente parecía residir en su precisión sin precedentes. La mecanización de la producción garantizaba no sólo su bajo precio y su fácil disponibilidad, sino también, según parecía, su autenticidad. En este sentido, aunque se trataba de un aparato que no permitía un mayor desarrollo, el fisionotrazo fue el precursor no sólo del potencial de la fotografía como sistema de reproducción múltiple, sino también de sus pretensiones de ofrecer una verdad mecánicamente transcrita.



3. Grabado en fisionotrazo de Gilles-Louis Chrétien, 1793. (The Kodak Collection, National Museum of Photography, Film and Television)

III

Las iniciativas experimentales que desembocaron en la invención de la fotografía como tal se situaban en el punto de convergencia de diversas disciplinas científicas, entre ellas la óptica, la química de las sales sensibles a la luz, el diseño de lentes y la ingeniería de precisión de instrumentos. Su éxito dependía a su vez de una concepción liberal de la investigación científica y de un grado determinado de desarrollo de los aparatos en los que dicha investigación iba a realizarse y ponerse a prueba. El incentivo para desarrollar los conocimientos científicos y técnicos existentes como medio para fijar la imagen de

la cámara oscura procedió, no obstante, de la insólita demanda de imágenes entre las nuevas clases medias dominantes, en una etapa de crecimiento económico en el Reino Unido y Francia, en la cual la industria organizada desplazaba a los modelos tradicionales de manufacturación y sentaba las bases para un nuevo orden social. En 1839, cuando Daguerre hizo público su proceso fotográfico, éste hizo hincapié en su accesibilidad potencial a un amplio público y en su naturaleza automática —dos factores que fueron considerados inseparables de la objetividad imaginada de la técnica—. “Cualquiera”, afirmó, “puede tomar las visiones más detalladas en unos minutos”, mediante “un proceso químico y físico que otorga a la naturaleza la capacidad de reproducirse”.³ La concepción ideológica de la fotografía como un molde directo y “natural” de la realidad estuvo presente desde un principio y, casi de forma inmediata, su atractivo fue aprovechado en la creación de retratos.

Los competidores comerciales y coloniales, no obstante, no se dejarían convencer tan fácilmente. El *Leipziger Stadtanzeiger* denunció el proceso como sacrilego, especialmente en cuanto implicaba la representación del rostro humano:

Querer fijar fugaces reflejos no es sólo una cosa imposible, tal como ha quedado probado después de una concienzuda investigación alemana, sino que el mero hecho de desearlo es ya de por sí una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el divino artista, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de consagración suprema, obedeciendo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos en los que el hombre se asemeja a Dios.⁴

Pero tan piadoso chovinismo nada pudo hacer para frenar el impulso del daguerrotipo. Según comentaba uno de los eufóricos alumnos de Daguerre, “a los quince días de la publicación del proceso del señor Daguerre en París había gente por todas partes haciendo retratos”.

Con todo, las dificultades para realizar retratos fotográficos no fueron pocas. Incluso después de que Daguerre aprendiera a revelar la imagen latente sobre la placa metálica, lo cual redujo el tiempo de exposición necesario, éste siguió siendo prolongado, a menudo superior a media hora en un principio. Las sesiones duraban demasiado y resultaban incómodas. El rostro se maquillaba de blanco y la cabeza se mantenía rígida en un cepo. Los sujetos sentados, además, tenían que cerrar los ojos para protegerse de la intensa luz solar necesaria para exponer la placa, y la necesidad de mantenerse quieto daba como resultado invariable unas expresiones rígidas. Aun así, el proceso era arriesgado y el resultado obtenido con el carísimo equipo podía concluir en fracaso. La superficie plateada de la imagen producida era extremadamente frágil, tenía que ser protegida en un estuche como una joya, y no permitía retoques, excepto un delicado coloreado punteado. Como positivo directo, cada placa de daguerrotipo era también única y no podía duplicarse fácilmente, excepto por medios insatisfactorios como el grabado manual, la copia en la cámara o el grabado mediante el proceso de electrotipo. Así pues, la técnica de Daguerre no proporcionó inicialmente satisfacción a la demanda de retratos del público.

Así y todo, el interés del público, la atracción que suponía la capacidad del daguerrotipo de reproducir con un nivel de detalle anteriormente inimaginable, y la importancia económica de la técnica, suponían una garantía de continuidad de los experimentos. En marzo de 1840 se abrió en Nueva York lo que el *New York Sun* denominó “la primera galería de retratos en daguerrotipo”. Pronto tuvo sus imitadores en Filadelfia, Londres, y al año siguiente en la mayoría de las principales ciudades de Europa y América. Para entonces, además, se habían alcanzado notables avances técnicos. En Viena se habían construido lentes mejoradas que formaban una imagen mucho más brillante que la de Daguerre, y en Londres se había hecho público el primer método práctico para aumentar la sensibilidad de la placa a la luz. Hacia 1842, los tiempos de exposición se habían reducido a entre 40 y 20 segundos, y empezaron a abrirse talleres fotográficos por todas partes. Se calculaba que



4. Fotógrafo desconocido, retrato en daguerrotipo con estuche.
(Trustees of the Victoria and Albert Museum)

el noventa por ciento de todos los daguerrotipos realizados eran retratos. En plena “daguerrotipomanía”, la gente corriente se agolpaba para hacerse fotografías y pronto superaron en número a los propietarios de fábricas, hombres de Estado, y eruditos e intelectuales entre quienes se había establecido inicialmente el retrato fotográfico. Tenderos, funcionarios de rango inferior, cargos públicos y pequeños comerciantes de todo tipo fueron los sectores de clase media que encontraron en la fotografía un nuevo medio de representación acorde con sus condiciones económicas e ideológicas. Su gran número produjo por primera vez una base económica sobre la cual se pudo desarrollar una forma de retratos accesible a un público masivo.

Para los primeros emprendedores, las recompensas resultantes fueron enormes. [La empresa] Beard of London, que controlaba las patentes del daguerrotipo en el Reino Unido, se embolsó 30.000 libras esterlinas netas en su segundo año, procedentes en su mayor parte de retratos en los que trabajaba con un margen de beneficio a menudo del noventa por ciento. En todos los países de Europa, el daguerrotipo fue un

éxito, pero en ningún otro lugar ocasionó un comercio tan floreciente como en Estados Unidos. Allí tuvo la acogida más entusiasta después de las exposiciones organizadas por el representante de Daguerre, François Gouraud, en Nueva York, Boston y Providence en el invierno de 1839. En el transcurso de una década había ya dos mil daguerrotipistas en el país, y los estadounidenses gastaban entre ocho y doce millones de dólares al año en retratos, lo que suponía un noventa y cinco por ciento de la producción fotográfica.⁵ Hacia 1853, se realizaban anualmente tres millones de daguerrotipos y había 86 galerías de retratos sólo en Nueva York, muchas de ellas magníficamente equipadas con vidrieras de colores, esculturas, tapices, cuadros, pájaros cantores enjaulados y espejos, en un esplendor palaciego. Una visita a una de estas galerías era un acontecimiento social, pues el cliente podía relajarse ante la dificultad del proceso. A medida que se lograron mejoras mecánicas en la técnica importada y que se mecanizaron los procesos de producción, por ejemplo el pulido y el recubrimiento, los daguerrotipos llegaron a ser tan baratos que prácticamente todas las clases sociales podían permitirse hacerse uno. Con métodos rápidos y una intensa competencia, el precio se había reducido hasta dos copias por 25 centavos; no obstante, esto seguía siendo mucho más que las nuevas copias en papel que comenzaron a eclipsar al daguerrotipo en los años 1850. Hasta que sus posibilidades de reproducción no se desarrollaron, no se dieron las condiciones para una verdadera industria del retrato que acabaría rápidamente con los métodos artísticos tradicionales y traería consigo la gran expansión de las industrias químicas, del vidrio y de fabricación de papel.

IV

Las impresiones fotográficas tuvieron su origen en el proceso del calotipo o talbotipo, que fue inventado, independientemente de los descubrimientos franceses, por el inglés William Henry Fox Talbot en los años 1830. En la forma final del proceso de Fox Talbot, la imagen latente formada por la exposición de papel sensible en la cámara era “revelada” por el pos-



5. W. H. Fox Talbot, *Caballero sentado*, calotipo, 1842.
(Trustees of the Science Museum, Londres)

terior tratamiento químico, fijada y luego copiada nuevamente para producir lo que Sir John Herschel denominó un “positivo” a partir del “negativo” producido en la cámara. Las ilustraciones muestran que la calidad de imagen de tales impresiones era menor que la del daguerrotipo, pero el proceso negativo-positivo dio al sistema de Fox Talbot una ventaja crucial sobre el de Daguerre, dado que producía múltiples copias, lo que teóricamente hacía posible la impresión y publicación masiva —especialmente después de la invención del papel a la albúmina, altamente sensible, en 1850—.

La explotación del invento de Fox Talbot fue relativamente lenta. A diferencia de Daguerre, que vendió su invento al Estado francés, que a su vez lo hizo público, Fox Talbot no reci-

bió reconocimiento oficial, patentó su proceso de calotipo en 1841 y persiguió obstinadamente a quienes infringieran sus derechos de propiedad intelectual. Incluso después de renunciar a ciertos controles en 1852, se reservó el derecho de autorizar la realización comercial de retratos, que siguió siendo el uso más lucrativo de la fotografía. Pero en Escocia no se aplicaban estas patentes, y fue únicamente allí donde el pintor David Hill y su ayudante Robert Adamson tuvieron un éxito adicional en el retrato al calotipo. Sus ambiciones al respecto iban mucho más allá del comercio minorista. Todo tipo de clientes acudían a su estudio en Edimburgo o eran fotografiados al aire libre, en el recinto de un cementerio cercano. Con una cámara como la de Daguerre y un objetivo que producía solamente una tenue imagen —sin duda considerada más artística—, ambos hombres realizaron varios miles de retratos, muy influidos por el conocimiento que Hill tenía de la pintura retratista. Realizaban exposiciones, a menudo durante minutos, bajo una intensa luz solar suavizada por una luz reflejada desde un espejo cóncavo, cuyos resultados no parecían artificiosos. La destreza de Hill con la iluminación y la composición y la capacidad técnica de Adamson se combinaron para producir sobrios retratos en los que la dureza y el grano del papel, peculiares del calotipo, proporcionaban al conjunto de la imagen una unidad atmosférica, que le aportaba una viveza a la vez monumental y transitoria. El retrato al calotipo del propio Hill muestra un control sobre el juego de la luz, una sensación de diseño y una esencialidad de expresión que se remontan a una tradición de pintura holandesa que Hill nunca logró mostrar con tan excelente resultado en sus propias y afectadas pinturas al óleo —aunque siguió considerando la fotografía como subordinada a la práctica de la pintura—.

Los retratos de Hill y Adamson, de grandes dimensiones, con estudiadas poses artísticas y sugientemente difuminados, obtendrían una mención de honor en la Gran Exposición de 1851. Pero el público, acostumbrado a la gran calidad del proceso francés, no aceptó el exceso de grano de la impresión en papel, y esto hizo poco posible mantener un establecimiento de retratos en calotipo. Los calotipos se utilizaron más bien

para registrar arquitectura y paisajes. El daguerrotipo siguió siendo el medio supremo en el terreno del retrato corriente porque requería menores tiempos de exposición y podía adaptarse mejor a los métodos de producción rápida. Además, como puede verse incluso en las reproducciones, cuando no se utilizaban sus cualidades expresivas, el calotipo no podía compararse con la brillantez y la precisa definición de la imagen en miniatura del daguerrotipo. En 1851, no obstante, ambas técnicas fueron rápidamente superadas por la introducción de otro proceso, que era un proceso de negativo-positivo como el calotipo, pero que requería exposiciones mucho más cortas para sus placas de vidrio de grano fino.

El proceso de colodión o de placa húmeda se desarrolló en una época en la que la demanda de imágenes se había multiplicado y una guerra de precios había hecho bajar hasta un nivel mínimo el coste de los daguerrotipos para imágenes hechas de dos en dos con una cámara de doble objetivo. En las fábricas fotográficas, la división del trabajo se había desarrollado tanto que la producción alcanzaba el millar de unidades diarias: el “operador” no dejaba nunca la cámara; el pulidor y recubridor preparaba la placa; la placa expuesta pasaba a manos del mercurizador que la revelaba, el dorador que la recubría y el pintor que la tintaba. En quince minutos, el cliente, que esperaba en cola, recibía en mano el retrato acabado. Incluso en estas condiciones, el predominio del daguerrotipo en el estudio fotográfico comercial se vio afectado por el nuevo invento. La técnica de placa húmeda provocó una nueva bajada de precios y nuevo aumento del número [de retratos realizados]. Su rápida emulsión revolucionó la fotografía, especialmente el retrato, y podría decirse que una impresión a la albúmina realizada a partir de un negativo de colodión representaba las delicadas cualidades de la placa de metal junto con la reproductibilidad de la impresión en papel. La placa de vidrio del proceso de colodión podía presentarse también como positivado si se reforzaba con un material negro. La desventaja que suponía la creación de un producto único se compensaba por su velocidad: el cliente podía llevarse consigo el retrato casi inmediatamente. Al mismo



6. D. O. Hill y R. Adamson, *Retrato de D. O. Hill*, calotipo, c. 1845.
(Trustees of the Victoria and Albert Museum)



7. Fotógrafo desconocido, *Retrato de hombre con sombrero de copa*,
negativo de colodión sobre vidrio, c. 1860.
(Trustees of the Science Museum, Londres)

tiempo, el proceso de placa húmeda resultó más accesible para los aficionados preparados para dominar las intrincadas técnicas que implicaba. Además de estimular una pujante industria fotográfica, fomentó también las actividades privadas de quienes, como Lewis Carroll y Julia Margaret Cameron, llevaron sus intereses idiosincrásicos mucho más allá de los límites de la imaginación pública.

V

Pese a todo, el daguerrotipo sobrevivió, al menos hasta la introducción de las fotografías en forma de *carte-de-visite*, patentadas por Disdéri en Francia en 1854. Las fotografías *carte-de-visite* eran impresiones en papel a partir de negativos de vidrio, montadas sobre una tarjeta y producidas mediante el uso de una cámara especial con varios objetivos y un portaplacas móvil. Con semejante cámara podían realizarse ocho o más imágenes en una misma placa, de modo que luego las copias podían recortarse manualmente según su tamaño. Dado que en muchas de las operaciones implicadas podía utilizarse mano de obra no especializada, la productividad del operador y el impresor podía multiplicarse prácticamente por ocho. Se sentaron las bases para un sistema de producción masiva en el que el fotógrafo como tal era un simple peón.

En Francia, en el periodo de prosperidad del comercio y la industria que tuvo lugar después del golpe de estado de Louis Bonaparte en 1852, Disdéri, un hombre con sentido de la oportunidad y del espectáculo, hizo célebre en todo el mundo este sistema de producción masiva, sin dejar de aprovechar nunca una oportunidad de publicidad como la que le ofrecía el patrocinio del emperador Napoleón III. No obstante, los clientes de Disdéri pertenecían en su mayor parte a la burguesía ascendente, enriquecida por las especulaciones financieras y la expansión sin trabas de la empresa capitalista, o bien de las hinchadas filas de los suboficiales y funcionarios del Segundo Imperio. El crecimiento sin precedentes del negocio de Disdéri en Francia fue posterior a la gran exposición indus-



8. Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), *Alice Liddell*, copia a la albúmina a partir de un negativo de colodión, c. 1858. (Graham Ovenden)

trial de 1855, donde la fotografía se dio a conocer por primera vez a un público más amplio, como había sucedido en Inglaterra en la gran exposición de 1851. Ahora bien, mientras que las fotografías que este público se agolpaba a ver eran de grandes dimensiones, no retocadas y explícitas en sus connotaciones artísticas, lo que en cambio les daba satisfacción como clientes eran unas imágenes de no más de 6 x 9 centí-

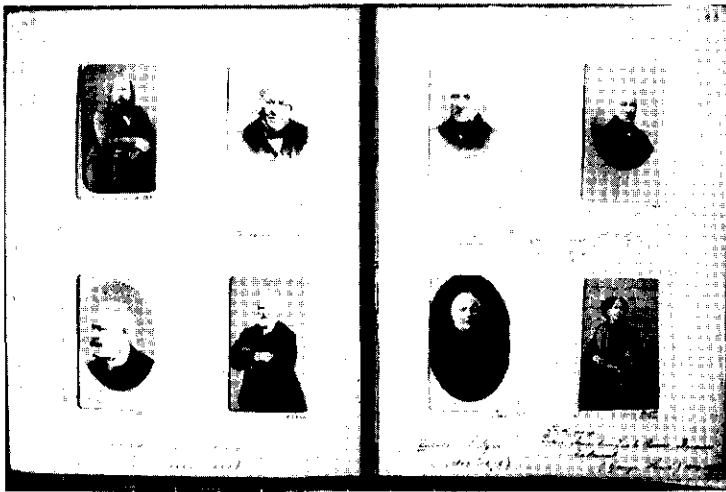
metros de tamaño, que mostraban figuras con objetos corrientes en una serie repetitiva de poses convencionales, y que se vendían a 20 francos la docena.

Con su radical alteración del formato y el precio de sus retratos, y con su habilidosa promoción, Disdéri abrió sus puertas a toda una clase de gente corriente, ansiosa por compararse con la imagen de sus superiores sociales. Su estudio en el centro de París era conocido como el “Templo de la fotografía”, un lugar de lujo y elegancia sin par; pero tras esta fachada se ocultaba una fábrica cuyo volumen de negocio procedente de los ingresos por retratos y de la venta de estampas de celebridades rondaba los cuatro mil francos diarios. Los métodos empresariales de Disdéri fueron posteriormente adoptados a escala internacional por fotógrafos que no eran más que técnicos habilidosos; no obstante, sus esfuerzos engendraron una verdadera “tarjetomanía” en Francia, Estados Unidos e Inglaterra, donde Mayall vendió 100.000 copias de su serie sobre la familia real y donde se vendieron 70.000 retratos del príncipe consorte en la semana siguiente a su fallecimiento. La fotografía se había convertido en una gran industria asentada en la base de una enorme nueva clientela y regida por sus gustos y su aceptación de los mecanismos y géneros convencionales del arte oficial.

Las fotografías *carte-de-visite* se hacían según una fórmula. La pose era normalizada y rápida, y las figuras que aparecían en las imágenes resultantes eran tan pequeñas que no permitían estudiar sus rostros. Un daguerrotipista de Nueva York recordaba su primera reacción ante esta novedad:

Era algo diminuto, un hombre de pie, de cuerpo entero, junto a una columna estriada, su cabeza aproximadamente dos veces el tamaño de un alfiler. Me dio la risa, sin pararme a pensar en que, un día no muy lejano, estaría haciéndolas a una media de mil por día.⁶

Sin embargo, aunque se fabricaban sofisticados álbumes para guardar esas fotos de *tarjetas de visita* de amigos y celebridades, para el retrato de prestigio se siguió empleando un formato mayor, que distinguía a sus ricos y cultos clientes alejándolos



9. Páginas de un álbum de *cartes-de-visite* en *Prominent French Figures*. (Trustees of the Victoria and Albert Museum)

de la vulgaridad propia de la fotografía más comercial.⁷ Para el retrato de culto fueron contratados muchos de los artistas cuyos medios de existencia habían sido tan rápidamente invadidos por la fotografía. Inclusive las facciones bohemias, que habían atacado la fotografía por ser un instrumento “sin alma ni espíritu”, se vieron obligadas por necesidad económica a adoptarla como un medio de subsistencia mejor que sus anteriores profesiones; pero sus pretensiones artísticas sirvieron también para elevar la posición de su producción fotográfica. Representativo de este grupo fue el anteriormente escritor y caricaturista Gaspard Félix Tournachon, conocido como Nadar, cuyo *Retrato de Rossini*, de minuciosa iluminación y sutil composición, contrasta con la hueca fórmula del retrato del *Mariscal Vinoy* realizada por Disdéri.

La concepción de Nadar sobre el retrato pertenecía a una tradición ya amenazada. El estilo de galería de retratos de Disdéri, a la que los clientes acudirían como a una tienda, era



10. André Adolphe Disdéri, *Carte-de-visite* retrato del *Mariscal Vinoy*, impresión a la albúmina. (Trustees of the Victoria and Albert Museum)

indicativo de una relación alterada entre el creador de la imagen y el cliente. La conexión directa y personal entre artista y empresario, que tendió a desaparecer bajo las relaciones sociales del capitalismo y las nuevas formas de organización de la producción artística, sufrió una erosión aún más rápida debido a esa promoción de la fotografía. Por el contrario, cuando Nadar abrió su estudio en París en 1853, cultivó una relación de simpatía con sus clientes que se asemejaba más a la tradicional interrelación entre artista y mecenas. Sus clientes procedían de círculos liberales y progresistas del arte, la literatura y la política, así como de la elegante y escandalosa *élite* de la bohemia, con quienes podía identificarse y que se sometían de muy buen grado e incluso colaboraban con su novedosa técnica. Sin retoques, sin artificio y con los medios más sencillos, Nadar presentaba los rostros de aquellos a quienes íntimamente podía responder. Nadar argumentaba:

La teoría de la fotografía puede aprenderse en una hora, y los elementos para practicarla, en un día [...] Lo que no puede aprenderse es el sentido de la luz, un sentimiento artístico en relación con los efectos de la luminosidad variable y sus combinaciones, la aplicación de tal o cual efecto a los rasgos, con los que se enfrenta el artista que lleva dentro [...].

Lo que puede aún menos aprenderse es la comprensión moral del sujeto: ese entendimiento instantáneo que te pone en contacto con el modelo, te ayuda a resumirlo, te guía hacia sus hábitos, sus ideas y su carácter y te permite producir no una reproducción indiferente, cuestión de rutina o accidente, como la que cualquier ayudante de laboratorio podría conseguir, sino un parecido realmente convincente y comprensivo, un retrato íntimo”.

VI

En todos los niveles del mercado la demanda en favor de un proceso más cómodo que la técnica de placa húmeda empleada por Nadar dio lugar en la segunda mitad del siglo a numerosos experimentos que de nuevo transformarían la práctica



11. Gaspard-Félix Tournachon (Nadar), *Gioacchino Rossini*, impresión a la albúmina. (National Portrait Gallery, Londres)

del retrato. En 1864 se desarrolló una placa seca de colodión que podía fabricarse y ser utilizada por el fotógrafo de inmediato. Pero el precio de esta comodidad de uso era una gran pérdida de sensibilidad, pues se precisaban tiempos de exposición tres veces superiores a las de las placas húmedas. No obstante, en 1878 Charles Harper Bennett había desarrollado una placa seca de gelatina en vez de colodión, que permitía exposiciones en nada menos que 25 fracciones de segundo, es decir, a velocidades de instantánea. En una época en que la explotación empresarial del retrato fotográfico había alcanzado su límite, se produjo un cambio económicamente decisivo.



12. Páginas de un álbum de instantáneas Kodak, 1893-1894.
(Trustees of the Science Museum, Londres)

Los fabricantes emprendieron enseguida la producción de placas secas de gelatina, que liberaron al fotógrafo de la importante limitación de tener que disponer siempre de un cuarto oscuro donde preparar las placas y procesarlas mientras aún estaban húmedas. Ahora las placas podían entregarse a otras personas para su revelado, y se sentaron las bases de una industria del acabado fotográfico. La velocidad de los nuevos materiales también hacía posible prescindir del trípode, de modo que, por vez primera, la cámara podía sostenerse con la mano. En los años 1880 apareció en el mercado una asombrosa variedad de cámaras manuales, entre ellas las “cámaras de detectives” y cámaras cargadas con varias placas, que permitían efectuar una docena o más de exposiciones sin recargarla. La más célebre de estas cámaras fue presentada en 1888 por George Eastman, un fabricante de placas secas de Rochester. El nombre escogido para su cámara fue uno que consideró que podría ser fácilmente recordado y pronunciado en cualquier idioma: era la “Kodak”.

La película flexible y el carrete, utilizados en la Kodak, fueron inventos de gran importancia, pero su impacto habría sido insignificante de no haber coincidido con un cambio incluso más radical en la concepción de la comercialización de los productos fotográficos. Consciente de que el mercado profesional y el mercado de entusiastas aficionados estaba saturado de novedades y artilugios técnicos que resultaban poco atractivos para el fotógrafo serio, Eastman decidió orientar sus campañas de ventas hacia todo un estrato de personas que nunca antes hubieran realizado una fotografía. Eastman creó no sólo una cámara, sino también una reconcepción de los límites de la práctica fotográfica, un sistema industrial y una maquinaria para producir materiales normalizados en cantidad suficiente para sostenerlo. Con el lema “Apriete el botón y nosotros hacemos el resto”, la Kodak llevó la fotografía a millones de personas a través de un proceso de producción plenamente industrializado. En vez de acudir a un retratista profesional, ahora las personas sin formación ni conocimientos se hacían sus propias fotos y guardaban los resultados íntimos, informales o de mala calidad de composición en álbumes familiares.

Los retratistas que habían desplazado a los grabadores y a los miniaturistas tuvieron a su vez que cerrar sus negocios o se vieron forzados, para complementar sus ingresos, a abrir tiendas fotográficas destinadas al mercado no profesional.

Este periodo en el que la fotografía experimentó su segunda revolución técnica —con placas secas, películas flexibles, objetivos más rápidos y cámaras manuales— fue también la época en la que se resolvió el problema de la reproducción de fotografías en una imprenta tipolitográfica corriente. Esto transformó la posición de la fotografía y con ello de todas las formas tradicionales de representación pictórica, de forma tan decisiva como había sucedido con la invención del negativo de papel por Fox Talbot. Con la introducción de las placas de fotograbado a media tinta en los años 1880, toda la economía de producción de imágenes se reestructuró. A diferencia de los fotograbados y los *woodburytypes* que las precedieron, las placas de fotograbado a media tinta permitían por fin la repro-

The Daily Mirror

THE MORNING JOURNAL WITH THE SECOND LARGEST NET SALE.

MONDAY, APRIL 22, 1912

The Halfpenny

MRS. ELEANOR SMITH, WIFE OF THE TITANIC'S COMMANDER, WHOSE HUSBAND WENT DOWN WITH HIS VESSEL SHOUTING "BE BRITISH."



13. Portada de *The Daily Mirror*, 22 de abril de 1912, fotografado a media tinta. (Mirror Group Newspapers Ltd)

ducción económica e ilimitada de fotografías en libros, revistas, anuncios y especialmente periódicos. Utilizadas por primera vez en el *New York Daily Graphic* en 1880, desplazaron rápidamente a las ilustraciones que requerían la intervención de un artista o grabador, y ya en 1897 se utilizaban habitualmente en el *New York Tribune*. A finales del siglo XIX y principios del XX, el público ya comenzaba a estar pendiente de ver



14. Robert Demachy, *Primavera*, impresión de goma bicromatada, de *Photographie est-elle un art?*, 1899. (Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas en Austin)

en sus periódicos las caras y las noticias del día en fotografías, y cuando se creó un método para enviar fotografías mediante un transmisor cablegráfico, dejaron de existir obstáculos para la publicación de periódicos como el *Daily Mirror*, el primero ilustrado exclusivamente con láminas fotográficas. El ejemplo que he escogido (figura 13) es un caso singular en el que una imagen privada, no muy distinta de otras que hemos observado, tuvo nueva vigencia diez años más tarde, en un intento

—muy característico del *Mirror* hasta nuestros días— de relacionar un suceso dramático con una representación de su “rostro humano”. Lo que también muestra es que, de igual modo que Kodak había transformado el retrato informal y familiar, la prensa ilustrada puso fin al comercio de reproducciones de retratos de figuras públicas de actualidad o famosas. Ya nunca volvería a parecer algo extraordinario poseer una imagen de alguien muy conocido o poderoso. La era de las imágenes desechables había comenzado.

Lo que Walter Benjamin denominaba el valor “de culto” de la imagen quedó efectivamente abolido cuando las fotografías se convirtieron en algo común; cuando se convirtieron en artículos de interés pasajero sin valor residual, para ser consumidos y desechados. Esto provocaría una reacción entre los pictorialistas de finales del siglo XIX, que al recurrir a técnicas de impresión especiales para imitar los efectos del dibujo o del grabado intentaban reinstaurar el “aura” de la imagen y distinguir estéticamente su obra de la de los fotógrafos comerciales y aficionados. Pero sus esfuerzos no sirvieron de mucho. No es que imágenes afectadamente artísticas como *Primavera* contravinieran ninguna verdad esencial del medio, sino que, al reivindicar el carácter de arte autónomo para su fotografía, los pictorialistas se convertían en una tripulación agolpada por subirse a un barco a punto de hundirse. Como argumentaría Walter Benjamin: “La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía”.⁴

No fue en las exaltadas alturas del arte autónomo donde el retrato fotográfico logró su lugar perdurable, sino en una industria profana que decoraba los espacios más acogedores del hogar burgués. Y no sólo allí, también encontraron un lugar en los archivos —en comisarías, hospitales, escuelas y cárceles— y en documentos oficiales de todo tipo. Mientras los pictorialistas difuminaban sus perfiles y emborronaban sus tonos, se había producido una revolución pictórica de mucho mayor alcance: el eje político de la representación se había invertido por completo, dado que ser reproducido en imagen



15. Fotógrafo desconocido, *Presos de Birmingham*, ambrotipos, 1860-1862. (West Midlands Police)

ya no era un privilegio, sino el lastre de la nueva clase de los vigilados. Es otra historia sobre el retrato a la cual nos remite la última imagen de este capítulo (figura 15). Una imagen que tiene menos que ver con la producción mercantil que con su requisito previo esencial: el ejercicio de un nuevo género de poder sobre el cuerpo social, que genera nuevos géneros de conocimiento y medios nuevamente perfeccionados de control.⁵

Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado ¹

En la parte final del capítulo anterior he argumentado que, en el último cuarto del siglo XIX, las industrias fotográficas de Francia, Reino Unido y Estados Unidos, conjuntamente con otros sectores de la economía capitalista, pasaron por una segunda revolución técnica que estableció las bases de una importante transición hacia una estructura dominada por monopolios empresariales de grandes dimensiones. El revelado de placas secas más rápidas y de la película flexible, así como la producción masiva de equipos fotográficos sencillos y cómodos, abrieron nuevos mercados de consumidores y aceleraron el crecimiento de una organización industrial avanzada. Al mismo tiempo, la invención de medios de reproducción fotomecánica barata e ilimitada transformó la posición social y la economía de los métodos de producción de imágenes de forma tan decisiva como medio siglo antes lo había hecho la invención del negativo en papel de Fox Talbot. En el contexto de un cambio general de los patrones de producción y consumo, la fotografía estaba preparada para una nueva fase de expansión en la publicidad, el periodismo y el mercado doméstico. Estaba abierta también a una amplia variedad de aplicaciones científicas y técnicas y proporcionaba una instrumentación preparada para una serie de instituciones reformadas o emergentes, de tipo médico, legal y municipal, en las cuales las fotografías funcionaban como medio de archivo y como fuente de prueba. Comprender el papel de la fotografía en las prácticas documentales de estas instituciones equivale a repasar la historia de un conjunto de creencias y afirmaciones, nada evidentes por sí mismas, sobre la naturaleza y la posición de la fotografía, y del significado en general, que se articulaban en una diversidad más amplia de técnicas y procedimientos.

tos con el fin de extraer y evaluar la “verdad” en el discurso. Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo “régimen de verdad” y un nuevo “régimen de sentido”. Lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado.

En el momento mismo del desarrollo técnico de la fotografía, se producía una extensión y diversificación de las funciones del Estado en formas que eran a la vez más visibles y más rigurosas. Las raíces históricas de este proceso, no obstante, se remontan cincuenta años atrás, en un periodo que coincide exactamente con el desarrollo y la diseminación de la tecnología fotográfica, especialmente en el Reino Unido y Francia. En estos dos países, la reconstrucción del orden social en el periodo subsiguiente a las crisis económicas y a las revueltas revolucionarias de finales de los años 1840 dependió de un refuerzo del poder estatal que a su vez se apoyaba en una condensación de fuerzas sociales. A expensas de un dominio político exclusivo que ya no podían sostener, las clases medias industriales y financieras de ambos países, económicamente dominantes, llevaron a cabo un sistema de alianzas políticas con fracciones de clase rivales y más antiguas, que estabilizó los conflictos sociales que habían amenazado con destruir las condiciones en que la producción capitalista podía expandirse y diversificarse. Estos bloques gobernantes, cada vez más integrados, aunque continuamente modificados, dominaron la vida política nacional y con ello la maquinaria en expansión del Estado centralizado. Aunque puede haber parecido que esta gran máquina burocrática y militar tomaba partido a favor de un bando, aseguró las condiciones de existencia del capitalismo, no sólo por su intervención, sino precisamente por desplazar los antagonismos de las fracciones de clase contendientes y por su apariencia de estar por encima de los intereses parciales y representar el interés general o nacional.

En el ámbito local, no obstante, y especialmente en las zonas urbanas industrializadas en expansión, el predominio del capital industrial y sus sectores mercantiles e intelectuales aliados era más explícito y estaba menos sujeto a compromisos. También aquí, un predominio cultural de clase media cada vez más firme se impuso en un terreno de prácticas e instituciones que eran más difusas, pero cruciales para la reproducción y reconstrucción de las relaciones sociales. Esta hegemonía más general se afirmó y se hizo efectiva, de forma escalonada, por medio de una constelación de aparatos normativos y disciplinarios, administrados por funcionarios recientemente profesionalizados y sometidos a un control municipal centralizado. El problema apremiante, en los ámbitos local y general, era la formación y movilización de una fuerza de trabajo diversificada a la vez que inculcar la docilidad y las prácticas de obediencia social requeridas por la industrialización avanzada en las concentraciones urbanas peligrosamente grandes. El problema se resolvió mediante intervenciones cada vez más amplias en la vida cotidiana de la clase trabajadora dentro y fuera del lugar de trabajo, mediante un creciente conjunto de departamentos médicos, educativos, sanitarios y técnicos que subsumieron anteriores instituciones y comenzaron a asumir el trabajo de organizaciones privadas y filantrópicas. La fuerza, por supuesto, no estaba ausente de este proceso. Las fuerzas de policía local y las secciones administrativas responsables de aplicar la legislación sobre la pobreza [Poor Law] tuvieron una importancia esencial para el Estado local emergente, pero ni siquiera ellas podían funcionar únicamente mediante la coerción. Dependían de una organización más general del consenso, de técnicas disciplinarias y de una supervisión moral que, en un terreno extremadamente localizado y doméstico, aseguraba las complejas relaciones sociales de dominación y subordinación de las que dependía la reproducción del capital. El estado local mantenía estrechamente unidas las instrumentalidades de la represión y la vigilancia, las pretensiones científicas de la ingeniería social y la retórica humanista de la reforma social.

En las últimas décadas del siglo, la hegemonía burguesa en las esferas económica, política y cultural parecía a salvo de todo

cuestionamiento. En tiempos de depresión económica, desmembramiento del liberalismo y recuperación de los movimientos obreros independientes, los aparatos del Estado ampliado proporcionaban los medios para contener y negociar el cambio dentro de los límites del constitucionalismo democrático, incluso aunque el propio Estado asumiera una forma cada vez más monolítica e intrusiva, propensa al pánico y a la periódica recaída en medidas represivas directas. Pero esas recaídas no pueden desmentir un hecho importante: que se había producido un cambio crucial. En el transcurso de una profunda transformación económica y social, el ejercicio del poder en las sociedades capitalistas avanzadas se había reestructurado radicalmente. El poder explícito, espectacular y total del monarca absoluto había dado paso a lo que Michel Foucault ha denominado una difusa y omnipresente “microfísica del poder”, que interviene inadvertidamente en los más diminutos deberes y gestos de la vida cotidiana. La sede de este poder capilar era una nueva “tecnología”: esa constelación de instituciones —que incluye el hospital, el manicomio, la escuela, la cárcel, la policía— cuyos métodos disciplinarios y cuyas técnicas de inspección reglamentada producía, formaba e instauraba una jerarquía de dóciles súbditos sociales en la forma requerida por la división capitalista del trabajo para la dirección ordenada de la vida económica y social. Al mismo tiempo, el poder transmitido en la incesante vigilancia de estas nuevas instituciones disciplinarias permitía un conocimiento de los propios súbditos que a su vez engendraba nuevos efectos de poder y que se preservaba en un sistema generalizado de documentación —en el que los archivos fotográficos eran sólo una parte—.

Se daban las condiciones para un sorprendente encuentro —cuyas consecuencias todavía estamos viviendo— entre una forma novedosa del Estado y una tecnología de conocimiento nueva y en desarrollo. Un elemento clave de esta tecnología desde los años 1870 en adelante fue la fotografía, y es en los procedimientos del complejo estatal ampliado donde debemos buscarla, si queremos entender el poder que comenzó a otorgarse a la fotografía en el último cuarto del siglo XIX.

También la aparición de nuevas instituciones de conocimiento forma parte del mecanismo que permitió a la fotografía funcionar, en determinados contextos, como una especie de prueba, incluso aunque esto conllevara una contradicción ideológica en la pujante industria fotográfica, que tenía que dividirse entre dos ámbitos: por un lado, la propiedad artística, cuyo privilegio, basado en la protección de la propiedad intelectual, era una expresión de su falta de poder y, por otro lado, el ámbito científico-técnico, cuyo poder era una expresión de su renuncia al privilegio. Lo que comenzamos a visualizar es la aparición de una moderna economía fotográfica según la cual la fotografía como medio carece de significado fuera de sus especificaciones históricas. Lo único que une los distintos ámbitos donde se lleva a cabo la fotografía es la propia formación social: los espacios históricos específicos de representación y práctica que constituye. La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal.

Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio de registro, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar; un poder de vigilancia que provoca una completa inversión del eje político de la representación que ha confundido a tantos historiadores laboristas. No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad. Dado que en las últimas

décadas del siglo XIX el sórdido suburbio desplaza al campo y las fisiognomías “anormales” del paciente y el preso desplazan a los rasgos selectos de la aristocracia, vemos que la presencia en la representación ya no es entonces una marca de celebración, sino un peso producto de un sometimiento. Se acumula un enorme y repetitivo archivo de imágenes en el que las más insignificantes desviaciones deben ser anotadas, clasificadas y archivadas. El formato apenas varía. Hay cuerpos y espacios. Los cuerpos —trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas— son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos. Cada dispositivo es el trazo de un poder sin palabras, duplicado en innumerables imágenes, cada vez que el fotógrafo prepara una toma, en la celda de una comisaría, una prisión, una misión, un hospital, un manicomio o una escuela. También los espacios —territorios inexplorados, regiones fronterizas, guetos urbanos, barriadas obreras, escenas de crímenes— se enfrentan con la frontalidad y se cotejan con un espacio ideal: un espacio despejado, un espacio saludable, un espacio de líneas de visión sin obstáculos, abierto a la visión y la supervisión, un espacio deseable donde los cuerpos se transformarían en sujetos libres de enfermedades, ordenados, dóciles y disciplinados; un espacio, en el sentido de Foucault, de una nueva estrategia de poder-conocimiento. En definitiva, es esto lo que está en juego en las exploraciones misioneras, en las demoliciones urbanas, en la reforma sanitaria y en la supervisión de la salud, en el constante y regularizado trabajo policial; y en la fotografía, que les suministró desde un principio una técnica tan esencial.

Estas son las ramificaciones de una enrevesada historia que vinculaba la fotografía al Estado. Tienen que ver no con los elementos “externos” de la fotografía, como los modernos nos querían hacer creer, sino con las condiciones mismas que proporcionan los materiales, los códigos y las estrategias de las imágenes fotográficas, los términos de su legibilidad y el mar-

gen y los límites de su eficacia. Las historias no son telones de fondo para realzar la actuación de las imágenes. Se inscriben en los insignificantes signos de papel, en lo que hacen y lo que no hacen, en lo que abarcan y en lo que excluyen, en cómo se abren o cómo se resisten a un repertorio de usos en los que puedan ser significativos y productivos. Las fotografías nunca son “prueba” de la historia; ellas mismas son lo histórico. Desde este punto de vista, exposiciones como *The British Worker* deben parecer no sólo incoherentes sino totalmente engañosas en sus fines, en cuanto que eluden las complejas diferencias existentes entre las imágenes que incluye: sus fines y usos dispares, las diversas instituciones dentro de las cuales fueron creadas y puestas en funcionamiento, y sus distintos usos, que deben ser trazados y cartografiados. El concepto de prueba en el que se basa *The British Worker* no puede darse nunca por sentado. Tiene su propia historia. Y los modos en los que la fotografía ha estado históricamente implicada en la tecnología del poder-conocimiento, de la que los procedimientos de prueba forman parte, deben ellos mismos convertirse en el objeto de estudio.

Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica

I

En las décadas de los años 1880 y 1890, como hemos visto, la fotografía experimentó una doble revolución técnica, que permitió, por una parte, la producción masiva de placas de fotograbado a media tinta impresas a bajo precio y, por otra parte, la producción masiva de sencillos y cómodos equipos fotográficos, como la cámara Kodak manual.¹ En el momento mismo en que ciertos fotógrafos profesionales intentaban, como reacción, mostrar su condición de artistas por medio de refinamientos en la técnica de impresión, esta doble revolución despojó a la imagen de lo que Walter Benjamin denominaba su “aura”, al inundar el mercado con reproducciones fotomecánicas baratas y desechables y proporcionar a las masas inexpertas los medios para hacerse fotos. Mientras los estetas y los fotógrafos pictóricos buscaban mantener su prestigio con el dominio exclusivo de técnicas superadas y con el argumento de la autonomía de la fotografía como arte, un constante desarrollo técnico garantizaba la enorme expansión de la fotografía en los terrenos nada autónomos de la publicidad, la familia, en tanto que unidad reconstruida de consumo, y toda una diversidad de organismos científicos, técnicos, médicos, legales y políticos que usaban la fotografía como medio de registro y fuente de “prueba”.

Es en los procedimientos de estas instituciones donde debemos buscar la fotografía, si queremos entender el *poder* que comenzó a otorgarse a la fotografía en el último cuarto del siglo XIX. Es también en la aparición de nuevas instituciones de conocimiento donde debemos buscar el mecanismo que permitió a la fotografía funcionar, en determinados contextos,

como una especie de *prueba*, incluso aunque esto conllevara una contradicción ideológica, una negociación para que la práctica fotográfica pudiera dividirse entre el ámbito del arte, cuyo privilegio es una expresión de su falta de poder, y el ámbito científico-técnico, cuyo poder es una expresión de su renuncia al privilegio.

Este análisis del poder y la fotografía nos llevará mucho más allá de los límites de la historia convencional del arte, hasta los espacios institucionales del Estado moderno. Nuestro punto de partida debe ser el poder mismo y los intentos que se han llevado a cabo para teorizar su funcionamiento. En términos directos e inmediatos, plantearé dos interrogantes: ¿dónde y cómo vemos al poder en acción; de qué modo es posible oponerse a este poder y de qué modo produce su propia resistencia? Obviamente, las respuestas, por esquemáticas y provisionales que sean, tendrán consecuencias definidas tanto para la historia como para la práctica de la fotografía. Debemos saber más acerca del poder con el fin de descubrir dónde y cómo afecta a la fotografía. Debemos conocer mejor la naturaleza de la resistencia y de la lucha si queremos comprender de qué modo puede la práctica fotográfica impregnarse de ellas. Y esto es seguramente lo que necesitamos saber, hoy más urgentemente que nunca.

II

El poder en Occidente, dice Foucault, es lo que más se exhibe y lo que mejor se oculta.² La “vida política”, con sus debates cuidadosamente escenificados, proporciona un pequeño teatro del poder —una imagen—, pero no es ahí donde reside el poder; ni tampoco es así cómo funciona. Las relaciones de poder figuran entre las cosas mejor ocultas del cuerpo social, lo cual puede explicar por qué se encuentran entre las menos estudiadas.

En la izquierda, la tradición dominante, seguidora de un marxismo ortodoxo y reduccionista, ha tendido a menospreciar las

relaciones de poder elemental al concentrar su atención sobre la determinante efectividad de la economía. También ha tendido a identificar poder con poder estatal, ejercido en el aparato del Estado, y de este modo ha participado en la propia *ideología de poder* que oculta sus omnipresentes procedimientos.

El Estado, decía Nietzsche, es la “inmoralidad organizada —*internamente*: como policía, derecho penal, clases, comercio, familia; *externamente*: como voluntad de poder, de hacer la guerra, de conquista, de venganza—”.³ En los textos clásicos de Marx y Lenin, también, el Estado es concebido como un aparato explícitamente represivo, una máquina de represión que garantiza la dominación y el sometimiento de las clases trabajadoras por la clase dominante. Se compone de aparatos especializados tales como la policía, los tribunales de justicia y las cárceles, pero también el ejército y, por encima de este conjunto, el jefe del Estado, el gobierno y la administración. Todos estos aparatos ejecutan sus funciones e intervienen de acuerdo con “los intereses de la clase dominante”, en una guerra de clases dirigida por la clase dominante y sus aliados en contra de las clases trabajadoras dominadas. Cualquiera que sea el valor de esta descripción para esclarecer todas las formas directas e indirectas de explotación y dominación a través de las cuales se ejerce lo que Marx, y posteriormente Lenin, retóricamente denominaron “la dictadura de la burguesía”, también nos impide ver determinados rasgos altamente pertinentes, rasgos que resulta perentorio comprender en los Estados modernos altamente desarrollados y en el periodo histórico posterior a esas dos aberraciones gemelas del poder: el fascismo y el estalinismo.

El desarrollo teórico de la visión marxista clásica del Estado, en consonancia con estas demandas, recibió un nuevo ímpetu en los análisis del filósofo marxista francés Louis Althusser, que hizo suya la distinción relativamente poco sistematizada del dirigente comunista italiano Antonio Gramsci entre las instituciones de la sociedad civil —Iglesia, escuelas, sindicatos, etcétera— y las del aparato estatal propiamente dicho, incluida en los *Cuadernos de la cárcel*.⁴ Gramsci comprendió que el

Estado había experimentado un cambio decisivo de función en las democracias burguesas occidentales, de modo que su verdadera fuerza ya no podía entenderse solamente como el aparato de gobierno, la organización político-jurídica, sino que exigía prestar atención a los aparatos “privados” de la “hegemonía” o la sociedad civil a través de los cuales la clase burguesa intentaba asimilar a toda la sociedad a su propio nivel cultural y político. En su esquema teórico más rígido, Althusser dividía el Estado en dos dominios o tipos de aparato: aquel que funcionaba de forma primordial y predominante mediante la “fuerza física” y aquel que funcionaba de forma primordial y predominante “mediante la ideología”. Son los aparatos del Estado los que, principalmente por la fuerza, proporcionan las condiciones políticas para la acción de los “aparatos ideológicos del Estado” —aparatos educativos, religiosos, familiares, políticos, sindicales, comunicacionales y “culturales”—, los cuales, al actuar desde detrás de un “escudo”, garantizan en gran parte la reproducción de las relaciones de producción. Los aparatos ideológicos del Estado están “del lado del aparato represivo del Estado”, pero no deben ser confundidos con él. Son instituciones diferenciadas, especializadas y “relativamente autónomas” que constituyen una pluralidad, que en gran parte reside fuera del ámbito público según su definición en el derecho burgués, pero que deben su unidad a su funcionamiento “por debajo de la ideología dominante”, es decir, por debajo de la ideología de la clase dominante. “Ninguna clase”, dice Althusser, “puede mantener el poder estatal durante un largo periodo sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos del Estado”.⁵

La amplificación teórica de Althusser contiene todavía la reminiscencia de una idea del poder como un privilegio que debe ser conquistado y posteriormente ejercido, una especie de “fluido” que puede “verterse” en un aparato como si se tratara de recipiente. Nos toparemos con dificultades añadidas como consecuencia de su intento de mantener una estricta distinción entre aparatos del Estado y aparatos ideológicos del Estado sobre la base de su funcionamiento primario mediante

la fuerza y la ideología respectivamente. Sobre todo, las anomalías de la interpretación de Althusser provienen de su concepción de identidades de clase preconstituidas, en posesión de ideologías preformadas, que rivalizan por el control de los aparatos ideológicos del Estado, que son meros instrumentos para exponer e imponer la ideología dominante. Con excesiva frecuencia, Althusser ve los aparatos ideológicos del Estado como la *apuesta*, más que como el *lugar* de la lucha de clases, aunque tiene que admitir que los aparatos ideológicos del Estado están repletos de contradicciones que tienen su origen tanto en los residuos de anteriores clases dominantes como en las resistencias de las clases explotadas. Lo que Althusser no muestra es el hecho que en las prácticas representacionales de estos mismos aparatos es donde se constituye el ámbito ideológico, que incluye forzosamente esa posicionalidad que constituye la identidad de clase.

Dicho esto, se ha dado un paso decisivo hacia la posibilidad de ver en el poder —concebido aún como poder “estatal”— algo más que sus funciones represivas; hacia una explicación total que incorpore esas instituciones aparentemente periféricas e independientes como la familia, la escuela y los medios de comunicación, en la reproducción de las relaciones sociales donde tiene lugar la producción; y hacia una observación de la máxima importancia: que, si estos aparatos funcionan “mediante la ideología”, con la interpelación de sujetos individuales que ocupan las posiciones que la división sociotécnica del trabajo ha creado para ellos, en tal caso “existe siempre una ideología en un aparato, así como en su práctica o prácticas. Esta existencia es material”.⁶

Parte del valor de la interpretación de Althusser reside, por tanto, en su forma de apertura hacia una amplia perspectiva de trabajo histórico concreto. Ha sido el historiador francés Michel Foucault quien más ha hecho por elaborar este análisis materialista en el ámbito concreto de la historia real; quien se ha puesto, según sus propias palabras,⁷ a “investigar lo que pudiera estar más oculto en las relaciones de poder; vincularlas a las infraestructuras económicas; rastrearlas no solamente

en sus formas gubernamentales, sino también en sus formas infragubernamentales o paragubernamentales; descubrirlas en su juego material”. Foucault ha convertido lo que él llama “la tecnología del poder” en el principio mismo, la matriz central, de donde se derivan los procesos concretos de la formación científico-jurídica actual. Es en el seno de esta “tecnología del poder” donde ha estudiado la genealogía de un grupo de instituciones que, nacidas de la profunda reorganización de las relaciones sociales en las sociedades europeas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, han segregado discursos nuevos y estratégicamente interconectados acerca de ellas y dentro de ellas; discursos que en sí mismos funcionan como formidables herramientas de control y poder, produciendo un nuevo ámbito de objetos que son a la vez objetivos e instrumentos.

En el contexto del desarrollo de esta formación discursiva, Foucault ha visto en la patologización del cuerpo femenino, en el siglo XVIII, el objeto de una inmensa atención médica; la reconstitución de la homosexualidad como enfermedad en los tratamientos médicos y psiquiátricos nuevos de los años 1870; el “descubrimiento” de la “enfermedad mental” en los procedimientos del manicomio; el nuevo aparato carcelario como generador de delincuencia y la evolución de los nuevos pseudodiscursos de la criminología. Todo ello son productos de una determinada serie de instrumentos —el hospital, el manicomio, la cárcel, la escuela, el cuartel— que ejercen nuevas técnicas y actúan con precisión sobre sus nuevos sujetos constituidos e individualizados. En sus estudios sobre el “nacimiento” de esta constelación de instituciones en los siglos XVIII y XIX, Foucault abre un nuevo territorio que no es violencia ni ideología, coerción ni consenso; que influye directa y físicamente en el cuerpo —como la mirada de la cámara—, pero que es también conocimiento. Este conocimiento y este dominio constituyen lo que él denomina la tecnología política del cuerpo: una instrumentación difusa y multiforme que no puede localizarse en un tipo concreto de institución o aparato estatal, sino que se sitúa en un ámbito diferente, el de una “microfísica” del poder, entre los grandes mecanismos y los

propios cuerpos, descifrables únicamente en una maraña de relaciones en constante tensión que penetran hasta lo más profundo de la sociedad.⁸

El poder, en este nuevo tipo de sociedad, ha impregnado profundamente los gestos, las acciones, los discursos y el conocimiento práctico de las vidas cotidianas. El propio cuerpo se reviste de relaciones de poder mediante las cuales es situado en una determinada “economía política”, adiestrado, supervisado, torturado si es necesario, forzado a llevar a cabo tareas, a realizar ceremonias, a emitir signos. El poder es ejercido en el cuerpo social, y no solamente sobre él, porque, desde el siglo XVIII, el poder ha asumido una “existencia capilar”. La gran revuelta política que llevó a la burguesía al poder y estableció su hegemonía en el orden social se llevó a cabo no solamente en el reajuste de las instituciones centralizadas que constituyen el régimen político, sino en una insistente y solapada modificación de las formas cotidianas del ejercicio del poder. Esto vino a significar la constitución de un nuevo tipo de régimen descubierto en el siglo XVIII, es decir, un complejo científico-jurídico impregnado de una nueva tecnología de poder.

“Si el despegue económico de Occidente ha comenzado con los procedimientos que permitieron la acumulación del capital”, argumenta Foucault, “puede decirse, quizá, que los métodos para dirigir la acumulación de los hombres han permitido un despegue político respecto de las formas de poder tradicionales, rituales, costosas, violentas, y que, caídas pronto en desuso, han sido substituidas por toda una tecnología fría y calculada del sometimiento”.⁹ Lo novedoso de los finales del siglo XVIII fue que, al combinarse y generalizarse, las técnicas que integraban esta tecnología alcanzaron un nivel en el que la formación de conocimiento y el aumento del poder se reforzaban mutuamente cada cierto tiempo en un proceso circular. Era un proceso con dos movimientos: una distensión epistemológica mediante un refinamiento de las relaciones de poder, y una multiplicación de los efectos del poder mediante la formación y acumulación de nuevas formas de conocimiento.

III

El desarrollo de la fuerza policial era un elemento integral de este proceso de cambio que se inició en el siglo XVIII y que, en la era del capitalismo, propició un cambio decisivo del poder total del monarca hacia un ejercicio del poder infinitamente pequeño, el necesario para la disciplina y la explotación productiva de los cuerpos acumulados en gran número. Para ser eficaz, esta nueva estrategia de poder necesitaba un instrumento de vigilancia permanente, exhaustivo, omnipresente, capaz de hacer todo visible, siempre y cuando ella misma pudiera mantenerse invisible. La institución de la policía ofrecía precisamente ese medio de control capaz de estar presente en medio de la población trabajadora, con la coartada de la existencia de una amenaza criminal que, a su vez, era fabricada por toda una serie de nuevos aparatos, como la institución penitenciaria misma, el periodismo de sucesos o la novela policiaca. En Inglaterra, fue en la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del siglo XIX cuando aumentó la presión para sustituir con una fuerza más rigurosamente organizada el ineficiente sistema de agentes y vigilantes voluntarios que no había conseguido controlar el crimen y el desorden en las ciudades, que habían crecido como consecuencia de las grandes concentraciones de obreros industriales. El concepto de derecho consuetudinario de una responsabilidad socializada para mantener la paz, repartida por toda la comunidad, ya no funcionaba en los centros industriales urbanos, en la nueva arquitectura de vida y trabajo, en una situación de desintegración de los viejos patrones sociales y demandas de nuevos tipos de orden reglamentado para atender a las necesidades de la regulación y la producción. En la atmósfera de pánico subsiguiente a la revolución francesa de 1789, investigadores como el magistrado Patrick Colquhoun dieron un tono escabroso a su defensa de una fuerza policial más eficaz con la publicación de los resultados de su investigación criminológica de forma sensacionalista, de modo que las estadísticas —tal cual eran— se presentaban con criterios peyorativos. Los fabricantes presionaban en favor de una mayor disciplina de trabajo y ocio en las ciudades fabriles. Los metodistas y los “humanitarios” recla-

maban orden, sumisión y la supresión del vicio. Los reformadores argumentaban que una policía preventiva más eficaz era absolutamente necesaria para proteger la propiedad. Desde la creación en 1748 de la Bow Street Foot and Horse Patrol [patrulla policial a pie y a caballo] de Henry Fielding en Londres hasta mediados del siglo siguiente, hubo constantes presiones en favor de una fuerza policial uniformada y con dedicación exclusiva.

Surgió en las ciudades todo tipo de fuerzas oficiales y semificiales, especialmente en las proximidades de puertos, canales y ríos navegables, donde la propiedad estaba en peligro. Siguió existiendo, sin embargo, una oposición concertada, y no solamente de los sectores radicales de la población que veía a la policía como una “máquina de opresión”. En 1812, la idea de una fuerza centralizada seguía siendo considerada por un observador como “un sistema de tiranía, un ejército organizado de espías e informadores, para destrucción de toda libertad pública y alteración de toda felicidad privada”.¹⁰ Un comité parlamentario de 1818 vio en las propuestas de Jeremy Bentham en favor de un Ministerio de Policía “un plan que podía convertir a todos los sirvientes de cualquier casa en espías de las acciones de sus patrones, y a todas las clases de la sociedad en espías los unos de los otros”.¹¹ No había ninguna garantía de que la mirada de la vigilancia se enfocara en una dirección. Los comerciantes y los industriales seguían temiendo que cualquier poder de inspección pudiera comportar registros en los hogares y establecimientos de los sospechosos de evadir las normas. Intereses personales más antiguos resultaban también amenazados por los nuevos y generalizados mecanismos de poder. Los conservadores temían una anulación de sus derechos locales y protegidos. Los liberales temían un aumento del poder del gobierno central. En 1822, un comité de investigación de la Cámara de los Comunes, bajo la presidencia de Sir Robert Peel, rechazó nuevamente la idea de una policía por considerarla incompatible con la libertad política.

No obstante, este mismo Robert Peel, como Ministro del Interior, fue en gran parte responsable de la creación de la

policía metropolitana por medio de una ley de 1829 en virtud de la cual tres mil hombres de uniforme azul, repartidos en 17 divisiones bajo una jerarquía de comisarios, inspectores y sargentos, controlada por un jefe de policía y en última instancia responsable ante el Ministro del Interior, asumieron la jurisdicción sobre un radio de unos 11 kilómetros en torno a Charing Cross. Pese a la continua agitación en favor de su abolición, esa fuerza policial fue reforzada con el nombramiento de los primeros agentes especiales en 1831, y ampliada de forma sistemática, primero a todas las zonas urbanas de Inglaterra y Gales por la ley de corporaciones municipales de 1835, y posteriormente a condados y zonas rurales por la ley aprobada en el Parlamento en 1856. Por esta misma ley de 1856, el gobierno central se comprometía a proporcionar una cuarta parte del coste necesario en salarios y equipamiento, y se creó un cuerpo de inspectores permanentes para informar sobre la situación, desde el punto de vista de la eficiencia, en las comisarías enormemente dispersas. De este modo, los poderes y las obligaciones del agente derivados del antiguo derecho consuetudinario inglés fueron subsumidos pero también transformados en la figura del nuevo agente policial, que formaba parte de una fuerza disciplinada, sometida a códigos estrictos y a una jerarquía de inspección y supervisión.

El control que esta fuerza policial podía ejercer estaba estrechamente unido a la necesidad real de la sociedad capitalista industrial de proteger una riqueza —en forma de medios de producción— que ya no estaba en manos de sus propietarios, sino de aquellos cuyo trabajo la ponía en acción para extraer de ella un beneficio. Vinculada a una serie de mecanismos de poder reestructurados de forma similar, fue la policía la que instaló el nuevo nexo de poder-conocimiento en el corazón mismo de la vida de la clase trabajadora, extendiendo las técnicas emergentes de observación-dominación más allá de los muros de las nuevas instituciones disciplinarias y reformatorias, como las cárceles y las penitenciarías. Este tipo especial de observación, en la que centró su atención la policía, tenía que acumularse de algún modo. Comenzó, por tanto, a recopilarse en una serie creciente de informes y registros. A partir de

los siglos XVIII y XIX, un inmenso texto policial comenzó a cubrir cada vez más la sociedad por medio de una compleja organización documental. Pero esta documentación era notablemente distinta de los métodos tradicionales de escritura judicial o administrativa. Lo que se registraba en ella eran formas de conducta, actitudes, sospechas: un permanente recuento del comportamiento de los individuos.


IV

Tal vez ha llegado el momento de referirse a la complicidad de la fotografía en esta red de poder en expansión. Los primeros años de desarrollo del proceso fotográfico coincidieron aproximadamente con el periodo de la introducción del servicio de policía en el Reino Unido, y durante más de cien años ambas cosas han progresado juntas. Del mismo modo que los procesos y los equipos fotográficos han evolucionado y se han perfeccionado, también las fuerzas policiales han aumentado y se han hecho más eficientes.

La policía comprendió enseguida el valor de las fotografías a efectos de identificación. Aunque los retratos satisfactorios solamente fueron posibles con la introducción de los objetivos Petzval, más rápidos, y de unos procesos de daguerrotipia más sensibles en 1841, la policía contrató a fotógrafos civiles a partir de los años 1840. El West Midlands Police Museum tiene un archivo de 23 ambrotipos de presos de Birmingham tomadas por un fotógrafo desconocido en las décadas de 1850 y 1860. Las poses son simples y corrientes, pero cada una de las delicadas placas de vidrio están montadas en un marco ornamental, como si estuvieran destinadas a exhibirse en una repisa. Otras policías poseen archivos igualmente antiguos, aunque es más que probable que en este caso el trabajo fuera realizado por fotógrafos profesionales que todavía no eran miembros de la propia policía. El gran aumento del número de fotógrafos policiales especializados se produjo después del satisfactorio desarrollo del sistema de identificación de Sir Edward Henry mediante huellas dactilares, introducido en la nueva Scotland

Name, N^o George Heller 1876 47
 and aliases _____
 (Accusation charge) _____
 Height _____ 4' 11"
 Hair _____ Brown
 Eyes _____ Blue
 Complexion _____ Fair
 Where born _____ Born
 Marital or single _____ Single
 Trade or occupation _____ Labourer
 Distinguishing marks _____ Scar

(Identification)



Address at time of apprehension — 9 Kasal Street
Boro Road
 Place and date of conviction — Southwark 16th Aug 79
 Offence for which convicted — Simple Larceny 1st Off
Stealing a loaf of Bread
 Sentence — 10 Days Hard Labour with food
 Date to be liberated — 1st August 1880
 Intended residence after liberation — 9 Kasal Street
Boro Road

(Previous Convictions)

Summary
 13y Jury

16. Fotógrafo desconocido, Archivos de la cárcel de Wandsworth, 1873.
 (Public Records Office, Londres, PCOM 2/291)

Yard en 1901. Pronto se dieron cuenta que el único modo de registrar las impresiones dactilares encontradas en la escena de actividades criminales era fotografiarlas, y un número cada vez mayor de fotógrafos policiales se dedicaron a obtener el máximo provecho de las técnicas especializadas.

Actualmente se realizan muchos miles de fotos de identificación y las copias se archivan, junto con las huellas dactilares del preso, en la Oficina Central de Antecedentes Penales (Central Criminal Record Office) y en los archivos regionales (Regional Record Centres). La policía británica carece de autoridad para fotografiar a un acusado que se oponga a ello, pero en caso necesario una solicitud de prisión preventiva permite al director de la prisión hacer la fotografía del preso en virtud de la autorización otorgada por la Sección 16 de la ley de prisiones de 1952. Los propios directores de cárceles, centros de prisión preventiva, centros de detención y reformatorios están obligados por la Criminal Justice Act [ley de justicia penal] de 1948 a incluir en un registro y fotografiar a todas las personas condenadas por un delito, pero estos poderes se remontan a 1870. La ley 17, Sección 3, de la Alien Order Act [ley de extranjería] de 1920 también capacitaba a los oficiales de policía para ordenar la fotografía de cualquier extranjero. Estas fotos, no obstante, tenía que ser de rostro entero y con la cabeza descubierta. Todavía no tenían que seguir el formato normalizado de cuerpo entero, rostro entero y perfil, establecido en el informe del "Comité para la detección del crimen" [Committee on Crime Detection] de 1938, que pretendía mejorar la calidad de las fotografías de presos, hasta el extremo de describir el sistema de iluminación y los equipos que debían utilizarse. Lo que tenemos en esta imagen normalizada es algo más que una imagen de un presunto delincuente. Es un retrato del producto del método disciplinario: el cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito. Cuando se acumulan, esas imágenes vienen a ser una nueva representación de la sociedad.

En este caso, el uso de la fotografía, un proceso que permite hacer precisas tomas de archivo de forma rápida y barata, se sostiene claramente en todo un conjunto de suposiciones sobre la realidad de la fotografía y lo real “en” la fotografía, que tendremos que analizar con mayor detenimiento. Por el momento, aceptemos que, dada esta concepción de la fotografía, podía extenderse y de hecho se ha extendido a la mayoría de los aspectos del trabajo policial, que hoy en día utiliza prácticamente todos los procesos y todas las técnicas fotográficas existentes; aunque la imagen fija podría ser pronto reemplazada por técnicas de vídeo más accesibles e incluso por el uso de hologramas. La producción de fotografías para presentarlas como prueba ante un tribunal es actualmente una práctica habitual. Las fotografías se utilizan como elemento auxiliar en el control del tráfico y en la persecución de delitos de tráfico; como elemento de prueba de conducción inadecuada desde coches-patrulla policiales móviles; como instrumento de evaluación e imputación de culpabilidad ante el juez de instrucción en casos de accidentes mortales; para obtener una documentación precisa de la escena del crimen y de las pistas allí encontradas; para mostrar los análisis fotomicrográficos de las pruebas forenses; para presentar pruebas visuales ante los jurados de los tribunales sobre heridas, lesiones o daños; para registrar e impedir delitos contra la propiedad; para identificar a ladrones y otros intrusos; para detectar falsificaciones y documentos discutibles y elucidar el método empleado para producirlos; para observar conductas turbulentas en partidos de fútbol y otros lugares de reunión; para vigilar cruces de carreteras y espacios públicos desde edificios altos, teóricamente con el objetivo de planificar la circulación del tráfico, pero también para observar los movimientos de multitudes y manifestaciones; para catalogar las actividades de personas sospechosas sometidas a observación; para probar adulterio o cohabitación en procedimientos de divorcio o relacionados con la seguridad social. La lista no es exhaustiva.

Ahora bien, no solamente en la policía y en las cárceles se ha encontrado en la fotografía una herramienta tan conveniente para sus nuevas estrategias de poder. Si examinamos cualquie-

ra de las otras instituciones cuya genealogía ha sido investigada por Foucault, vemos que la fotografía se ha asentado tranquilamente en ellas. A partir de mediados del siglo XIX, la fotografía jugó un papel en los procedimientos de la fábrica, el hospital, el manicomio, el reformatorio y la escuela, al igual que lo tuvo en el ejército, la familia y la prensa, en el Improvement Trust, el Ordnance Survey [Servicio oficial de topografía] y en la fuerza expedicionaria.

En 1856, el doctor Hugh Welch Diamond, miembro fundador de la Royal Photographic Society y director residente del departamento de mujeres del manicomio del condado de Surrey [Surrey County Lunatic Asylum], leyó un informe ante la Royal Society titulado “Sobre la aplicación de la fotografía a los fenómenos fisiognómicos y mentales de la locura”.¹² En él expuso sus teorías sobre “la peculiar aplicación de la fotografía al esclarecimiento de la locura”, e ilustró sus argumentos con fotografías que había realizado, por propia iniciativa, en el manicomio de Surrey. El doctor Diamond planteaba que la fotografía clínica tenía tres importantes funciones en las consultas psiquiátricas de la época. En primer lugar, actuaba como auxiliar del tratamiento; los retratos fotográficos tenían un valor “por el efecto que producen sobre los propios pacientes”:

*En muchísimos casos son examinados con mucho placer e interés, pero más concretamente en aquellos que marcan el progreso y la curación de un ataque severo de aberración mental.*¹³

En segundo lugar, estos retratos proporcionaban una documentación permanente para la orientación médica y el análisis fisiognómico:

El fotógrafo capta con certera precisión los fenómenos externos de cada pasión, como el indicio indiscutible de un trastorno interior, y muestra ante el ojo la bien conocida simpatía existente entre el cerebro enfermo y los órganos y rasgos del cuerpo. El fotógrafo atrapa en un instante la nube permanente, la tormenta pasajera o el sol del alma y de este modo permite al metafísico observar y esta-

*blecer la conexión entre lo visible y lo invisible en una rama importante de sus investigaciones sobre la Filosofía de la mente humana.*¹⁴

Un aspecto central de la concepción de Diamond sobre la fotografía como método para proporcionar un nuevo tipo de conocimiento fue la idea expresada en *The Lancet*: “La fotografía es tan esencialmente el Arte de la Verdad —y la representante de la Verdad en el Arte— que se diría que es el medio esencial para reproducir todas las formas y estructuras cuyo esclarecimiento busca la ciencia”.¹⁵ Los eslabones de la cadena son la verdad, el conocimiento, la observación, la descripción, la representación, la documentación. El valor de la cámara era ensalzado porque se consideraba que los procesos ópticos y químicos de la fotografía venían a designar un mecanismo científicamente explotado pero “natural” para producir imágenes “naturales” cuya verdad estaba garantizada. La fotografía presentaba “un registro perfecto y fidedigno, totalmente exento de la penosa caricatura que desfigura casi todos los retratos publicados de enfermos mentales hasta el extremo de hacer que resulten casi inservibles a los efectos tanto del arte como de la ciencia”.¹⁶ Estaba también exenta de las imprecisiones del lenguaje verbal:

*El fotógrafo en muchos casos no necesita la ayuda de ningún lenguaje propio, sino que prefiere escuchar, con la imagen delante, el silencioso pero elocuente lenguaje de la naturaleza [...] la imagen habla por sí misma con la más notoria precisión e indica el punto exacto que se ha alcanzado en la escala de la infelicidad entre la primera sensación y su máxima altura alcanzada.*¹⁷

La ciencia de la locura ya podía ir más allá de las prosaicas prescripciones de psiquiatras como Esquirol o Heinroth:

*La fotografía, como se desprende de los retratos que ilustran este informe, confirma y amplía esta descripción, y lo hace en tal grado que confirma la conclusión de que la documentación permanente así obtenida es a la vez la más concisa y la más completa.*¹⁸



17. Doctor H. W. Diamond, *Interna del manicomio del Condado de Surrey*, de un álbum titulado *Portraits of Insanity* [Retratos de la locura], impresión a la albúmina, 1852-1856. (Royal Society of Medicine)

Lo “evidente” que se desprende de las fotografías de Diamond, no obstante, es que su naturalidad y concisión eran fruto de una intertextualidad complejamente codificada. Como en las primeras fotografías policiales, los útiles y artefactos eran los de un sencillo estudio fotográfico, fondos lisos, poses frontales o casi frontales y la atención dirigida hacia la

cara y las manos de la persona fotografiada. En cuanto a concepción y organización, las fotos de Diamond dependían de la clasificación de Philippe Pinel sobre los locos y de las anteriores tipologías de la fisiognomía y la frenología del siglo xviii. En su realización pictórica se inspiraban no solamente en las convenciones del retrato de la época, sino también en códigos de la ilustración médica y psiquiátrica encontrados en los dibujos y grabados a línea de obras como *Des maladies mentales* [Las enfermedades mentales] de J. E. D. Esquirol (1838) o *Physiognomy of Mental Diseases* [Fisiognomía de las enfermedades mentales] de Sir Alexander Morrison, predecesor de Diamond en el manicomio de Surrey. Lo notable en el trabajo de Diamond —pues no era algo excepcional, sino que caracterizaba toda una tendencia de la práctica fotográfica del siglo xix— era su constitución en el punto donde los discursos de la psiquiatría, la fisiognomía, la ciencia fotográfica y la estética coincidían y se superponían. Pero el lugar donde [estos discursos] podían coincidir e influirse mutuamente era un espacio regulado, un espacio político, un espacio en el nuevo orden institucional. Aquí, el conocimiento y la verdad, de los que la fotografía se convirtió en guardián, eran inseparables del poder y el control que engendraban.

El doctor Diamond entendió bien de qué se trataba. Su último argumento en favor de la fotografía clínica era que funcionaba como un medio de identificación rápida:

Bien sabido es que los retratos de las personas congregadas en las cárceles para su castigo ha sido en frecuentes ocasiones de gran valor para volver a capturar a algunos que se habían fugado, o para demostrar con pocos gastos y con certidumbre una anterior condena; asimismo, los retratos de los enfermos mentales que son recibidos en manicomios para su protección nos muestran una representación tan clara de sus casos que, en el momento de su readmisión después de un periodo temporal de ausencia y curación, he encontrado el retrato anterior de mayor valor para recordar el caso y el tratamiento que cualquier prescripción verbal que pudiera haber archivado.¹⁹

Los métodos de la nueva policía no se alejan demasiado de esto. En un comentario sobre el informe de Diamond, T. N. Brushfield, comisario del Chester County Lunatic Asylum, confirmó su opinión:

En el caso de locos criminales, a menudo resulta de gran importancia obtener un retrato, dado que, como muchos de ellos son originariamente de disposición y educación propensa al crimen, si escapan del manicomio son doblemente peligrosos para la comunidad en general, y a menudo pueden ser buscados enviando sus fotografías a las autoridades policiales, en cuyas manos muy probablemente caerán, como consecuencia de algún acto de depredación que probablemente cometerán; las fotografías permitirían así su identificación y garantizarían su retorno seguro al manicomio.²⁰

Aquí, en la práctica fotográfica experimental del doctor Diamond y otros directores de manicomios de mentalidad similar, se encuentra el nexo que Foucault describe: la coincidencia misma de una observación cada vez más íntima y de un control cada vez más sutil; un orden institucional cada vez más refinado y un discurso cada vez más abarcador; un sometimiento cada vez más pasivo y una mirada benevolente cada vez más dominante. Hay otros ejemplos: los pacientes de Henry Hering fotografiados en el Bethlem Hospital a mediados de los años 1850; el encargo que en 1860 recibió Charles Le Nègre de elaborar un informe fotográfico sobre la situación de los internos del manicomio imperial de Vincennes; *The Mind Unveiled* [La mente desvelada], de 1858, donde se reprodujeron fotografías de niños retrasados mentales; la obra de B. A. Morel titulada *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes que produisent ses variétés malades*, publicada en París en 1857, que incluía fotografías ilustrativas tomadas por Baillarger en la Salpêtrière, donde, en los años 1880, Charcot y Richer abrían un Departamento Fotográfico para facilitar su preparación de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. Si bien antes de la invención de la fotografía la documentación clínica se había limitado a casos espectaculares o monstruosos, con la cámara se recopilaban amplísimas colecciones e índices. El

primer informe sobre fotografía médica se había publicado en Austria en 1855.²¹ La primera publicación periódica dedicada al tema, la *Internationale medizinisch-photographische Monatschrift*, apareció en Leipzig en 1894. No se trataba pues de un proceso que pudiera interrumpirse, a pesar de las quejas según las cuales el uso sin trabas de la fotografía en la práctica médica había superado los límites de la discreción y la ética.²²

El uso documental de la fotografía, no obstante, no se limitaba a la medicina. En los años 1860, la Ragged and Industrial School de Stockport encargó a un fotógrafo local la elaboración de un álbum de fotos de cada uno de los profesores y niños de la escuela. Un archivo similar se había creado en la Greenwich Hospital School. En la siguiente década, los años 1870, se produjo una gran expansión del uso de la documentación fotográfica. Las principales cárceles, por ejemplo las prisiones de Wandsworth y Millbank y la penitenciaría de Pentonville, crearon sus propios talleres fotográficos, para los cuales contrataron a fotógrafos fijos. Las autoridades locales encargaron investigaciones fotográficas sobre las condiciones de vivienda y de vida en las zonas obreras, y se crearon sociedades privadas, como la Society for Photographing Relics of Old London [Sociedad para la fotografía de reliquias del antiguo Londres]. Los hogares infantiles y las residencias para niños desamparados siguieron también el mismo patrón de desarrollo, recurriendo inicialmente a fotógrafos retratistas locales para más adelante incorporar fotógrafos a su propia plantilla de personal. En mayo de 1874, Thomas John Barnardo abrió su primer Departamento Fotográfico en la "Home for Destitute Lads" [residencia para chicos indigentes] que había fundado en Stepney Causeway en 1871. En su primer año, el taller fotográfico y los salarios del fotógrafo y su ayudante absorbió más de 250 libras esterlinas de un presupuesto anual de 11.571 libras, y la fotografía siguió siendo desde entonces una importante partida de gasto. Entre 1874 y 1905, Thomas Barnes y su sucesor, Roderick Johnstone, produjeron 55.000 fotografías para Barnardo, en su mayor parte registros sistemáticos de los niños a su entrada y su salida de la



Ellen Walton

18. Fotógrafo desconocido, *Stockport Ragged and Industrial School*, impresión a la albúmina, c. 1865.
(Metropolitan Borough of Stockport, Local Studies Library)

institución. Por entonces los usos de las fotografías eran ya conocidos:

*Obtener y conservar un retrato exacto de cada niño y permitir, cuando se adjunta a su historial, seguir la evolución del niño.*²³

*Facilitar el reconocimiento de chicos y chicas culpables de actos delictivos tales como robo, allanamiento de morada o incendio provocado, y que podrían lograr de forma fraudulenta el ingreso en nuestras residencias. Ha habido muchos casos de este tipo en los cuales el hecho de poseer estas fotografías nos ha permitido comunicarnos con la policía o con antiguos patronos y de este modo llegar al descubrimiento de los infractores. Mediante estos retratos, niños fugados de nuestras residencias son a menudo recuperados y devueltos, y en no pocos casos, menores que han sido secuestrados de sus padres o tutores o que fueron tentados por malas compañías a abandonar sus hogares, y que finalmente, después de vagar durante un tiempo por las calles, llegaron hasta nuestra institución, han sido reconocidos por progenitores o amigos y finalmente devueltos a su cuidado.*²⁴

Los fotógrafos preparaban álbumes de referencia cronológica, en los que se pegaban doce fotos de papel albuminado por página, con los nombres y las fechas de los niños escritos al pie de cada fotografía. El propio Barnardo guardaba versiones más pequeñas, con tres fotos por página, para su propio uso y para mostrar a los visitantes, los padres y la policía. Se incluían también fotografías en las fichas de historiales personales, donde se recogían los datos impresos archivados sobre los antecedentes de cada niño —a veces con una declaración del propio niño—, estadísticas raciales, edad, estatura y posteriores informes y fotografías que mostraban la evolución del niño.

Dado que las residencias de Barnardo no eran centros de beneficencia protegidos ni estaban patrocinados por ninguna de las iglesias, siempre estaban muy necesitados de fondos. Esto indujo a Barnardo a lanzar una amplia campaña publicitaria en la que recurrió a los métodos de las prósperas iglesias

Admitted January 5th, 1876.

Age, 16 Years.

Height, 4ft. 11-in.

Color of Hair, Dark Brown.

Color of Eyes, Brown.

Complexion, Dark.

Marks on Body, None.

If Vaccinated, Right Arm.

If ever been in a Reformatory or Industrial School? No.



19. Thomas Barnes y Roderick Johnstone, *Historial personal de un niño en la Clínica del Dr Barnardo*, papel albuminado, 1874-1883. (The Barnardo Photographic Archive)

evangelistas estadounidenses. Dichos métodos resultaron polémicos. Fue concretamente el uso de la fotografía por parte de Barnardo “como elemento de defensa de los argumentos de nuestra institución” lo que le llevaría en 1877 ante un tribunal de arbitraje por diversas acusaciones de deshonestidad y falta de ética como consecuencia de las alegaciones del reverendo George Reynolds y la Charity Organisation. La acusación específica era la siguiente:

El sistema de tomar fotografías de los niños y obtener capital de ello no sólo es deshonesto, sino que tiende a destruir los mejores sentimientos de los niños [...] No se conforma con tomarlos en su estado real, sino que rasga sus ropas, para que muestren un aspecto peor del que realmente tienen. También son fotografiados en posiciones puramente ficticias.²⁵

Desde 1870, Barnardo había encargado fotografías “de antes y después”, con la pretensión de mostrar a los niños tal como llegaban a la residencia, y su posterior mejora, refregados y limpios, ocupados en los talleres. Fue una de estas combinaciones comparativas lo que el tribunal dictaminó que había sido una “ficción artística”. Se publicaron, no obstante, más de 80 imágenes como aquella. Algunas aparecieron en folletos en los que se contaba una historia de liberación de las iniquidades de una vida anterior y sobre una vida feliz en la residencia. Otras se añadían a tarjetas de presentación del estilo de “antes un pequeño vagabundo, ahora un pequeño trabajador”, que también daban detalles sobre el trabajo realizado en la residencia y se vendían en paquetes de veinte por cinco chelines o individualmente por seis peniques. Al tema de la observación-dominación se sumaba el de la publicidad y el cuerpo como mercancía.

Hemos comenzado pues a constatar la existencia de un patrón repetitivo: el cuerpo aislado; el espacio reducido; el sometimiento a una mirada sin respuesta posible; el escrutinio de gestos, rostros y rasgos; la claridad de iluminación y la nitidez de enfoque; los nombres y las placas con números. Estos son los trazos del poder, incesantemente repetidos, cada vez que el fotógrafo preparaba una toma, en una celda policial, una

cárcel, un consultorio, un manicomio, una residencia o una escuela. La metáfora de Foucault sobre el nuevo orden social que se inscribía en los más insignificantes intercambios es la del “Panóptico”: el plan de Jeremy Bentham para una institución modelo donde cada espacio y cada nivel estaría expuesto a la mirada de otro, estableciéndose una cadena perpetua de observaciones que culminaba en la torre central, a su vez abierta al constante escrutinio público.²⁶ Se trata del mismo Jeremy Bentham que abogaba por un Ministerio de Policía, pero, con el desarrollo de la fotografía, su estructura utópica resultaría superflua. El “Panóptico” de Bentham era la culminación y la encarnación concreta de una técnica disciplinaria ya elaborada en toda una serie de instituciones —cuarteles, escuelas, monasterios, reformatorios, cárceles— donde una tecnología temporal-espacial, con sus espacios arquitectónicos cerrados, su organización celular, sus disposiciones jerárquicas minuciosamente graduadas y sus precisas divisiones de tiempo, fue puesta en acción para entrenar, preparar, clasificar e inspeccionar los cuerpos en un único movimiento. Foucault tomó esto como una metáfora de ese proceso continuo de tácticas y técnicas locales proliferantes que intervenía en la sociedad a un nivel microscópico, con el objetivo de obtener el máximo efecto a partir del mínimo esfuerzo y fabricar cuerpos dóciles y utilizables. Sin embargo, se podría argumentar que, a finales del siglo XIX, la nueva voluntad de poder, basada en una fatídica triple unidad de conocimiento, control y utilidad, pudo encontrar una nueva metáfora en las discretas celdas del marco fotográfico; en su siempre más minuciosa división del tiempo y el movimiento; en su siempre más preciso escrutinio de los cuerpos en estrictas condiciones de laboratorio. Es un mundo del cual el exhaustivo catálogo de movimientos corporales de las imágenes de Muybridge sigue siendo un ominoso signo.

V

Siguiendo con la misma argumentación, debe quedar claro que cuando Foucault examina el poder no está únicamente examinando una fuerza negativa que actúa a través de una

HUNTINGDON COUNTY GAOL.

5th January 1872

PARTICULARS of Persons convicted of an offence specified in the First Schedule of Habitual Criminals' Act, 1869, and who will be liberated from this Gaol within seven days from date hereof, either on expiration of sentence, or on Licence from Secretary of State.

Name and Aliases *Julia Asgothorpe*

Photograph of Prisoner



Description when liberated.

Age (on discharge)	<i>11</i>
Height	<i>5 ft 1</i>
Hair	<i>Blk</i>
Eyes	<i>Grey</i>
Complexion	<i>Fair</i>
Where born	<i>Nottingham</i>
Married or single	
Trade or occupation	
Any other distinguishing mark	

Address at time of apprehension *Grantham*

Whether summarily disposed of or tried by a Jury. *Summarily*

Place and date of conviction *Huntingdon doh. 27th Jan'y 1872*

Offence for which convicted *Stealing Bread*

20. Fotógrafo desconocido, Archivos de la cárcel del condado de Huntingdon, 1872. (Cambridgeshire County Constabulary)

serie de prohibiciones. Incluso cuando es posible mostrar el funcionamiento de las prohibiciones, vemos que no se producen solamente mediante edictos o leyes, sino en una realidad de instituciones y prácticas donde forman parte de una elaborada economía que incluye todo tipo de incitaciones, manifestaciones y evaluaciones; en resumen, todo un conjunto fuera del cual no es posible entender las prohibiciones. Debemos, de una vez por todas, dejar de describir los efectos del poder en términos negativos como: exclusión, represión, censura, ocultación, erradicación. De hecho, el poder produce. Produce realidad. Produce ámbitos de objetos, instituciones de lenguaje, rituales de verdad.

*La interdicción, el rechazo, la prohibición, lejos de ser formas esenciales del poder, son solamente sus límites, el poder en sus formas frustradas o extremas. Las relaciones de poder son, ante todo, productivas.*²⁷

Podríamos recordar, por ejemplo, que Marx no explicaba la miseria de los trabajadores, como lo hacía Proudhon, como el efecto de un robo concertado. Consideraba que el funcionamiento positivo de la producción capitalista —la *raison d'être* del capitalismo— no estaba orientado a hacer pasar hambre a los trabajadores, sino que para desarrollarse tenía forzosa-mente que hacerlo. Marx reemplazó un análisis negativo, moralista, por otro positivo: el análisis de la producción. De igual modo Foucault, al estudiar el “nacimiento” de la cárcel, busca los posibles efectos positivos de los mecanismos punitivos, en lugar de únicamente sus efectos represivos. Ve el desarrollo de las instituciones penales como una táctica política en el terreno más genérico de las formas de ejercer del poder. Asimismo, al estudiar la génesis del manicomio, pregunta: ¿De qué modo el poder ejercido en la locura produjo el “verdadero” discurso de la psiquiatría? Al referirse a la sexualidad, le preocupa descubrir por qué ha pasado de ser el objeto central de examen, vigilancia, confesión a convertirse en discurso en las sociedades cristianas. ¿Cuáles son, se pregunta, los mecanismos positivos que, a la vez que producen sexualidad de tal o cual forma, desembocan en miseria?

Un elemento crucial para el desarrollo de esta temática ha sido el rechazo de Foucault de la idea de que conocimiento y poder son en cierto modo contrapuestos, antitéticos o incluso separables. Si el poder, en sus detalladas estrategias y sus complejos mecanismos, no ha sido estudiado, menos aún se ha estudiado la relación entre poder y conocimiento. Para Foucault, el poder produce conocimiento. El poder y el conocimiento se implican directamente el uno al otro. El propio ejercicio del poder crea y provoca la aparición de nuevos objetos de conocimiento y acumula nuevos cuerpos de información. Difuso y atrincherado, el ejercicio del poder crea continuamente conocimiento, y a la inversa, el conocimiento induce constantemente efectos de poder. No existe relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, ni conocimiento alguno que no presuponga y constituya, al mismo tiempo, relaciones de poder.

El objetivo de Foucault, por tanto, no es escribir la historia social de las prohibiciones, sino investigar la historia política de la producción de la “humanidad” como un objeto de conocimiento en un discurso que se concibe como “ciencia”, que se erige en tanto que “verdad”. Como requisito previo para tal estudio, nos ofrece una nueva serie de conceptos —un nuevo vocabulario— que debe obligarnos a repasar de nuevo la concepción de hegemonía de Gramsci y las concepciones althusserianas de los aparatos ideológicos del Estado y el conocimiento “científico”. Más aún, debe dirigir nuestra atención a un ámbito nuevo y diferenciado: el de los mecanismos que no pueden reducirse a teorías, aunque estén superpuestos a ellas; que no pueden identificarse con aparatos o instituciones, aunque estén basados en ellas; y que no pueden derivar de opciones morales, aunque encuentran su justificación en la moralidad. Éstas son las modalidades de acuerdo con las cuales se ejerce el poder: las tecnologías de poder.²⁸

Al analizar estas “tecnologías”, Foucault pone al descubierto un estrato de materiales que hasta ahora se habían mantenido por debajo del umbral de la visibilidad histórica. Sus descubrimientos tienen igual importancia para los nuevos y los viejos

temas de la historia de la fotografía. Por ejemplo, con el crecimiento de la tecnología de control y reforma, observación y formación, surgió una nueva curiosidad sobre los individuos que dicha tecnología pretendía transformar. Se trataba de una curiosidad totalmente desconocida a principios del siglo XVIII. En el funcionamiento de los tribunales de la época, por ejemplo, no se había planteado la necesidad de comprender al preso o las condiciones del delito. Una vez establecida la culpa, se aplicaban automáticamente una serie de castigos proporcionados y fijos. Sin embargo, a principios del siglo XIX, en Francia, Reino Unido y Estados Unidos, jueces, médicos y criminólogos buscaban nuevas técnicas para obtener un nuevo conocimiento necesario para la administración del poder. Se aconsejaba a los presos que escribieran las historias de sus vidas. Se elaboraban expedientes e historiales de casos. Se aplicó la sencilla técnica del examen, evocando su uso en soldados y niños, enfermos y locos. Foucault se pregunta:

Pero ¿quién hará la historia más general, más fluida, más determinante también del “examen”, de sus rituales, de sus métodos, de sus personajes y de su papel, de sus juegos de preguntas y respuestas, de sus sistemas de notación y de clasificación? Pues en esta pobre técnica se encuentran implicados todo un dominio del saber, todo un tipo de poder.²⁹

La aparición de lo “documental” como prueba de un “caso” individual estaba unida a este desarrollo del examen y a un cierto método disciplinario, así como a esa crucial inversión del eje político de la individualización que es un elemento integral de la vigilancia:

Durante mucho tiempo, la individualidad común —la de abajo y de todo el mundo— se ha mantenido por debajo del umbral de la descripción. Ser mirado, observado, descrito en detalle, seguido a diario por una escritura ininterrumpida, era un privilegio. La crónica de un hombre, el relato de su vida, su historiografía, relatada al hilo de su existencia formaban parte de los rituales de su poderío. Ahora bien, los procedimientos disciplinarios invierten esa relación, rebajan el umbral de la individualidad describable y

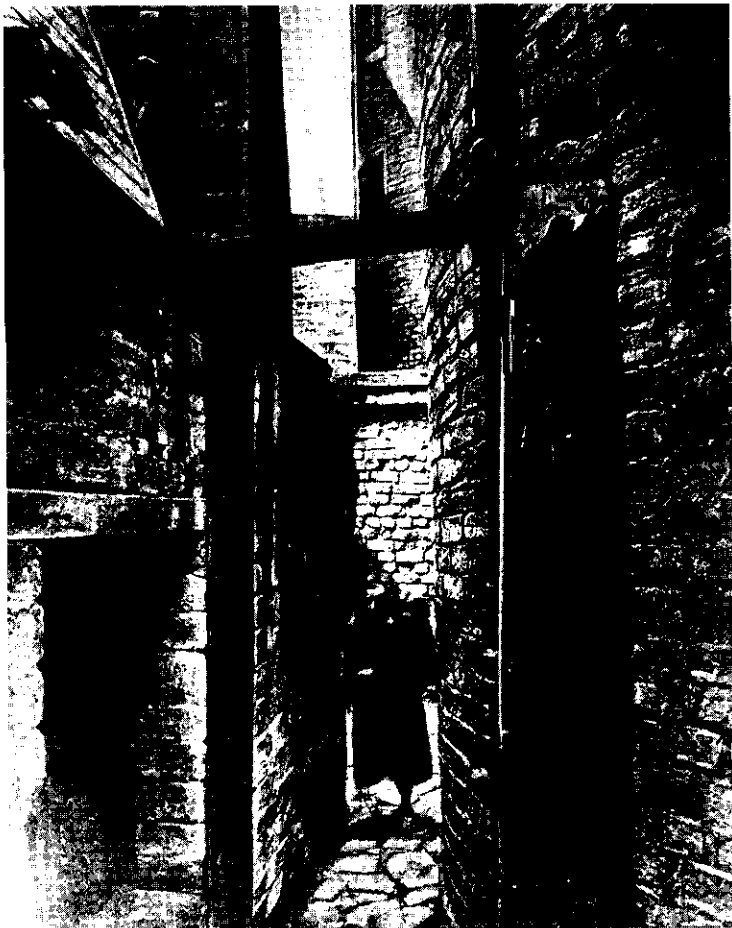
hacen e hicieron de esta descripción un medio de control y un método de dominación. No ya monumento para una memoria futura, sino documento para una utilización eventual. Y esta nueva describibilidad es tanto más marcada cuanto que el encuadramiento disciplinario es estricto: el niño, el enfermo, el loco, el condenado, pasará a ser, cada vez más fácilmente a partir del siglo XVIII, y según una pendiente que es la de los mecanismos de disciplina, objeto de decisiones individuales y de relatos biográficos. Esta consignación por escrito de las existencias reales no es ya un procedimiento de heroicización; funciona como procedimiento de objetivación y sometimiento[...] El examen como fijación a la vez ritual y “científica” de las diferencias individuales, como adscripción de cada cual al rótulo de su propia singularidad[...] indica la aparición de una modalidad nueva de poder en la que cada cual recibe como estatuto su propia individualidad, y en la que es estatutariamente vinculado a los rasgos, las medidas, los desvíos, las “notas” que lo caracterizan y hacen de él, de todos modos, un “caso”.³⁰

Este proceso implica no solamente la “conversión de vidas reales en escritura”, sino también las insaciables apropiaciones de la cámara. Ya sea John Thomson en las calles de Londres o Thomas Annan en los suburbios de Glasgow; ya sea el doctor Diamond entre las pacientes de su manicomio de Surrey o Arthur Munby entre las mineras con pantalones de Wigan; ya sea Jacob Riis entre los “pobres”, los “holgazanes” y los “viciosos” de Mulberry Bend o el capitán Hooper entre las víctimas de la hambruna de Madrás de 1876: lo que vemos es la prolongación de un “procedimiento de objetivación y sometimiento”, la transmisión de poder en el espacio sináptico de examen de la cámara.³¹

Cualesquiera que sean los argumentos de las evaluaciones tradicionales de estos “archivos” fotográficos, cualesquiera que sean las pretensiones de la tradición “humana” y documental, ahora debemos verlas en relación con los “pequeños” problemas históricos por los que el propio Foucault se interesa: los problemas de la entrada del individuo en el terreno del saber, de la entrada de la descripción individual, del contrainterro-



21. John Thomson, *The Crawlers*, en *Street Life in London* [La vida callejera en Londres], woodburytipo, 1877-1878. (The Mansell Collection)



22. Thomas Annan, *Callejón número 11 Bridgegate*, de *Photographs of Old Closes, Streets, etc.* [Fotos de viejos callejones, calles, etc.], impresión a la albúmina, 1867. (The Mansell Collection)

gatorio y el archivo. En estos archivos, que él califica como “innobles”, es donde Foucault percibe la aparición de ese moderno juego sobre los cuerpos, los gestos y el comportamiento que es la denominada “ciencia del hombre” y la constitución del Estado moderno.³²

VI

Puedo haber creado la deprimente impresión de la existencia de una red ineludible de relaciones inmanentes de poder. No obstante, una vez que entendemos que el poder no debe identificarse con sus formas terminales —dado que “el poder no es una institución, una estructura o una determinada fuerza de la que determinadas personas son investidas: es el nombre que se da a una compleja situación estratégica en una determinada sociedad”³³—, entonces podemos entender también las posibilidades de resistencia. Precisamente porque el poder es relacional, no existe pues sin resistencia. Tan pronto como existe una relación de poder, esa relación puede modificarse o desviarse dentro de ciertas condiciones determinadas y de acuerdo con una estrategia definida. El poder suscita una fuerza compensatoria: una resistencia que, al igual que el poder al que se enfrenta, es el producto de un sistema de omnipresentes relaciones en tensión, existente en formas dispersas, locales y múltiples; que tal vez son continuas, pero no reproducen ninguna ley general.

La forma o las formas de esta resistencia, tan importantes para el avance social pero tan escasamente analizadas, están estrechamente unidas, en el terreno que nos interesa, con la modificación del papel de los intelectuales en la moderna tecnología del poder. El análisis de este fenómeno mostrará que ya no nos interesa el intelectual que se ocupa de generalidades, profecías y edictos legislativos —es decir, el “intelectual tradicional” que practica la escritura y reivindica una conciencia universal—, sino toda una nueva configuración de intelectuales “específicos”, estratégicamente situados en puntos precisos de sectores específicos por sus condiciones profesionales de tra-

bajo y sus condiciones de vida. El extremo desarrollo de la división sociotécnica del trabajo ha producido un conjunto multiforme de expertos y técnicos—que incluye a todo tipo de fotógrafos— relacionados de forma directa y localizada con ámbitos concretos de conocimiento y con instituciones concretas, que tienen una relación de estrecha familiaridad con las limitaciones específicas allí vigentes, y que, por tanto, pueden localizar y marcar los puntos débiles, las aberturas, las líneas de fuerza.

Si pudiéramos librarnos de la nostalgia por los grandes intelectuales universales y sus visiones del mundo, visualizaríamos un camino hacia un aprovechamiento de nuevas posibilidades estratégicas, hacia un nuevo tipo de efecto político basado en el conocimiento especializado de intelectuales específicos y no en un discurso universalizador. En el ámbito de la fotografía, esto implica no un intento de planear una única estrategia estilística que sirva para cualquier contingencia, sino una determinación de iniciar el trabajo de trazar ciertas posiciones en un terreno indeterminado.³¹ Debemos fijar con precisión esos géneros estratégicos de intervención que puedan a la vez abrir diferentes terrenos sociales de acción y ampliar el orden institucional de la práctica mediante el uso o el desarrollo de nuevos modos de producción, distribución y circulación; mediante el aprovechamiento de formatos diferentes; mediante la evolución de diferentes soluciones formales; mediante la diferenciación de distintas trayectorias en los diversos códigos dominantes de significado pictórico; y mediante el establecimiento de diferentes relaciones tanto con quienes son fotografiados como con quienes ven las fotografías. No existe pues un centro para tal estrategia, solamente una multiplicidad de incursiones locales en un terreno constantemente cambiante de acciones tácticas; disputas específicas que se vinculan con otras en todo tipo de variantes, que pueden tener relevancia para una cadena de luchas relacionadas y que son la condición previa para cualquier confrontación más concertada.

Existe el riesgo de que las luchas particulares de los fotógrafos y otros intelectuales funcionales puedan resultar demasiado dispersas y fragmentarias. Lo que proporciona un signifi-

cado más amplio a tales acciones parciales son sus posiciones precisas en esa red de restricciones que produce verdad y que a su vez induce los efectos habituales del poder. Es decir, lo que es crucial es su especial posicionamiento dentro de la “economía política” de la verdad en nuestra sociedad, a lo que Foucault ha dado el nombre de “régimen de verdad”.³⁵

Un régimen de verdad es esa relación circular que la verdad tiene con los sistemas de poder que la producen y la sostienen, y con los efectos de poder que ella induce y que la reorientan. Ese régimen ha sido no sólo un efecto, sino una condición de la formación y el desarrollo de las sociedades capitalistas; para cuestionarlo, sin embargo, no basta con hacer un gesto a favor de una determinada “verdad” que esté en cierto modo emancipada de todo sistema de poder. La propia verdad es ya poder, unido al régimen político, económico e institucional que la produce. Debemos olvidar los argumentos de una desacreditada tradición documental de lucha “por” la “verdad” o “en favor” de “la verdad”, para ver que se trata de una batalla que debe dirigirse hacia las normas, operativas en nuestra sociedad, según las cuales las representaciones “verdaderas” y “falsas” están separadas. Es una batalla que se libra contra las instituciones que tienen en nuestra sociedad el privilegio y el poder para producir y transmitir un discurso “verdadero”. Es una batalla—más allá de los intereses sectoriales y profesionales de la fotografía— que se refiere a los efectos específicos de poder de esta verdad y al papel económico y político que cumple.

Las cuestiones que plantea dicha concepción del “régimen de verdad” giran en torno a las condiciones de posibilidad de *lucha* en el ámbito particular de la fotografía. ¿De qué modo se relaciona el discurso fotográfico con esos discursos privilegiados resguardados que nuestra sociedad alberga y que hace que funcionen como verdaderos?, ¿y con las instituciones que los producen? ¿Cuáles son los mecanismos o las normas que funcionan en nuestra formación social y mediante los cuales se distinguen la verdad y la falsedad, y de qué modo influyen en la fotografía? ¿Qué técnicas y procedimientos han sido ratificados como los utilizables para obtener verdad y qué formas

concretas adoptan en las técnicas y procedimientos de la fotografía? ¿De qué modo circula y se consume esta verdad? ¿A través de qué canales e instituciones transcurre? ¿Bajo el control de qué poderosos aparatos específicos comienza a fluir? ¿Cómo puede constituir un terreno de confrontación social cuyo objeto sea no la recuperación de una primigenia “verdad”, sino el efectivo desplazamiento de la posición de la verdad y del papel económico y político que juega? ¿Qué significado tendría en fotografía luchar no por la “correcta conciencia” sino por cambiar el régimen político, económico e institucional de la producción de verdad, deslindar su poder de las formas específicas de hegemonía en las que ahora interviene y proyectar la posibilidad de construir una nueva política de la verdad?

El territorio de la disputa debe ser claro. Nos veremos arrojados de nuevo a esa maraña de suposiciones sobre la naturaleza de la fotografía que quedó sin aclarar en mi comentario sobre la fotografía policial. El uso de la fotografía en el trabajo policial —principalmente por su “valor de prueba”— y la inserción de la fotografía en estructuras legales es lo que ofrece una visión privilegiada de la organización del régimen de la verdad fotográfica en nuestra sociedad; a ello me voy a referir a continuación.

VII

En un manual de fotografía policial escrito por un antiguo inspector jefe de policía de la ciudad de Birmingham, encontramos los siguientes consejos. En primer lugar, en el ámbito de la producción:

Una buena foto de archivo debe, por supuesto, realizarse con unas adecuadas condiciones de exposición, procesamiento e impresión. Debe ser correctamente enfocada y absolutamente nítida, y en la copia impresa todas las líneas verticales de la foto deben ser rectas y no deben converger.

Una fotografía debe incluir todo lo perteneciente a su tema y todo lo relevante para su finalidad. Si no es posible lograr esto con una foto, deberán realizarse otras de modo que el tema quede abarcado en su integridad. Las fotografías de escenas de crímenes y otros elementos auxiliares de prueba suelen examinarse junto con un plano a escala detallado, que muestra la escena y permite obtener una imagen veraz.

Las fotografías hechas con finalidades de detección de un crimen o para su presentación en cualquier procedimiento judicial no deben ser sometidas a ningún tipo de retoque, tratamiento o marca. No deben utilizarse efectos de iluminación exagerados, y las sombras profundas y los toques de luz excesivamente apagados pueden reducir el valor como prueba de una foto de archivo por lo demás correcta.

Las fotografías deben, siempre que sea posible, realizarse desde el nivel del ojo, lo cual es aplicable a las fotografías de accidentes de tráfico, donde los puntos de visión de los conductores afectados pueden ser un factor importante.

Normalmente son preferibles las impresiones de tipo “difuminado”, pues el detalle es más importante que el brillo de la copia impresa.

El fotógrafo policial que tiene en cuenta estos requisitos básicos para una buena foto de archivo normalizará su procedimiento y su técnica para producir el tipo correcto de foto automáticamente.³⁶

En segundo lugar, sobre el modo de presentación de las imágenes:

Cuando presenta fotografías ante un tribunal, el fotógrafo policial debe declarar bajo juramento la hora, el día y el año de su realización, [y debe jurar asimismo] haber procesado los negativos personalmente. Luego presenta los negativos para demostrar que no han sido objeto de ningún tipo de retoque o interferencia, y finalmente presenta las copias impresas (generalmente ampliadas a partir de los negativos) que se incluyen como objetos de prueba junto con los negativos.³⁷

Si esto no es posible, se deberá presentar una declaración jurada del técnico que realizó el revelado de la película o incluso deberá declarar el técnico en persona para demostrar la cadena de posesión. Finalmente, sobre la posición del fotógrafo como testigo de la “verdad”:

Un fotógrafo policial cualificado y con la experiencia necesaria puede ser considerado testigo experto y competente en su propio ámbito para expresar una opinión si el tribunal así lo requiere.³⁸

En estos y otros casos en los que se solicita una opinión, el tribunal deposita una gran confianza en las cualificaciones y la experiencia del testigo. De ello se desprende que todo fotógrafo policial debe aprovechar todas las oportunidades [que se le presenten] para obtener todas las cualificaciones necesarias mediante examen y debe asimismo adquirir toda la experiencia posible en los campos especializados de la fotografía relacionados con su trabajo. Si lo hace, su declaración como testigo se sostendrá frente a la de cualquier otro experto que pueda ser convocado para rebatir su testimonio.³⁹

La confirmación de estas condiciones y procedimientos básicos proviene de la obra británica y estadounidense de referencia habitual sobre pruebas fotográficas de S. G. Ehrlich, especialista en la preparación de pruebas judiciales, socio de la Royal Microscopical Society y miembro de la American Society of Photographic Scientists and Engineers. Ehrlich tiene dificultades para definir los requisitos exactos de la fotografía como elemento auxiliar de asesoramiento en casos civiles, de modo que se distinga de la práctica no profesional, independiente o fotoperiodística. Pero por debajo de su detallada argumentación técnica subyace el siguiente concepto:

Además de comprender los principios científicos de la física, la óptica y la química, de los que depende la fotografía, el buen fotógrafo debe tener la imaginación y la capacidad creativa necesarias para reproducir las escenas en la película fotográfica, de tal forma que transmitan al espectador la misma información y las mismas impresiones que habría recibido si hubiera observado directamente la escena.⁴⁰

Más adelante, Ehrlich resume así la naturaleza de la fotografía judicial:

Las fotografías judiciales se hacen con la finalidad de su uso en última instancia ante un tribunal, o al menos para ser mostradas a personas que van a ser informadas o persuadidas por ellas. Cuando hagan fotografías para su uso en litigios, los abogados y los fotógrafos deben esforzarse por lograr la “calidad judicial”, término empleado aquí para describir fotografías con determinadas características de objetividad y precisión.

En la medida de lo posible, las fotografías deben mostrar el tema representado de modo neutro y directo. El fotógrafo debe ser advertido contra la presentación de efectos dramáticos; todo drama en la imagen debe emanar únicamente de su propio tema y no de técnicas fotográficas afectadas, como por ejemplo ángulos de cámara inusuales, variaciones en la impresión, recortes y similares. Todo intento semejante de dramatizar las fotografías puede ocasionar su exclusión y la consiguiente sospecha por parte de los miembros del jurado de que la parte que ofrecen tales fotografías no es de fiar. Por tanto, los fotógrafos comerciales que carezcan de experiencia en el trabajo judicial deben impregnarse de un criterio de neutralidad cuando realicen fotografías para su uso ante un tribunal.

Esto no quiere decir que los fotógrafos que hacen las fotos deban prescindir de los elementos de la imaginación y la habilidad artística, sino solamente que deben esforzarse por conseguir más la precisión que el efecto. Ciertamente, las técnicas avanzadas y el uso de equipos muy especializados y delicados son a menudo necesarios para producir fotografías que sean representaciones correctas y precisas de los temas mostrados.

Del hecho de usar fotografías aparentemente realizadas con criterios profesionales se derivan ventajas procesales. En comparación con las instantáneas realizadas por aficionados o con las películas caseras, las fotografías profesionales tienen un aura de objetividad e intencionalidad, y es menos probable que haya en su presentación nada que distraiga la atención de los espectadores respecto de los temas mostrados.

Por otra parte, hay casos en los que un letrado tiene que usar fotografías de aspecto no profesional simplemente porque son las mejores o las únicas imágenes disponibles. Además, el letrado debe evitar la obtención de fotografías excesivamente vistosas o costosas, para que los miembros del jurado no piensen que la presentación está siendo exagerada. Las fotos jurídicas deben ser ricas en información pero no deben parecer costosas.¹¹

Estos textos son de una franqueza que desarma, y tratan temas recurrentes en fotografía como: la nitidez y frontalidad, la descripción exhaustiva y representación veraz, la prohibición de efectos exagerados y de cualquier forma descartada de manipulación, el revelado normalizado y la presentación cuidadosa, así como la especialización y el nivel profesional del fotógrafo. Sugieren abiertamente cuales son los criterios que establecen las credenciales para que la fotografía sea considerada una “buena imagen documental” de “calidad jurídica” y, por tanto, garantizan su objetividad y precisión, hasta el punto de afirmar que presenta una escena tal como la veríamos de haber estado presentes. Creen firmemente en la fotografía como transcripción directa de lo real. Las falsificaciones que puedan darse —recortes, retoques, interferencia en el negativo— no son sino perversiones de esta pureza natural. Detrás de cada fotografía distorsionada o inadecuada hay una verdad que se podría haber revelado —aquella “fotografía bruta (de frente y nítida)” con la que Roland Barthes una vez soñó—.

¿Cómo podemos explicar esta configuración de demandas y expectativas vinculadas a la fotografía? ¿Cómo podemos explicar esta afirmación: su cualificación como “verdad”? ¿Y cómo podemos hacer que nuestra explicación se aproxime a nuestro análisis del campo de relaciones de poder que constituye el régimen de la verdad? Recientes avances en semiología y en la teoría del sujeto han demostrado que todo texto —incluso el texto fotográfico— es una actividad de producción de significado que se realiza dentro de un cierto *régimen de sentido*. Es éste régimen el que proporciona a la productividad del discurso una cierta fijeza, dependiente de los límites que la socie-

dad en cuestión se autoimpone, en la cual el texto se produce como algo natural.

La forma dominante de significación en la sociedad burguesa es el modo *realista*, que es fijo y restringido, cómplice de los sociolectos dominantes, y se repite en las distintas formas ideológicas dominantes. El realismo ofrece una lizeza en la que el significante es tratado como si fuera idéntico a un significado preexistente y en la que el papel del lector es meramente el de consumidor. Nos encontramos ante este modo realista cuando observamos las fotografías como elemento de prueba. En el realismo, el proceso de producción de un significado a través de la acción de una cadena significante no se ve. Es el producto lo que se resalta y la producción lo que se reprime. La complejidad de códigos o de uso del lenguaje mediante la cual se constituye el realismo parece no tener importancia. Lo único que importa es la ilusión; del mismo modo que en la economía mercantil capitalista lo único que importa es el valor de la mercancía en relación con el medio general de intercambio: el dinero. La producción se elude por completo.¹²

Los textos realistas se basan en una determinada pluralidad limitada del lenguaje, que está, sin embargo, sometida a un cierre definido: el texto no es más que aquello que puede denotar o describir, junto con la gracia retórica que despliega al hacerlo. Gira entre estos dos extremos en una oscilación predeterminada: de la descripción a la retórica; de la observación a la expresión. En este movimiento limitado, constituye la actividad del lenguaje-medio solamente para “expresar” o “comunicar” un concepto preestablecido. La constricción es tal que no sólo parecen unirse significante y significado, sino que el primero parece hacerse transparente de modo que el concepto parece presentarse por sí mismo y el signo arbitrario adquiere carta de naturaleza mediante una identidad falsa entre referencia y referentes, entre el texto y el mundo.

El realismo es una práctica social de representación, una forma general de producción discursiva, una normalidad que permite una serie de variaciones estrictamente delimitada.

Funciona mediante la rememoración controlada y limitada de una reserva de “textos” similares, mediante una constante repetición, un constante cruce de ecos. Mediante semejante “cita silenciosa” se establece una relación entre el “texto” realista y otros “textos” de los que difiere y en los que defiere. Es esta reciprocidad lo que adquiere el poder de lo real: una realidad del *entretexto* más allá de la cual no existe sentido. Lo que se oculta “detrás” del papel o “detrás” de la imagen no es la realidad —el referente—, sino la referencia: una sutil telaraña de discurso en la que el realismo se enreda en un complejo tejido de nociones, representaciones, imágenes, actitudes, gestos y modos de acción que funcionan como saber hacer cotidiano, “ideología práctica”, normas dentro de las cuales y mediante las cuales las personas viven su relación con el mundo. Es por medio de los trazos que dibujan esta esfera compleja, que el texto realista se relaciona con esa imagen generalmente recibida de lo que puede considerarse como “real” o “realista”: una imagen que no es reconocida como tal, sino que más bien se presenta ella misma, precisamente, como la Realidad. Es un trasiego que pone en circulación no una “asociación de ideas” personal y arbitraria, sino todo un corpus oculto de conocimiento, un conocimiento social, que es invocado a través del mecanismo de la connotación y que proporciona solidez al encuentro con el régimen del sentido.

No nos estamos refiriendo a un proceso de significación inmutable, sino a un proceso que, en palabras de Nietzsche, fue históricamente “incorporado” y es históricamente cambiante.⁴³ Sus orígenes nos remontan al mismo periodo en el que Foucault situaba la aparición de un grupo de instituciones: el “archipiélago disciplinario”. Un elemento crucial del intento de la burguesía emergente por establecer su hegemonía en los siglos XVIII y XIX fue la creación de diversas instituciones relacionadas con el lenguaje: en Inglaterra, por ejemplo, la Royal Society con su filosofía “científica” del lenguaje, así como las instituciones del periodismo y la literatura.⁴⁴ Fue a través de tales instituciones cómo la convención realista se instaló y dejó de ser visible cómo tal convención, convirtiéndose en algo natural: idéntico a la realidad. Se estableció una evaluación gene-

ral del discurso cuyo valor absoluto era el de la realidad misma. El discurso dominante consiguió esto mediante la creación de una identidad entre significante y significado. Todos los demás discursos se calibrarían en relación con esta medida, según los diversos grados de “verdad” que contuvieran, de modo que se estableció una estricta posicionalidad cuyo punto de referencia era el discurso dominante que parecía tener su punto de origen en lo Real.

Al mismo tiempo, todo este proceso podía funcionar solamente si los consumidores —los lectores— de los textos eran situados en una posición imaginaria de transcendencia en relación con el sistema, para que los textos fueran inteligibles. Así como Marx ha demostrado que unas posiciones reconocidas, socialmente fijas, son necesarias para el intercambio de mercancías que funciona a través de un sistema de equivalencias, también el realismo fija las posiciones de sus lectores para que la transacción entre significante y significado pueda producirse. El realismo coloca a sus sujetos en el punto de inteligibilidad de su actividad, en una posición de observación y síntesis que no puede ser cuestionada por el flujo del texto y que no puede ser procesada por el deslizamiento de significantes que desestabiliza la posicionalidad social.

De este modo, el mecanismo de realismo se ha aplicado sobre una multitud de “textos” —en nuestro caso, fotografías con sus correspondientes discursos secundarios y circundantes— que parecen diversos y cambiantes, pero que son fijos y dependientes de prácticas de producción y lectura que parecen espontáneas pero que están determinadas por formas de comportamiento fundamentales para las sociedades capitalistas: un patrón de instrumentalidad y consumo que —como en la sexualidad y en la economía, las otras grandes formas de intercambio mediante las cuales la sociedad se autorreproduce— no puede funcionar sin una posicionalidad fija. Intervenir en esta institución del lenguaje es, por tanto, crear una perturbación cuyos efectos deben sentirse necesariamente en los restantes modos de reproducción. Lo que se pone en juego son esas cadenas de significado social que se forjaron con la irrup-

ción de la burguesía financiera, cuya riqueza no reside en las formas de tierra, título y herencia tradicionales de la sociedad feudal y de la sociedad burguesa temprana, sino en el intercambio, en la posesión de dinero y en la destreza en su uso. Lo que está en juego en esta lucha no es solamente esta economía política sino lo que la reviste: un modo universalizado de representación donde las cosas son individualizadas y separadas y se les asignan lugares en un orden de equivalencia, una “economía de signos”, un régimen de sentido.

Existe, no obstante, un problema. El rechazo de la idea de que lo Real está “debajo”, “antes” o “detrás” del proceso de producción pictórica, junto con la aceptación de que la realidad fotográfica es un sistema complejo de discursos y significaciones coherentes con el texto o con la imagen, no comprometen necesariamente al fotógrafo a creer en un mundo cerrado de códigos y códigos de códigos. Lo que semejante punto de vista ignora es la relación crucial del significado con las cuestiones de práctica y poder. Lo Real es un complejo de discursos dominantes y dominados que determinados textos excluyen, separan o no significan. Si el texto o la imagen va a representar una realidad que es diferente y tal vez determinante de la propia imagen, entonces esta representación sólo será posible mediante un acto de negación, mediante una demostración de la incoherencia del sistema de imágenes dominantes. En la historia encontramos dos ejemplos ilustrativos de ello.

En la obra del pintor Courbet, como Timothy Clark ha argumentado, la negación o la crítica de las convenciones de significado estaba estrechamente unida a una búsqueda de otras convenciones, otros órdenes de significado, ya existentes en la cultura, producidos por un conflicto de clases, ideologías y formas de control, pero presentes de una forma dominada, despojada del espacio semiótico donde pudieran vivir y tener una resonancia.⁴⁵ En cambio, en la obra de Manet y posteriores artistas “modernos”, desaparece esta búsqueda de significados y formas alternativas en su estado disperso y reprimido de existencia en el seno de las sociedades de clase. En lo sucesivo, la negación o la crítica se manifiesta exclusivamente en el ambi-

to del signo: una refutación puramente “formal”. Las obras de tal negación pueden negarse a obedecer el código dominante del imaginario, pueden negar al consumidor histórico todo medio de acceso a la imagen o de apropiación de la imagen, pero lo hacen al precio de una imposibilidad de significar. A diferencia de las palabras de negación del proyecto de Courbet, no establecen otros significados, otro ámbito de fantasía, otra producción del sujeto, un lugar en otro código clasificado, en suma, una reconstrucción del Imaginario; no en un sentido misterioso, sino utilizando lo ya presente en las formas dominadas de vida de las clases dominadas.

Si el campo de las intervenciones es tal como yo lo he descrito, estos son sus límites y estos los riesgos: el riesgo de acabar sin ningún significado en absoluto. Pero dentro de estos parámetros, se puede hablar de una práctica que busca sus múltiples puntos de inserción en el régimen económico, político e institucional de la verdad y en las prácticas de significado que se han solidificado en su interior; que libera los códigos disidentes y habla en “metáforas prohibidas y combinaciones extravagantes de conceptos” con el objeto de burlarse de los viejos límites conceptuales; que los desmantela, como Nietzsche imaginó que sucedería, descomponiendo su orden y reconstituyéndolos irónicamente, uniendo las cosas más lejanas y separando las más cercanas.⁴⁶ El modo documental tan apreciado por ciertos sectores de la izquierda —llamémoslo “reportaje real” o como queramos— no puede conseguir esto porque ya está implícito en las técnicas históricamente desarrolladas de observación-dominación, y porque se mantiene aprisionado en una forma histórica del régimen de verdad y sentido. Ambas cosas lo atan de forma esencial al propio orden que pretende subvertir.

Una realidad legal: la fotografía como propiedad jurídica

En el Capítulo 3, sobre el desarrollo de la fotografía como medio de vigilancia y archivo, argumenté que, en el proceso de una profunda transformación económica y social en el transcurso de finales del siglo XVIII y principios del XIX, el ejercicio del poder en las sociedades capitalistas emergentes de Europa occidental se reestructuró radicalmente. El poder total, explícito y dramático del monarca absoluto fue desplazado por una “microfísica” del poder, difusa y omnipresente, que actuaba inadvertidamente en los más pequeños deberes y gestos de la vida cotidiana. La sede de este poder capilar era una nueva “tecnología”: una constelación de instituciones —entre ellas el hospital, la escuela, la cárcel, la policía— cuyos métodos y técnicas disciplinarias de examen reglamentado produjeron, adiestraron y posicionaron a una jerarquía de dóciles sujetos sociales tal como la división capitalista del trabajo requería para la dirección ordenada de la vida social y económica. Al mismo tiempo, el poder transmitido en la incesante vigilancia de estas nuevas instituciones engendraba en los propios sujetos disciplinados un nuevo tipo de conocimiento; un conocimiento que a su vez engendraba nuevos efectos de poder, y que se conservaba gracias a un proliferante sistema de documentación, del cual los archivos fotográficos eran solamente una parte.

Para comprender el papel de la fotografía en las prácticas documentales de estas instituciones, era necesario revisar toda una serie de afirmaciones acerca de la naturaleza y la posición de la fotografía y de la significación en general, así como una diversidad de técnicas y procedimientos de extracción y evaluación de la “verdad” en el discurso. Estas técnicas y procedimientos se constituían y se incorporaban a las instituciones de

las sociedades burguesas emergentes que establecieron un nuevo "régimen de verdad" y un nuevo "régimen de sentido". El punto privilegiado de acceso para estudiar la inserción de la fotografía en este "régimen de verdad" era la sala del tribunal, donde la fotografía llegó a funcionar como fuente de prueba: una función que se sustentaba en el predominio del "modo realista" en las formaciones discursivas de las sociedades capitalistas.

Ahora bien, ante esta realidad, la fotografía participaba también en otra serie de transacciones, aparentemente no relacionadas entre sí, mediante las cuales se negociaba una compleja contradicción ideológica. Planteada como *objetivo* en lugar de como *instrumento* de la ley, la fotografía fue, desde mediados del siglo XIX en adelante, objeto de una serie de pleitos y sentencias legales en los que se determinaba el arte fotográfico como una posibilidad y se establecían los límites de la "creatividad" en la práctica fotográfica. Más allá de las disputas legales se trató también este tema en las columnas de publicaciones fotográficas profesionales y no profesionales, en la literatura y en las tertulias, en las diatribas de críticos y comentaristas, en informes oficiales y debates parlamentarios. Pero fue en el tribunal de justicia donde las cuestiones se plantearon más a fondo y donde con mayor urgencia se buscó una solución. Fue en el tribunal de justicia, con su poder no sólo para ordenar el debate sino también para imponer sus sentencias, donde se llevaría a cabo el difícil trabajo ideológico de separar el uso instrumental de la fotografía de su función como arte, que estaba estrechamente unida a su valor como mercancía. Esta separación era imprescindible para que pudieran coexistir sin entrar en conflicto ambas prácticas fotográficas, así como para poder contener la doble amenaza que la invención de la fotografía suponía para las categorías jurídicas y estéticas.

Como guardiana de la moralidad, la ley se había interesado desde una fecha muy temprana por el tráfico de imágenes fotográficas. La invención de la fotografía de *carte-de-visite* fue particularmente adecuada no solamente para la producción

relativamente rápida y barata de retratos en formato normalizado, sino también para la circulación de imágenes pornográficas, con la que ciertos fotógrafos amasaron considerables fortunas en poco tiempo. Como comentaba Baudelaire en 1859:

El amor por la pornografía, no menos enraizado en el corazón natural del hombre que el amor hacia sí mismo, no iba a dejar escapar una oportunidad tan excelente de autosatisfacción.¹

Tan escandalizados estaban los representantes públicos que consumía estas imágenes tan ávidamente en privado, que en 1850 consiguieron que se aprobara en Francia una ley que prohibía la venta de fotografías obscenas en lugares públicos y castigaba la posesión de negativos con una larga pena de cárcel.

La función de la ley como censora no era, sin embargo, el ámbito principal en el que se relacionaban fotografía y práctica jurídica. Además de represiva, esta relación era sobre todo productiva; productora de una *verdad* en la fotografía que se aceptaba como prueba, así como de la potencial posición de la fotografía como la *propiedad de un sujeto creativo*. A lo largo del siglo XIX, la cuestión de si la fotografía pertenecía al ámbito del arte o al ámbito de la ciencia era inseparable del proceso de regulación y control de una pujante industria fotográfica. Allí donde se planteaban cuestiones relacionadas con los derechos de reproducción, la ley se veía forzada a interceder entre una defensa que argumentaba que la fotografía no era una obra de arte y que por tanto no podía ser objeto de propiedad restringida, y una acusación que argumentaba lo contrario. Ya en un tiempo anterior a la época de la prensa ilustrada y las revistas gráficas, cuando la venta de reproducciones de fotografías de personas famosas en formato *carte-de-visite* era fuente principal de ingresos del fotógrafo de estudio, la disputa sobre la posición artística de la fotografía se resolvería no en el debate estético, sino en los tribunales.

La ley ocupa una posición peculiar en el seno de la formación social capitalista. Tiene, para las sociedades burguesas, una doble existencia. Por una parte, funciona como medio de

coerción mediante sus decretos, prohibiciones y penalizaciones, pero, por otra parte, existe como ideología: como marco de valores que son vividos; como un conjunto de derechos inalienables que la ley afirma y que aceptamos como naturales, evidentes por sí mismos y justos; y como la constitución de un campo de sujetos legales invocados e instaurados, individualizados y sometidos a la autoridad absoluta de la ley. La ley presenta, por tanto, una necesaria doble función: por una parte, hace efectivas las relaciones de producción y, por otra, representa y ratifica concretamente las ideas que los seres sociales se forman acerca de sus relaciones sociales. En palabras de Bernard Edelman:

La ley ocupa el lugar excepcional desde donde puede ratificar su propia ideología por la fuerza, es decir, de un modo igualmente directo puede hacer efectivas las relaciones de producción. El hecho de que estas relaciones de producción sean hechas efectivas jurídicamente por la categoría primaria del sujeto legal revela claramente la relación imaginaria de los individuos con las relaciones de producción; y la práctica jurídica remite de nuevo a la ideología su propia práctica: la práctica del código civil, la práctica del código penal y la práctica de los tribunales.²

Para Edelman, el momento fundacional del derecho burgués es el postulado de que las personas son sujetos naturales ante la ley, es decir, potenciales propietarios, dado que es esencial en ellos apropiarse de la naturaleza. En el lenguaje jurídico de los tratados clásicos del derecho civil francés:

seres capaces de tener derechos y obligaciones son considerados 'personas'. En pocas palabras, se dice que la persona es idéntica al sujeto legal. La idea de personalidad, necesaria para dar soporte a los derechos y obligaciones[...] es indispensable en la concepción tradicional del derecho.³

La doctrina de la propiedad en el código civil francés se deriva por tanto de las propiedades del sujeto como poseedor de sí mismo, de su trabajo y de sus productos, y es a partir del concepto de sujeto que se realiza el avance de las fuerzas produc-

tivas capitalistas: “Toda producción es la producción de un sujeto, entendiéndose por sujeto la categoría en la que el trabajo designa toda producción humana como producción de propiedad privada”.⁴ Como la propia cámara fotográfica, la ley toma como referencia al sujeto para la constitución de sus categorías y parte de los atributos de su sujeto para establecer la base de los derechos de propiedad. No obstante, este mismo sujeto a cuya existencia se refiere está constituido en derecho e instaurado con determinados atributos definidos por la práctica jurídica. Esta práctica jurídica es a su vez inseparable de las condiciones sociales definidas en cuyo marco tiene su función el derecho burgués, pues la categoría del sujeto universal, autoposesivo, no está predeterminada sino que es producida por el intercambio generalizado de mercancías, así como necesaria para este intercambio y para la producción basada en el trabajo asalariado.

Esta cimentación de la ley en la categoría fundamental del sujeto será, no obstante, el origen de una contradicción esencial:

si, por una parte, toda producción jurídica es la producción de un sujeto cuya esencia es la propiedad y cuya actividad solamente puede ser la de un propietario privado, entonces, por otra parte, la actividad específica del realizador de cine o del fotógrafo se ejerce sobre una realidad ya investida de propiedad, es decir, ya constituida como propiedad común privada, en el ámbito público. La ley debe por tanto efectuar el “tour de force” de crear una categoría que permita la apropiación de lo que ya ha sido objeto de apropiación.⁵

Es decir, la ley debe permitir lo que Edelman denomina la “sobreapropiación” de lo real,⁶ y el problema que la defensa de derechos de propiedad sobre las fotografías plantea a la ley será si el concepto de “sobreapropiación” puede aplicarse a lo que en el momento de su invención parecía una mera reproducción mecánica de la realidad. Es la construcción ideológica de esta posibilidad de sobreapropiación en la fotografía lo que Edelman estudia en la existencia material de la práctica

jurídica y sus textos, en el “laboratorio de la práctica”, en la elaboración oculta de la jurisprudencia cotidiana a través de la cual cobran vida las categorías legales e inicia su evolución el “sujeto legal”.

El propósito de Edelman es producir una teoría general de la naturaleza de las categorías legales y su función social; teorizar el derecho como un discurso específico y una práctica específica cuya forma no es simplemente reducible a intereses de clase preexistentes o a las presiones de las fuerzas de clase. La ley en relación con la fotografía es elegida para su análisis porque es esencial para la teoría por cuanto que concierne a la ley de la propiedad y a la definición de la posición y los derechos del “trabajo”. Es esta ley la que resulta “atrapada” por la innovación técnica de la fotografía que contradice las formulaciones existentes de la propiedad justamente en las representaciones de las cosas. Edelman utiliza esta “sorpresa” como mecanismo para revelar las categorías constitutivas de la ley de la propiedad y la presión ejercida sobre la práctica jurídica por el desarrollo de la industria y de las grandes empresas. Pero el proceso histórico que desvela pone de manifiesto también las complejas negociaciones a las que dicho desarrollo obligaba dentro del “régimen de verdad” de la sociedad francesa, y la articulación de la teoría de la fotografía del siglo XIX dentro de este sistema más general. Los problemas jurídicos suscitados por la irrupción técnica y económica de la fotografía revelaban, en este terreno aparentemente especializado e insignificante, “la totalidad de la ley en forma condensada”, al mismo tiempo que revelaba y daba forma a las cuestiones estéticas, filosóficas y económicas en conceptos jurídicos. El discurso del derecho se vio sorprendido o “apresado”, según el título original de la obra de Edelman, por la fotografía, y en ese momento crítico, en el proceso de absorción de este nuevo modo de aprehensión de lo real, se ponía de manifiesto el funcionamiento de la ley. En el punto de confrontación entre la fotografía y la ley, en esta frontera histórica de la práctica jurídica, vemos de qué modo se crea la propiedad: el creador es designado como sujeto legal y el ámbito de intercambios entre sujetos propietarios es designado como “sociedad civil”.

Si, dada la estructura fundamental de las categorías legales burguesas, la “realidad” cuya imagen se construye en el negativo pertenece siempre a alguien, entonces debe uno preguntarse: ¿Cuáles son las condiciones jurídicas que permiten un discurso sobre la propiedad de un objeto real que está “siempre ya” investido por la propiedad? ¿Cómo puede una reproducción fotográfica de algo que pertenece a todos —el dominio público de calles, ríos y aguas territoriales— reapropiarse de la propiedad pública y devenir propiedad del fotógrafo? ¿Cómo puede el fotógrafo ser el propietario de la reproducción de lo real, es decir, la fotografía? Éstas son las cuestiones que atrajeron la urgente atención de jueces y abogados en la Francia del siglo XIX, a la vez que lidiaban con las categorías legales establecidas y las concepciones jurídicas de sujeto, realidad e imagen fotográfica.

Una sentencia de 1905 declaraba que del derecho de ver que todo individuo tiene sobre lo que se encuentre en la calle, se desprendía que existe el derecho de realizar un negativo fotográfico de todo aquello que el individuo vea para su reproducción en tarjetas postales gráficas o en rollos cinematográficos. Desde 1861, las calles de la ciudad y del campo, incluidos los lugares pintorescos, fueron considerados como un derecho público en lo referente a su reproducción por la industria fotográfica. En 1865, el “Code internationale de propriété industrielle, artistique et littéraire” (Código internacional de la propiedad industrial, artística y literaria) establecía que la apropiación personal de este dominio público sin perjuicio a terceros era permisible, pero solamente a condición de que la reproducción del dominio público fuera una creación y no una mera reproducción: “pues un producto natural que no haya sido estilizado (entendiendo por ello que no haya sido revestido con una personalidad) pertenece al dominio público”.⁷ La cuestión crucial era si la fotografía podía alegar su condición de “creación”. Con independencia de lo que los fotógrafos y los teóricos hubieran respondido, la “historia” de su solución judicial se dividió en dos etapas. En la primera de ellas, la irrupción de nuevas técnicas mecánicas para la reproducción de lo real sorprendió a la ley en sus

categorías establecidas, que reconocían únicamente el arte “manual” e “intelectual”. La cuestión que había que responder era: la reproducción de lo real que tiene lugar en la fotografía, ¿es equivalente a la sobreapropiación aceptable de lo real? La primera respuesta fue que no lo era, porque la fotografía era *trabajo sin alma*. En el periodo de la producción artesanal y de los experimentos excéntricos, antes de que el cambio radical provocado por el interés de la industria por las técnicas fotográficas garantizara su aparición en el terreno jurídico, no se hubiera permitido el acceso de la fotografía a ese lugar privilegiado del alma burguesa denominado “creación”. El operador de la cámara, se argumentaba, se limitaba a utilizar un aparato y por tanto no podía ser un “creador”. Los fotógrafos u “operadores de cámaras” de 1860 eran el “proletariado de la creación” y, al igual que el proletariado, dilapidaban su libertad mediante el uso de su fuerza de trabajo al servicio de una máquina”.⁸

En un escrito de 1848, Lamartine, entonces Ministro de Asuntos Exteriores y cabeza virtual del gobierno provisional, declaraba :

*Es debido a la servidumbre de la fotografía por lo que desdén en lo fundamental esta invención casual que nunca será un arte sino que plagia la naturaleza por medio de la óptica. ¿Es un arte el reflejo de un cristal sobre el papel? No, es un rayo de sol atrapado en el instante mediante una maniobra. Pero ¿dónde está la concepción del hombre? ¿Dónde está la elección? En el cristal, tal vez. Pero una cosa es segura, no está en el hombre.*⁹

*El fotógrafo nunca reemplazará al pintor; éste es un Hombre, aquél una máquina. Dejemos de compararlos.*¹⁰

Una década más tarde, Baudelaire seguía clamando contra la máquina sin alma que tanto había atraído las miradas de un público ansioso de novedades:

Estoy convencido de que los desarrollos mal aplicados de la fotografía, como todos los demás desarrollos puramente materiales del

*progreso, han contribuido mucho al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso.*¹¹

*Si se permite que la fotografía sustituya al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la estupidez de la multitud que es su aliado natural. Ya es hora, por tanto, de que vuelva a su verdadera tarea, que es la de sirviente de las ciencias y las artes; pero el más humilde de los sirvientes[...] [dejemos] que sea el secretario y el oficinista de quienquiera que necesite una absoluta exactitud factual en su profesión; hasta este punto nada podría ser mejor[...] pero si se le permite que invada el dominio de lo impalpable y lo imaginario, todo aquello cuyo valor depende exclusivamente de la suma de algo procedente del alma de un hombre, ¡entonces tanto peor para nosotros!*¹²

Pero ¿eran tales sentimientos suficientemente rigurosos para el jurista burgués? ¿Cómo demostrar jurídicamente el “trabajo sin alma”? La respuesta estaba en el producto. Según la ley, el negativo fotográfico era impersonal porque solamente la máquina había trabajado. El fotógrafo, según un Tribunal de Comercio de 1861:

*se ha limitado a aprender a hacerla funcionar correctamente[...] y a preparar operaciones químicas para la reproducción[...] Su arte se reduce a un proceso puramente mecánico en el que puede mostrar más o menos destreza, sin poder asemejarse a aquellos que profesan las bellas artes, en quienes intervienen el espíritu y la imaginación, y a veces el genio formado por los preceptos del arte.*¹³

De hecho, como otro tribunal declaró aquel mismo año:

*el arte del fotógrafo no consiste en la creación de sujetos de su propia creación, sino en la obtención de negativos y subsiguientemente en la realización de copias impresas que reproducen la imagen de los objetos por medios mecánicos y de forma servil.*¹⁴

Lo que importa para el análisis jurídico es que el espíritu, la imaginación y la personalidad del sujeto siempre deben estar

presentes en la creación. Una vez que desaparecen, su ausencia indica un producto “mecánico”. Como argumentaba el Magistrado Imperial en 1855:

*Todo el trabajo intelectual y artístico del fotógrafo es anterior a la ejecución material[...] Cuando la idea está a punto de traducirse en forma de producto, toda asimilación (en forma de arte) resulta imposible[...] La luz ha hecho su trabajo, un agente espléndido pero independiente del logro[...] la personalidad se habrá perdido en el producto en el preciso instante en que esa personalidad podría haber proporcionado su protección.*¹⁵

Las sentencias de los tribunales de 1861 siguen este mismo razonamiento: “el trabajo mecánico no puede, por tanto, dar lugar a productos que puedan en justicia ser equiparados a la producción del espíritu humano”.¹⁶

La fotografía no es más que su medio y está condicionada por su naturaleza mecánica. No puede, por tanto, asemejarse al arte personal e interpretativo del pintor y, en consecuencia, no puede constituir una *propiedad* a nombre del fotógrafo. Es “solamente un instrumento industrial” carente de privilegios: “La industria no puede asemejarse al arte del pintor o del dibujante que crea composiciones y sujetos con los recursos exclusivos de la imaginación, ni tampoco con el artista que, siguiendo su sentimiento personal, interpreta los puntos de vista que la naturaleza le ofrece y que constituyen una propiedad a su nombre”.¹⁷

Las voces históricas de la legalidad burguesa se atreven a decir lo que nosotros tan sólo podríamos haber sospechado: que la individualidad, la creatividad y la propiedad están inseparablemente unidas. Sin embargo, aunque durante un periodo definido la fotografía fue excluida de este círculo encantado, la fuerza que la expulsó, convirtiendo al fotógrafo en una máquina desprovista de derechos como sujeto ante la ley, no era económicamente neutral. Esta primera fotografía de la ley se transformó, por tanto, a medida que la fuerza se desplazaba. Bajo la presión económica de una industria fotográfica que se

había convertido en un sector importante de la producción capitalista, la máquina sin alma se convirtió en un medio para la expresión creativa del sujeto; este último podía recibir protección legal porque ostentaba la marca intelectual de su creador, que era “la impronta necesaria para que la obra tuviera las características de individualidad necesarias para ser una creación”.¹⁸ Los cambios de un proceso económico —un paradigma de la industrialización capitalista— se reprodujeron en el seno de la ley y se hicieron efectivos gracias a ella. A medida que la industria concedió importancia a la fotografía, se produjeron los más inesperados efectos jurídicos: el servil fotógrafo fue considerado un artista y creador, puesto que las relaciones de producción así lo exigían.

Desde sus mismos comienzos, la historia de la fotografía había sido la historia de una industria. El impulso para su desarrollo fue resultado de una enorme expansión del mercado de reproducciones —especialmente retratos— que necesitaban y a la vez dependían de una mecanización de la producción que pudieran garantizar el bajo precio y la disponibilidad de las imágenes, pero también, según parecía, su “autenticidad”. Su posterior crecimiento fue el correspondiente a un territorio empresarial maduro para la explotación comercial, movido por necesidades alternativamente fabricadas y abastecido por un flujo ilimitado de mercancías. Era, en resumen, un modelo de expansión capitalista. Ya en los años 1850, por ejemplo, Louis Blanquart Evrard, el inventor del papel a la albúmina, dirigía una gran imprenta que parecía una fábrica industrial y que daba empleo a entre treinta y cuarenta ayudantes (en su mayor parte mujeres), cuya instrucción se realizaba de acuerdo con una división del trabajo extremadamente elaborada. En la misma década, especialmente en Estados Unidos, las galerías de daguerrotipos, por ejemplo las de Matthew Brady en Nueva York y Washington, mecanizaron los procesos de producción de daguerrotipos, por ejemplo el uso de la pulimentación y el recubrimiento para producir placas de la forma más barata posible a un promedio de mil diarias. Incluso este ritmo de producción se multiplicó por ocho con la introducción del método de Disdéri de producción masiva

de fotografías en formato *carte-de-visite*, que permitió al estudio de Disdéri en París alcanzar un volumen de negocios de cuatro mil francos diarios.

En los años 1880, la fotografía experimentó una segunda revolución técnica: mediante el desarrollo de placas secas más rápidas y de película flexible, que sentó las bases para una industria del acabado fotográfico; la apertura de nuevos mercados para equipos fotográficos producidos masivamente; y la invención de la placa de fotgrabado a media tinta que hizo posible la reproducción de fotografías en una prensa tipolitográfica corriente, lo cual permitió esa producción económica e ilimitada de imágenes fotomecánicas que transformó la posición y la economía de la fotografía y los métodos tradicionales de creación de imágenes de forma tan decisiva como antes había sucedido con la invención del negativo de papel por Fox Talbot en 1835. Entre 1880 y los primeros años del siglo xx, millones de fotógrafos profesionales, fabricantes y trabajadores pasaron a depender de la fotografía como medio de vida, y habrían resultado perjudicados si la ley no les hubiera protegido contra una competencia poco escrupulosa. En 1891, sólo en Francia, había más de mil estudios fotográficos, que daban empleo a más de medio millón de personas, y el valor total de la producción anual había ascendido a unos 30 millones de francos de oro. En otros países europeos, y especialmente en Estados Unidos, esta expansión fue incluso mayor. La fotografía había suscitado también un maremágnum de procesos y aplicaciones químicas, mecánicas e industriales que abastecían a una floreciente industria. Los comentaristas jurídicos comenzaron a reclamar la protección de las personas con “sentimiento artístico”. Se había convertido en una necesidad de la industria el reconocimiento de la fotografía como propiedad y, por tanto, la consideración del fotógrafo como creador. Las consideraciones pseudoartísticas se mezclaban con consideraciones abiertamente comerciales y de hecho se subordinaban a ellas, en la exigencia de reconocimiento y limitación de la propiedad intelectual. El “viraje de la opinión jurisprudencial”, que se pondría de manifiesto en la concepción legal de la fotografía, era, en última instancia, una res-

puesta a la inversión de capital en una industria que tenía que asegurarse sus condiciones de producción.¹⁹

El cambio en la representación jurídica de la relación entre la fotografía y lo real se llevó a cabo mediante el concepto de “impronta de personalidad”. Esto elevó ciertos tipos de fotografía desde el nivel de la máquina y los llevó al ámbito de la actividad del sujeto. El punto de entrada de este sujeto se produjo a través de la *técnica*, que, como simple medio para la creación como tal, subjetivaba la máquina y transformaba su trabajo en trabajo del sujeto. Simplemente con esta condición, determinados productos fotográficos se convirtieron en creaciones merecedoras de protección. La máquina se convirtió en un puro intermediario que se sometía al dominio del sujeto en acción y dejaba que este sujeto revisiera lo real. De ahí concluye Edelman:

El avance de las fuerzas productivas capitalistas se realiza concretamente en el espacio del sujeto legal. Y esta realización adopta la forma misma de un sujeto. Toda producción es la producción de un sujeto, entendiéndolo por sujeto la categoría en la que el trabajo designa toda producción humana como producción de propiedad privada.

La voluntad del hombre es el alma de la naturaleza externa, y esta alma es la propiedad privada, pues el propósito intencionado del hombre, como sujeto legal, es tomar posesión de esta naturaleza y convertirla en su propiedad privada.²⁰

La ley expresa las necesidades de las fuerzas productivas. Los términos de las sentencias originales se permutan, aunque la estructura sigue siendo la misma. La fotografía aparece por segunda vez. La “máquina sin alma” se convierte en el vehículo del “alma del hombre”, cuya esencia es la propiedad privada”.

Con todo, un efecto jurídico aún más extraordinario estaba en marcha. Aunque la “creación” fotográfica se presentaba aquí ante la ley como producto del trabajo de un sujeto aislado, lo que realmente estaba en juego —incluso antes de la invención

del cine— era la industrialización de la producción artística: es decir, una producción en la que su socialización, el intercambio y el consumo se llevan a cabo al mismo tiempo. La esencia del trabajo industrializado reside en su carácter colectivo, pero en las categorías del derecho burgués francés, el producto colectivo —la fotografía— era concebido como propiedad del autor sobre la base de la idea del sujeto individual creativo. Esta parodia se efectuaba en aras de las realidades económicas del capitalismo y de la producción capitalista de imágenes. El “sujeto” efectivo de la producción fotográfica y cinematográfica industrializada era designado como el empresario o productor que, como “sujeto creativo”, garantizaba la propiedad justamente para su disposición y explotación comercial. Pero el productor era, a su vez, quien asumía toda la responsabilidad financiera sobre el producto, el agente de la colocación del capital. En su movimiento para llenar el espacio fijo del sujeto legal, el proceso del capital se convirtió en el proceso mismo de creación intelectual, y la forma de la mercancía se convirtió en la forma del producto creativo.

Hemos visto cómo la producción de fotografías fijas estaba ya en los años 1880 sometida a una elaborada división del trabajo dirigida por empresarios como Nadar que, con el retorno al retrato fotográfico bajo las nuevas condiciones económicas del último cuarto del siglo [XIX], se hicieron con el control de un amplio negocio, aunque prácticamente sólo se limitaran a recibir a los clientes en su estudio y a dirigir la preparación de sus poses. Fue sobre todo en el cine donde la socialización de la industria produjo la socialización del sujeto-creador y más adelante la aparición del sujeto colectivo. Sin embargo, fue mediante la adquisición de material de origen literario, productos informativos, etcétera, y sirviéndose con prudencia de ese privilegiado instrumento del capitalismo que es, el contrato, que tanto la “materia prima intelectual” como la “fuerza de trabajo intelectual” del cine fueron monopolizados bajo el control del productor. Desde un principio, los tribunales reconocieron al productor como autor y por tanto propietario de la “creación” producida. Los verdaderos realizadores de la película estaban sacrificando su derecho legal a la “actividad

creativa” al aceptar una relación laboral o contractual. De este modo, lo que legalmente constituía la esencia de la película era el propio capital, cuyo representante —el productor— era autor exclusivo; autor por excelencia de la película como mercancía. La dirección financiera se convertía en dirección creativa. La influencia determinante del capital se convertía, ante la ley, en influencia creativa.

El desarrollo de las fuerzas productivas había creado una contradicción entre una ideología artística del sujeto creativo y un modo de producción que estaba amenazado por dicha ideología. La “resolución” legal de esta contradicción favorecía claramente los intereses de la producción y el derecho de los “creadores” reales desaparecía. Era una resolución que denotaba la incoherencia ideológica de las relaciones de producción. En la combinación de la “esfera de la creación” y el ámbito de la producción industrial, la representación legal designaba al “sujeto creativo” como *el capital mismo*.

La introducción de técnicas modernas para la reproducción de lo real permite a Edelman resaltar el funcionamiento de la ley en territorio virgen. Para elaborar una ley de la fotografía, argumenta, la ley pone en acción las categorías de propiedad (literaria) y las características esenciales de la personalidad. En última instancia, estas categorías se refieren a la categoría del sujeto legal, poniendo de manifiesto que, para la ley, todo proceso es fundamentalmente el proceso de un sujeto. En la sociedad burguesa, donde la ideología tiene la función última de idealizar las determinaciones de la propiedad —“libertad” e “igualdad”—, es decir, las determinaciones objetivas del valor de cambio, el proceso del sujeto se convierte en el proceso del valor de cambio:

En otras palabras, en la esfera de la circulación todo tiene lugar (y no tiene lugar) entre sujetos, que son también los sujetos del capital, el gran sujeto. Y además, dado que la circulación hace desaparecer la producción (al mismo tiempo que la pone de manifiesto), se puede decir que toda producción se manifiesta como la producción de un sujeto.²¹

Edelman concluye:

Si es cierto que toda ideología burguesa interpela a los individuos como sujetos, el contenido concreto/ideológico de la interpelación burguesa es que el individuo es interpelado como la encarnación de las determinaciones del valor de cambio... el sujeto legal constituye la forma privilegiada de esta interpelación en la medida exacta en que la ley garantiza y asume la efectividad de la circulación.²²

De este modo, la ley asume y fija la esfera de circulación como un dato neutro, haciendo posible así la producción, a la vez que presenta el valor de cambio y su forma más desarrollada, el capital, como el sujeto absoluto.

Es preciso añadir, en conclusión, que el argumento de Edelman no funcionaría con tanta facilidad en relación con el derecho inglés. En Francia existía una concepción legal explícita de una clase ligada a la propiedad, así como la referencia de derechos en dicha clase con respecto al principio de creatividad. En Inglaterra, lo que se aplicaba no era el derecho de autor sino el *copyright* [derecho de propiedad intelectual o literalmente, derecho de copia]. El *copyright* inglés comenzó como parte de un intento, a principios del siglo XVIII, de proteger el comercio de libros, en particular contra las copias piratas holandesas, y no para garantizar el derecho de autor como tal. El *copyright* pretendía proteger determinadas capacidades concretas de sujetos legales que cumplían ciertas condiciones, y la base de este derecho no era la moralidad, sino la legalidad. El “autor” de una fotografía era el propietario del material sobre el cual se realizaba la fotografía en el momento de realizarse. Si este “autor” era una “persona cualificada” —es decir, un súbdito británico o una institución constituida bajo la legislación del Reino Unido— entonces él, ella o ello, y no su “creador”, eran los titulares del *derecho de copia*. No se pretendía en absoluto definir un derecho coherente resultante de la creatividad, que tuviera implícito a ningún sujeto creativo. El *derecho de copia* residía en la “persona” que emprendía las gestiones necesarias para realizar la obra, y podía aplicarse

tanto a un tipo concreto de tipografía como a una obra literaria concreta. Al no presuponer un sujeto creativo, y dado que la fotografía no planteaba problemas especiales en ese sentido, ésta fue sometida al marco de la ley de *copyright* en 1862. Tal como ha mostrado Paul Hirst, la legislación inglesa, por tanto, “no depende de los (supuestos) atributos de sujetos individuales para la fundamentación de sus disposiciones y persiste en tratar a los sujetos legales con indiferencia de toda doctrina formal del sujeto”.²³

En este sentido, existen límites definidos para la aplicabilidad de ciertas fases del argumento de Edelman. El punto que la ley de la fotografía ofrece para la entrada en la estructura generalizada y en el funcionamiento de la ideología burguesa es históricamente específico y particular de Francia. Aun así, la convergencia y el conflicto de categorías legales, ideologías estéticas y necesidades de la producción industrializada que observamos en la relación entre la fotografía y la legislación francesa, desvelan en la representación legal procesos de negociación que son cruciales para una comprensión del realismo en el siglo XIX. Toda discusión del realismo en el arte debe referirse a estos mismos procesos y a su funcionamiento en el espacio privilegiado de la ley, donde el problema de lo real en la representación artística se integra en la cuestión más amplia de la producción y la regulación de verdad y de sentido en la sociedad en su conjunto. Cualquiera que sea la posición de la teoría general de Edelman sobre la ideología, es obvio que, desde un punto de vista histórico del arte, la disputa entre el fotógrafo, lo real y la obra de arte no puede ya resolverse fuera de los tribunales.

**La ley sanitaria de Dios:
erradicación de viviendas insalubres
y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX**

I

La historia de la fotografía es una invención relativamente reciente; una de esas “diversificaciones” a las que la historia del arte ha sido propensa últimamente. Ha habido una cierta preocupación sobre su nivel académico que se ha hecho evidente en los intentos de integrarla a las teorías consideradas como dominantes en la historia del arte. Entre todas ellas ha predominado la asimilación de la historia de la fotografía con una visión moderna concreta, difundida con especial fuerza desde 1962 en libros, catálogos y exposiciones del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En las formas más crudas de esta historia moderna, la fotografía evoluciona en un proceso de autocrítica interna hacia la definición cada vez más nítida de aquello que le es característico en exclusiva. La violencia de esta visión es suficientemente transparente para la historia de una práctica que el propio Greenberg pasó por alto y merecería escasa atención de no haber arraigado tan profundamente en las instituciones de enseñanza fotográfica, y si bien, como reacción, ha generado otra narrativa que es su imagen invertida y para la cual el tema o la autoría lo es todo.

Las historias de este tipo, autodenominadas “sociales” o incluso “socialistas”, se han apropiado de toda imagen de una fábrica o de un obrero, toda imagen de un miembro de la clase trabajadora, realizada por él o no y han imaginado que constituyen la prueba de una historia “oculta”. (No necesito señalar aquí la variante “feminista” de esto; Griselda Pollock ha abordado en otro lugar y con claridad las consecuencias de ello).¹ Tales

interpretaciones eliminan por completo la multiplicidad de espacios sociales y prácticas sociales en la que se produjeron y fueron vistas como significativas las representaciones de las que se apropian. No obstante, es evidente que, sobre todo en fotografía, ni tan siquiera una evaluación casual podría evitar tener esto en cuenta. La fotografía abarca ámbitos muy diversos: el sector aficionado y el profesional, el comercial y el “creativo”, el instrumental y el estético, el público y el privado, y así sucesivamente. Tales diferencias resultan difíciles de ignorar, pero puede que mediante este reconocimiento no llegemos demasiado lejos.

Exposiciones como la titulada *Three Perspectives on Photography* [Tres perspectivas sobre la fotografía] y publicaciones como *Photography/Politics* han dado plena importancia a esta diversidad.² Pero aun así, vuelve el deseo de reinstaurar una unidad. Aunque no pueden mostrarse ambiciones, objetivos, usos y condiciones de existencia comunes, de modo que tanto las interpretaciones modernas como las obreristas tienen que aferrarse al hecho trivial de que todas las prácticas que integran utilizan un “medio”; como si la fotografía fuera una tecnología o un medio de representación neutral que pudiera ser objeto de cualquier definición general e incondicional. Pero el denominado medio carece de existencia al margen de sus especificaciones históricas. Lo único que une la diversidad de terrenos en los que la fotografía interviene es la propia formación social: los espacios históricos específicos de representación y práctica que constituye. La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de los usos específicos que se le dan. Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal. Reclamar una historia de la fotografía tiene tanto y tan poco sentido como reclamar una historia de

la escritura; si ha parecido, irónicamente, que Foucault reclamaba semejante historia, ha sido precisamente para cuestionar la idea de que la escritura es un objeto, más que una proliferación de pequeñas técnicas que los historiadores hasta ahora han ignorado. Su propósito era desplazar la historia de la literatura de manera comparable al modo en que el desarrollo de las tecnologías fotográficas pudiera haber desplazado a la historia del Arte, en lugar de asimilarse a ella.

Las fotografías (la palabra todavía no funciona con soltura en plural) son prácticas discursivas, y, como Foucault ha resaltado:

Las prácticas discursivas no son puras y simples formas de producir discurso. Se encarnan en procesos técnicos, en instituciones, en patrones de comportamiento general, en formas de transmisión y difusión, y en formas pedagógicas que a la vez las imponen y las mantienen.³

Por esta razón, no se puede “usar” la fotografía como una “fuente” no problemática. La fotografía no transmite una realidad preexistente y ya significativa en sí misma. Como con cualquier otro sistema discursivo, la pregunta que se debe plantear no es: “¿qué revela este discurso con respecto a algo más?”, sino más bien: “¿qué hace; cuáles son sus condiciones de existencia; cómo influye en su contexto más que reflejarlo; cómo anima un significado más que descubrirlo; dónde debemos colocarnos para aceptarla como real o verdadera; y qué consecuencias se desprenden del hecho de hacerla?”.

¿Por qué se hicieron fotografías de sujetos de la clase obrera, oficios de la clase obrera, viviendas de la clase obrera y actividades de ocio de la clase obrera en el siglo XIX? ¿Quiénes las hicieron? ¿En qué condiciones? ¿Con qué fines? ¿Quién hace la fotografía? ¿Quién es el fotografiado? ¿Qué uso se les daba a las fotografías? ¿Qué hacían? ¿Para quiénes tenían un significado? ¿Qué consecuencias tenía el hecho de aceptarlas como significativas, verídicas o reales? No se trata de interrogantes sobre los elementos “externos” de la fotografía, como los modernos nos querían hacer creer, sino de interrogantes

sobre las condiciones mismas que proporcionan los materiales, los códigos y las estrategias de las imágenes fotográficas, los términos de su legibilidad y el margen y los límites de sus eficacias. Tales determinaciones se inscriben en las imágenes, en lo que hacen y lo que no hacen, en lo que abarcan y en lo que excluyen, en cómo se abren o cómo se resisten a un repertorio de usos en los que puedan tener significado y ser productivos.

Tales interrogantes, por tanto, no se refieren a la fotografía como “prueba” de la historia, sino como elemento histórico. Desde este punto de vista, exposiciones como *The British Worker* [El obrero inglés] deben parecer no sólo incoherentes sino totalmente engañosas en su fines, en cuanto que eluden las complejas diferencias entre las imágenes que incluyen; entre sus fines y usos dispares, entre las diversas instituciones dentro de las cuales fueron creadas y puestas en funcionamiento, entre sus distintos usos que deben ser trazados y cartografiados.⁴ El concepto de prueba en el que se basa *The British Worker* no puede darse nunca por sentado. Tiene su propia historia. Y los modos en los que la fotografía ha estado históricamente implicada en la tecnología del poder-conocimiento, de la que los procedimientos de prueba forman parte, son aspectos que tendrán que ser investigados.

Fueron los límites externos de esta investigación los que me llevaron al tema que me interesaba: la implicación de la fotografía en la política de erradicación de barriadas insalubres y de vivienda para la clase obrera en Leeds a finales del siglo XIX y principios del XX. Comienzo con un objeto, un libro en folio, de contenido mixto: fotos y texto escrito. Sería sencillo tomar las fotografías y colocarlas junto a otras: las fotos de Le Nègre o Marville en París, de Annan en Glasgow, de Riis en Nueva York o de Cleet en South Shields, para pensar que hemos hecho suficiente para constituir una historia, un documento transparente sobre las condiciones de vivienda de la clase obrera, o una tradición inequívoca de la fotografía documental. Pero, al margen de la dificultad que supone que la categoría constitutiva de lo “documental” no existiera hasta finales de los años 1920,



23. Jacob A. Riis, *Bandits' Roost*, Nueva York, impresión al bromuro de plata, 1888. (Museum of the City of New York)

tales historias fabricadas no harían sino alejarnos de lo que debería ser nuestra preocupación: la relevancia histórica del objeto textual, su significado como elemento histórico.

Los pliegos de fotografías que se encuentran actualmente en la Biblioteca Brotherton de la Universidad de Leeds pertenecían a un conjunto de discursos cuyos orígenes y límites debe-

mos descubrir. Formaban parte de un sistema de verdad que ejercía un poder histórico concreto y que dependía de la convergencia de una serie de condiciones históricas. El lugar donde se pronunciaba ese discurso y se invocaba ese poder era el Parlamento. Pero la tarea de las fotografías consistía en hacer presente otro espacio, un espacio cuyo significado sería ya obvio: el espacio de Quarry Hill.

II

La zona de Quarry Hill de Leeds era el corazón del primer East End de la ciudad [barrio en el extremo este], delimitado al sur por las lindes de marismas del malsano río Aire y al oeste por las fábricas que se extendían a lo largo de Sheepscar Beck, cuyo humo el viento predominante esparcía sobre la extensión irregular de viviendas de familias obreras, pero quedaba suficientemente lejos de las mansiones de la alta burguesía situadas al oeste y al norte. La edificación de Quarry Hill comenzó en los años 1780, pero su década de máximo crecimiento transcurrió entre 1821 y 1831, en el punto álgido de una oleada de inmigración que multiplicó por más de dos la población del municipio. Al finalizar este periodo, la mitad de la población del distrito municipal de Leeds residía amontonada en la zona al este de Vicar Lane y los Leylands y al norte del Bank. Era una población que siguió creciendo durante los cincuenta años siguientes, dado que York Road ofrecía la única zona disponible para el desarrollo urbanístico dentro del distrito municipal. Esta urbanización era generalmente esporádica y poco sistemática, y los edificios que se levantaban llenaban solares y esquinas sin planificación ninguna. Constructores especuladores a pequeña escala, que trabajaban sin coordinación y sin limitaciones de ordenanzas municipales en materia de construcción, dejaron un legado característico de Leeds: alta densidad de viviendas, a menudo sin instalaciones sanitarias de ningún tipo, construidas, como decía el *Leeds Mercury* en 1862, “sin la menor consideración a la salud y la comodidad de los habitantes”, en una mezcolanza de patios y plazuelas, callejones sin salida y calles estrechas, generalmente sin pavimento ni

alcantarillado.⁵ En cuanto a las viviendas, en su inmensa mayoría eran las casas adosadas modestas, sin jardín trasero, de entrada única y una habitación arriba y otra abajo, que rentabilizaba al máximo los beneficios de los propietarios y que el Ayuntamiento persistía en favorecer, frente a la oposición del Consejo de gobierno local [Local Government Board] y de su propio Oficial médico de salud, y mucho después de haber sido prohibidas en todas las demás ciudades.⁶ La primera de estas viviendas apareció en los años 1780, y la última se construyó en la tardía fecha de 1937. Entre 1886 y 1914, casi dos tercios de las viviendas construidas en Leeds eran casas adosadas de este tipo, haciendo caso omiso del espíritu de la ley de vivienda y urbanismo de 1909, con la que se pretendía prohibir su construcción a partir de entonces.

Las consecuencias de esta urbanización incontrolada, de la que el Ayuntamiento se mantuvo al margen, se manifestaron en la deplorable reputación sanitaria de la que Leeds pudo vanagloriarse durante gran parte del siglo XIX. Acusada por Robert Baker en 1842 como “ciertamente una de las más malsanas ciudades de Inglaterra”, Leeds fue objeto de numerosas investigaciones privadas y gubernamentales.⁷ En cuatro ocasiones entre 1858 y 1874 fue objeto de visitas especiales del Departamento Médico del Privy Council [Consejo Real], que mostró su preocupación por la tasa de mortalidad de la ciudad, estacionaria o con tendencia a empeorar. Los funcionarios del Departamento reprendieron duramente a la institución municipal por su inactividad e informaron que la atención a la salud pública “en proporción a la importancia de la ciudad puede considerarse tal vez como la peor que jamás ha llegado a conocimiento de este departamento”.⁸ Los brotes de cólera de 1832 y 1848 tuvieron consecuencias atroces y fueron serio motivo de preocupación pública. No obstante, desde el punto de vista estadístico fueron menos importantes que la constante presencia de la tuberculosis y otras enfermedades infecciosas como el tífus, la fiebre tifoidea y la disentería, que se extendían entre la clase obrera inadecuadamente alimentada que se amontonaba en zonas insalubres que el Ayuntamiento nada hacía por limpiar o eliminar.



24. Fotografía desconocida, *Patio junto a St Peter's Square, nº 79 del Plan*, incluida en *City of Leeds, Insanitary Areas*, 1896. (University of Leeds, Brotherton Library)

Las espectaculares epidemias que se producían ocasionalmente suscitaban protestas generalizadas, pero éstas se evaporaban tan pronto como la crisis inmediata pasaba. La opinión pública que contaba en Leeds era poco sensible a las enfermedades endémicas de los guetos industriales. Las enfermedades pulmonares resultantes del humo, los riesgos industriales y las condiciones generales de trabajo y de vida fueron responsables de un veinticinco por ciento de la mortalidad entre los años 1851 y 1911. Ante la permanencia de los estercoleros y cenizales de mala fama en las cerradas calles y en patios y plazuelas de las zonas insalubres, la diarrea siguió siendo la principal causa de muerte hasta bien entrados en el nuevo siglo.¹⁰ La tasa de mortalidad cambió poco en Leeds desde la década de 1840 hasta la década de 1870, y el índice de mortalidad entre los niños menores de un año alcanzó su punto máximo en 1893 con un 21 por ciento. La culpa no recaía necesaria-

mente en la vieja y deteriorada vivienda sino en el modelo desordenado de urbanización de patios separados que, en ausencia de toda intervención municipal, dificultaba enormemente la provisión común de los más rudimentarios servicios sanitarios. “Ciertamente, en lo referente a su ordenación”, confesaba el *Leeds Mercury*, “la ciudad entera podría haber pasado por un terremoto a los ojos de un arquitecto”.¹⁰

Sin embargo, salvo contadas excepciones, todas las calles que obtuvieron notoriedad en la época del brote de cólera de 1832 sobrevivieron hasta 1914. La ley de mejora de 1870 se utilizó para la erradicación de viviendas insalubres únicamente en tres ocasiones aisladas, y hasta el nuevo siglo el Ayuntamiento no hizo nada por utilizar los poderes adquiridos en virtud de una nueva ley de mejora de 1877 para realojar a los desesperados y empobrecidos habitantes de los suburbios. Sin alcantarillado, desagües o cualquier sistema adecuado de limpieza urbana, los patios cerrados y las filas de casas adosadas permanecieron, y su ladrillo rojo se ennegreció con la capa de humo procedente de fuegos domésticos, tintorerías, curtidurías, alfarerías, motores de vapor y fábricas de gas que —según las mediciones hechas en 1888 y 1889— tapaban el sol en el centro de Leeds durante el 84 por ciento de las horas diurnas.

La zona de Quarry Hill y York Street era el arquetipo de estas barriadas insalubres. Abarcaba unas 27 hectáreas e incluía 2.798 edificios con 16 viviendas en sótanos, 40 casas de inquilinos registradas, 287 tiendas con viviendas adosadas, un internado, un colegio católico sin internado, dos escuelas judías privadas, cinco capillas, cinco escuelas dominicales, cuatro sinagogas, una comisaría, 63 bares, cuatro institutos y 487 edificios de otro tipo, incluidos almacenes, talleres, oficinas industriales, diez panaderías, dos casas de baños, dos vaquerías, un matadero de cerdos, un matadero de aves (debajo de una sinagoga), establos, un establecimiento de salazón de arenque, una fábrica de salchichas, una refinería de grasas y un cocedero de tripas.¹¹ La fábrica de gas de Leeds en York Street agravaba la contaminación medioambiental. La vía del ferrocarril pasaba sobre los tejados de las casas por un viaduc-

to de 6 metros de altura. Hacia el sur, el río Aire era una cloaca a cielo abierto para las fábricas cercanas, que a menudo inundaba los terrenos circundantes. En esta zona se calcula que se aglomeraban unas 14.132 personas, muchas de ellas irlandesas o de origen irlandés, y muchas otras —hasta un 85 por ciento de la población en algunas calles— refugiados judíos procedentes de los pogromos de Rusia y Polonia que comenzaron en los años 1880. Tal vez no fuera rivalidad cívica lo que llevó al Oficial médico de salud de Sheffield a describirla como “una de las zonas más insalubres que uno pueda imaginar”. “Había puntos tan negros como los peores que puedan existir”, informaba un inspector del Consejo de gobierno local. “Nunca he visto una zona tan poco saludable. En numerosos puntos de la zona apenas era posible caminar sin pisar excrementos y otras inmundicias”.¹² Era tan sórdida como superpoblada, y la tasa de mortalidad, incluso en los años 1890, era en promedio un 90 por ciento superior a la de la ciudad en su conjunto.¹³ Sin embargo, por intolerables que fueran sus condiciones para quienes vivían allí, se mantuvo casi hasta finales de siglo sin herir el orgullo cívico; es decir, hasta que se produjo un brote de fiebre tifoidea en el distrito municipal en la primavera de 1890.

El balance final del brote de 1890 fueron doce casos y tres fallecimientos —bastante poco para los niveles de la década anterior—, pero la fiebre tifoidea era ya por aquellas fechas en Inglaterra lo bastante infrecuente como para suscitar el inevitable azoramiento del Ayuntamiento. La mejora de las condiciones sanitarias la había desterrado prácticamente de todas partes, y se consideraba como un índice del interés municipal por la salud pública. Más aún, los casos de infección, aunque inferiores en número a lo que se temía, comenzaron en el corazón mismo de la zona de Quarry Hill, en Allison's Buildings, y todos sucedieron dentro del mismo distrito. Ya no era posible pues ignorar los problemas. El Comité sanitario comprendió al fin que era preciso expropiar y erradicar toda la zona, y al tomar conciencia, hacia finales de aquel año, del poder que le otorgaba la ley de 1890 sobre viviendas de las clases trabajadoras, empezó a evaluar cautamente las implicacio-

nes políticas de éste. Se puso en marcha entonces una secuencia de acontecimientos que llevaría a la aprobación por parte del Ayuntamiento de su más ambicioso plan de erradicación de viviendas insalubres. No obstante, la campaña de demolición de Quarry Hill no puede explicarse exclusivamente por la epidemia de tifus que la precedió, ni por el brote aún más grave que se produjo en el mismo vecindario en 1896, cuando el plan inicial seguía siendo objeto de debate en el Parlamento, sino que está estrechamente ligada a una compleja serie de cambios y luchas en Leeds, que tenía lugar en frentes y niveles diversos. Es en el marco de esta compleja confluencia de factores determinantes donde debemos valorar el decisivo papel que jugarían las fotografías en esas mismas luchas.

Indudablemente, los factores financieros también entraron en juego. Las funciones de la Corporación habían aumentado enormemente en la segunda mitad del siglo. En cuarenta años, el Ayuntamiento había sumado responsabilidades en materia de suministro de agua, gas, tranvías, alumbrado eléctrico y educación elemental a sus responsabilidades en materia de orden público y medio ambiente, y había iniciado además una importante reurbanización del centro comercial de la ciudad.¹⁴ El nivel de gastos municipales en la década de 1890 y el aumento de los valores catastrales seguramente hizo que el programa de erradicación de viviendas insalubres pareciera una aventura ya no tan imposible como costosa en el contexto del presupuesto municipal total. La ley sobre vivienda de las clases trabajadoras también había otorgado a los ayuntamientos poderes para la expropiación forzosa con un menor coste y una mayor efectividad al cambiar la base de valoración y compensación cuando la propiedad afectada fuera a ser expropiada para la erradicación de viviendas insalubres. Esto eliminó las objeciones del Ayuntamiento con respecto a las leyes nacionales de erradicación de viviendas insalubres [Slum Clearance Acts] de 1868 y 1875. Si las expropiaciones de Quarry Hill finalmente costaron al Ayuntamiento unos tres cuartos de millón de libras esterlinas, lo que se calculaba que suponía entre un diez y un veinte por ciento por encima del valor de mercado de las propiedades, esto era mucho menos

que lo que habría tenido que pagar anteriormente en virtud de la ley de concentración de bienes raíces de 1845 [Lands Clauses Act].

Además, entonces, la reciente preocupación por la higiene medioambiental respondía a un indisimulado interés de clase. El debilitamiento de la fuerza de trabajo y la perturbación del comercio mayorista suscitó ansiedades comerciales. En un plano más general, si bien el brote de tífus proporcionó el estímulo y confirmó la necesidad de mejorar la funesta reputación de Leeds en materia de salud pública, también reavivó recientes recuerdos de una epidemia de fiebre tifoidea en 1889. No es que la fiebre tifoidea no fuese una incidencia suficientemente frecuente en el distrito municipal. La diferencia en este caso fue que el brote se produjo no en Quarry Hill o en un distrito suburbial similar, sino en Headingley, el hogar de la flor y nata de Leeds; el miedo al contagio era real. Como el alcalde de Leeds llegó a decir ante la investigación parlamentaria de 1896:

*La población de Leeds considera que no puede tener un foco de enfermedad dentro del recinto de la ciudad sin que la enfermedad se transmita a las otras zonas de la ciudad.*¹⁵

Ahora bien, ¿por qué razón un siglo de inactividad e indiferencia habrían de dar paso tan rápidamente a un plan tan exhaustivo para erradicar hasta la última fuente sospechosa de infección? La respuesta reside en una acumulación de factores de ámbito político, que desembocaron en una renovada lucha política que comenzó a desestabilizar el esquema establecido de los asuntos municipales en los años 1890 y que convirtió la erradicación de viviendas insalubres en un tema importante en todas las elecciones celebradas en aquella década.

Desde los años 1830, la política en Leeds había estado dominada por el Partido Liberal. Pero en sesenta años ese Partido Liberal había cambiado, dado que las élites mercantiles e industriales que controlaron el partido y la corporación en las décadas de 1830 y 1840 se habían retirado paulatinamente del

escenario municipal en las décadas posteriores, dejando la política liberal cada vez más en manos de pequeños comerciantes inconformistas que perseguían sus propios intereses particulares. En la década de 1860, Leeds era el ejemplo de una “tenderocracia” cuyas primeras y únicas consideraciones eran la autoayuda y la economía, lo que significaba mantener unos tipos de interés bajos. En 1870, el gasto del Ayuntamiento al margen de lo relacionado con el orden público ascendía a no más de 22.000 libras esterlinas.¹⁶ No es de extrañar que la ciudad no estuviera en la vanguardia de la reforma de la vivienda en el siglo XIX y que siguiera ratificando la desmedida construcción privada de casas adosadas modestas mucho después de que otras ciudades, como Liverpool y Glasgow, hubieran comenzado a poner en práctica programas de erradicación de barriadas insalubres. Sólo en el contexto de un profundo cambio en el ambiente político y en la vida pública del municipio el Ayuntamiento se vio forzado a mostrar una preocupación más activa por los asuntos públicos y a tratar de reparar el dañino abandono de más de medio siglo. La salud y la vivienda pasaron a ocupar una posición central en el debate local.

Aunque eso no lo explica todo, el cambio que se produjo coincidió con una renovada rivalidad política después del renacimiento del Partido Conservador, que detentó el poder en la ciudad, así como en Westminster, de 1896 a 1904. No se puede afirmar sencillamente que la munificencia conservadora reemplazara a la parsimonia liberal, pero en cierto sentido, la lucha por arrebatar el poder político local del dominio liberal convirtió a ambos partidos, el conservador y el liberal, en defensores de la reforma urbana. Cuando esta estrategia comenzó a ser rentable en las urnas, el Partido Liberal de Leeds respondió con su primer programa escrito de reforma en sesenta años, en el que ofrecía como uno de sus principales atractivos la erradicación de viviendas insalubres. Tres años después de la epidemia de tífus, los liberales de pronto prometían, como primer punto de su plan, “la inmediata erradicación de las zonas insalubres, con la debida consideración al alojamiento de las personas desplazadas por la demolición”.¹⁷

Al mismo tiempo, la hegemonía de ambos partidos estaba amenazada por la irrupción de un movimiento laborista más eficaz y organizado que, a través del consejo sindical de Leeds [Leeds Trades Council], agrupaciones socialistas independientes y diversas Uniones de reforma social, declaró su apoyo a la erradicación de viviendas insalubres. En los ámbitos tanto local como nacional, en 1892 el partido liberal era plenamente consciente de la imperiosa necesidad de establecer una plataforma popular que impidiera la aparición de un partido laborista. Pero también en el seno de los partidos dominantes se estaba produciendo una lucha que tendría consecuencias para la percepción de la “cuestión sanitaria” como asunto político urgente. En los años 1890, los intereses de la pequeña burguesía mercantil sufrieron la presión de un resurgir de la participación activa en la política local entre los representantes de intereses económicos más poderosos y grupos profesionales. También desde fuera de las organizaciones de los partidos, las mismas capas privilegiadas ejercieron presión sobre el Ayuntamiento y sobre la opinión pública a través de organizaciones filantrópicas como la Ladies' Sanitary Association [Asociación sanitaria de damas de Leeds] (fundada en 1865), la Sanitary Aid Society [Sociedad de ayuda sanitaria] (fundada en 1892) y la prestigiosa Literary and Philosophical Society [Sociedad literaria y filosófica] de Leeds, que también hicieron campaña en favor de la erradicación de viviendas insalubres. En un ambiente tan cambiado de preocupación política y con un ojo puesto en las elecciones municipales, incluso el influyente *Leeds Mercury*—portavoz del liberalismo tradicional y generalmente contrario a cualquier ampliación de los poderes municipales— envió a su “comisionado especial” a Quarry Hill y publicó una serie de diez artículos sobre las condiciones allí existentes y sus implicaciones para “la salud de Leeds”.¹⁸

La reavivación del interés por los asuntos municipales y por la salud pública debe entenderse, por tanto, como el resultado de una acumulación de factores decisivos. A los ya esbozados cabe añadir otros dos: las crecientes intervenciones financieras y legislativas del gobierno central, los asuntos locales, y, no sin cierta relación con lo anterior, la aparición de un nuevo

bloque profesional y tecnocrático en el seno de las instituciones en evolución de un Estado local en proceso de diversificación. Un resultado de la epidemia tifoidea de Headingley de 1889 había sido la destitución del Oficial médico de salud, el doctor Goldie, y el nombramiento de un tal doctor James Spottiswoode Cameron, que jugaría a un papel crucial tanto en el plan de erradicación de viviendas de Quarry Hill en general como en la realización de las fotografías en particular. Cameron era médico adjunto en la enfermería de Huddersfield, con 22 años de experiencia previa en la práctica de la medicina y 13 años como Oficial médico de salud en grandes municipios de condados.¹⁹ Su entusiasmo profesional se volcaba especialmente en los asuntos sanitarios, pero también tenía un interés no profesional por los archivos históricos urbanos y jugaba un papel destacado en una sociedad local de anticuarios. Era, en suma, representativo de un nuevo tipo de profesional: un “intelectual específico”, como dice Foucault; un experto cualificado que ocupaba una posición institucional concreta y cuya lucha por el reconocimiento de sus conocimientos estaba estrechamente ligada a su determinación de ejercer su autoridad en la reestructuración del entorno social y urbano de acuerdo con su visión experta y tecnicista. Profesionales como Cameron formaban parte de una nueva élite en ciernes que se identificaba con las técnicas avanzadas, buscaba publicidad para moldear la opinión pública y estaba dispuesta a aliarse con grupos de presión y concejales de ideas afines, a menudo procedentes de la misma clase profesional culta. No es que Cameron tuviera puntos de vista especiales u originales sobre la salud pública y el desarrollo urbano, aunque se sentía orgulloso de ser considerado “en la vanguardia de la información sanitaria” de la época.²⁰ Lo importante es que era el representante de un tipo particular, y cada vez más influyente, de intervención en la reforma social.

A lo largo del siglo XIX, médicos profesionales como el doctor W. H. Duncan, de Liverpool, y primer Oficial médico de salud del Reino Unido, y reformadores como Edwin Chadwick, habían jugado un papel especialmente importante en la presentación de la pobreza, la salud y la vivienda como problemas

relacionados con la sanidad y el bienestar social; como asuntos técnicos independientes del ámbito de la política. Hacia finales de siglo, no obstante, el ritmo de esta intervención cambió significativamente con la movilización de nuevas tecnologías de conocimiento y representación. Los métodos del censo social y de los estudios estadísticos se perfeccionaron y se utilizaron con mayor frecuencia, y la *fotografía* fue asumida por funcionarios como Cameron como un medio de registro y de publicidad a la vez.

Este nuevo estilo de funcionariado no pasó inadvertido y encontró resistencias. En el transcurso de su defensa del plan de erradicación de viviendas insalubres de Quarry Hill, Cameron sería con razón acusado por la oposición de “entusiasmo sanitario” y de ser un “purista” en asuntos sanitarios.²¹ Sus informes oficiales y sus escritos insistían incansablemente en denunciar la falta de “aire puro” en las barriadas insalubres, la denuncia de “ventilación” en las casas y la conexión de ambos factores con la enfermedad.²² Frente a eso, Cameron imaginaba un espacio limpio y abierto que sería además un territorio adecuado para sus aptitudes profesionales y en el cual prevalecería “la ley sanitaria de Dios”. El nivel profesional alcanzado le situaba en posición de fuerza para dar a sus ambiciones la forma de un ideal social. Su discurso presidencial ante la Incorporated Society of Medical Officers of Health [Sociedad general de oficiales médicos de salud], en 1902, se titulaba “Sanitary Progress during the last Twenty-Five Years - And in the Next” [El progreso sanitario durante los últimos veinticinco años y en el futuro] y describía sus esperanzas sobre un futuro en el que la electrificación permitiría trasladar la industria a distritos periféricos y posibilitaría la construcción de ciudades ajardinadas.²³ Al igual que la visión de “Hygeia” de Sir Benjamin Richardson, el sueño de Cameron era el de una Arcadia semi-rural que los ricos ya poseían. Pero, en el caso de la clase obrera, era necesaria su regularización, su limpieza y su supervisión.

Lo que nunca aparece como preocupación en los escritos de Cameron son los intereses, las experiencias y los sentimientos reales de las personas que pretende reformar. Sus planes están

tan vacíos de personas como vacías están de vida callejera sus pruebas fotográficas. En esto se diferenciaba por completo de los defensores de la salud pública de dos generaciones anteriores. A reformadores como Robert Baker, que estudió los efectos del cólera en Leeds en 1842, les preocupaban las desesperadas condiciones de vida, la inmoralidad resultante de la miseria y los detalles de casos específicos que citaban extensamente.²⁴ El de Cameron era un planteamiento despersonalizado, cuestión de técnica practicada por técnicos sociales profesionales, articulada en nuevos discursos socio-políticos y aplicada en las nuevas instituciones gubernamentales locales para reestructurar y reordenar la vida urbana. Era un punto de vista en el que el cambio medioambiental resolvería los problemas sociales simplemente cambiando el comportamiento de las personas, de quienes se esperaba que se mantuvieran calladas y totalmente dóciles ante una manipulación a gran escala. El movimiento laborista local, dirigido por cristianos misioneros y profesionales más modestos, aceptaba en gran parte los mismos supuestos. El abogado de Leeds y antiguo concejal liberal Edmund Wilson, que posteriormente representaría a los demandantes contra el plan de erradicación de viviendas, fue uno de los pocos que cuestionó el modo en que el asunto de la vivienda había sido profesionalizado, apartado del ámbito de la política y convertido en objetivo de una especialización médica específica, representada en un departamento del Estado local. Como declaró a la Society of Arts [Sociedad de las artes]:

Se cree que [el plan de erradicación] fue elaborado por el oficial médico de salud y el ingeniero municipal. Tal vez sea injusto culpar a la Corporación por los errores que ellos hayan cometido, dado que carecen de una orientación experta en esta materia, pero hay un error habitual que es preciso señalar. Parece darse por supuesto que la vivienda de las clases trabajadoras es cuestión que debe ser abordada por un médico. No cabe error mayor. Si se necesita tener un oficial médico de salud, límitense sus actividades a los asuntos de su conocimiento. Para estar cualificado en relación con la vivienda de la clase trabajadora, dos requisitos lo son todo: sentido común y un conocimiento de las necesidades y costumbres de las personas con quienes hay que tratar.²⁵

Ahora bien, los planes de Cameron y las fotografías que mandó realizar deben relacionarse, con conocimientos menos comunes, pues es a eso a lo que se refieren; y no a las vidas y experiencias de los habitantes de las barriadas obreras. Sin embargo, el silencio de los archivos sobre este punto no puede pasar desapercibido, pues es demasiado paradójico. Por miopía que Cameron pudiera haber sido en sus preocupaciones profesionales, la Corporación y sus funcionarios tenían conocimientos más que suficientes sobre los habitantes de Quarry Hill. Podían estar ocultos y lejanos, pero también parecían amenazadoramente cercanos. Podrían ser tranquilamente apartados del campo de visión de la cámara documental, pero arrojaban una alargada sombra que atravesaba la radiante imagen de la vida de la clase media.

Quarry Hill había sido desde un principio un gueto obrero y racial. Tuvo un rápido desarrollo debido a la demanda de viviendas baratas para los trabajadores cerca de sus lugares de trabajo, en talleres, mercados, almacenes y muelles de la ciudad antigua y en las más recientes fábricas y fundiciones a lo largo de Meanwood Beck. No obstante, no estaba demasiado lejos de las casas de los ricos comerciantes, la iglesia parroquial o el centro comercial de la ciudad. Pero en los años 1850 se fue imponiendo en Leeds una segregación mucho más rígida, a medida que las clases medias escapaban “por encima del humo” hacia los suburbios del norte, dejando tras de sí a los trabajadores, en las zonas industriales a las que estaban atados por el empleo ocasional, las largas horas de trabajo y la ausencia de transporte público barato.²⁶ El East End había sido visto siempre desde fuera y entendido a través de las representaciones de informes distanciados, pero ahora se convertía en algo radicalmente distinto.

Para las clases medias, no obstante, la separación física y el ensimismamiento privado no podían suponer un alivio permanente. Lo que no se podía saber se tenía que imaginar, y la imaginación se inflamaba con investigaciones oficiales, folletos e informes sensacionalistas en la prensa. Desde las alturas de Headingley, Quarry Hill parecía un mundo subterráneo

perdido en humos satánicos, el lugar de reproducción de seres infernales. La obsesión por la luz y el aire que había sido un elemento constante de los argumentos en favor de la erradicación de las viviendas insalubres era algo más que una referencia a la ley de 1890, o algo más que el índice de un saber médico a menudo excéntrico. Era una metáfora de resonancias bíblicas bien conocida y que ya tenía una historia en la literatura misionera sobre la vida en las barriadas.²⁷ Los habitantes de las barriadas eran compadecidos por vivir fuera del alcance de la Luz de la Civilización y la Gracia, pero eran también temidos por deleitarse en la negrura de su abismo invisible, que alimentaba el pecado y el desorden. La luz era necesaria para la salud, pero también para la vista. Los rayos de la Luz de la Verdad iluminan las almas de los pobres, pero también se concentran en el Ojo del Poder. El reformador social cristiano D. B. Foster argumentaba:

Tan apartados están estos lugares, que acciones vergonzosas y sangrientas pueden perpetrarse fácilmente sin que las autoridades lo adviertan[...] Mientras estos lugares secretos sigan existiendo, por su propia naturaleza tienden forzosamente a producir una pauta moral inferior; pues los mejores entre nosotros se sienten considerablemente estimulados a realizar esfuerzos más elevados debido a la conciencia de que otros ojos nos están mirando.²⁸

La solución de Foster, al igual que la de Cameron, fue introducir la cámara en las barriadas, pues la cámara era el moderno instrumento que a la vez medía la luz y ofrecía un medio de vigilancia distante pero continua. La cámara actuaba por encima de la sima divisoria entre el aquí y el allí, el ojo y lo real, el observador y el observado. Pero hacía que estos puntos parecieran irreversiblemente fijos y hacía transparente aquello que los mantenía unidos y separados: el campo cambiante del signo que es a la vez objeto y productor de relaciones de poder.

La distancia que separaba las clases medias y la barriada insalubre era más que geográfica, y las imágenes que desarrollaron para describirla era una condensación de todo aquello que lle-

naba la sima entre dos naciones; todo lo que podía reconocerse y todo lo que era preciso reprimir. El espectro de la tasa de mortalidad era solamente una muestra de todo ello. La preocupación por la salud pública entre las clases acaudaladas iba siempre ligada a un conjunto de miedos sobre este “otro lugar”, que se manifestaba periódicamente en fases de ansiedad sobre el comportamiento y las actitudes de las clases trabajadoras, sobre la enfermedad, la inmigración, el deterioro de los niveles de trabajo que trajo consigo la industrialización y el aumento de los sectores de mano de obra sobreexplotada, así como sobre la inestabilidad política nacional y las revoluciones en el extranjero. En todo el país en general, los años 1880 fueron ese tipo de periodo en el que la preocupación de las clases medias por los bajos beneficios y las altas tasas de desempleo se sumaba a los temores sobre el crecimiento del socialismo. Las convulsiones políticas europeas, la inmigración judía, la enfermedad y la superpoblación en las ciudades, la ineficiencia policial, la corrupción municipal y los efectos de una sucesión de duros inviernos sobre los pobres, serían otras de sus preocupaciones.²⁹

Por entonces, si estos temores tenían un foco central en Leeds éste era el East End de la ciudad y en particular la zona de Quarry Hill. Mientras en 1885 el Oficial médico de salud, doctor Goldie, había presentado ante una Comisión real [de investigación] sobre la vivienda de las clases trabajadoras una complaciente disertación sobre “la opulencia de las clases trabajadoras en Leeds”, todas ellas “personas prósperas, todas ellas personas que ganaban buenos salarios”,³⁰ la National Society, que había creado dos escuelas de beneficencia en la zona este de Leeds, informaba que la zona era “la más densa y degradada de la ciudad”, con una población “casi totalmente indigente”.³¹ En particular, los inmigrantes irlandeses “de las zonas más salvajes de Connaught” vivían en condiciones de “indigencia, miseria y desesperanza... con absoluta desatención[...] de la escolarización de sus hijos”, aunque de todos modos no podrían pagar las cuotas escolares.³² Lo característico del East End a los ojos de los comentaristas externos de clase media era su absoluta otredad, su intransigencia y su

indisciplina en toda una serie de ámbitos, desde lo moral hasta lo político. Comenzaba con la naturaleza de la población misma: una verdadera paradoja para el historiador que intenta conocer Quarry Hill “a través de” las fotografías de la corporación municipal.

Con sus diversas oportunidades de empleo y su posición como centro de comunicaciones e intercambio, Leeds no tuvo nunca la población estable de ciudades textiles cercanas como Bradford. A medida que su población aumentó en el último cuarto de siglo XVIII y en la segunda y tercera décadas del XIX, la inmigración fue siempre un importante elemento de crecimiento.³³ El grueso de estos emigrantes procedía de Yorkshire, de lugares relativamente cercanos, pero las excepciones más llamativas eran los irlandeses y los judíos.

La inmigración judía no se convertiría en un factor importante hasta después de 1881, cuando llegaron a la ciudad 6.000 refugiados procedentes de los pogromos polacos y rusos. En 1909, su número había aumentado hasta unos 20.000. Al igual que los irlandeses antes que ellos, el grueso de estos inmigrantes se congregaron en las zonas más pobres en torno a Quarry Hill, especialmente en los Leylands, donde muchas calles eran judías en un 85 por ciento. Pero a diferencia de los irlandeses, la comunidad judía encontró con relativa rapidez un lugar en la vida política de Leeds, aunque siguió siendo objetivo de una prolongada agitación racista que alimentaba los temores sobre los recortes salariales y los prejuicios sobre el estado de las viviendas y los lugares de trabajo de los judíos, y que en diversas ocasiones dio lugar a peleas de bandas y disturbios.³⁴

Pero si la inmigración judía en el East End suscitaba inquietud por el desorden público que podía generar, mucho más directa era la preocupación con respecto a los primeros emigrantes extranjeros, los irlandeses. En su huida de la hambruna, unos 10.000 se establecieron en Leeds en la década de los 1840, y en su momento álgido de 1861, la comunidad irlandesa llegó a representar un 12,5 por ciento de la población del distrito

municipal. Un 85 por ciento de ellos se aglomeraba en las barriadas insalubres del East End, donde, pese a las atenciones de filántropos, educadores, clérigos y magistrados, se mantuvieron inmunes a la reforma moral y reacios a una integración. Obligados en gran parte a ocupar los niveles más bajos de empleo en una ciudad dominada por el orgullo artesano, el liberalismo, el metodismo y la disidencia [dentro de la Iglesia anglicana], quedaron aislados en los aspectos racial, económico y religioso, y fueron temidos y menospreciados incluso por sus correligionarios católicos ingleses. En un sentido más fundamental, su historia les había politizado hasta niveles no alcanzados por la paupérrima clase obrera inglesa y les había colocado al margen de las premisas imperialistas que unían prácticamente a todo el espectro político de Leeds. No obstante, su propia concentración les otorgaba un apreciable peso político, y las estrechas mayorías obtenidas en las elecciones parlamentarias después de la redistribución de escaños de 1885 obligó a los resentidos liberales y conservadores a tratarlos con cautela, especialmente en la nueva circunscripción de East Leeds, donde jugaban el papel de bisagra. Una de las tres zonas de fuerte concentración obrera, East Leeds, era políticamente la menos previsible precisamente debido a la ambivalencia del voto irlandés, que desde mediados de 1880 tendía a ser liberal cuando estaba en juego el autogobierno [Home Rule] pero conservador cuando la educación pasaba a primer plano. En 1885, la oposición irlandesa a las políticas liberales hizo posible la elección de un conservador allí donde supuestamente había un escaño liberal seguro, pero volvió a cambiar un año después, cuando los conservadores de la ciudad recurrieron al argumento de las dificultades de empleo de la clase obrera ante la competencia irlandesa durante la recesión.³⁵ En consecuencia, los nacionalistas irlandeses se aproximaron mucho más a los liberales e incluso atacaron al incipiente movimiento laborista, a su vez marcadamente irlandés, por suponer una amenaza para el frente común. En 1900, no obstante, el voto irlandés rechazó nuevamente al candidato nacionalista presentado por los liberales contra la oposición local, y el problema de la circunscripción políticamente imprevisible se resolvió solamente con la concesión del escaño a los laboristas en virtud del pacto

de Gladstone-Macdonald de 1906, si bien los laboristas tuvieron buen cuidado de proponer a un nacionalista declarado, James O'Grady.

Si bien el nacionalismo irlandés fue un relevante elemento perturbador en la política de Leeds en el último cuarto del siglo XIX y un factor de irritación para los grandes partidos, hubo irlandeses que también hicieron sentir su presencia política en otro frente. Desde principios de los años 1880, aparecieron algunos activistas que encontraron una base social suficiente para la creación de un incipiente movimiento socialista radical que suponía una amenaza para las lealtades tradicionales en el distrito municipal y cuestionaba la delegación de la responsabilidad política en representantes de la clase media.³⁶ La Federación Socialdemócrata [Social Democratic Federation], la Liga Socialista [Socialist League] y el Partido Laborista Independiente [Independent Labour Party] se desarrollaron de forma sucesiva en la zona de Quarry Hill, en gran parte bajo la dirección de descendientes de irlandeses como Tom Maguire, que creció en la comunidad católica del este de Leeds. Desde su perspectiva nacionalista, estas agrupaciones socialistas comenzaron a defender una estrecha conexión entre la cuestión del Imperio y los problemas del movimiento obrero en Inglaterra, y aunque debido a las divisiones existentes la clase obrera no se sumó masivamente a su causa, sí consiguieron cambiar de forma radical el carácter del debate en clubes y sindicatos y sentaron las bases para una nueva comprensión de la vida de la clase obrera. El periodo de crecimiento de su influencia fue un tiempo de grandes dificultades para las industrias de Leeds, que se enfrentaban entonces con la competencia alemana y estadounidense y ya no disfrutaban del privilegio de ser los únicos productores en el mercado mundial. A lo largo de la "excepcional depresión" de principios de los años 1890, los socialistas criticaron la complaciente aceptación del aumento del desempleo como algo normal, y los años en los que se planificó la erradicación de las viviendas insalubres en York Street y Quarry Hill fueron escenario de un recrudecimiento de las huelgas, a menudo, como la huelga del gas de 1890, iniciadas en esa propia zona.³⁷

Se admitiera o no, los residentes de Quarry Hill constituían claramente un problema en diversos aspectos para las clases gobernantes. No es que formaran un cuerpo unificado, pues las diferencias de trabajo y formación, la gran variedad de oficios y las divisiones de sexo, raza y religión producían una estructura social mucho más fragmentada que lo que la rigurosa estratificación de clases dibujada por la parcelación residencial de Leeds parecía sugerir. Pero tampoco debemos creer que hubiera un conjunto coherente de intereses detrás del propio plan municipal de erradicación de viviendas insalubres. La cuestión es que dos clases enfrentadas se definían mediante una oposición simplificadora, mediante una separación física y cultural que las situaba entre sí a tanta distancia que resultaban casi desconocidas, aunque imaginables una respecto de la otra. Los habitantes de las barriadas expresaban su diferencia con demasiada claridad para quienes deliberaban sobre su destino, lo que éstos aprovechaban para formarse sus propias imágenes fantásticas o científicas de quienes vivían “fuera de los límites”. Es una imagen sorprendente, por tanto, que se ofrece como prueba, pero que a la vez hace desaparecer a los habitantes de la zona de hampa e insalubridad. Es una estrategia sorprendente, aunque convincente, que no dice nada sobre los cambios políticos, ni sobre la intratabilidad de la población de las barriadas, en relación con la “industria normal”, la escolarización o la reforma social, sino que tan sólo habla de espacio, luz y aire, y basa la argumentación en favor de las demoliciones en unos alegatos técnicos de un discurso seudomédico sustentado a su vez en el tecnicismo de la fotografía.

Hay que decir, llegados a este punto, que en ningún momento de la campaña por la erradicación de viviendas insalubres de Quarry Hill se hizo el menor intento de consultar a los residentes de la zona condenada. Cameron se contentó con afirmar que los demandantes eran pocos y que la prensa y la opinión pública estaban de su parte.³⁸ Tampoco hay noticia de reuniones de protesta convocadas por los habitantes de las barriadas contra sus condiciones de vida o contra las propuestas de demolición. Dado que pocos de ellos sabían escribir o estaban interesados en registrar sus opiniones, sus actitudes

simplemente no están presentes en la representación y es importante recordar esto al observar las fotografías. Como mucho, se podría conjeturar que se habrían opuesto al plan puesto que su acceso al trabajo, al ocio y al crédito dependía de la posición y de la compacta estructura de sus vecindarios. Como dato más obvio, la consecuencia inmediata de la condición de barriada pobre de Quarry Hill eran unos alquileres baratos. A cinco chelines y diez peniques por semana o más, los alquileres de los bloques municipales que se estaban levantando en los nuevos suburbios obreros eran más del doble de lo que los inquilinos desplazados estaban pagando con salarios cuyo promedio oscilaba entre 19 chelines y 1 libra y 10 chelines por semana, como mucho, cuando tenían trabajo.³⁹ No se plantearon propuestas de romper el modelo de anteriores planes de vivienda basados en el modelo filantrópico y que zozobraron entre la economía de los elevados costes de construcción y los bajos salarios de aquellos a quienes se pretendía proporcionar una vivienda. La población arrendataria de Quarry Hill debe de haber sido plenamente consciente de que no existían planes concretos de realojamiento. Al igual que los subsidios de arrendamiento, los planes municipales de vivienda eran considerados en general entre las clases gobernantes de Leeds como una injustificada interferencia en los derechos de los arrendadores privados y un uso incorrecto de fondos públicos que únicamente podría destruir las energías morales de los pobres dignos de ayuda. La petición del Consejo de Comercio [Trades Council] de utilizar la Parte III de la ley de 1890 para construir casas de alquiler para familias obreras y las protestas nacionalistas en el Parlamento no fueron atendidas, y hasta 1919 la Corporación no quiso saber nada sobre la “idea socialista” de la vivienda municipal.⁴⁰ Lo que la demolición de una barriada insalubre significaba, por tanto, era un aumento todavía mayor de la densidad de población en las zonas circundantes. Como advertía Engels en 1872:

Los lugares de reproducción de enfermedades, los infames agujeros y sótanos en los que el modo capitalista de producción encierra a nuestros trabajadores noche tras noche, no son abolidos; son simplemente trasladados a otro lugar.⁴¹

Por esta razón los parlamentarios radicales, incluido Kier Hardy, deploraban el hecho de que las propuestas de demolición no incluyeran medidas de realojamiento obligatorio. Edmund Wilson planteó la misma cuestión desde una perspectiva menos progresista en el informe sobre “la vivienda de las clases trabajadoras” que presentó ante la Society of Arts. Refiriéndose concretamente a Quarry Hill, argumentaba:

si la zona va a ser completamente demolida, toda vivienda que pueda levantarse en ella debe cumplir con las normativas modernas y exigirá unos alquileres elevados. Se habrá cometido una monstruosa injusticia con los pobres. Dos o más familias tendrán que vivir en una casa, y dado que llevarán consigo sus hábitos, el estado final de la zona será peor que antes. Los cambios absolutos y repentinos no son practicables. Únicamente en el teatro de pantomima es posible convertir una calabaza en una carroza de oro con el simple movimiento de una varita mágica.⁴²

Llegado el momento, Wilson y los demás tuvieron razón. Las promesas electorales se olvidaron, y en 1900, mientras se negociaba la ampliación del plan de demolición, solamente se había proporcionado alojamiento alternativo a 198 de los 4.000 habitantes de la primera fase de la demolición en torno a York Street.⁴³

III

El procedimiento real para la demolición de la zona de Quarry Hill en virtud de la ley de vivienda de las clases trabajadoras de 1890 implicaba el proceso de aprobación por parte del Consejo de gobierno local [Local Government Board], publicación de las órdenes provisionales y confirmación final mediante resolución parlamentaria. Aunque los concejales conocían en septiembre de 1890 los poderes que les otorgaba la nueva ley, y aunque se hicieron claras promesas al electorado en 1893, el Ayuntamiento no presentó finalmente un plan de demolición para su aprobación hasta octubre de 1895. La propuesta vino en primera instancia de Cameron, el oficial

médico de salud, apoyado por el ingeniero municipal. Entre 1890 y 1894 inspeccionaron la zona, recopilaron pruebas y presentaron diversos informes ante el Ayuntamiento y su Comité Sanitario. En abril de 1894, el comité inspeccionó la zona y aceptó la necesidad de recurrir a los poderes de la ley de 1890 para una demolición a gran escala, en lugar de los limitados poderes de “ventilación” y ensanchamiento de calles que hasta entonces se habían planteado. En febrero del año siguiente, Cameron presentó su informe final, que se debatió en una reunión especial del Ayuntamiento celebrada en abril. Aun así, no fue hasta octubre cuando la resolución final fue aprobada por 50 votos contra cinco y el asunto se remitió al subcomité de zonas insalubres recientemente constituido, presidido por Frances Lupton, un defensor de mejoras más que de planes generales de demolición y un rotundo oponente de las viviendas municipales, especialmente de la construcción de viviendas de alquiler, que tal vez muy apropiadamente comparaba con “barracones”.

La primera parte del plan implicaba la demolición de un espacio de algo más de seis hectáreas en torno a York Street, en la esquina suroeste de Quarry Hill, una zona con una población de unos 4.000 habitantes, que ocupaba 634 viviendas. Las órdenes provisionales fueron concedidas por un informe del Consejo de gobierno local en marzo de 1896 y confirmadas mediante una ley parlamentaria en agosto, siguiendo las recomendaciones de los comités de investigación de ambas cámaras. Sin embargo, las expropiaciones forzosas necesarias no se negociaron positivamente hasta 1899, momento en el que Cameron comenzó a presionar para la aplicación de sus planes en las 20 hectáreas. El calendario para esta segunda fase era sustancialmente el mismo que para la primera y de nuevo encontró oposición en todas sus etapas. El Ayuntamiento dio su aprobación en septiembre de 1900, y en marzo del año siguiente las propuestas llegaron ante el Consejo de gobierno local que celebró su investigación en Leeds. Después de su aprobación, se presentaron las órdenes provisionales ante el Parlamento en mayo. La segunda lectura del proyecto de ley de confirmación se celebró el 14 de junio de 1901 y fue acep-



25. Fotógrafo desconocido, *Patio al Este de Bridge Street*, en *Photographs of Properties of Petitioners in the Quarry Hill Unhealthy Area* [Fotos de propiedades de demandantes de la zona insalubre de Quarry Hill], 1901. (University of Leeds, Brotherton Library)

tada, no sin oposición, por 307 votos a 52. Las órdenes fueron entonces remitidas, a comienzos de julio, a un comité de investigación de la Cámara de los Comunes, reunido durante cinco días, y finalmente ante un comité de investigación de la Cámara de los Lores que emitió su veredicto favorable el 26 de julio. Sucedió en 1901 lo mismo que en 1896: fue ante los comités de investigación, reunidos en Londres, donde se presentaron los pliegos de fotografías.¹¹

Las fotografías se prepararon, por tanto, entre febrero de 1896 y principios de 1901, detalle confirmado por las fechas incluidas en los carteles publicitarios. No obstante, los álbumes principales, en la forma en que han llegado hasta nosotros, parecen corresponder, salvo excepción, al final del periodo en el

que también se estaban preparando grandes volúmenes conmemorativos para su presentación en la Biblioteca pública [Public Free Library] de Leeds y la Thoresby Society en 1902.¹² Resulta difícil establecer exactamente quién pudo haber hecho las fotos, más que haber encargado su realización. En abril de 1899 se puso en marcha en Kingston-upon-Hull un registro comparativo de viviendas a punto de ser demolidas, en virtud de la ley de 1890, llevado a cabo por el inspector sanitario jefe [Senior Sanitary Inspector] de Hull, que fue autorizado por el subcomité de viviendas insalubres para encargar el trabajo a un fotógrafo comercial llamado Watson.¹³ Asimismo, Thomas Annan fue encargado en 1866 por el Town Council City Improvement Trust de Glasgow para fotografiar antiguos callejones y calles cuya demolición estaba prevista en el plan de erradicación (y tal vez merece la pena señalar que los fotogramados de Annan fueron incluidos en una exposición de la Photographic Society de Leeds en septiembre de 1895).¹⁴ Entre 1900 y 1914, los comités de planificación y sanitario del Ayuntamiento de Glasgow contrataron también fotógrafos locales para una campaña contra el hacinamiento en las casas de inquilinos autorizadas, una encuesta sobre las zonas de mejora y una petición en favor de una ley de reducción de humos.¹⁵ Más cerca de Leeds, y en fecha tan temprana como 1852, el fotógrafo profesional William Pumphrey había realizado un archivo de la arquitectura de York, incluidos los callejones traseros que entonces se enfrentaban a la demolición. También en Manchester, la Amateur Photographic Society había recopilado desde 1888 un archivo de “recuerdos fotográficos” de edificios de la ciudad y estaba en contacto con proyectos similares en Birmingham, Sheffield, Liverpool y York.¹⁶ Ninguno de los fotógrafos implicados en estos proyectos era de hecho funcionario de un departamento de gobierno local. Eran comerciantes y entusiastas, tan independientes como los aficionados, como John Galt o Willie Swift, que recurrieron a la fotografía en los años 1890 como apoyo en su tarea de ayudar a los empobrecidos habitantes de los suburbios.

Ahora bien, lo que sucedió en Leeds todavía no está demostrado. Aunque en las actas del comité sanitario [Sanitary

Committee] se registran partidas muy pequeñas de gasto externo, no hay referencia a honorarios pagados a un fotógrafo, y solamente aparece una entrada, en el *Informe del subcomité de zonas insalubres* correspondiente a 1902-1903, por 35 libras, 5 chelines y 1 penique de gasto en “fotografías, planos, croquis, etc.” para la zona de York Street.⁵⁰ Los archivos fotográficos de la reconstrucción se remontan, no obstante, al ensanchamiento de Boar Lane en 1866, y se había convertido en costumbre del departamento de ingeniería municipal [Borough Engineer's Department] desde mediados de los años 1890 tomar fotografías de las zonas en las que trabajaban. (De hecho, uno de los álbumes de Brotherton lleva el sello de dicho Departamento). Pero, al igual que con el dibujo de planos, el trabajo del departamento de ingeniería se realizaba a menudo a instancias del oficial médico de salud. En 1880, por ejemplo, el oficial médico de salud, George Goldie, fue requerido por el doctor Edward Ballard, en representación del Consejo de gobierno local, para que obtuviera fotografías de siete mataderos del distrito municipal cuyas condiciones de hacinamiento y cuyo estado de insalubridad estaban bajo investigación. En consecuencia, se publicaron 13 fotografías numeradas como prueba e ilustración en una colección de informes dirigidos al Consejo de gobierno local, al Comité de mercados y al Ayuntamiento de Leeds.⁵¹ Las imágenes que mostraba, según se decía, hablaban por sí mismas.⁵² La estrechez y la mala ventilación de los patios, el carácter defectuoso de pavimento y paredes, su falta de limpieza y su estado anti-higiénico, todo ello extensamente descrito en los informes escritos, fueron considerados simplemente como evidentes a partir de las imágenes. Sin embargo, la retórica de estas primeras fotografías oficiales no es en absoluto emotiva en comparación con el lenguaje de los informes. Sus tonalidades sepia describen espacios desnudos, deshabitados, sin presencia de carniceros ni ganado, e identificados únicamente por la presencia de ocasionales reses colgadas. Son totalmente distintas de las imágenes comerciales de esos mismos patios de una década más tarde, rebosantes de pintoresca vida insalubre, vendidas por la empresa Wormald de Leeds como parte de su serie sobre “El Leeds antiguo”.⁵³



26. Fotógrafo desconocido, Vista número 13: Interior de Higgins' Yard. La vista habla por sí misma, en *Report of Dr Ballard to the Local Government Board, etc.[...] upon the Slaughter-Houses and Slaughter-Yards in the Borough, and as to the Establishment of a Public Abattoir*, 28 de junio de 1880. (Leeds City Libraries, Local History Department)

El precedente es importante y el contraste resulta instructivo. Las fotografías de mataderos, como los de los álbumes de Quarry Hill, son el comienzo de un discurso fotográfico oficial sistemático que evita el pintoresquismo y la emoción, pero a la vez reivindica una irrefutable inmediatez de expresión. Ciertamente, la línea todavía no está claramente trazada. Las fotografías de Quarry Hill todavía se asemejan a las vistas del “viejo Leeds” vendidas por Edmund y Joseph Wormald a partir de los años 1860. En ambos casos la retórica pictórica es bastante rudimentaria, pero están igualmente cercanas al posterior trabajo oficial de Charles Pickard y a la fotografía “no profesional” del socialista e historiador local Alf Mattison, o de Willie Swift, que fotografió “las espantosas condiciones de la vida en las barriadas” para la Holbeck Social Reform Union e ilustró la



27. Edmund y Joseph Wormald, *Matadero visto desde la entrada*, Vicar Lane, c. 1893. (Leeds City Libraries, Local History Department)

denuncia de su amigo D. B. Foster, *Leeds Slumdom* [Las barriadas pobres de Leeds] en 1897.³⁴ La búsqueda del nombre de un fotógrafo podría resultar fascinante. Algunas de las fotografías, por ejemplo, han sido atribuidas a Alfred Ernest Matthewman, un abogado que trabajó en el Ayuntamiento a finales de los 1890, pero de cuyas actividades fotográficas nada se sabe.³⁵ Sin embargo, la búsqueda resulta decepcionante. Aficionado entusiasta, fotógrafo profesional o empleado del departamento de ingeniería, no hay razón para suponer que el conjunto de las imágenes realizadas a lo largo de cinco años sea obra de una sola mano. Aún más fundamental es tener en cuenta que la cuestión de la autoría no puede darse por cerrada estableciendo quién apretó el botón, dado que todas las placas fueron expuestas, trazadas y registradas bajo la estricta supervisión del Departamento sanitario [Sanitary Department], e incluso

del oficial médico de salud en persona. Diversos funcionarios sanitarios, tal vez incluso el propio Cameron, aparecen en las fotos, controlando a los curiosos, estableciendo la escala, orientando la mirada del espectador. Más aún, las actas del comité de investigación muestran que Cameron era capaz de localizar y fechar fotografías concretas y hablar con seguridad sobre las condiciones meteorológicas predominantes en el momento de hacerse las fotos. Es obvio que también era conocedor de al menos algunos de los problemas técnicos implícitos. Conocía los tiempos de exposición y comprendía los efectos de los distintos objetivos. Además hay un aspecto importante en el que debe considerarse que Cameron y su adiestrado equipo fueron imprescindibles en la elaboración de las imágenes; éstas correspondían a la estrategia de ingeniería social de Cameron, y cobraban relevancia precisamente al insertarse en su discurso profesional sobre la salud y la vivienda. Sin embargo, esto no quiere decir que Cameron pudiera controlar su significado, pues, como veremos, esta cuestión se convertiría en el escenario de una lucha política. Para entender esto, debemos considerar el uso de las fotografías.

En 1896 y en 1901, unas selecciones cuidadosamente ordenadas de fotografías se agruparon para su presentación en el Parlamento, junto con los “mapas, detalles y estimaciones” exigidos por la ley de 1890. Su elección y ordenación parecen haber sido diseñadas especialmente con el propósito de refutar la argumentación de los recurrentes contra el plan, entre quienes destacaban los agentes inmobiliarios y los propietarios de bares. En las sesiones de investigación del Consejo de gobierno local de Leeds no parecen haberse presentado los libros de fotografías, tal vez porque los inspectores del Consejo realizaron numerosas visitas a las propias zonas insalubres.³⁶ Ante los comités de investigación parlamentarios, no obstante, los pliegos de fotos jugarían un papel decisivo. Lo que muestran las actas es que las fotografías se presentaron ante el comité con engañosa sencillez, como elemento de prueba, como “una veraz representación”, como demostración de que las zonas en ellas mostradas eran insalubres. Pero lo que es necesario comprender es que, en este contexto y en esta actividad, las fotos

constituían un tipo de material relativamente nuevo cuyo uso y aceptación era preciso negociar, aprender y establecer oficialmente. Cameron había desarrollado claramente la destreza necesaria, incluso ya en 1896, y había empleado hábilmente las imágenes fotográficas para aumentar la autoridad establecida de su testimonio, que se basaba en el prestigio de su departamento y en su experiencia médica profesional. Otros testigos carecían de esa capacitación y tenían que apoyarse en otras formas de prueba o negar la legitimidad de las fotografías. Al comienzo de las reuniones del primer comité de investigación de la Cámara de los Comunes, Cameron fue puesto en entredicho: “¿No hace usted otra cosa más que amontonar gente en tarjetas postales?”⁵⁷ Cameron no rechazó este menosprecio, como era de esperar, sino que inmediatamente invirtió en su favor la situación —una discusión sobre el estado de un local de bebidas— al establecer la naturaleza sistemática de sus pruebas visuales: “E es la fachada”, explicó. “G es una fotografía tomada desde la parte posterior; E, F, G y H lo muestran todo”.⁵⁸ Cuando era cuestionado, no se amilanaba:

*E es la fachada; F es el patio trasero; G es la parte posterior de la casa tomada desde ese mismo patio; H es el extremo norte de la plaza de Riley's Court, adyacente al local; I es otra vista de la misma plaza.*⁵⁹

Cameron había preparado su caso minuciosamente y al presentar sus pruebas siguió una detallada relación escrita. La oposición había claramente subestimado su estrategia. No obstante, para el éxito de dicha estrategia era preciso que los propios comités de investigación se convencieran de su legitimidad y se instruyeran en la lectura de pruebas fotográficas, pues posiblemente se trataba de las primeras y con seguridad de una de las primeras ocasiones en las que se presentaban fotos como elementos de prueba ante un comité parlamentario. Pero no solamente era necesario persuadir a los comités para que las aceptaran; obviamente, también era preciso persuadirlos para que aceptaran la lectura favorable a las propuestas de erradicación de las barriadas insalubres. Nunca se planteó la posibilidad de que las fotografías hablaran por sí mismas. Cameron intervenía

continuamente para explicar las imágenes hasta el más mínimo detalle, aunque por el contrario se utilizaban normalmente mapas y planos que no requerían una orientación tan experta. Lo que Cameron intentaba hacer era establecer unas normas técnicas acerca del significado de las imágenes que además las relacionara con otros tipos de pruebas —con archivos de personas y lugares— y evocara espacios ausentes; espacios que a su vez intentaba relacionar con enfermedades. Interrogado en 1896 sobre una fotografía de un patio en el exterior de Harrison's Buildings, respondió con una exhaustiva explicación que podría parecer redundante pero que sutilmente trasladaba al comité al terreno del realismo y al valor probatorio que pretendía establecer para sus pliegos de imágenes:

*a la derecha, esa es la puerta trasera de la casa de inquilinos —este patio ocupa un terreno de 20,90 metros cuadrados—, la fotografía está tomada desde una estrecha entrada, y el único acceso a ese patio desde su otro extremo se encuentra a la derecha, la ventana y la puerta trasera de la casa de inquilinos, y a la izquierda dos pequeños edificios de dos pisos divididos en apartamentos amueblados, y a continuación, enfrente de aquel muro donde puede verse una línea de luz, se encuentra el muro del “Yorkshire Hussar”, y el “Yorkshire Hussar” impide la entrada de la única luz diurna que podría llegar a estos edificios por la izquierda.*⁶⁰

En un mismo movimiento, lo que las fotografías no mostraban era explicado para darle un significado. En la segunda investigación parlamentaria Cameron pasó apuros cuando intentó señalar las dificultades técnicas para realizar exposiciones en los oscuros y cerrados espacios de Quarry Hill. Sobre un pequeño patio, argumentó lo siguiente: “Me gustaría haberles mostrado una fotografía de algunos de estos lugares, pero la dificultad es que los patios no son suficientemente grandes para permitir el campo de visión libre de la cámara”.⁶¹ Cuando mostró un patio más grande, insistió en que se había podido fotografiar únicamente porque “la fotografía se hizo cuando el sol brillaba en torno al mediodía del 22 de enero y la exposición aplicada fue de una hora”.⁶² De este modo, se propugnaba para las fotografías un discutible realismo legal sometido a



28. Fotógrafo desconocido, *Patio exterior de Harrison's Buildings*, en *City of Leeds Insanitary Areas* [Zonas insalubres de la ciudad de Leeds], 1896. (University of Leeds, Brotherton Library)

un estricto control. Mediante este procedimiento había invocado otro espacio, un espacio más allá de la fotografía, más negro que las oscuras imágenes y más cerrado aún. Lo que se significaba era, con toda premeditación, “la estrechez, el ambiente cerrado y la mala ordenación[...] el mal estado de calles y casas[...] la falta de luz, de ventilación de aire o de servicios adecuados”, todo lo cual definía una zona insalubre según la ley de 1890.⁶³ Además, al mismo tiempo, Cameron establecía procedimientos y protocolos prácticos para el tratamiento de pruebas visuales. Los álbumes estaban en la sala. Pasaban de mano en mano. Determinadas fotografías se convertían en objetos de debate. Se estaba negociando algo que difícilmente podría reflejarse en las actas.

Sin embargo, a pesar de su destreza, Cameron no podía controlar los significados de las fotografías a su capricho. Puede

decirse que empleaba una tecnología moderna de un modo que resultaba avanzado para la época, pero no podía fijar de manera incontrovertible sus representaciones exclusivamente en el marco de su concepción tecnicista de los problemas sociales. Sus oponentes legales aceptaron el debate sobre las imágenes con la intención de demostrar la idoneidad de las propiedades que defendían. En 1901, un testigo elogiaba una fotografía de sus locales como una imagen “excelente” que mostraba un edificio sólido.⁶⁴ Pero Cameron aceptó esos desafíos, y las actas del comité reflejan algo que de otro modo podría haberse perdido: la constante negociación de las condiciones de significado. En su conainterrogatorio en favor de los demandantes, Forbes Lankaster preguntó: “¿Es esa fotografía una fiel representación de las tres casas de Hope Street?”. Cameron respondió: “Sí”, y Lankaster le indicó: “Muéstreselo al presidente”, al tiempo que entregaba un pequeño plano hecho a mano con el que esperaba apoyar su descripción de las propiedades. Pero Cameron no dejaría las cosas así:

Quisiera identificar las quejas que presento en mi testimonio principal. Éstas son casas por debajo del nivel del suelo. No estoy de acuerdo en que esta entrada esté por encima; eso es una escalera que desciende hasta la planta baja. Esto es un dormitorio y esto es también un dormitorio; esto es un patio, y estas tres casas de las que tienen ustedes una fotografía son lo que yo llamo casas adosadas orientadas hacia el norte; ésta es una casa adosada con un establo detrás. Ésta casa lo atraviesa y tiene la puerta falsa; además, hay lugares que aparecen en el mapa que no se muestran aquí. Esto que se muestra como un espacio abierto está cubierto por lo menos hasta aquí (señalando en el plano).

En este punto, el Presidente intervino para confirmar lo que Cameron había dicho. A continuación, Forbes Lankaster volvió a la carga:

Mire esta fotografía. ¿Repite usted su testimonio de que está cubierta; que se trata de una fotografía del patio en su estado actual?

Cameron no lo dudó, pero cambió de táctica, del realismo a la construcción:

Sí, está tomada con un ángulo de objetivo muy amplio, y hace que esta parte parezca más ancha; la impresión es la de estar entrando en un lugar enclaustrado.

Las indicaciones sobre el nivel técnico de la imagen desarmaron por completo al abogado responsable del conainterrogatorio, y mientras Cameron seguía explicando la fotografía al presidente, Forbes Lankaster pudo tan sólo exclamar:

No discutiré con usted si está cubierta o no.

Pero Cameron estaba decidido a insistir en sus conocimientos y a zanjar la cuestión:

Está cubierta donde usted mismo puede ver en la foto. Si se toma la imagen con un objetivo de gran angular, se amplía el primer plano a expensas del fondo; el fondo está cubierto.⁶⁵

Por consiguiente, cuando le convenía, Cameron detallaba la elaboración técnica de la imagen, pero seguía argumentando la necesidad de ver a través de la fotografía la realidad desvelada; una realidad naturalmente imbuida con los significados que para él tenía. Lo que defendía era el significado y el realismo que deseaba establecer en relación con las imágenes. No obstante, nadie le acusó nunca de forzar deliberadamente las fotografías, mediante retoques o recortes, por ejemplo, o mediante subexposición de las placas de vidrio en la cámara para aumentar el carácter sombrío de la imagen. La oposición se ciñó al realismo de las fotografías, pero no consiguió establecer otras posiciones que hicieran posibles otras lecturas alternativas de las imágenes. Carecían de la habilidad de Cameron. Quedaron atrapados en los significados que él planteaba y perdieron su caso, incluso aunque en 1901 ciertos demandantes habían aprendido lo suficiente como para presentar sus propias fotografías de sus propiedades.⁶⁶ No podían compararse con la organización sistemática de la documenta-



29. Fotógrafo desconocido, *Patio de una fábrica de papel, orientada hacia el Este*, en *Photographs of Properties of Petitioners in the Quarry Hill Unhealthy Area* [Fotos de propiedades de demandantes de la zona insalubre de Quarry Hill], 1901. (University of Leeds, Brotherton Library)

ción de Cameron, que no necesitaba la retórica legalista ni la mala fe del fiscal del Ayuntamiento Lord Robert Cecil. Ante el último obstáculo, enfrentado con las fotografías de un demandante ante el comité de investigación de la Cámara de los Lores, Lord Robert pronuncia un irónico epitafio sobre todo el procedimiento:

No deseo preguntarle sobre las fotografías, porque sabemos que las fotografías no transmiten una impresión muy exacta de esta clase de edificios.⁶⁷

IV

Ha llegado el momento de recapitular. Lo que ha perdurado no es un documento neutral sobre la vida de la clase obrera, sino un texto mixto, enviado al Parlamento como parte de una presentación oficial, como elemento de prueba. Ahora bien, lo que tenemos que preguntarnos es cuál es el significado de todo esto. ¿Qué procedimientos, competencias y técnicas convencionales se habría utilizado para producir una verdad a partir del texto fotográfico? ¿Cómo se establecieron tales procedimientos y cuándo se convirtieron en un hábito administrativo? No nos referimos únicamente a la fotografía, sino a su inserción en una red acumulativa de documentos, un archivo intenso y meticuloso, un conjunto de pequeñas técnicas disciplinarias de notación, registro, tabulación y archivo. Los comités parlamentarios, según parece, se sintieron inseguros en cuanto a qué hacer con los álbumes, pero el grupo de presión favorable a la demolición de las barriadas parece haber previsto una cierta resistencia. ¿O la cuestión es que tenían que establecer las necesarias competencias? Ciertamente, la fotografía había sido utilizada como medio de registro y prueba tanto por la policía como en cárceles, manicomios, residencias infantiles y hospitales antes de esta fecha,⁶⁸ pero de manera irregular. Las técnicas exactas y seguras que codificaron las condiciones en las que sería posible analizar las fotografías como pruebas no parecen haberse establecido hasta las primeras décadas del siglo xx. Siendo así, lo que tenemos aquí es un caso de negociación; un precedente de prueba.

Pero es una prueba integrada en una argumentación, y la argumentación forma parte de una lucha política sobre programas de vivienda. No se trata solamente de algo que se desarrolla *alrededor de* las imágenes. Las fotos no son solamente una *contribución* a la lucha, sino también un *lugar de* esa lucha: el punto donde los poderes convergen a la vez que se producen. Es posible que no conozcamos al fotógrafo —la persona que apretó el botón—, pero en cierto sentido eso puede carecer de importancia. Podemos investigar sobre el autor no como un individuo sino como una entidad comple-

ja, como, por ejemplo, el Departamento del Oficial médico de salud que jugó un papel constitutivo no solamente en la instigación sino también en la realización y la interpretación de las fotografías. Tampoco se trataba de la primera vez que el grupo de presión en favor de la reforma de la salud pública en Leeds se había interesado por los medios de representación más avanzados de la época. Antes de la fotografía existió la cartografía. Cinco años antes del primer mapa a gran escala del Servicio oficial de topografía [Ordnance Survey], en 1842, el concejal municipal e inspector industrial Robert Baker elaboró el primer mapa sanitario del distrito para su presentación ante un comité de investigación de la Cámara de los Lores sobre un atroz brote de cólera en la ciudad.⁶⁹ Lo que Baker pretendía resaltar en su mapa era la correlación de la enfermedad con las zonas deficientes en alcantarillado, canalizaciones y pavimentos; entre esas zonas destacaba Quarry Hill, aunque en aquella época buena parte de sus edificios eran de construcción reciente. El objetivo de Baker, como el de Cameron, era describir meticulosamente una situación, comprenderla, controlarla.

Esto, por tanto, formaba parte de la intención. Pero la autoría no determina el significado. El significado de una fotografía o una secuencia de fotografías permanece siempre relativamente abierto a diversas posibilidades —de ahí los argumentos que se recogen en los archivos acerca de la exacta construcción que debe ponerse en las imágenes—. La oposición —los propietarios, los políticos partidarios del *laissez faire*, las personas que buscaban una compensación— producen significados propios, pero no logran exponer los procedimientos de la construcción fotográfica. Son esenciales en este sentido las limitaciones técnicas de la tecnología fotográfica entonces existente. El reconocimiento de estas limitaciones podría haber actuado como contrapeso frente a suposiciones no argumentadas acerca de la transparencia semiótica de la imagen mecánica —suposiciones que tienen una historia más larga que la de la propia fotografía—. Sin embargo, las limitaciones técnicas no son ninguna especie de límite predeterminado. Aparecen solamente cuando el equipo de cámara disponible

se usa de una determinada manera. Entonces se hacen visibles en las fotografías no como delimitación, sino como significado: los callejones quedan subexpuestos, oscuros, *lúgubres*, los espacios se muestran escorzados, comprimidos, *angostos*; las composiciones son repetitivas, escuetas y *brutales*. En el conjunto de los álbumes, los límites de la tecnología se trazan en forma de ausencia. Ciertos lugares no se muestran y no hay interiores, aunque tales espacios no estaban fuera de la capacidad de los equipos existentes, como lo demuestra la fotografía de Willie Swift publicada en 1897.⁷⁰ Pero el Oficial médico de salud, que se las sabe todas, responde a esto que había callejones y pasadizos [entre edificios] tan oscuros y estrechos, interiores tan angostos y lúgubres, que ni siquiera era posible hacer fotografías allí. ¿Qué significa esta ausencia? ¿Puede una u otra de las partes apropiarse de ella de este modo? El argumento sigue adelante. Antes, durante y después de la realización de las fotografías, reviste su significado.

La cámara nunca es un mero instrumento. Sus limitaciones técnicas y las distorsiones resultantes se registran en forma de significado; sus representaciones están extremadamente codificadas; y ejerce un poder que nunca es el suyo propio. Entra en escena investida con una autoridad particular; autoridad para detener, mostrar y transformar la vida diaria. No se trata de la autoridad de la cámara, sino del aparato de Estado local que la utiliza y garantiza que la autoridad de sus imágenes sirva como prueba o registre una verdad. Las calles están despejadas. La vida callejera no es importante en estas representaciones, mientras que sí lo es para reformadores sociales como Swift. No se trata solamente de que las figuras en movimiento no se registren en las placas lentas. Exactamente igual que en las anteriores fotografías de mataderos, el informe escrito y la explicación verbal cargan con el peso de la emoción, y en ellos recae la tarea de evocar los sonidos, los olores, la vida. Lo que los negativos miden es el espacio y la luz. Los habitantes del lugar son incluidos solamente como elemento de escala o como detalle adicional, pero la sombría presencia de los inspectores señala un poder desconsolador, filantrópico. Es el poder de ver y registrar, un poder de vigilancia que lleva a



30. Willie Swift, *Interior de vivienda en un sótano*, Mushroom Court, en D. B. Foster, *Leeds Slumdom. Illustrated with Photographs of Slum Property by W. Swift, Leeds 1897.*
(Leeds City Libraries, Local History Department)

efecto una completa inversión del eje político de la representación que ha confundido a tantos historiadores del movimiento obrero. La sórdida barriada ha desplazado a la residencia rural, pero su presencia en la representación ya no es una marca de celebración, sino una marca de sometimiento. El propio abarrotamiento y la propia oscuridad de las imágenes es un argumento a favor de otro espacio: un espacio despejado, un espacio saludable, un espacio de líneas de visión sin obstáculos, abierto a la visión y a la supervisión. Es un espacio que atraerá tanto a la policía como a los oficiales médicos de salud y a los filántropos; un espacio deseable donde las personas cambiarán: se convertirán en sujetos sanos, ordenados, dóciles y disciplinados; un espacio, en el sentido de Foucault, de una nueva estrategia de poder-conocimiento. Pues esto es lo que está en juego en la planificación urbanística, para quien



31. Willie Swift, *Grupo de niños de un barrio insalubre en un patio junto a Charlotte Street, Holbeck*, en D. B. Foster, *Leeds Slumdom*, Leeds 1897. (Leeds City Libraries, Local History Department)

la fotografía supuso, desde un principio, una técnica esencial. Lo mismo podría decirse de las más célebres fotografías de Riis sobre Mulberry Bend, en Nueva York —aquel semillero de criminalidad e inmoralidad, aquella madriguera de callejones y patios, una zona prohibida para la policía, un espacio de resistencia—, que fue fotografiado, demolido y reemplazado por los estériles y supervisados senderos y céspedes del Jacob Riis Park.⁷¹

En Leeds, el Ayuntamiento gastó 718.456 libras esterlinas para la adquisición de viviendas, y fue claramente reacio a demoler más de lo necesario para los planes de ensanchamiento de calles. Los alquileres aportaron al nuevo y principal arrendador de viviendas insalubres unos ingresos de 22.500 libras esterlinas anuales. La sospecha parecía bastante fundada:

el plan no era en absoluto de carácter sanitario, sino un plan de mejora de calles con cuya finalidad la corporación deseaba expropiar propiedades a bajo precio por el procedimiento de declararlas insalubres.⁷²

Menos de la mitad de la zona de Quarry Hill fue demolida antes de 1914, e incluso en 1933 todavía seguían en pie 754 casas condenadas. Fue la elección del primer Ayuntamiento laborista de la ciudad en aquel año lo que permitió eliminar los últimos rastros de aquella barriada estancada. Lo que se construyó en el terreno arrasado fueron los pisos de Quarry Hill, prototipo de los planes de posguerra del Partido Laborista: 938 bloques ordenados, perfectamente alineados, de estilo moderno, para 3.280 personas.⁷³ Hubo que esperar a otro Ayuntamiento laborista en 1973 para programar su demolición, así como la de su secuela de los años 1960 en Hunslet Grange. Ha habido que esperar a un tercer Ayuntamiento para la aprobación de planes de sustitución del actual aparcamiento por un complejo cultural de prestigio. El interior de la ciudad ha quedado despojado de industria y del ajetreo de la vida del gueto de clase. Las fotografías de Quarry Hill han adquirido una segunda vida al ser utilizadas como promociones turísticas, como desmemoriadas evocaciones del pintoresquismo del “viejo Leeds”. El sueño de Cameron de un paisaje urbano reconfigurado y repoblado se ha convertido en la herencia de especuladores armados con subsidios para zonas urbanas deprimidas. Podríamos contemplar las fotografías y volver a preguntarnos: ¿adónde se fueron los habitantes de las barriadas obreras?

La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal¹

I

El 6 de octubre de 1951, Berenice Abbott participó en una conferencia sobre fotografía en el Aspen Institute de Colorado. Allí expuso su opinión de que la fotografía tenía una gran afinidad con la escritura y que, en Estados Unidos, dicha afinidad se refiere a “una gloriosa tradición de escritores realistas no superados”.² En el transcurso de su argumento recordó a sus oyentes lo siguiente: “Jack London en su vigorosa novela *Martin Eden* aboga no sólo por el realismo, sino por el realismo vehemente, plagado de aspiraciones humanas y fe, la vida tal cual es, personajes reales en un mundo real; condiciones reales”. Se preguntaba Abbott: “¿No es esto exactamente lo que se supone que hace la fotografía con la nítida y realista lente formadora de imágenes? Y un poco después, como si ella misma se respondiera, concluía: “La fotografía no puede ignorar el gran reto de revelar y celebrar la realidad”.³

La comparación con el autor de la ficción “proletaria” y “revolucionaria” resulta seguramente una comparación sorprendente en boca de una antigua alumna y ayudante de Man Ray. Lo mismo podría decirse sobre otras referencias mencionadas en la misma conferencia: al escritor comunista Theodore Dreiser y al pintor de la Ash Can School [“Escuela del cubo de basura”], John Sloan, aunque su cuadro *Hairdresser's Window* [La ventana de la peluquera], pintado en 1907, prefigura los numerosos escaparates de tiendas documentados por Abbott 30 años después. Es claramente un dato importante. Abbott sitúa deliberadamente su obra en el contexto de una tradición estadounidense, pero aún más, identifica esta tradición como *realista*.

Debemos, por supuesto, ser prudentes a la hora de establecer qué entendía exactamente Berenice Abbott por “realismo”. No se trata sólo del tema. Indudablemente ella creía que el realismo —o el “valor documental”— era inherente al propio proceso fotográfico y estaba presente en toda “buena fotografía” cuya imagen no hubiera sido falsificada por una exagerada manipulación técnica. No obstante, en su referencia a Jack London, Abbott introduce también los temas de la literatura de tendencia: de un realismo que centra su atención en los “personajes reales” y que está “plagado” de “aspiraciones y fe” tanto de éstos como del autor. Esto parece nuevamente introducir una temática que no es obvia en la obra de Abbott. No obstante, ella misma escribió que la objetividad del fotógrafo no era “la objetividad de una máquina, sino la de un ser humano sensible que lleva en lo más profundo el misterio de la selección personal”.⁴ En otro escrito sobre la fotografía documental de Nueva York, insistía:

La obra debe hacerse deliberadamente, de modo que el artista deposite realmente en la sensible y delicada emulsión fotográfica el alma de la ciudad[...] debe tomarse tiempo suficiente para producir un resultado expresivo en el que los detalles conmovedores coincidan con el equilibrio del diseño y con la importancia del tema.⁵

No aparece aquí, por tanto, el estilo descuidado y la visión clasificatoria de London, sino ciertamente una concepción del realismo que no es incompatible con el énfasis de Abbott en la “expresión personal” y el “desarrollo creativo”. Introduce también la idea de que, lejos de ser una presentación neutra de hechos preexistentes, el realismo puede implicar determinadas estrategias formales esenciales. Tal como lo veía Talbot: “El segundo desafío [para el fotógrafo] ha sido imponer orden sobre las cosas vistas y proporcionar el contexto visual y el marco intelectual; eso es para mí el arte de la fotografía”.⁶ En este sentido, lo que ella denominaba el “factor estético” en la fotografía no estaba reñido con su propósito documental o realista.⁷ Esto debería ser suficiente para convencernos de la complejidad de los rasgos “internos” del “realismo” de Abbot. Debemos ver que aquí, como en general, el realismo es defi-

nido en el ámbito del significado, como el resultado de un elaborado proceso constitutivo. No podemos cuantificar el realismo de una representación simplemente mediante una comparación de la representación con una “realidad” en cierto modo conocida con anterioridad a su realización. La realidad de la representación realista no se corresponde en ninguna forma directa o simple con nada que esté presente ante nosotros “antes” de la representación. Es más bien el producto de un complejo proceso que implica el uso motivado y selectivo de unos determinados *medios de representación*. Como majestuosamente lo ha expresado Max Raphael:

El lenguaje nos presiona, incluso contra nuestra voluntad, para que comparemos la obra de arte acabada con su modelo en la naturaleza, y de este modo nos desvía del hecho fundamental: que la obra de arte se ha producido mediante una interacción dialéctica entre el espíritu formador creativo y una situación inicial predeterminada. Por consiguiente, debemos distinguir nítidamente entre la situación predeterminada (la naturaleza), el proceso metódico (la mente) y la configuración total (la obra de arte). La situación predeterminada es ella misma extremadamente compleja, pues además de ser un componente de la naturaleza contiene una experiencia psíquica personal y una condición sociohistórica: la naturaleza, la historia y el individuo no suelen coincidir ni estar en armonía, sino que entran en conflicto, lo cual acentúa sus diferencias. El artista se apodera de este conflicto y de este modo lo despoja de su carácter factual, lo transforma en un problema: una tarea que consiste en establecer entre estos tres factores una nueva relación de parentesco, fundiéndolos o fusionándolos en una nueva unidad con una nueva forma, internamente necesaria. La mera existencia se convierte así en un proceso, y el resultado de este proceso es otro existente, un existente de tipo especial, basado en una nueva unidad de los elementos opuestos tal como son percibidos por el ser humano y tal como se plasman en la materia. Para el espectador de la obra de arte, esta realidad creada por el hombre, pero “autónoma” (es decir, autosuficiente), es inmediatamente accesible. Cuando intenta analizar por separado sus componentes para comprender mejor el proceso que hizo posible su existencia, no le basta con señalar las diferencias entre la obra de arte acabada y

*el modelo predeterminado. Debe conocer también de qué modo se combinaron creativamente los datos respectivos de la naturaleza, la historia y la personalidad del artista —y de qué modo, por tanto, sucedió la obra de arte—, como un problema que hay que resolver en la medida en que este proceso creativo no fuera un mero accidente psicológico, sino que se regía por leyes.**

Raphael tiende a creer que el proceso constitutivo de la creación y las diversas etapas evolutivas de su realización son una representación históricamente determinada, en un determinado ámbito, de la “estructura profunda” predeterminada para siempre y definida en epistemología como la “teoría de la creación intelectual”.⁹ El proceso creativo y sus progresivas etapas se reflejan, por tanto, en un procedimiento crítico que se mantiene de forma similar “fuera de” la historia. No obstante, aunque Raphael indica correctamente que es tarea del historiador localizar en el contexto histórico específico de la imagen concreta los medios de figuración, la modalidad de su utilización y la motivación específica de su uso, y reconstituir el *método* por el cual se realizó la imagen, el historiador debe hacer más que eso. No es suficiente con reconstituir la complejidad de las condiciones, los medios y los procesos de producción. El mismo análisis debe aplicarse al modo de recepción de la obra. Debemos *historizar al espectador* o, para ser más precisos y volviendo a Berenice Abbott, debemos preocuparnos también de especificar a *quiénes* consideraba ella les *parecerían* “realistas” sus imágenes fotográficas y bajo qué condiciones.

En su ensayo titulado “Changing New York” [Cambiar Nueva York] —escrito, es cierto, en representación de la Photographic Division, de la que Abbott era supervisora, dentro de un informe nacional elaborado en 1936 para arrojar una luz favorable sobre la obra de la sección del Federal Art Project de la Works Progress Administration—, Berenice Abbott argumentaba que la respuesta pública a sus obras expuestas demostraba que existía “una verdadera demanda popular de ese tipo de documentación fotográfica”.¹⁰ es decir, una demanda que “preservaría para el futuro una crónica fotográfica precisa y fidedigna sobre el aspecto cambiante de

la mayor metrópoli del mundo”.¹¹ En base a esta convicción, después de haber fracasado en su intento de obtener el necesario apoyo privado, Abbott agradecía el apoyo social hecho posible por el mecenazgo gubernamental a través de la Works Progress Administration. En reciprocidad, argumentaba Abbott, su fotografía documental podía tener numerosos usos públicos inmediatos y a largo plazo, además de su incorporación a las colecciones permanentes del Museum of the City of New York y similares depósitos históricos. Sus fotos se expusieron en galerías de exposición de los Estados del sur, en museos históricos y en “numerosos centros sociales de los cinco distritos municipales de la ciudad de Nueva York”.¹² Se distribuyeron en diversos centros de enseñanza secundaria y en la Universidad de Wisconsin. Aparecieron en la Guía de Nueva York, en periódicos, informes gubernamentales y publicaciones desde *Life*, *House and Garden* y *Town and Country* hasta folletos de asistencia social y revistas religiosas. No obstante, si repasamos la lista de exposiciones, vemos que, aparte de muestras individuales en galerías privadas como la Julien Levy Gallery de Nueva York, predominan las exposiciones en el Museum of the City of New York y en el relativamente nuevo Museo de Arte Moderno de Nueva York. Por otra parte, podemos observar que muchas de las exposiciones en las que participó no estaban dedicadas a cuestiones sociales o medioambientales, sino al “arte”. Pienso en exposiciones como *New Horizons in American Art* [Nuevos horizontes del arte estadounidense] de 1936, o *Art in Our Time* [El arte en nuestro tiempo] de 1939, ambas celebradas en el Museo de Arte Moderno. Para comprender el significado público de estas exposiciones tendríamos que situarlas a su vez en el contexto general de las políticas, los objetivos y el discurso de la dirección del Museo, propiedad de una fundación privada, y comprender el papel que el Museo comenzaba a definir y asumir dentro del Estado.

En general, aunque la responsabilidad sobre la presentación nacional e internacional de los logros estadounidenses en el campo de las artes visuales no había recaído todavía en el Museo de Arte Moderno, este museo había comenzado ya a

intentar definir, en sus exposiciones, el carácter y la tradición de un arte específicamente estadounidense. En lo referente a las obras contemporáneas, la política en los años 1930 tendía a ignorar el arte abstracto estadounidense en favor de las obras figurativas muy “realistas” que, a principios de los años 1950, el director Alfred H. Barr llegaría a equiparar con el “totalitarismo”.¹⁹ Esto afectó seguramente a la selección y recepción de la obra documental de Berenice Abbott; al igual que el hecho de que, incluso en esta temprana fecha, el Museo hubiera comenzado esa asimilación de la fotografía con el arte que desembocó en la exposición individual de Walker Evans en 1938 y que se mantiene hasta hoy.

No es objetivo de este texto realizar un análisis detallado de estas tendencias institucionales ni un riguroso análisis del “realismo” de Abbott. Su verdadero propósito es discutir *los requisitos previos del realismo*. Sin embargo, el terreno que tendremos que atravesar es precisamente el de los problemas planteados por Abbott: la relación de la fotografía con lo real; los procesos y procedimientos que constituyen el significado en la fotografía; la utilidad social de las fotografías; y los marcos institucionales en los que se producen y se consumen. Trataré de abordar estos problemas bajo tres epígrafes, o en tres etapas: la difusión de la fotografía; el régimen de verdad; y las condiciones del realismo. Intentaré ofrecer una explicación adecuada del primer epígrafe, pero mi tratamiento de los otros dos será necesariamente incompleto.

II

Para comenzar, observemos dos imágenes. En apariencia, nos son suficientemente cercanas en cuanto a historia, cultura y desarrollo de la retórica fotográfica como para identificarlas fácilmente. Representan dos interiores, dos grupos de personas, dos series de mobiliario y adornos. Parece “natural” identificar las parejas de figuras como matrimonios; los interiores, como hogares; sus mobiliarios, como los ornamentos de dos grupos sociales. Una de ellas (figura 32) muestra a una pareja



32. Jack Delaño, *Union Point, Georgia*, 1941.
(Library of Congress, Prints and Photographs Division)



33. Russell Lee, *Hidalgo County, Texas*, 1939.
(Library of Congress, Prints and Photographs Division)

de ancianos de clase media en Union Point, Georgia, en 1941; la otra (figura 33), a unos beneficiarios de la ayuda oficial de la Farm Security Administration, en su casa de Hidalgo County, Texas, en 1939.

Las fotografías están cargadas de connotaciones, pues cada detalle, del cuerpo, ropa, postura, telas, muebles y decoración, todo ello plenamente iluminado, es llevado a la superficie y presentado. De igual modo que vemos cada detalle dentro del significado de la imagen fotográfica total que ellos mismos componen, de la misma forma vemos también cada objeto de forma individual y en su unión formando un conjunto: una estructura ideológica aparentemente sin fisuras denominada *hogar*. Nos damos cuenta de la existencia de diferencias importantes, pero también de sorprendentes similitudes: de objetos individuales, posesiones, y de sus relaciones; de su forma de

combinarse para constituir lo que ambas imágenes tienen en común: los conceptos de *familia* y *hogar*. Lo que experimentamos es un doble movimiento que caracteriza el discurso ideológico. Por una parte, la construcción ideológica plasmada en los objetos y acontecimientos concreta un esquema mítico general incorporándolo a la realidad de estos momentos históricos específicos. Por otra parte, la propia coyuntura de los objetos y acontecimientos y del esquema mítico *deshistoriza* esos mismos objetos y acontecimientos mediante un desplazamiento de la conexión ideológica al ámbito arquetípico de lo *natural* y *universal*, con el fin de ocultar su *naturaleza* específicamente *ideológica*. Lo que el esquema mítico gana en concreción es contrarrestado por una pérdida de especificidad histórica de objetos y acontecimientos.

Se ha argumentado que esta inserción de lo “natural y universal” en la fotografía resulta particularmente forzosa, debido a la posición privilegiada de la fotografía como testigo garantizado de la realidad de los acontecimientos que representa.¹¹ La fotografía parece declarar: “Esto sucedió realmente, la cámara estaba allí. Véalo usted por sí mismo”. No obstante, si esta cualidad *vinculante* de la fotografía es en parte impuesta en el ámbito de las “relaciones internas” por el grado de definición, también es producida y reproducida por determinados aparatos ideológicos privilegiados, como instituciones científicas, departamentos ministeriales, policía y tribunales. Este poder de conferir autoridad y privilegio a las representaciones fotográficas no se otorga a otros aparatos, ni siquiera dentro de la misma formación social —por ejemplo la fotografía no profesional o la “fotografía artística”— y es ejercido sólo parcialmente por el fotoperiodismo. Pregúntense ustedes: ¿en qué condiciones consideraríamos aceptable una foto del monstruo del Lago Ness o de un objeto volante no identificado como prueba de su existencia?

Únicamente cuando ignoramos este funcionamiento de la fotografía dentro de unos determinados aparatos ideológicos es cuando la cuestión de la posición privilegiada puede transferirse a la supuesta “naturaleza intrínseca” de la fotografía. De

este modo, incluso cuando se acepta que las elecciones de acontecimiento, aspecto, ángulo, composición y profundidad representan toda una compleja cadena de procedimientos ideológicamente significantes y determinados, se ha mantenido que la “cualidad vinculante” de las fotografías tiene sus raíces en un ámbito premanipulativo, no retórico, que existe idealmente. Roland Barthes imaginó un estado “natural”, “inocente” o “edénico” de la fotografía: “Es como si el punto de partida (incluso utópico) fuese una fotografía bruta (de frente y nítida), sobre la cual el hombre dispondría, gracias a ciertas técnicas, los signos provenientes del código cultural”.¹⁵ La propia palabra “natural” debería alertarnos sobre una concepción que es precisamente ideológica. Si observamos estas dos fotografías y recordamos las imágenes de Atget, de Abbott y de Evans, tenemos que ser también conscientes de que la hipotética “fotografía bruta (de frente y nítida)” puede ella misma situarse en una tipología histórica de las configuraciones fotográficas: es el formato característico de las fotos en informes y documentos oficiales, y el predominante también en esta rama más pura de fotografías ancestrales —la “fotografía directa”— que según muchos críticos e ideólogos representa las “verdades universales” sobre la existencia, sobre “el ser”, sobre la “estasis en continuo”.

Volvamos al problema del “doble movimiento” dentro del discurso ideológico. Aunque este proceso puede verse en su forma más explícita en la “estructura familiar” de la exposición *The Family of Man* [La familia del hombre], lo que aquí significa es que las concepciones ideológicas de “familia” y “hogar” son ambas “hechos probados” y plasmados en la realidad de estos dos entornos dispares. Por otra parte, nuestra propia aceptación de estas concepciones ideológicas nos lleva a ver estas “familias” y estos “hogares” como partícipes de determinadas verdades universales, fundamentales, de modo que los dos grupos de figuras y los dos entornos son efectivamente eliminados de la historia y ya no tenemos capacidad ni sentimos la inclinación de ver, cuestionar o explicar sus propias diferencias. No obstante, corremos el riesgo de exagerar el asunto. Debemos recordar que, si bien la ideología impone

sobre nuestra conciencia una totalidad perfectamente construida, coherente y sistemática, que contiene nuestros pensamientos en su aparente consistencia, produce esta coherencia en forma de *efecto*. Como dice Macherey, “la ideología es esencialmente contradictoria y está plagada de toda clase de conflictos que intenta ocultar. Se construyen todo tipo de mecanismos con el fin de ocultar estas contradicciones; pero al ocultarlas de algún modo se ponen de manifiesto”.¹⁶ Si las discrepancias entre estas dos habitaciones fotografiadas claramente significan que la diferencia entre ambas es una diferencia de *clase*, entonces es igualmente obvio que una ha sido realizada dentro de la *forma dominante* de la otra y que dicha forma dominante es una *forma ideológica* constituida bajo la forma de vida y mediante la realización de los valores, las creencias y los modos de pensamiento de la clase dominante. Es la existencia de las diferencias —las discrepancias— de la una dentro de la identidad de la otra lo que produce la viveza de la yuxtaposición: una viveza en la que *vemos* y *sentimos* la realidad del ámbito ideológico de esta formación social en este momento histórico —la “América media”, 1939, 1941— revelada no por un “desenmascaramiento”, sino por sus estrategias de ocultación de sus propias grietas internas. Como escribió Walter Benjamin, diez años antes de que ninguna de esas dos parejas se sentara delante de la cámara:

*A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.*¹⁷

Por el momento, aislemos dos detalles de la densa maraña de hebras de significado. En la pared de fondo de cada habitación vemos un tapiz. Uno de ellos representa una danza morisca en un escenario exótico reminisciente de las *Mujeres de Argel* de Delacroix. El otro muestra la escena de un concierto de

cámara del siglo XVIII, que de nuevo nos recuerda el arte francés, la pintura de ambiente doméstico, aunque aquí el estilo y los gestos de las figuras no forman una unidad, y el método de figuración y composición no connota ni hace referencia a ningún estilo o tipo de obra de arte en particular. En este sentido, se queda corto con respecto a las escenas pastorales que pueden verse en las fundas de tapiz de los cojines de la otra habitación, en la otra fotografía.

¿Qué significados podrían tener tales imágenes para matrimonios estadounidenses como éstos? ¿Rememoraba una de ellas la refinada cultura de una clase más consolidada, en una sociedad preindustrial, donde el consumo de objetos de lujo era más visible? En cuanto a la otra, como en la Francia del siglo XIX, donde podemos encontrar muchas escenas de ese tipo en la pintura romántica, ¿sugería una escapada: algo exótico, una cultura primitiva ahora al alcance de las posesiones francesas a través de la industria turística en expansión? ¿Insinuaba algo teñido de erotismo y riesgo? ¿Y por qué razón tapices; cuadros de lana tejida? ¿Aludía el propio tapiz a algún significado especial? ¿Contenía, por oculta que fuese, alguna referencia a una historia de mobiliarios y hogares? ¿Perdía importancia esa misma alusión debido al tamaño real de la imagen tejida? ¿Estaba todo esto en las paredes de estas viviendas estadounidenses, recubiertas por la memoria de las propias culturas de aquellas capas sociales que consumían ese tipo de imágenes en el pasado nacional? ¿Importaban, de hecho, estos significados? ¿Eran contemplados, estudiados y admirados los tapices? ¿Eran colgados en posiciones especiales, con cuidado o con indiferencia? ¿Eran sus significados similares a imágenes separables de sus funciones como coloridos decorados, motivos en una pared, elementos de un todo decorativo? ¿Los compraban o los hacían ellos mismos? ¿Los inventaban o los copiaban? ¿Eran valiosos o carecían de valor? ¿Eran apreciados o menospreciados? ¿Descubriremos las respuestas a estos interrogantes si observamos muy intensamente los elementos materiales, esas piezas de tela que cuelgan de una pared? ¿Podremos incluso recuperar los significados representados en ellos simplemente mediante un paciente

análisis de sus rasgos internos? ¿O debemos tratar de descubrir los procesos mediante los cuales estos significados se constituyen en el seno de prácticas y rituales sociales definidos y específicos en determinados ámbitos de la formación social histórica concreta? En este caso podemos ver estas “obras de arte menores” en sus entornos reales, en el contexto vivo de sus usos sociales. Si los viéramos en un museo —bien de “bellas artes” o de “artes decorativas”—, lo único que sabríamos es que habían perdido su función, por tenue que pudiera haber sido, y que las relaciones sociales que antaño determinaron su coste y su precio, su valor material o “espiritual”, habían pasado a una extraña “vida póstuma” única y exclusivamente como arte. ¿Tendrían entonces los historiadores de arte que hablar sobre sus formas, sus técnicas y su iconografía, y encontrarles algún lugar en la historia y en la jerarquía del arte como tal? Transformaciones más extrañas se han producido. Como Hans Hess ha señalado:

Si observamos una moneda de Adriano o de Constantino, la observamos como obra de arte, un retrato de cabeza finamente modelado, un documento muy útil para historiadores de arte, un objeto raro y hermoso. Si observamos una pieza de 50 peniques, no pensamos en ella como obra de arte, porque es moneda en curso y sigue funcionando como dinero, pero es tan obra de arte como la moneda de Adriano, que también en su tiempo se usaba como dinero. No obstante, si nuestra moneda se pone fuera de circulación y por un decir, llega a una colección numismática en Japón, pierde su función y se convierte en un objeto de arte.¹⁸

Precisamente esta transformación es lo que debemos invertir si queremos entender que el molde metálico de un bajorrelieve académico y la tela coloreada y tejida para formar una imagen tuvieron anteriormente un uso, un valor, una validez social objetiva, en una palabra, tuvieron *difusión*. Debemos también entender que, tal como lo vio Marx, esta “difusión” solamente podía tomar fuerza como “acción obligatoria del Estado”, y que esto, a su vez, podía “tener efecto solamente dentro de esa esfera interior de circulación que es colindante con los territorios de la comunidad”.¹⁹

Ahora quisiera llevar este concepto de “difusión” a otro nivel. Imaginemos que tenemos que recordar nuevamente que no estamos en presencia de tapices y muebles sino tan sólo de dos fotografías, o más bien, en este caso, de reproducciones fotomecánicas de dos imágenes. El tema de la fotografía se introduce sutilmente en cada una de las imágenes: en la primera, por el álbum que la pareja está mirando pero que nosotros no podemos ver; y en la segunda, por los retratos fotográficos colocados sobre el armario de la radio, que reproducen la colocación de las figuras “reales” e introducen un desplazamiento histórico a la vez que representacional en el centro mismo de la imagen. Si tuviéramos las fotografías reales, no obstante, tendríamos —y quizá esto resulta tan obvio que hay que decirlo— dos trozos de papel especial, recuerdos, imágenes, exactamente igual que los tapices: elementos producidos por un determinado modo elaborado de producción y distribuidos, difundidos y consumidos en el contexto de un conjunto determinado de relaciones sociales; trozos de papel que cambiaron de manos, encontraron un uso, un significado y un valor en ciertos rituales sociales. Tendríamos dos trozos de papel con imágenes constituidas mediante un proceso material, según decisiones reales y definidas, limitadas por el repertorio de opciones disponibles para sus productores individuales o colectivos específicos en el momento de su producción: imágenes hechas significativas y entendidas dentro de las propias relaciones de su producción y situadas en un complejo ideológico más amplio que debe, a su vez, relacionarse con los problemas prácticos sociales que le servían de soporte y le daban forma. Como ha subrayado Susan Sontag, las fotografías son objetos de manipulación:

Envejecen, asediadas por los males habituales de otros objetos hechos de papel. Se pierden, o adquieren valor, se compran y se venden; son reproducidas[...] Se pegan en álbumes, se clavan en paredes, se imprimen en periódicos, se recopilan en libros. La policía las ordena por orden alfabético; los museos las exponen.²⁰

Pueden ser tomadas como prueba. Pueden incriminar. Pueden ser accesorios para la masturbación o trofeos de conquista.

Pueden ser emblemas de un intercambio simbólico en rituales de parentesco o símbolos indirectos de un mundo de posesiones potenciales. A través de esa forma democratizada de imperialismo conocida como *turismo*, pueden ejercer un poder de colonización de nuevas experiencias y captar temas con una variedad nunca imaginada en pintura. Están en nuestras mesas en el desayuno. Están en nuestras billeteras y colocadas en nuestros escritorios y tocadores. Las fotografías y la práctica fotográfica aparecen como ingredientes esenciales en tantos rituales sociales —desde controles de aduanas hasta ceremonias de boda, desde la presentación pública de pruebas judiciales hasta la recepción privada de placer sexual— que ya resulta difícil imaginar cómo eran esos rituales y cómo podían ejecutarse antes de la generalización del uso de las fotografías. Resulta difícil precisamente porque la estabilidad interna de una sociedad se preserva en cierto nivel mediante la naturalización de creencias y prácticas que son, por el contrario, históricamente producidas e históricamente específicas. Bajo esta luz debemos ver las fotografías y las diversas prácticas de la fotografía.

No intento evitar cuestiones tales como de qué modo, en estas fotografías, la simplicidad de medios pictóricos, correspondiente a la naturaleza no recargada de los sujetos, introduce en la construcción de las fotografías, por una parte, la escasez orgullosa y puritana de la pobreza y, por otra parte, la elegante desnudez del “buen gusto”; o de qué modo una ligera asimetría y un discreto juego de luz suavizaba la imagen de la pareja de clase media, y de qué modo la diferencia de nivel de los ojos entre ambas fotografías cambia nuestra relación con los sujetos y altera el significado de las imágenes aparentemente idénticas. Hacer un análisis en este ámbito es exactamente observar lo que Foucault denomina la “forma capilar” de la existencia del poder: “en el punto donde el poder vuelva a penetrar en la propia esencia de los individuos, toca sus cuerpos y viene a insertarse en sus gestos y actitudes, sus discursos, aprendizajes y vidas cotidianas”.²¹ Lo vemos en las determinaciones individuales de las fotografías. Lo vemos en las habitaciones que existían como sistemas icónicos antes de

que los fotógrafos comenzaran sus transformaciones. Cuando, en otra ocasión, caracterizaba esto como relaciones “internas” en oposición a las “externas”, intentaba situar una etapa irresuelta en el *método de la historia del arte* y definir el ámbito donde debe funcionar un análisis adecuado.²² No intentaba abrir una grieta en el complejo proceso de constitución de las imágenes individuales. Lo que trato de afirmar aquí es la absoluta continuidad de la existencia ideológica de las fotografías, con su existencia como objetos materiales cuya “difusión” y cuyo “valor” surgen en determinadas prácticas sociales diferenciadas e históricamente específicas y son en última instancia una función estatal.

La fotografía es un modo de producción que consume materias primas, perfecciona sus instrumentos, reproduce las habilidades y la sumisión de su fuerza de trabajo y vierte en el mercado una prodigiosa cantidad de mercancías. Mediante este modo de producción, constituye imágenes o representaciones, consume el mundo de lo visible como materia prima propia. Dichas imágenes o representaciones ocupan su lugar entre y dentro de esos sistemas más o menos coherentes de ideas y representaciones en los que se contiene el pensamiento de individuos y grupos sociales y mediante los cuales se obtiene la reproducción de una fuerza de trabajo sumisa y la aquiescencia con respecto al sistema de relaciones dentro del cual tiene lugar la producción. En este sentido, aunque también es usada como herramienta en los grandes aparatos educativos, culturales y de comunicaciones, la fotografía es en sí misma un aparato de control ideológico bajo la autoridad central “armonizadora” de la ideología de la clase que, abiertamente o mediante alianzas, ostenta el poder del Estado y domina el aparato estatal. Louis Althusser ha dicho: “ninguna clase puede detentar el poder estatal durante un largo periodo sin a la vez ejercer su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos del Estado”.²³ En el Estado burgués moderno, la clase dominante no puede constituir el Estado exclusivamente como aparato de represión de clase; la necesidad que cualquier Estado tiene de extender su poder más allá del ámbito de la coerción se multiplica bajo el capitalismo:

una vez que el capitalismo hubo puesto [físicamente] la riqueza invertida en manos populares, en forma de materias primas y medios de producción, se hizo absolutamente esencial proteger esta riqueza. Porque la sociedad industrial requiere que la riqueza pueda estar directamente en manos no de aquellos que la poseen, sino de aquellos cuyo trabajo, al ponerla en funcionamiento, permite extraer de ella un beneficio.²⁴

El Estado debe, por tanto, desarrollarse en el ámbito de lo que Gramsci denominaba la “sociedad civil”. Debe instalar “un cierto número de realidades que se presentan ante el observador inmediato en forma de instituciones diferenciadas y especializadas”²⁵ cuya función, junto con la de los aparatos estatales predominantemente coercitivos, es garantizar la reproducción de las condiciones políticas dentro de las cuales los medios de producción pueden ellos mismos reproducirse. Son los aparatos estatales más explícitamente represivos —el gobierno, la administración, el ejército, los tribunales, la policía y las cárceles— los que crean, a la vez que abarcan, las condiciones para el funcionamiento eficaz del complejo de aparatos ideológicos que actúan detrás de un “escudo” pero constituyendo una verdadera fuerza. Como dice Gramsci:

En Occidente existía una relación apropiada entre Estado y sociedad civil, y cuando el Estado tembló se manifestó de pronto una robusta estructura de la sociedad civil. El Estado era solamente un dique exterior, tras el cual se alzaba un poderoso sistema de fortalezas y terraplenes más o menos numerosos de un Estado al siguiente.²⁶

Es a través de los aparatos ideológicos cómo la ideología de la clase dominante debe necesariamente hacerse realidad y es en su interior donde la ideología de la clase dominada debe medirse y confrontarse. Así pues, los aparatos ideológicos expresan a la vez los niveles generales y delimitados de la lucha de clases en la sociedad y demarcan los lugares de dicha lucha, cuyas representaciones últimas van mucho más allá de ellos mismos. No obstante, las ideologías no se limitan a *representar* intereses o fuerzas de clases adecuadamente situadas en el ámbito económico. Tales “intereses” o “fuerzas” se constituyen

en el ámbito de la representación (política e ideología) por medios definidos de representación y carecen de existencia anterior. En consecuencia, las representaciones no son reducibles a identidades de clase predeterminadas en el ámbito económico. Correctamente entendido, el concepto de *representación* implica un rechazo tanto de las lecturas reduccionistas como de la idea de que los intereses o fuerzas de clase estén plenamente formadas pero no del todo realizadas hasta que se produce su representación.

Esto no implica, sin embargo, como Paul Hirst parece dar a entender en sus por otra parte convincentes críticas de la teoría reflexionista de la representación de Althusser, que lo que se representa, en el sentido de origen de lo representado, carezca de existencia, ni que la relación entre ese origen de lo representado y la representación sea totalmente arbitraria.²⁷ Los medios de representación pueden existir diferenciados del origen de lo representado —pueden tener su “autonomía relativa”—, pero, si el complejo proceso de constitución de la representación no nos permite identificar el contenido de la representación y el origen de lo representado, ni comparar la representación y dicho origen, eso tampoco nos lleva a considerar que lo representado “carece de existencia más allá del proceso que lo representa”.²⁸ Esto es demasiado reminiscente del formalismo de aquellos pintores y críticos que, tras admitir que la pintura tenía un modo de existencia diferenciado de aquello que representaba, deducían que la pintura era totalmente autónoma y que la presencia de referencias “externas” era una intrusión de elementos extraños y superfluos. No existe una sencilla correspondencia entre clases en el ámbito económico y clases como fuerzas sociales constituidas en los planos político e ideológico. Pero la conexión tampoco es accidental y arbitraria. Lo que las relaciona es un proceso de representación, propiamente entendido, en el que la representación de una se produce en los ámbitos diferenciados y “relativamente autónomos” de la otra.

Pero tal vez estoy divagando. El argumento al que quiero volver, y en el que quiero hacer verdadero hincapié, es que cuan-

do abordamos la fotografía como ideología no nos referimos a algo “fuera de” la realidad: un mundo especular, relacionado con el mundo real mediante leyes de reflejo e inversión. Según Althusser: “Siempre existe una ideología en un aparato y en su práctica o prácticas. Esta existencia es material”.²⁹ “Por consiguiente”, como argumenta Pierre Macherey, “estudiar la ideología de una sociedad no es analizar el sistema de ideas, pensamientos y representaciones (el enfoque de la ‘historia de las ideas’). Es estudiar el funcionamiento material de los aparatos ideológicos, a lo cual corresponde un cierto número de prácticas específicas”.³⁰

III

Si quisiéramos buscar las dos fotos que hemos estado comentando (figuras 32 y 33), las encontraríamos, archivadas e indexadas, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. La historia de cómo llegaron allí es en sí misma un compendio de la historia de los departamentos gubernamentales de Estados Unidos entre 1935 y 1943. Si este hecho inicial e importante parece sorprendente, recordemos que los negativos de la guerra civil de Matthew Brady se almacenaron en los sótanos del US Signal Corps [Servicio de Transmisiones de Estados Unidos]; que las placas de William Henry Jackson sobre el lejano Oeste se guardaron en la Oficina de Reclamaciones [Bureau of Reclamation]; y que grandes colecciones de fotografías sobre la desenfrenada explotación de los bosques y sobre la situación de la agricultura antes de la I Guerra Mundial languidecieron en los archivos del Servicio Forestal y del Servicio de Extensión, respectivamente. La representación de este material en libros ilustrados de gran formato es un fenómeno reciente. Los dos fotógrafos responsables de estas imágenes eran empleados de la Sección histórica de la Farm Security Administration [Administración de seguridad agrícola, FSA], un departamento del Gobierno federal de Estados Unidos creado en 1935 como parte de la administración del New Deal para prestar apoyo mediante documentación a su programa de los efectos de la “Depresión” sobre la tierra y la

mano de obra agrícola. La Sección histórica estaba dirigida desde una oficina gubernamental en Washington DC por Roy Stryker y tenía la misión de suministrar fotografías a los “New Dealers” de diversos departamentos, para informes y exposiciones, así como para los periódicos y las florecientes revistas ilustradas con fotos. Pero estaba también abierta a personas individuales, como lo demuestra una historia contada por el propio Stryker. Meses después de la publicación de una foto de Walker Evans (*Bethlehem, Pennsylvania*; véase figura 34), una mujer entró en la oficina de Stryker y pidió una copia:

*Se la di y, cuando le pregunté para qué la quería, me dijo: “quiero dársela a mi hermano, que es ejecutivo del acero. Quiero escribir en ella: Vuestros cementerios, vuestras calles, vuestros edificios, vuestras fábricas de acero. Pero nuestras almas, maldita sea”.*³¹

En cierto sentido, los fotógrafos Jack Delano y Russell Lee eran solamente los coautores de las imágenes, pues Stryker, cuya idea original era ir más allá de su tarea precisa y comenzar a acumular “una enciclopedia visual de la agricultura estadounidense”,³² solía proporcionar a todos sus fotógrafos unos detallados guiones de las tomas necesarias. Stryker era el primero en ver los contactos. Era también quien clasificaba, archivaba y seleccionaba la obra que los fotógrafos enviaban, y, según se dice, fue él quien “mató”, al hacer agujeros en los negativos, 100.000 de las 270.000 fotografías realizadas con un coste de casi un millón de dólares en los ocho años de existencia del Departamento. La “visión general del mundo” de los archivos de la FSA era, por tanto, predominantemente la de Stryker. De estos dos fotógrafos, Russell Lee, que hizo la foto de los clientes de la FSA, mantenía con Stryker una relación particularmente estrecha. Stryker había dicho: “Cuando sus fotografías llegaban, yo siempre sentía como si Russell dijera: ‘He aquí alguien que está pasando por dificultades pero que, con un poco de ayuda, podrá superarlo’. Y eso es lo que me daba ánimos”.³³

En un guión fotográfico enviado a todos los fotógrafos de la FSA en 1936, vemos algunos de los temas sugeridos por Stryker: “La relación entre densidad de población y renta en



34. Walker Evans, *Bethlehem, Pennsylvania*, 1935.
(Library of Congress, Prints and Photographs Division)

cosas como: ropa planchada, zapatos limpios, etcétera”. Y más concretamente: “Las decoraciones de las paredes de los hogares como índice de los diferentes grupos de renta y sus reacciones”.³⁴ Un año después de realizarse la segunda de las fotografías, bajo la presión de las críticas gubernamentales y parlamentarias en el periodo posterior a Pearl Harbour, Stryker pedía “imágenes de hombres, mujeres y niños que parezcan tener verdadera fe en los Estados Unidos. Encontrad gente con un poco de espíritu. Demasiados de los que aparecen ahora en nuestros archivos muestran a los Estados Unidos como en el hogar de un anciano y como si prácticamente todo el mundo fuera demasiado viejo para trabajar y estuviera demasiado mal alimentado como para preocuparse demasiado por lo que pueda suceder”. A continuación pedía “más parejas mayores de aspecto feliz —mujer cosiendo, hombre

leyendo—”.³⁵ Claramente, debemos marcarnos como objetivo el análisis del discurso específico de los guiones y las correspondencias entre dicho discurso escrito y el de las fotografías individuales, y lo que es aún más importante, todo el conjunto de imágenes archivadas y acompañadas con un comentario. Como ha escrito Stryker: “El volumen total, y es un volumen asombroso, tiene una riqueza y una distinción que no se desprende simplemente de las propias imágenes individuales”.³⁶ Nos gustaría relacionar esto con el carácter individual e idiosincrático de Stryker, cuyo marco ideológico correspondía a esa “América perdida” de pequeñas ciudades rurales, anterior a los efectos de la urbanización ulterior a la masiva expansión de la industria en la posguerra y a la acelerada industrialización de la agricultura. Para Stryker, los archivos fotográficos representaban la vida exactamente como él la había conocido y como deseaba que fuera.

Hay que tener en cuenta también la cuestión de la interferencia directa del Gobierno federal y del Congreso en el Departamento que, hacia 1941, comenzaba a sucumbir a los efectos de los recortes financieros y de personal, la interferencia burocrática y el asedio general del Congreso sobre la Farm Security Administration. Más aún, los procesos económicos políticos específicos que habían creado la necesidad de la Sección Histórica, que le habían proporcionado su tema y sus correspondientes transmutaciones, y habían servido de sustento a sus productos, sufrieron cambios importantes y de gran alcance en el periodo de preparación para la guerra y después. Estos cambios determinaron finalmente una transición general en la vida social estadounidense: una transición que, además de regir los cambios en los modelos de mecenazgo y en la función de los intelectuales que influían directamente sobre la práctica de la fotografía, implicó también, en el ámbito más general, cambios en el modo de percepción social. Como he argumentado en otro lugar, no nos preocupan únicamente los acontecimientos políticos y económicos, sino:

uno de esos momentos de transformación que hacen [que] las raíces de la experiencia social [resulten] socialmente visibles o invisibles.

Nos preocupamos por una serie de circunstancias en las que las “lógicas”, mediante las cuales puede darse significado a la realidad social, se vienen abajo y son usurpadas por nuevas lógicas de percepción social que se instauran en el discurso público y encuentran expresión dentro de las instituciones hegemónicas. Lo que debemos explicar es la formación y la desintegración de “formas de ver” socialmente estructuradas y de los géneros específicos de creación de imágenes en los que se llevan a cabo.”

IV

Antes hice referencia a la “cualidad vinculante” de las fotografías y dije que, más que observar la naturaleza supuestamente intrínseca del proceso fotográfico, debemos explicar este proceso mediante un análisis del funcionamiento de ciertos aparatos privilegiados dentro de la formación social predeterminada. También dije que deseaba considerar la cuestión de la verdad, que no sólo concierne a la función de verdad de las fotografías y a lo que Sontag ha denominado “el comercio habitualmente sombrío entre arte y verdad”,³⁸ sino también al valor añadido específico que se atribuye a la “verdad” en las obras realistas. Aquí podemos ver que nuestros análisis convergen y coinciden.

El filósofo e historiador francés Michel Foucault ha argumentado que se produce una constante articulación del poder sobre el conocimiento y del conocimiento sobre el poder. El propio ejercicio del poder crea y provoca la aparición de nuevos objetos de conocimiento y acumula nuevos cuerpos de información: “El ejercicio del poder crea siempre conocimiento, y a la inversa, el conocimiento induce constantemente efectos de poder”.³⁹ La verdad de este conocimiento, por tanto, no está al margen del poder ni desprovisto de poder. Es más bien el producto de una multiplicidad de restricciones que a su vez inducen los efectos habituales del poder. No se trata de la lucha por “la verdad”, sino más bien de una lucha en torno a la posición de la verdad y a la función económica y política que tiene. Lo que define y crea “verdad” en cualquier

sociedad es un sistema de procedimientos más o menos ordenados para la producción, regulación, distribución y circulación de declaraciones. Mediante estos procedimientos, la “verdad” queda vinculada a una relación circular con sistemas de poder que la producen y la sostienen, y con los efectos de poder que induce y que a su vez la reorientan. Esta relación *dialéctica* es la que constituye lo que Foucault denomina “un régimen de verdad”:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general” de la verdad: es decir, los tipos de discurso que alberga y que hace funcionar como verdaderos; los mecanismos e instancias que nos permiten distinguir las declaraciones verdaderas de las falsas, el modo en que cada una de ellas es ratificada; las técnicas y procedimientos que son valorados para obtener la verdad; la posición de los responsables de decir qué cuenta como verdadero. En sociedades como la nuestra, la “economía política” de la verdad se caracteriza por cinco rasgos históricamente importantes: la “verdad” se centra en la forma del discurso científico y de las instituciones que lo producen; está sujeta a una constante incitación económica y política (la demanda de verdad, tanto en la producción económica como en el poder político); es el objeto, bajo diversas formas, de una inmensa difusión y consumo (circula por aparatos de educación e información de extensión relativamente amplia dentro del cuerpo social, pese a ciertas limitaciones estrictas); es producida y se transmite bajo el control, dominante cuando no exclusivo, de unos pocos grandes aparatos políticos y económicos (la universidad, el ejército, la escritura, los medios de comunicación...); por último, es lo que está en juego en todo un conjunto de debate político y confrontación social (las luchas ‘ideológicas’).⁴⁰

Esto lleva a Foucault a opinar que el problema consiste en cambiar no la “conciencia” de las personas, sino el régimen político, económico e institucional de la producción de verdad; o al menos mostrar que es posible construir una nueva política de la verdad. Esto no significa emancipar la verdad de todo sistema de poder; tal emancipación nunca podría lograrse, puesto que la propia verdad es ya poder. En política, nuestro objetivo debe ser la separación del poder de la verdad res-

pecto de las formas específicas de hegemonía en los ámbitos económico, social y cultural en los que actualmente interviene. Para el historiador, no obstante, el problema es *reinsertar* las formas de conocimiento examinadas dentro del régimen específico de la verdad y de las instituciones reguladoras de la formación social que las produjo como “verdaderas”. Aplicar este criterio a las fotografías de la Farm Security Administration supondría ciertamente un esfuerzo muy laborioso y prolongado que no me es posible abordar aquí. Sin embargo, la importancia general de los conceptos de cara a su correcto análisis debe resultar evidente.

Puede decirse que la “verdad” de estas fotografías individuales depende del cruce de diversos discursos: de los Departamentos del Gobierno, del periodismo y más en particular del documentalismo, y de la estética, por ejemplo: cada uno de ellos en una etapa determinada de desarrollo histórico; cada uno de ellos incitado y sostenido por instituciones sociales muy evolucionadas. Las fotografías, como ya he indicado, participan también de la “verdad” más amplia del propio archivo, como una imagen mixta de la América rural de finales de los años 1930 y principios de los años 1940, concebida aparentemente por un hombre, pero creada, administrada y utilizada por organismos gubernamentales específicos. (Estos organismos, por estar sometidos a una mutación histórica, podrían igualmente retirar su validación: hacia el final de la existencia del “Departamento histórico” se produjeron fuertes presiones del Gobierno para destruir el archivo completo, negativos incluidos. No fue hasta principios de 1960 cuando las fotografías fueron objeto de una reevaluación y de una renovada difusión, esta vez a través de los aparatos de museos y universidades).

Ahora bien, si queremos entender cómo fue posible que la organización de la fotografía bajo la FSA funcionara como aparato de control mediante la producción de “verdad” y como canal de poder para la distribución de “verdad”, debemos tener la precaución de no formular el problema como una cruda “conspiración” ni como un problema de intervención estatal, por condicionada que fuese, en un terreno prec-

xistente y predefinido de “problemas sociales”. No se trata solamente de las presiones del poder sobre el Departamento Histórico a través de los diversos aparatos “coercitivos” y hegemónicos del Estado. Se trata también de la constitución, en el seno del Estado, del propio archivo fotográfico como un aparato profundamente arraigado de vigilancia, transformación y control. Nancy Wood comenta que los fotógrafos “comenzaron a funcionar como informadores transmitiendo a Stryker descripciones gráficas de por qué y dónde aumentaban el descontento y las injusticias. Y él a su vez se aseguraría que la información llegara por buen camino y permitiera la acción del gobierno”.¹¹ Pero esta es solamente la manifestación más observable. Foucault nos advierte que “las relaciones de poder figuran tal vez entre las cosas mejor ocultas del cuerpo social”.¹² Debemos ir más allá de la idea de “regulación” y “manipulación” para entender la denominación de “problemas sociales”, que tienen lugar en el seno de aparatos específicos, como una *captación* en sí misma de los problemas por el Estado, mediante la cual se articulan y se imponen puntos de contradicción en el complejo social y en zonas de conflicto social real o potencial. Esto nos retrotrae nuevamente a la naturaleza y a la función de la representación.

De lo que debemos ser conscientes en nuestro análisis de la fotografía de la FSA es de la constitución, en un momento de profunda crisis social, de la “pobreza y privación” —de lo que Herbert Hoover llamaba “Depresión”—, a la vez que del objetivo y el instrumento de un nuevo tipo de discurso que, aunque fugazmente, a medida que la producción y la movilización para la guerra provocaban cambios inmensos en las fuerzas históricas, se convirtió en una formidable herramienta de control y poder. Debemos preguntarnos de qué modo el poder de esta “Depresión” pudo producir el “verdadero” discurso de las fotografías de la FSA. ¿Cuál era la historia política de esta “verdad”? Cómo se produjo y se difundió? Debemos considerar también la cuestión más general del realismo, que hizo su aparición en el seno de la recientemente formada hegemonía de los Estados democráticos burgueses del siglo XIX en aparente oposición —en forma de resistencia— a la ideología domi-

nante y atávica. ¿Cómo explicar esta insistente preocupación por la “realidad” y la constante incitación política y económica de su búsqueda? ¿Debe el “realismo” ser temido por el poder, o es, más sutilmente, un canal de penetración del poder en el cuerpo social? ¿Funciona el poder únicamente mediante la represión? Foucault, nuevamente, ha argumentado que “la interdicción, el rechazo, la prohibición, lejos de ser formas esenciales de poder, son solamente sus límites, el poder en sus formas frustradas o extremas. Las relaciones de poder son, ante todo, productivas”.¹³ ¿Cuál es la función, el *cometido*, de las representaciones “realistas” de la “miseria” en el Estado burgués?

Recordemos, una vez más, que no nos interesa poner al descubierto la manipulación de una primigenia “verdad”, ni desenmascarar ninguna conspiración, sino más bien el análisis de la “economía política” específica en cuyo seno actúa el “modo de producción” de la “verdad”: es decir, no algo que tiene su motivación en el plano personal, necesariamente, sino relaciones y fuerzas que están presentes y difusas en toda la estructura social. Esta lectura no es, por tanto, incompatible con la afirmación de Arthur Rothstein de que “el archivo de la Farm Security nunca se habría creado si no hubiéramos tenido la libertad para fotografiar cualquier cosa, en cualquier lugar de Estados Unidos; cualquier cosa con la que nos tropezáramos y que pareciera interesante y vital”.¹⁴

V

He intentado mostrar un aspecto del problema del realismo, y en esta fase final de mi argumentación quisiera centrarme en las derivaciones últimas de este problema.

La posición de la “verdad” en las fotografías mencionadas al principio de este ensayo (figuras 32 y 33) está evidentemente relacionada con el problema de su “realismo”. De igual modo que he rechazado el análisis de la fotografía como categoría general pero la he considerado como un aparato específico en

formas definidas e históricamente determinadas, y de igual modo que he recurrido a los argumentos de Foucault en favor de un análisis político, económico e institucional de la producción social de la “verdad”, lo mismo sucede con mi aproximación al realismo. De mi línea de argumentación se desprende que debemos dejar de utilizar el “realismo” como concepto universal y ahistórico, o como una receta predeterminada para la práctica. Las condiciones indispensables para el realismo deben situarse en la coyuntura concreta, como T. J. Clark ha hecho con respecto a los componentes o etapas que constituyen el realismo de Courbet.⁴⁵ Clark muestra que no sólo es el “contenido” el que se sitúa en las fuerzas constitutivas de la coyuntura histórica, ya que éste no puede desembocar directamente en imágenes artísticas. Tampoco es suficiente decir que algo interviene, que se requiere una “técnica” para “traducir” el “contenido” histórico a los términos del medio concreto. Lo que tenemos es una diversidad de niveles —o índices de determinación— que representan etapas de un proceso continuo de constitución a través del cual los medios de producción, en el sentido más amplio de la palabra, son puestos en acción en el seno de un aparato específico y en un momento particular en la evolución de la formación social para producir la obra de arte concreta y producirla como algo “real”.

Según la interpretación de Clark, los medios se agrupan pacientemente. Están las formas de la iconografía popular, códigos y subcódigos, que articulan ya una realidad histórica, pero que están sometidas a una nueva apropiación que refleja las necesidades de una burguesía ascendente en las ciudades para borrar y reprimir su reciente salida del campo mediante los procesos de acumulación capitalista. Están las técnicas, las formas y los estilos del pasado que sirven de modelos pero están lejos de ser mediadores neutrales, pues conservan y connotan los residuos de contenidos anteriores. Están las capacidades y motivaciones de un cierto tipo de intelectual en un determinado momento del desarrollo socioeconómico de la ciudad y del campo. Está la aparición política de una clase social concreta en el periodo posterior a la derrota de la revolución de 1848 en París y la aparición de una rural y opositora

“Francia roja”. Por último, está la constitución, *por* y *para* la obra, de un público, a su vez desgarrado por los conflictos de clase inherentes al momento histórico que encuentran su expresión codificada en una variedad determinada de discursos y modos de comportamiento.

Estos momentos no sólo resultan posibles por la confluencia de fuerzas históricas, sino que su significado y efectividad —es decir, [el dilema de] si la obra se constituirá como “realista” en la conciencia de sus espectadores— están determinados o circunscritos por el mismo cruce de corrientes. La oportunidad, los medios, el efecto, todo ello debe buscarse en la constitución del único y frágil momento histórico. En cuanto que tenemos que ver la obra como un ensamblaje de “materiales muy dispares”,⁴⁶ tenemos que desprendernos radicalmente de la idea de la obra como un todo orgánico, completo y ordenado. Se pone en cuestión la noción misma de un límite definible entre relaciones “internas” y “externas”. No obstante, descubrimos una “unidad” que es precisamente histórica e ideológica, pues la multiplicidad de códigos que componen la obra se centra en la propia coyuntura histórica en cuyo marco se propone. Una consecuencia adicional de este análisis del realismo es que también debemos cuestionar la idea de que las obras “perduran” en cualquier sentido simple de la palabra. El ejemplo de Courbet ya no puede considerarse como un modelo a imitar. Más bien sigue vigente —tal como Marx y Engels veían la obra de Balzac y como Lenin veía la obra de Tolstoi— como un ejemplo sobre la necesidad de profundizar en las posibilidades estructurales, complejas y únicas inherentes a nuestra propia situación histórica concreta. Debemos rechazar la idea de modelos atemporales y, desde luego, la pregunta “¿Qué es el realismo?”, porque lleva implícita que el “realismo” es algo, y más aún, *una* cosa, más que un modo práctico de transformación material constituido en un momento histórico particular y sujeto a *transformaciones* históricas definidas.

Hay que decir que esto parece oponerse al tratamiento marxista clásico del realismo, que parece ser, precisamente, una fórmula. El término “realismo” no aparece en ningún texto de

Marx, y tampoco podemos avanzar gran cosa sobre la base de que en cierta ocasión, en una carta, elogiara la escenografía de un aburrido ballet como “hermosa[...] con todo representado mediante una verdad fotográfica”.⁴⁷ Pero el problema de la definición es abordado por Engels en cartas escritas en 1885 y 1888 a dos novelistas: Minna Kautsky, autora de numerosas novelas y relatos publicados en revistas socialdemócratas y madre de Karl Kautsky, y Margaret Harkness, amiga de Eleanor Marx y miembro de la Federación socialdemócrata, que escribía con el seudónimo de John Law.

A Minna Kautsky, Engels le insistía en la necesidad de “un retrato fiel de las condiciones reales” que “disipe las ilusiones convencionales dominantes al respecto, agite el optimismo del mundo burgués e inevitablemente instile dudas en cuanto a la validez eterna de lo existente”.⁴⁸ Este “retrato fiel” adquiriría una clara prioridad sobre la exhibición de una “tendencia” por parte del autor: es decir, sobre lo “meramente ideológico”, que Engels llegaba incluso a equiparar con lo “no artístico”. “Es mejor para la obra de arte que las opiniones [políticas] del autor”, escribió a Margaret Harkness, “permanezcan ocultas. El realismo de que hablo se manifiesta enteramente al margen de las opiniones del autor”.⁴⁹ En lo que sin duda Marx habría estado de acuerdo con Engels era en la opinión de que el más grande exponente de esta forma de literatura era Balzac:

*Que Balzac se haya visto forzado a contrariar sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que haya visto la ineluctabilidad del fin de sus aristócratas queridos y que lo haya descrito como no merecedores de mejor suerte; que no haya visto los mejores hombres del porvenir sino únicamente donde podía encontrarlos en aquella época, esto lo considero uno de los grandes triunfos del realismo y una de las características más señaladas del viejo Balzac.*⁵⁰

Para Engels, por tanto, los elementos del realismo se situaban en la formación social existente y en sus fuerzas constitutivas, más que en las lealtades del autor, fueran progresistas o reaccionarias. El autor no era, sin embargo, un mero reflector pasivo de las condiciones sociales. En la que tal vez sea su más

importante formulación teórica individual sobre el tema, Engels escribió: “El realismo, a mi juicio, supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas”.⁵¹ Esto tiene al menos dos consecuencias importantes. Primero, requiere del autor una *intervención activa* en la creación de una jerarquía de fenómenos sociales basada en una comprensión de la *totalidad dialéctica* de la historia. Segundo, conlleva que el realismo, como también Brecht ha argumentado, no se deriva de obras de arte concretas existentes, sino que, en palabras de Stefan Morawski, debe juzgarse por “la expresión de un equivalente cognitivo: específicamente, los rasgos dominantes y característicos de una vida socialmente conflictiva en un lugar y un tiempo concretos. El carácter de *característico* es por tanto una consideración esencial”.⁵² Este *característico* debe basarse en el carácter específico, individual, del momento histórico. No puede existir un modelo individual transhistórico.

También podría decirse, llegados a este punto, que la explicación de Engels demuestra que la caracterización de Roman Jakobson del realismo como algo relacionado con un sesgo “metonímico” en el uso de un sistema signifiante no es adecuada.⁵³ Aunque la “verdad de detalle” implica una inclinación a la sinécdoque —un rasgo definitorio del polo metonímico—, esto, dice Engels, no es suficiente. Esto por sí solo constituiría *naturalismo*. La importancia de lo “característico” en el realismo implica, por un lado, una disposición a seleccionar la parte que se identifica con el todo, pero, por otro, una capacidad de identificar la semejanza y sustituir, es decir, una tendencia *metafórica*. Por tanto, desde el punto de vista de Engels debe definirse el realismo no como sesgo metonímico en oposición al predominio de la metáfora en el romanticismo y el simbolismo, sino más bien como una fusión y un equilibrio activo de los polos metafórico y metonímico.

El problema de lo “característico” en el realismo y el nivel preciso dentro de la obra en el que puede decirse que funciona fue abordado por Lenin en una serie de artículos sobre Tolstoi, publicados entre 1908 y 1911. En “León Tolstoi como espejo de

la revolución rusa”, Lenin utiliza la frase “realismo más lúcido”⁵⁴ para referirse a *elementos específicos* en la obra de Tolstoi:

*La crítica implacable de la explotación capitalista, la denuncia de las brutalidades del gobierno, de esa comedia que son la justicia y la administración pública, un análisis de todas las profundas contradicciones entre el aumento de las riquezas y las conquistas de la civilización, y el aumento de la miseria, el embrutecimiento y las penalidades de las masas obreras.*⁵⁵

Estos *elementos*, no obstante, entran en contradicción con otros *elementos*:

*[...] Tolstoi mantiene el punto de vista del campesino patriarcal e ingenuo, porque Tolstoi trasplanta a su crítica, a su doctrina, la psicología de ese campesino. [...] Tolstoi reflejó el estado de ánimo de esos campesinos con tanta fidelidad, que introdujo en su doctrina el candor, el alejamiento de la política, el misticismo, el deseo de apartarse del mundo, la “no resistencia al mal”, las maldiciones impotentes al capitalismo y al “poder del dinero.”*⁵⁶

La resolución de Tolstoi de estos *elementos opuestos* en un todo estético no puede tomarse como una solución a sus profundas contradicciones, que siguen siendo el conflicto central en sus escritos. Como ha dicho Pierre Macherey sobre las obras literarias en general, las novelas de Tolstoi “parecen ‘sanas’, casi perfectas, de modo que todo lo que puede uno hacer es aceptarlas y admirarlas. Pero de hecho su realidad no concuerda con su presentación de sí mismas”.⁵⁷ Por el contrario, debe uno verlas como “algo que no funciona muy bien”.⁵⁸ En este sentido, Lenin veía que “la síntesis es, precisamente, lo que Tolstoi no supo, o más bien no pudo, encontrar ni en los fundamentos filosóficos de su concepción del mundo ni en su enseñanza social y política”.⁵⁹ Fue al ir más allá de este argumento, no obstante, cuando Lenin hizo su aportación más innovadora a la teoría marxista del realismo. Argumentó que es concretamente *esta contradicción de elementos* lo que “refleja” o “expresa” las condiciones contradictorias de la vida rusa en tiempos de Tolstoi:

*las contradicciones en las ideas de Tolstoi son desde este punto de vista, un espejo efectivo de las condiciones contradictorias en que se desarrolló la actividad histórica del campesinado en nuestra revolución.*⁶⁰

*Las contradicciones en las ideas de Tolstoi no son sólo contradicciones de su propio pensar, sino un reflejo de las complejísimas y extremadamente contradictorias condiciones, influencias sociales y tradiciones históricas que determinaban la psicología de las distintas clases y capas de la sociedad rusa en la época posterior a la reforma, pero anterior a la revolución.*⁶¹

*Tolstoi es original, porque todas sus ideas, tomadas en su conjunto, expresan precisamente las particularidades de nuestra revolución como revolución burguesa campesina.*⁶²

El reflejo se produce, por tanto, en un nivel *estructural* en el que “*todos los rasgos distintivos de la obra de Tolstoi*”⁶³ corresponden a la naturaleza transicional de la época. El reflejo es precisamente una función de lo que Lenin denomina las “*desviaciones*” de Tolstoi con respecto a “*la integralidad*”.⁶⁴ Es dicha falta de *integralidad* lo que refleja o plasma las contradicciones inherentes a la revolución campesino-burguesa, y solamente puede explicarse mediante una reinserción de las obras en las condiciones históricas y económicas en las que tales contradicciones eran reales. La posibilidad de semejante explicación se convierte a su vez en algo real solamente a través de un proceso de cambio que implica dos tipos de desplazamiento. En primer lugar, se produce un cambio histórico. El año 1905 supuso:

*[...] el fin de toda aquella época que podía y debía engendrar la doctrina de Tolstoi, no como algo individual, no como un capricho o una extravagancia, sino como ideología derivada de las condiciones de vida en las que se encontraron, efectivamente, millones y millones de seres en el transcurso de determinado periodo.*⁶⁵

En segundo lugar, es un cambio de perspectiva de clase que revela la carencia de “*integralidad*” del objeto ideológico:

*Por ello, sólo puede aquilatarse acertadamente a Tolstoi desde el punto de vista de la clase que, con su papel político y su lucha en la revolución —primer desenlace de ese nudo de contradicciones—, demostró que está llamada a ser el jefe en la lucha por la libertad del pueblo y por liberar a las masas de la explotación[...].*⁶⁶

*Sólo puede aquilatarse acertadamente a Tolstoi partiendo del punto de vista del proletariado socialdemócrata.*⁶⁷

Las novelas de Tolstoi perduran, no como modelos a imitar, sino porque “reflejó con asombroso realce en sus obras, los rasgos de la especificidad histórica de toda la primera revolución rusa, su fuerza y su debilidad”.⁶⁸ Si bien, pese a todo ello:

*El pueblo ruso no logrará su emancipación mientras no comprenda que no debe aprender de Tolstoi a lograr una vida mejor, sino que eso debe aprenderlo del proletariado, de la clase cuya importancia no comprendió Tolstoi, y que es la única capaz de destruir el viejo mundo, al que Tolstoi tan gran odio tenía.*⁶⁹

He aquí, pues, una visión marxista clásica del realismo que es expresamente *coyuntural* y no puede tener ninguna relación con ideas de “verdad fotográfica” o “valores humanos y duraderos”. Desde el punto de vista del análisis, nos remite de nuevo a los densos y dispares materiales de la historia. Desde el punto de vista de la producción, nos dirige hacia las complejas y contradictorias condiciones del conflicto de clases dentro de la sociedad, y hacia los niveles representacionales en los que dicho conflicto está ideológicamente presente. Si esta interpretación deja sin teorizar lo que T. J. Clark ha denominado las “transacciones concretas[...] ocultas detrás de la imagen mecánica del reflejo”⁷⁰, y por tanto es incapaz de especificar los procesos representacionales de conversión y relación que son a su vez “históricamente formados e históricamente alterados”⁷¹, entonces tampoco establece recetas en cuanto a forma, estilo o “contenido humano”.

Esto supone un escaso consuelo para quienes quieran recavar lo que ellos consideran que es el realismo documental de

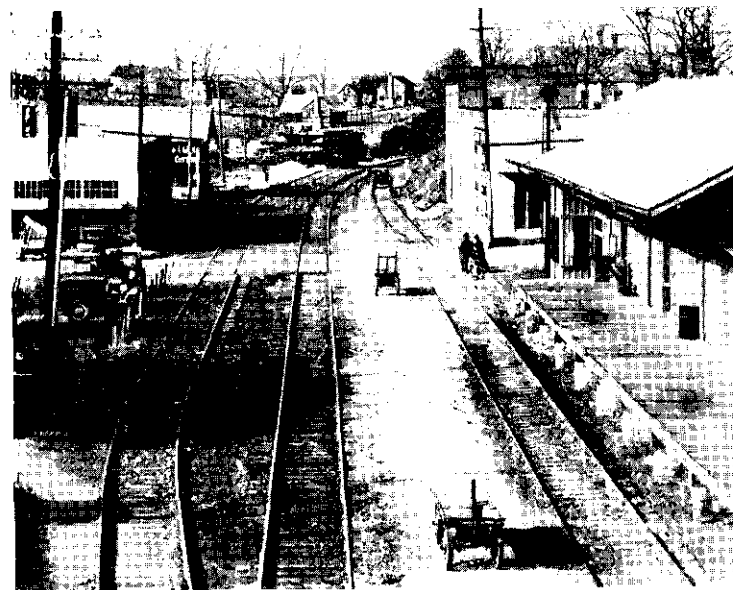
Abbott, Evans y otros. Aunque de nuevo están con nosotros el desempleo masivo y las profundas crisis económicas, pocos de los condicionantes necesarios están presentes en nuestra coyuntura. El realismo documental de diversas variantes del archivo fotográfico de la FSA fue fruto de un conjunto de acontecimientos y condiciones que abarcaban desde lo técnico y lo estético hasta lo económico, lo político y lo social. La fotografía, en aquella época, emergía rápidamente como una importante herramienta de comunicaciones de masas. Los *flashes* y las cámaras de pequeño formato comenzaban a ser más fáciles de conseguir. El rotograbado estaba muriendo y las primeras grandes revistas ilustradas que ocuparían su puesto daban ya sus primeros pasos ante un público no acostumbrado a un uso tan generoso de las imágenes fotográficas. Se desarrollaban nuevas formas y técnicas para mantenerse a la altura de las posibilidades de los nuevos equipos y establecimientos y para crear nuevas necesidades. Todo un nuevo territorio de temas y contenidos se añadió a la diversidad de temas ya legitimados. El “documental” se constituyó como un género y una categoría inconfundibles. “En un año más o menos”, comenta Stryker, “y de forma tan repentina sólo igualada por la introducción de la televisión doce años después, la realización de fotos se convirtió en una industria nacional”.⁷² Todo ello sucedió en medio de una “Depresión” que caracterizaba no solamente a una situación económica, sino a un estado de ánimo nacional. No obstante, en contraposición, se producía también la genuina euforia de la Administración del New Deal en Washington, que generaba lo que Stryker describía como “un sentimiento de que las cosas se estaban resolviendo, que los grandes males estaban siendo corregidos, que no había problemas tan grandes a los que no pudieran aplicarse el sentido común y el trabajo duro”.⁷³

Que los “males” se estuvieran corrigiendo o no, puede ser objeto de dudas, pero, llegados a tal extremo, es obvio que se estaba preparando una nueva recuperación económica que transformaría nuevamente la estructura de la sociedad estadounidense. Los temas del archivo documental eran ya fuente de ensueño y nostalgia. Como dijo Stryker en referencia a una

foto de una estación de trenes de una pequeña ciudad, realizada por Walker Evans (*Edwards, Mississippi*; véase figura 35):

El apeadero vacío de la estación, el termómetro de la estación, las carretas de equipajes inactivas, las tiendas silenciosas, las personas conversando y más allá las casas donde vivían, desgastadas por los elementos, todo esto me recordaba la ciudad donde yo había crecido. Contemplaba fotos como aquella y echaba de menos un tiempo en el que el mundo era más seguro y más pacífico. Rememoraba los días anteriores a la radio y la televisión, cuando todo lo que había que hacer era bajar hasta las vías y ver pasar el tren expreso.⁷¹

No podemos ser inocentes en relación con los valores que son inherentes al “realismo” de estas fotografías. No podemos permitirnos renunciar a un análisis de los aparatos que intervienen a la hora de sacar a la luz todo este material “documental” y en su nueva difusión. Podemos seguir la mirada de Stryker: subir por el polvoriento sendero entre las vías férreas, más allá de las carretas y de los hombres que conversan, más allá de las tiendas cuyos nombres no podemos ver y de las silenciosas casas de madera y de piedra. Podemos vivir el espacio de la imagen, su “realidad”, su campo ideológico. Pero a medida que la imagen nos arrastra, somos atraídos a su órbita, al campo gravitacional de su “realismo”. Allí nos mantiene mediante la fuerza del “Pasado” con la misma eficacia con la que antaño ejerció la fuerza del “Presente”. Mientras que la mayoría de las fotografías levantan barreras frente a una inspección minuciosa, de modo que los análisis prolongados parecen “excesivos”, estas fotografías invitan a una visión más y más de cerca. Cuanto más se entra en ellas, mayor es la recompensa en forma de minuciosidad de los detalles suspendidos en la emulsión aparentemente transparente. Tenemos la sensación de experimentar una pérdida de nuestra propia realidad; un flujo de luz desde la imagen hacia nosotros y desde nosotros hacia el interior de la imagen. Como Stryker, somos invitados a soñar en el campo ideológico de la fotografía. Es ahora cuando debemos recordar que “los sueños realmente tienen un significado y están lejos de ser la expresión de una



35. Walker Evans, *Edwards, Mississippi*, 1936.
(Library of Congress, Prints and Photographs Division)

actividad fragmentaria del cerebro, como las autoridades han argumentado. Una vez finalizado el trabajo de la interpretación, percibimos que un sueño es el cumplimiento de un deseo”.⁷²

Contactos/Hojas de trabajo: notas sobre fotografía, historia y representación

Leer por placer

Durante una sesión de trabajo en la biblioteca, encuentro una reproducción de una foto poco conocida de Lewis Hine, realizada hacia 1936 para el National Research Project de la Works Progress Administration. En ella aparece una joven pareja en lo que podemos considerar su cuarto de estar: él, en un lateral, sentado en un sillón de brazos de madera; ella, a su izquierda, en un sillón acolchado de líneas onduladas y curvas y sofisticadas patas de madera; están sentados uno frente al otro. El hombre hace un crucigrama. La mujer lee. Sostiene en su mano derecha algo que puede ser un corta-papeles. Ambos sonríen, a medias complacidos, a medias temerosos. Él lleva puesta una camisa de manga corta y sostiene su pluma con confianza, aunque, quizás nerviosamente, con su otra mano toca el escote de su camisa y su propio cuello.

A la derecha del hombre hay una pequeña mesa auxiliar, y sobre ella, lo que podría ser un cenicero con un mecanismo especial para sostener cerillas. En la repisa inferior hay otro objeto, pero no es posible distinguirlo. Junto a la mesa, hacia la izquierda, hay una lámpara metálica de pie, extrañamente forjada, con una base de patas cuadradas, que sostiene una gran pantalla de flecos cuya decoración muestra una estilizada escena de caza: el perro de caza se encuentra a la derecha, el ciervo en el centro, y a la izquierda, en el camino de su huida, hay un macizo de hierba. Cada motivo ocupa una cara de la pantalla hexagonal. En las otras caras, no podemos ver si el dibujo sigue, aunque sí podría verlo el hombre sentado si levantara la vista.



36. Lewis Hine, *Joven pareja*, 1936.

(WPA National Research Project, National Archives, Washington, DC)

En diagonal frente al hombre, pero en paralelo con el plano de la imagen, hay un taburete cuadrado con patas curvadas y ornamentadas, y entre el hombre y la mujer, aunque hacia la zona posterior de la habitación y puesto en esquina para obs- truir una puerta pintada oscura con un tirador blanco redon- do, alguien ha colocado un armario ropero o un aparador con una pequeña lámpara de mesa encima, que al igual que la lám- para de pie tiene la pantalla hexagonal. El armario ropero o aparador no está en paralelo con el plano de la cámara, de modo que, aunque marca una cesura, no del todo el último plano de fondo, queda entre medias del plano del taburete y la pared que se pierde en diagonal, donde se abriría la puerta pintada de oscuro y que se cruza con la otra pared visible en una esquina de noventa grados que el armario ropero oculta. La imagen debe de estar sobreexpuesta en este punto, o bien ha perdido demasiada definición en el transcurso de su repro- ducción, pero podemos adivinar que el plano de intersección

de las dos paredes visibles estaría en línea, en el plano de la imagen, con el eje vertical del aparador o armario ropero, en el punto de unión de sus dos puertas cerradas.

El revestimiento del suelo debe ser de estera, pero resulta difi- cil deducirlo de la textura que sugiere la imagen y de los cua- drados regulares cuyos bordes perfectamente ajustados retro- cedan en paralelo a las paredes de la habitación. Estera o no, esas dos personas parecen muy relajadas: el hombre lleva puesto un reloj y un anillo de sello; la mano de la mujer des- cansa tranquilamente sobre el brazo de su sillón y sus ojos no leen la revista que descansa en su regazo. No obstante, la habi- tación no puede cumplir el uso previsto en su diseño. Tal vez es una habitación de una casa dividida en apartamentos. Tal vez el fotógrafo les hizo posar allí y puso los muebles en una simetría plana, desviada.

Estamos invitados a especular: ¿Es éste su primer hogar? (El hombre está como soñando dentro de la imagen —se desliza dentro de la imagen por debajo de este ensamblaje de objetos y significados—, una mirada, su propio ser, un mundo reconsti- tuído). Son gente joven y agradable; aseados, bien peinados; están empezando. Las connotaciones están en el aire sin que parezcan encontrar un objeto: ¿han sido llevadas hasta aquí esas cosas o estamos ante un [verdadero] hogar? Esas cosas, las joyas personales, los muebles, la habitación o el “hogar”, los tobillos de ellos que parecen tocarse (ella con una supuesta necesidad de seguridad, él con sensación de control), los bra- zos desnudos del hombre sin señales de trabajo manual, las piernas sin medias de la mujer, ambos despreocupadamente conscientes de la presencia del otro, apenas concentrados en sus minuciosamente repartidos pero intrascendentes queha- ceres domésticos (él no lee para aprender, ella no cose ni borda), esas cosas que son numerosos momentos, difícilmente recuperables, instalados aquí como la joven pareja de Hine: la generación del New Deal, sana, con tiempo libre, sin la obli- gación de ir a trabajar a la fábrica, ignorante de la existencia del trabajo infantil, unen los elementos significantes de la familia y el hogar, estabilizan la sociedad en su unidad funda-

mental, contentos, esperanzados, encerrados por el aparador apoyado contra la puerta. Tal vez sea un armario ropero, aunque eso no sería probable en un cuarto de estar. Algo no encaja. Hay algo que no funciona en el conjunto. 1936, siete años después de la gran quiebra de Wall Street y un año antes de la “Depresión de Roosevelt”. El estilo de los muebles, de fecha indeterminada; tal vez de segunda mano. La imagen, inidentificable; tal vez perteneciente al “periodo tardío” de Hine. Inesperada. Poco fiable.

¿Cuántas líneas convergen en este punto y a la vez parecen haber desaparecido en su punto nodal? ¿Ha transcendido el desánimo personal de Hine a su guión reformista y a su actuación pública, política: un repentino movimiento de luz sobre estos escasos objetos y este escenario cerrado? El flash que iluminó esta imagen y provocó la sombra de la lámpara de pie sobre la pálida y receptiva superficie de la pared de fondo, revelaba demasiadas cosas y echó a perder el placer de la ideología.

Notas para un debate colectivo en Nottingham

En su ensayo “Understanding a Photograph” [Entender una fotografía], escrito en 1968 [incluido en su libro *The look of things*], John Berger ha argumentado que “las fotografías son registros de cosas vistas”, un “registro automático”. “La fotografía”, añade Berger, “carece de lenguaje propio”. “No hay transformación en la fotografía”. La única decisión es la elección del momento que se desea registrar y aislar”.

Claramente, la expresión de tales puntos de vista ha situado a Berger en una trayectoria de colisión con un creciente número de otros escritores sobre fotografía. Umberto Eco, por ejemplo, ha dicho que si la fotografía puede compararse con la percepción no es porque la primera sea un proceso “natural”, sino porque la segunda también está *codificada*.

El fotógrafo o la fotógrafa enfoca su cámara sobre un mundo de objetos ya construido como mundo de usos, valores y signi-

ficados, aunque en el proceso de percepción pueden no parecer tales sino únicamente cualidades discernidas en un reconocimiento “natural” de “lo que está ahí”. Mediante un ajuste más o menos consciente de un campo infinito de determinaciones significantes, que abarcan desde la colocación y la iluminación de este “mundo de objetos” hasta la mecánica y el campo de visión de la cámara y la sensibilidad de la película, el papel y las sustancias químicas, los resúmenes del fotógrafo, a partir de la distribución de la luz reflejada desde los objetos para obtener un dibujo de luz y oscuridad sobre papel, no pueden en modo alguno considerarse una copia del sujeto “dado”. Este dibujo sobre papel es a su vez el objeto de una percepción —o una lectura— en la cual se constituye como una imagen significativa según esquemas aprendidos.

El significado de la imagen fotográfica se construye mediante una interacción de tales esquemas o códigos, cuyo grado de esquematización varía enormemente. La imagen, por tanto, debe verse como un compuesto de signos, que debe compararse más con una frase compleja que con una palabra individual. Sus significados son múltiples, concretos y, lo que es más importante, *construidos*. También, al igual que otros sistemas similares a lenguajes, las fotografías pueden ser exhaustivamente analizadas como proyecciones de un número limitado de formas retóricas en las cuales los valores y creencias de una sociedad se naturalizan, y que no pueden disiparse simplemente mediante el análisis, puesto que, según los comentarios de Freud sobre el deseo y la censura, podemos considerar las formas retóricas como transgresiones simuladas de proposiciones nocionales simples subyacentes, que pueden rechazarse pero que, pese a ello, por su mismo rechazo, proporcionan una fuente de satisfacción impune.

La subestimación de hasta qué extremo la propia imagen fotográfica debe leerse como construcción retórica es lo que da lugar a la idea de que el significado de la fotografía es demasiado impreciso en sí mismo y necesita fijarse mediante un pie de foto, para no perderse en la ambigüedad. Esa misma subestimación da lugar a la rígida separación entre lo verbal y lo

visual, cuya falsedad ha demostrado la semiótica al revelar la compleja interpenetración de los códigos visuales y verbales: la imagen puramente visual no es más que una ficción edénica.

Si no es posible encontrar una base ontológica o semiológica para dar a la fotografía una posición de privilegio como medio de representación que ofrece una transcripción directa de lo real, ¿cómo explicar la fuerza real que la fotografía ejerce en la vida social moderna? En primer lugar, la producción y atribución de significados fotográficos no es un proceso arbitrario ni voluntarista. La codificación y descodificación en las fotografías es el producto del trabajo de individuos históricos concretos, a su vez recíprocamente constituidos como sujetos de la ideología en el proceso histórico en desarrollo. Además, este trabajo tiene lugar en contextos sociales e institucionales específicos. Las fotografías no son ideas. Son elementos materiales que se producen mediante un determinado y sofisticado modo de producción, y que se distribuyen, se difunden y se consumen dentro de un determinado conjunto de relaciones sociales; son imágenes que adquieren significado y son entendidas en el marco de las propias relaciones de su producción y que se sitúan en un complejo ideológico más amplio, que a su vez debe ser relacionado con los problemas prácticos y sociales que le sirven de soporte y le dan forma.

Lo que intento recalcar aquí es la absoluta continuidad de la existencia ideológica de la fotografía —su fusión y codificación de significados cargados de valor— con su existencia como objeto material cuya “difusión” y cuyo “valor” surgen en determinadas prácticas sociales diferenciadas e históricamente específicas. Cuando abordamos la fotografía como ideología, no estamos abordando algo “fuera de” la realidad: un mundo visto a través de un espejo y relacionado con el mundo real mediante las leyes de la reflexión y la inversión. Como Louis Althusser ha argumentado, “siempre existe una ideología en un aparato y en su práctica o prácticas. Esta existencia es material”. Por tanto, como Pierre Macherey ha mostrado, estudiar la ideología de una sociedad no es analizar el sistema de ideas, pensamiento y representaciones (el enfoque de la

“historia de las ideas”), ni producir una nueva metafísica de la imagen: es estudiar el funcionamiento material de los aparatos ideológicos, a los cuales corresponde un cierto número de prácticas específicas.

Ahora estamos en situación de desplazar la pregunta sobre la posición privilegiada de la fotografía como testigo seguro de la realidad de los objetos o acontecimientos que representa desde el ámbito de las relaciones internas —la supuesta naturaleza intrínseca del proceso fotográfico— hasta el ámbito del funcionamiento de ciertos aparatos privilegiados dentro de la formación social determinada, tales como, en nuestro caso, instituciones científicas, departamentos de gobierno, policía y tribunales de justicia. Este poder de conferir autoridad y privilegio a las representaciones fotográficas no se concede a otros aparatos dentro de la misma formación social —como, por ejemplo, la fotografía no profesional o la “fotografía artística”— y se aplica sólo parcialmente al fotoperiodismo. Preguntémonos en qué condiciones una foto del monstruo del Lago Ness o de un *ovni* resultaría aceptable como prueba de su existencia. Desde luego no si fueran “de frente y nítidas”, por usar los términos de Barthes, es decir, si mostraran la retórica supuestamente “natural” de las imágenes documentales.

Aquí entramos en el terreno de la constante articulación del poder sobre el conocimiento y del conocimiento sobre el poder, que el filósofo e historiador francés Michel Foucault ha explorado. Foucault argumenta que cada sociedad establece lo que él denomina su “régimen de verdad”, su “política general” de la verdad: es decir, los tipos de discurso que alberga y que hace funcionar como verdaderos; los mecanismos e instancias que nos permiten distinguir las declaraciones verdaderas de las falsas; las técnicas y procedimientos que se dotan de valor para obtener la verdad; la posición de los responsables de decir qué cuenta como verdadero.

Es dentro de este “régimen de la verdad” donde debemos situar la fotografía, si queremos comprender no cómo puede la verdad fotográfica emanciparse de todo sistema de poder,

sino cómo podemos construir una *nueva política de la verdad* separando su poder de las formas específicas de hegemonía en los ámbitos económicos, sociales y culturales en los que interviene en la época actual. Esto es, en mi opinión, algo muy distinto del desarrollo de una “conciencia histórica mundial” que John Berger ha planteado.

Parte de una propuesta de estudio

El trabajo implicará el reconsiderar cómo se articulan, se distribuyen y se consumen las representaciones en el seno de ciertos aparatos sociales específicos, qué efecto tienen, y qué significa afirmar que en dicha distribución se constituye el ámbito ideológico. Esto a su vez conlleva una crítica de la concepción de la ideología como “falsa conciencia”, pero también de la noción de la ideología como un modo de visión (pensamiento, valor) cuyos límites no forman parte (no aparecen dentro) del campo de visión. Lo que estas teorías comparten es una concepción de la ideología como sistema con una consistencia interna, aunque no coherente, que puede ser “desenmascarado” mediante la revelación de la no correspondencia de la ideología con una realidad predeterminada, o bien mediante su confrontación con alguna otra ideología que refleje una perspectiva de clase contraria.

Por el contrario, este trabajo intentará elaborar una teoría de la ideología que se adaptará a la coexistencia no conflictual y a la interpenetración de elementos y representaciones ideológicas divergentes, y que ofrecerá una interpretación de la ideología como algo “diáfano”, pero cuya aplicación estabiliza las contradicciones entre el orden social existente y la proyección conflictiva de los deseos por medio de un doble efecto en el que simultáneamente instala la idea de un ámbito anterior, “normal”, que constituye la “verdad”, a la vez que permite una liberación de la fantasía, en una supuesta transgresión de esta “verdad”, que por ser puro fingimiento produce una gratificación impune, por no realizada. Desde este punto de vista, la ideología será considerada como una forma de adaptación

entre el régimen de la verdad y el ámbito de los deseos prohibidos, cuya efectividad reside en la manera en que puede poner en juego ambas cosas: por una parte, naturalizar el régimen de la verdad, y por otra, mejorar los efectos perturbadores del deseo, las fuentes de cuya prohibición resultan, en el transcurso del proceso, completamente borradas. Es esta forma de colusión entre el poder y lo inconsciente la que se mantiene totalmente inalterada por el análisis “racional”.

Apéndice sobre la fotografía de Hine y el retrato de Russell Lee de los beneficiarios de la FSA en Hidalgo County, Texas

¿Dónde podría comenzar el análisis de la constitución de la “familia” y el “hogar” en estas fotografías? ¿Antes de la fase fotográfica? ¿Con la diferenciación del paisaje mediante designación, mediante los complejos códigos y relaciones de poder de la planificación urbana, de una jerarquía corriente de las zonas “residenciales”? ¿Con la división de estas zonas mediante la elaboración adicional de códigos relacionados y la constitución de una secuencia ordenada de parcelas o “lugares privados” por las avenidas de una vigilancia continua e inadvertida? ¿Con la subdivisión de estos lugares y la articulación, en la arquitectura, de un conjunto de funciones domésticas, junto con sus relaciones: el “cuarto de estar”, “salón” o “sala de estar” que se diferencia por medio de una separación de las funciones de cocinar, comer, lavar, dormir, excretar, tan claramente como la propia casa diferencia el ámbito de la “vida familiar” del ámbito del trabajo? Ésta es la “sala de estar”, el eje del “hogar familiar”, el supuesto territorio de su vida, un espacio de ocio, esparcimiento y relaciones interpersonales, libre, por una parte, de las funciones sociales y del trabajo, o, por otra parte, de las funciones corporales. (La mujer, esposa y madre, para quien el “hogar” es territorio de existencia y lugar de trabajo, es por supuesto una excepción. Muy a menudo aparece en este tipo de fotografías sentada, cosiendo, haciendo punto o dedicada a alguna otra labor “doméstica”). ¿Con la elaboración, ampliación y refinamiento de estas funciones arquitectónicamente definidas en los subcódigos de la decora-

ción y el mobiliario: dos sillas colocadas una frente a otra, con la radio entre ellas, la lámpara colocada para leer o coser, las fotografías idénticamente enmarcadas para reafirmar la simetría y la dualidad de la disposición de conjunto; esta atroz topografía de la “familia”; esta producción y matrimonio de una jerarquía de necesidades y gratificaciones en el interior de un único decorado?

Solamente ahora, en esta puesta en escena, el fotógrafo comienza a actuar, haciendo uso de toda una serie de habilidades y técnicas, todo el poder de un método artístico y del aparato o de los aparatos en los que se inscribe, para modular, revelar, ocultar, extraer o acortar los discursos sobrecargados del “hogar familiar” que se convierten en “lo que estaba allí”, una segunda “naturaleza”, la “verdad” de la fotografía).

13 VII

Lo que Tim Clark argumenta es que la cuestión de una representación realista no solamente concierne a la confluencia de condiciones y códigos cruciales y necesarios de la obra realista, sino también a la proscripción, el rechazo de significación de ciertas “realidades” en los discursos dominantes y dominados de un mismo momento histórico. Por tanto, la posibilidad de un discurso coyunturalmente realista depende no solamente del ensamblaje de los elementos dispares de un nuevo código en el punto de conflicto histórico, sino también de una doble entrada en el régimen del discurso: un asalto sobre los códigos dominantes y un reabastecimiento de aquellos códigos disidentes o desvinculados que sobreviven o coexisten dentro de la formación dominante y dominada.

El objetivo del argumento de Clark es un realismo que se construye como una realidad artística o representacional específica, no ese falaz realismo “posterior al acontecimiento” que se incrusta en la formación discursiva dominante y que de ningún modo merece la denominación de “socialista”. El momento que Clark examina es el del fracaso histórico de esta inicia-

tiva en la pintura y el momento de la aparición de lo moderno, solamente crítico en el ámbito del signo, dentro de la obra misma que parece reinstaurar el desafío realista: la “Olimpia” de Manet.

(Pero Foucault podría argumentar que el realismo de una representación no es una simple cuestión de códigos o de su inserción y su cruce a través de una formación dominante de discursos. Tampoco tiene que ver exclusivamente con la función de los aparatos u organismos definidos en los que se inscribe, sino que es instigado por toda una tecnología mediante la cual se acumula, se transmite y se ejerce el poder en el cuerpo social. Lo que llama la atención en la reafirmación del “realismo” en la pintura del siglo XIX es que se produce en el mismo momento en que la pintura estaba perdiendo su función dentro de la tecnología de poder que determinaba el régimen de la verdad en los países de Europa occidental y en Estados Unidos. Estaba siendo superada “tecnológicamente” por la cámara en un sentido más que literal. Aunque jugó cierto papel en la elaboración inicial de esta nueva tecnología de poder, estaba ya en una posición forzada y asumía una función distinta, dejando el campo libre para que la fotografía dominara, durante un tiempo, la producción en imágenes de sociedades “panópticas” como primer medio de vigilancia).

Lewis Hine en la Side Gallery de Newcastle

(i) Consideremos a Hine como un fotógrafo que en sus primeras obras evita por completo el “humanismo” en sus representaciones de personas. No es humanista ni antihumanista; no es empático ni alienado. ¿Fue por eso por lo que finalmente Stryker le rechazó como fotógrafo de la FSA, porque no contiene un elemento “positivo”, porque no muestra personas con posibilidades de recuperación? (¿Cómo podrían hacerlo, frente a causas tan fuera de su alcance real como las de los inmigrantes no organizados, los trabajadores a domicilio o los niños?)

Hine no muestra una América rural “perdida”, con sus sencillas y hogareñas formas de vida —la América de la infancia de Stryker que éste intentaba rememorar—, incluso aunque compartía con Stryker una idea utópica, socialdemocrática, de un capitalismo perfeccionable: reformado, despojado de injusticias y desigualdades sociales. Para Stryker, esta reforma se alcanzaría mediante la liberación o restauración de capacidades existentes en todas las personas. Para Hine, antes de la era de intervencionismo estatal de Roosevelt, parecía como si dichas capacidades solamente pudieran encontrarse entre los trabajadores especializados. Los demás —niños, mujeres, inmigrantes de economías campesinas— parecían íntegramente dependientes de reformadores ilustrados que podrían “rescatarlos”. En sí mismos, estos grupos eran representados como totalmente desamparados.

(Muy distinta es la visión de Marx sobre la pobreza y la explotación, que no es ni sentimental y humanista, como la de Stryker, ni paternalista y reformista, como la de Hine. Desde el punto de vista del análisis de Marx, Hine y Stryker quieren conservar las categorías que expresan las relaciones burguesas, sin el antagonismo que las constituye y que es inseparable de ellas. No han llegado a entender que “una clase oprimida es la condición vital para toda sociedad basada en el antagonismo de clases. La emancipación de la clase oprimida implica por tanto necesariamente la creación de una nueva sociedad”. Al igual que Proudhon, están dominados por la “ilusión de ver en la pobreza nada más que pobreza, en lugar de ver en ella el aspecto subversivo revolucionario que provocará el derrocamiento de la vieja sociedad”).

(Bajo este prisma, ¿cómo hemos de considerar las fotografías de Hine sobre la construcción del Empire State Building? ¿Son una excepción?)

(ii) En el ensayo del catálogo, Valerie Lloyd argumenta que Hine transformó los conceptos aceptados de lo que constituía una “imagen”, basándose en la modalidad del “fotógrafo comercial tradicional”, para producir imágenes con un poder

sistemático sin precedentes y un nuevo tipo de conciencia estética. Lo que Lloyd no tiene en cuenta es el *contenido de clase* de la imagen frontal, simétricamente colocada.

Sería totalmente erróneo considerarla como un género o mecanismo poco sofisticado y carente de retórica. Se basa, en efecto, en una tradición que se remonta al menos hasta el tratado del pintor Le Brun sobre las expresiones. Uno de sus elementos constitutivos es una historia social de la postura y el “lenguaje de los gestos”. Hogarth recurrió a ello en la escena del contrato del “matrimonio a la moda” (*Marriage à la Mode*), donde el gotoso y arruinado conde retoza en una pose elegante, amanerada, asimétrica, en contraste con el mezuquino y sibilino comerciante de clase media con quien tiene que tratar, que se sienta erguido, pies y piernas en paralelo, en una postura encogida y agachada. Esta es la coreografía del gran contrato social inglés.

Daumier conocía muy bien los mismos códigos descriptivos y los utilizó en su elocuente contraste del hombre “natural” y “civilizado”; si bien, en sus dos caricaturas, el confiado poseedor de “cultura”, que se coloca decorosamente sobre un fondo de mesa y taburete, pertenece claramente a la burguesía más alta, mientras que la figura ceñuda, tipo Neanderthal, que aparece en pose frontal, proviene del estrato más bajo de la pequeña burguesía de los extrarradios de la ciudad, donde la urbe es colindante con el campo. Estos modos de comportamiento, estos estereotipos de retratos y la demanda de una representación no afectada —“verrugos y todo”— son vehículos de significado que se agrupan en el disputado límite entre dos territorios de clase. Pero Daumier tenía algo más en mente. El objetivo de su sátira es también el pujante comercio fotográfico. No solamente están presentes los dos estereotipos de clase. También se nos muestra el creador de la imagen: el fotógrafo. Lo que vemos no es solamente una comedia de costumbres de clase, sino también el modo en que los representantes de distintas clases imaginan que se presentan ante la cámara. Las significativas diferencias que Daumier observó y dibujó siguen influyendo en la instantánea fotográfica.



37. Lewis Hine, *Trabajadora de fábrica de algodón*, 1912.
(International Museum of Photography en George Eastman House,
Rochester, Nueva York)

Por supuesto, debemos además preguntarnos por qué esta presentación frontal simétrica del sujeto ante la cámara va unida al deseo de un registro sin mediaciones ni adornos. Nos encontramos aquí no solamente con las coordenadas de clase de la búsqueda del realismo, sino también con una cierta visión de la ontología de la fotografía. Llegados a este punto podemos volver a Hine, quien afirmaba que si pudiera haber contado la historia con palabras, no habría necesitado llevar consigo una cámara. Veía la cámara como un medio para “vivificar” hechos empíricos, científicos; para darles cuerpo, para demostrarlos. La cámara era para Hine fundamentalmente una fuente de verdad. La fotografía era un reflejo no mediado del mundo “exterior”, un verdadero registro del sujeto colocado frente a ella. La técnica era, por tanto, una “intervención” que solamente falsificaba. Por mucho que fuera modificada por efectos secundarios de luz, equilibrio, composición y contraste, la imagen fotográfica se afirmaba como un hecho primario: prueba de la existencia de un sujeto; un testigo inquebrantable ligado a su sujeto por las leyes físicas de la química y la óptica. La invención del fotograbado a media tinta permitió aumentar las posibilidades de transferencia de estas cualidades directamente sobre las páginas de revistas y periódicos, sin la intervención del grabador intérprete.

Daumier había visto claramente más allá de esta misión “ingenua”, pero, no obstante, dentro de sus límites, Hine elevó y perfeccionó un lenguaje fotográfico que se utilizaría en todo un espectro de fotografía autorreflexiva que abarcaba desde el “bello arte” de Evans y Strand, pasando por la obra de lo que posteriormente se denominaría género documental, hasta las imágenes de la publicidad de empresas. Aun así, podríamos preguntarnos si el logro de Hine fue en alguna medida superior al de Charles van Schaick y tantos otros fotógrafos comerciales olvidados. Sin duda, el planteamiento de Hine contiene importantes innovaciones. Al igual que Sander, en sus imágenes que retratan a la clase obrera cambió el ficticio telón de fondo pintado, por el fondo de un decorado real, aunque sigue siendo, precisamente, un fondo contra el cual se coloca la figura. Lo que puede contemplarse como

una innovación principalmente estética era, para Hine, simplemente una consecuencia del hecho de que, siguiendo los pasos de Jacob Riis, tenía que salir al exterior para encontrar su sujeto, para registrarlo en su propio terreno, a menudo bajo la sospecha de los propietarios del lugar. Cualquier otra estrategia habría disminuido el valor de prueba de sus fotografías, que era su principal preocupación y condicionaba el uso de sus imágenes.

Pero esto no basta para explicar por qué Hine habría buscado rehabilitar convenciones de significación desestimadas. La de Hine era una ingenuidad asumida. Tenía que despojarse del pictorialismo que aprendió con sus primeras fotografías, para controlar una nueva retórica al abordar la naturaleza obstinada e intransigente de los problemas que deseaba fotografiar. Contrariamente a lo que erróneamente se piensa hoy, Hine primero fue fotógrafo y luego tuvo que aprender su sociología —el caso inverso del reformista social Jacob Riis, cuyas fotografías sobre las condiciones de trabajo y de vida en las casas de vecinos de Nueva York se publicaron en su libro *How The Other Half Lives* [Cómo vive la otra mitad], en 1890—. Hine era sin duda un activista, pero debemos ser escépticos ante la idea de que su preponderante preocupación por el tema simplemente le llevara a redescubrir una forma del pasado.

Tal vez esto nos sirva de indicio para entender el desarrollo de la fotografía de posguerra de Hine, en la que deseaba presentar esos rasgos positivos de las “clases laboriosas”: fuerza, destreza, físico y coraje; “rasgos positivos” característicamente marcados como masculinos. Para llevar a cabo su concepción, Hine puso en juego un elaborado código pictórico de heroísmo, conocido desde el clasicismo académico y la pintura de género del siglo XIX. No es que sus imágenes sean crudas e ineficaces. El escritor de las notas del catálogo las desestima demasiado fácilmente. La destreza de Hine en la manipulación de modelos históricos del arte no debe subestimarse. Su fotografía de preguerra de un hombre de Chicago, postrado en la cama por tuberculosis, es tan sólida en sus formas nítidamente

iluminadas y sin embargo tan ambigua como una obra de De la Tour. La falta de efectividad en su obra posterior no se debe al hecho de recurrir a una vieja pero aún vigente retórica —ésta es también la base de toda su obra “documental”—, sino a su retorno a una visión humanista y sentimental de los trabajadores especializados que, por motivos no siempre progresistas, no habían ocupado un lugar en las convenciones representacionales mediante las cuales Hine construyó su imagen de niños, trabajadores, inmigrantes y trabajadores a domicilio.

Un fragmento

Mis investigaciones históricas parecen siempre fragmentarias e incompletas; no como una simple serie de esbozos de un paisaje, sino como una serie de sesiones, informes homologados, visiones fugaces, observaciones prolongadas y versiones de segunda mano, todo ello evaluado y reevaluado, clasificado y reclasificado, puesto en un cierto tipo de orden en el que las contradicciones son suprimidas, luego desarticuladas y reformadas en configuraciones inesperadas. A lo largo de todo este proceso, los conceptos y las teorías con las que van a articularse archivos e informes son a su vez perfeccionados, ajustados o sustituidos.

Sin embargo, pese a la naturaleza provisional del trabajo, ciertas categorías y conceptos se mantienen, pues son los que más cosas revelan en el material en el que centran su atención, los que más interrogantes permiten plantear, los que ponen al descubierto más pasajes en penumbra y sugieren espacios de mayor alcance; en resumen, los que mayor poder ejercen para producir representaciones cargadas de significados revelados y no revelados. Los conceptos y las teorías que aparecen y reaparecen son los de la tradición del pensamiento marxista, y las representaciones históricas que de este modo se forman provisional y parcialmente son, según creo, fragmentos de una visión materialista de la historia.

Si decimos que los mecanismos de control de una sociedad, en los que se establecen y se miden las capacidades respectivas de acción de las clases sociales, surgen de luchas específicas en terrenos específicos que tienen sus propias condiciones pre-determinadas concretas para la acción, ¿cómo explicar y analizar la presencia de ciertas regularidades en una serie de instituciones sociales que, si bien no constituyen un sistema orgánico, al menos constituyen un grupo de aparatos en cierto modo relacionados, en cierto modo orientados en su funcionamiento hacia un mismo o convergente fin?

Los términos en los que se plantea esta cuestión no implican la defensa de una esencia hegeliana que se desarrolla en las formas de una estructura social orgánica. Pero sí cuestionan las relaciones de los aparatos o instituciones coexistentes: ¿De qué modo la acción que se desarrolla en uno de ellos afecta a los demás? O bien, ¿la acción que se desarrolla en uno infecta a los demás? ¿En qué sentido puede afirmarse que constituyen colectivamente una *tecnología de poder*? Y si los aparatos se bloquean recíprocamente, interactúan o *interfuncionan*, ¿no plantea esto dificultades para una práctica política que se limita a establecerse e intervenir en las condiciones específicas de lucha en terrenos específicos?

Si las instituciones o aparatos que constituyen la tecnología del poder en una sociedad concreta forma un grupo, no un sistema orgánico, entonces una intervención en un aparato, o en relación con las condiciones de posibilidad de lucha en su interior, no amenaza con derrumbar toda la estructura ni implica necesariamente ningún efecto sobre los otros aparatos o mecanismos que componen dicha estructura. Esto no quiere decir, no obstante, que dicha intervención no pueda afectar a los otros, que pueden verse dirigidos de forma discontinua hacia algún fin común o convergente, emergente o incoherentemente definido, sin compartir un “propósito” común dominante y previamente existente en el sentido hegeliano, incluso cuando pueda existir un “plan” al que se haya llegado conscientemente.

La hegemonía del socialismo tendrá que surgir en condiciones generales comparables a las que rigieron la aparición de la capacidad de la clase capitalista para ejercer el control, en una topografía diversa y fluctuante de terrenos de conflicto y de lucha. La clase capitalista tuvo que construir sus “intereses” de forma incoherente y episódica, de modo que su éxito no estaba garantizado de un ámbito a otro, donde las condiciones de la acción aplicable podrían ser muy diferentes. La “homología” de los aparatos elaborados por la clase emergente y en la que dicha clase hacía su aparición no era una “homología” de “esencia” y “forma”; tampoco estaban estrictamente determinados el hecho histórico, el momento ni el orden de su elaboración.

Lo que se abre es la *posibilidad* de la aparición, la construcción, la reestructuración y la reorientación de los diversos aparatos. Lo que se dan son las condiciones o precondiciones. Pero lo que no puede darse es la garantía de realización: el cumplimiento de la aparición, la construcción, la reestructuración o la reorientación de cada aparato.

Cada aparato o su terreno se convierte en objeto de una lucha específica cuyas posibilidades y limitaciones son establecidas por las condiciones específicas del aparato o terreno en cuestión, o por la forma particular que determinadas condiciones generales adoptan en relación con dicho aparato o terreno. Tampoco son luchas de ese tipo simplemente el despliegue o la realización de “intereses” preformados y presentes antes de las luchas mismas, como un “contenido sin forma” que espera ser vertido en el aparato concreto como en un recipiente. Más bien, estos intereses se constituyen ellos mismos solamente en el proceso de lucha.

(Lo que esta solución parece dejar en el aire es la pregunta original. No obstante, afirmar que las condiciones de posibilidad de lucha en un ámbito determinado le son específicos no excluye la posibilidad de que tengan mucho en común con las condiciones dominantes en otros ámbitos. No dice nada sobre la existencia o no existencia de rasgos comunes o dispares.

Semejante topografía no puede darse en la teoría. La teoría solamente puede describir el espectro de posibilidades. Para establecer de qué se trata, se debe “mirar y ver”, es decir, trazar la topografía de instituciones concretas en la geografía de la coyuntura específica).

(Pero esto deja nuevamente en suspenso la cuestión de si existen rasgos comunes necesarios. ¿Existen precondiciones muy generales que determinen las posibilidades de lucha en todos los ámbitos? ¿O es discontinua la historia en el plano de la sincronía?)

10 VII

En todo momento parece que intento contener el flujo de la fantasía. No porque quiera suprimirla, sino por lo contrario: porque no quiero disiparla recurriendo a ella demasiado directamente. No quiero perder esa proximidad de la fantasía que ejerce presión sobre el pensamiento consciente y hace que de pronto se desvíe y asuma desesperados riesgos por evitarla. Es casi como si la expresión del sueño debilitara su energía y disipara la extraña fuerza que ejerce sobre el día. Está presente para ser saboreado, pero no explicado. (No obstante, el sueño oculta un deseo).

Miro una imagen y es inundada por un sueño medio olvidado, que realza sus figuras con las formas del deseo, que abre sus vistas a un espacio y una presencia físicamente sentidos. Ahora puede emerger y provocar mi interés, incitar mi curiosidad por este objeto tan distinto.

29 VI

“Una aburrida exposición de fotos de estudiantes”. Salimos y buscamos un taxi. En el que encontramos, el taxista tiene dos fotografías pegadas en el salpicadero, frente al parabrisas y en vertical debajo de su espejo retrovisor. En una de ellas se ve

una muchacha, en la otra un bebé desnudo, tal vez otra niña, en el baño. No están en exposición, sino colocadas de modo que *él pueda verlas en todo momento*.

¿Por qué las necesita mientras conduce? ¿Qué reflexiones del pasado le aportan? ¿Qué fragmentos de su vida están contenidos en sus marcos? ¿Qué ve *en ellas*? ¿O *a través* de ellas?

... la pantalla, el espejo, la fotografía.

6 VII

Estudió las imágenes de la mujer desnuda muy atentamente. Pensó que conocía a la muchacha. Agachado sobre el visor de negativos, resultaba difícil decirlo. ¿Cómo era su cuerpo? ¿Qué tipo de pezones tenía? ¿Qué clase de pechos y muslos? Qué extrañamente ligera y llamativa la mata de vello púbico. Siente una curiosidad depredadora que dirige su mirada, pero lo que se le ofrece siguen siendo imágenes de una muchacha a la que cree conocer. No llegan a entrar en el género de lo erótico, mucho menos en su subforma, lo pornográfico. Al igual que en los retratos de Bellocoq de prostitutas de Nueva Orleans, que siguen siendo imágenes de mujeres trabajadoras puestas fuera de contexto, o en los obreros de Hine colocados junto a sus máquinas o junto a las herramientas de su oficio, igualmente en estas imágenes el conjunto no está del todo articulado, desvelado. A la realización (¿del fotógrafo? ¿de los espectadores?) le falta *sutura*: el deseo no fusiona los elementos discrepantes de la imagen, ni siquiera por un momento, en el placer orgásmico de ilusoria totalidad. No se produce respuesta en el ámbito del cuerpo, tan fácil de engañar pero tan constantemente despierto para el estímulo. La mirada masculina (a la que el cuerpo ha sido reducido) es satisfacción negada.

Puede que, incluso en la imagen erótica más plenamente realizada, la sutura no pueda sostenerse debido a que la contradicción entre la plana realidad del papel y la plenitud del cuer-

po del desco es demasiado grande. Debe existir un mecanismo para reabsorber el sujeto distanciado. La imagen debe adherirse a los sádicos comentarios en primera persona característicos de la pornografía dura o bien debe entregarse a la excitación de la demora; debe, como en el grabado japonés, entrelazar el rechazo de la imagen impresa con el estilo de las cortesanas, la etiqueta formal de la estimulación erótica: la invitación que en el arte nunca se consuma.

Y sin embargo, la solución a este problema en el arte —aceptando por completo (¿pero por qué?) la mirada como masculina— ha consistido en alejarse de la insistencia en los cuerpos, abarcar y penetrar en el espacio, entregarse a la ilusión del retroceso, el conducto impecable de la sutura, encontrarse en el desvelamiento de la imagen, adherirse a una perspectiva interminable de totalidad y armonía, pasar como una insaciable añoranza, más allá de las capacidades del ojo, hacia el infinito. Y cuando nuestro tránsito se interrumpe, fluir al interior de la imagen, así es la ilusión en la que entramos sin disonancia ni contradicción. Por el momento, aceptamos todo y no deseamos ver más allá; no podemos ver más allá; son los límites de nuestra visión y las coordenadas de nuestro espacio.

(Lo que sucede en *El rapto de Europa*, que Tiziano pintó para Felipe II de España, es que la amplitud del cuerpo de la mujer se contrapone a un espacio infinito, atmosférico —mediatizado en su confluencia por los grados variables de realización del cuerpo del toro en su empuje oblicuo—, un espacio que es también totalmente abstracto, descompuesto en un círculo de color cuyo centro es el blanco del cuerpo de Europa; un espacio mitológico poseído únicamente por la extensión, que emana de lugares específicos, que gira en torno a acciones específicas de los cuerpos. De este modo, Tiziano une el desvelamiento de los acontecimientos mitológicos al desvelamiento del espacio y de los cuerpos, que se mueven desde un fondo sin límites, mediante grados crecientes de aparición, hasta la más plena corporeización de la mujer: objeto del mito y del *rapto*; la culminación de “nuestras” fantasías; el clímax físico para el propietario/espectador masculino).

Pero se trata de un momento muy distante de aquellos otros —en la Italia del *quattrocento*, en la Holanda del siglo XVII, en la Francia de mediados del siglo XIX— en los que, principalmente en la pintura de paisajes, se buscaba liberarse de todos los límites corporales mediante el retroceso infinito de la perspectiva del punto de fuga central: el sendero o carretera que conduce desde el borde inferior del marco hasta un punto del horizonte representado. Este modo de representación es también el utilizado tan a menudo en las “fotos de carretera” de la fotografía estadounidense a partir de los años 1930, aunque también aquí, como en la pintura paisajista holandesa o en los cuadros de las escuelas de Barbizon y de los impresionistas, el esquema es susceptible de variación:

[...] Cuando miramos la oficina de correos de Evans, aquí en Sprott, Alabama, nos encontramos en una encrucijada. Más allá del frente simétrico del edificio de estructura de madera, con sus placas de hojalata y su surtidor de gasolina, la polvorienta carretera se extiende en una ligera curva, recortada por las inmutables sombras de los árboles solitarios. En algún punto de su trayecto vuelve a torcerse. No es posible ver en qué sentido girará, pero, antes de seguir, podemos hacer una pausa para observar de nuevo la sobria oficina de correos. Podemos hacer una pausa y sentir la tentación de movernos a su alrededor: alrededor de la sencilla fachada con tejado a dos aguas y del bloque de tejado inclinado situado detrás. Ahí está la invitación, rodear su sencilla solidez puesta al desnudo para nuestra inspección bajo la luz uniforme e intensa.

Es esta pausa, este momento de elección, lo que se nos ofrece: por una parte, la oficina de correos con su satisfactoria simetría y sus formas sin adornos; por otra parte, la carretera al otro lado, que se aleja de nosotros y se pierde de vista. Durante un instante hacemos una pausa —aquí en la encrucijada— un instante inconmensurable de añoranza. Al hacerlo, nuestra añoranza se desplaza: al lugar, al tiempo, a la visión del hombre cuya mirada se construye, creemos, en el visor de la cámara. Aun así no podemos elegir, y cuanto más esperamos, más parece que la imagen nos ve, nos arrastra al interior de su



38. Walker Evans, *Oficina de correos en Sprott, Alabama*, 1936.
(Library of Congress, Prints and Photographs Division)

espacio, nos mantiene allí, nos llena de una dudosa satisfacción, nos ofrece a la peligrosa “inagotabilidad del arte”.

En nuestro sueño, que se confunde con la intemporalidad del arte; el lugar, la imagen, el artista, parecen fuera de duda. Parecen muy “reales” y en su “realidad” encontramos el alivio de una confirmación de nosotros mismos. Si existe placer en la ideología, también existe la nostalgia del goce del propio ser.

Cuerpos y espacio

Imaginemos una historia de la fotografía como una práctica insistente, inserta en el corazón mismo del orden social moderno y caracterizada por un doble impulso: una atención cada vez más íntima y exigente a los cuerpos, que los divide, los reparte,

los observa, los supervisa y, en el mismo movimiento, ejerce un control sobre ellos; y una constitución diversa del espacio como un ámbito de fantasía y control, sumisión y consentimiento, un espacio de lo imaginario y lo ideológico. Por una parte, estudios sobre tiempo y movimiento, archivos de antecedentes penales, expedientes sociológicos, documentales de carácter humanista, fotografía médica, archivos etnográficos, reportajes, fotos deportivas, pornografía, retratos *robot*, todo tipo de retratos, así como fotografías incluidas en documentos, papeles y archivos oficiales. Por otra parte, la tradición paisajista, fotografías aéreas, fotografía astronómica, microfotografía, registros topográficos, ciertos tipos de imágenes publicitarias y así sucesivamente. Dos tipos de añoranza. Dos tipos de sometimiento. (La mirada tiene ambas cosas: pasión y perspectiva).

(sin fecha)

Según Barthes, el escritor usa las palabras del mismo modo que un turista maneja el dinero: ante su valor no está ciego del todo, pero sí con una placentera falta de familiaridad, por su extrañeza, su *extranjería*, por el placer de su paso por las manos; con una *demora* en su valor. Pero nunca como el avaro, es decir, sin rastro alguno de fetichismo.

En la vida cotidiana, este placer es provocado por el impulso del deseo, el incesante vaivén del intercambio. Si bien como turista uno carece de un lugar regularizado en la estructura social, aunque la presencia de uno sea ahora totalmente necesaria para la economía: ¿un lugar en la “base”, pero ninguno en las estructuras correspondientes?

Folies Bergère

Lo que Berger y Sontag tienen en común, estilísticamente, es que su prosa se mueve mediante una serie de afirmaciones repentinas, dramáticas y epigramáticas. Estas concisas declaraciones, que carecen de soporte histórico o desarrollo teórico,

lanzan el argumento y arrastran con ellas al lector por la fuerza de su pura y simple convicción. Esto da a su estilo una ilusión de “profundidad” que surge modestamente del seno de una prosa fácilmente inteligible.

El primer paso para romper con el pretencioso papel de supervisor y comentarista crítico debe ser la realización de una auténtica investigación histórica. Las exigencias conceptuales y descriptivas que esto plantea convierten el estilo asertivo en algo redundante. (¿Y aquí?) Más aún, erosionan en su totalidad el terreno donde se ha establecido una cierta postura crítica, y con ello se pierde también una visión de la historia y una visión del proceso de cambio social.

A lo que Berger apela es a un “futuro” que sirve a la vez como esperanza, profesión de fe y norma por la cual es posible juzgar la acciones presentes. La investigación histórica no produce un plan tan grandioso, sino un terreno en constante cambio de acciones prácticas cuya estrategia puede afirmarse solamente en términos tan genéricos que resultan de escaso uso analítico, aunque pueden tener una función en la retórica política. Lo que este análisis histórico ofrece a los que lo practican no es la oportunidad heroica de medir sus fuerzas con el futuro, sino una multiplicidad de puntos de intervención, objetivos limitados, cursos de acción ahora abiertos, fines que pueden alcanzarse mediante la lucha: una “guerra de posiciones” sin tregua, en la cual la más insignificante ventaja puede tener importancia para una cadena de luchas relacionadas. La macroimagen sexista del “gran empujón” es abandonada en favor de un espectro de intervenciones específicas en una microfísica del poder.

Semejante perspectiva de acción posiblemente carece del gancho y del atractivo emocionales de la proyección utópica. Posiblemente no ofrece las garantías del historicismo. Pero cuenta con la ventaja incomparable de comenzar en el presente, en la topografía de los aparatos e instituciones existentes, en un análisis concreto del terreno irregular donde tienen que librarse las luchas. Su “revolución” no tiene que poster-

garse hasta el nuevo milenio. Sus fuerzas no tienen que agruparse para el “momento de la verdad”. Su “revolución” es un potencial ahora y en todas partes.

18 ix.78

Comencé mi trabajo sobre el surgimiento de Estados Unidos después de la II Guerra Mundial en tanto que potencia mundial, neoimperial, como consecuencia de una serie de obligados pasos atrás. El proyecto surgió de la necesidad de comprender los orígenes de la pintura y la escultura estadounidenses que todavía predominaban en la educación artística remodelada que yo comencé a recibir en las escuelas de arte británicas a finales de los años 1960. Se inició con el estudio de la aparición de una coherente escuela de pintura moderna en la costa oriental de Estados Unidos, que supuso la plataforma para el definitivo empujón de entrada en el corazón del arte europeo, para lo cual el Reino Unido era una escala intermedia. Esto a su vez desembocó en la cuestión general de la masiva inserción de la cultura de masas estadounidense en la vida europea y la efectiva reculturación de Europa occidental que estaba estrechamente vinculada a los efectos de la “ayuda” del plan Marshall y a la diseminación tanto de las bases militares estadounidenses como de las corporaciones multinacionales controladas por Estados Unidos. El nuevo examen del crecimiento económico, de las fluctuaciones políticas y de la transformación cultural que ello implicaba suponía en sí mismo volver sobre los pasos de los recuerdos inciertos y las imágenes distorsionadas de los años de mi propia infancia y de mi propia educación primaria en los años 1950. Lo que mantuvo el proyecto vivo fue esta conexión directa con mis propios años de formación, junto con la necesidad de evaluar y reevaluar constantemente la relación de las representaciones de este periodo con un presente histórico siempre cambiante, esquivo e incoherente.

Pero lo que comenzó a formularse en mi mente como *el* problema que había que resolver era el cómo describir, seguir, tra-

zar y explicar el surgimiento de la hegemonía cultural estadounidense, el proceso de transformación del poder estadounidense y de la vida estadounidense, este periodo de tránsito en la historia de Estados Unidos que presencié la desaparición de los objetivos y de las creencias de los años 1930 y su mutación en la sociedad históricamente militarizada e históricamente privatizada de los años 1950. Aquí empezaba un sendero imaginario de regreso, más allá del Nueva York del Eight Street Club y la Cedar Tavern, de las colas de jóvenes recién desmovilizados ante los autobuses Greyhound, los desordenados apartamentos de Kerouac y Cassady, los clubes de jazz cargados de humo, los burdeles de Harlem, Greenwich Village y el lento desplazamiento hacia el norte de la ciudad. Más y más allá de los límites de mi memoria y de mi infancia en Tyneside; más y más en el fondo de lo que yo desconocía pero que en todo momento estaba presente, en los años de mi propia vida; apartándome de una explicación de mí mismo hacia un encuentro con la vida de otro, pero al mismo tiempo averiguando con sobresalto que Kerouac había nacido el mismo año que mi padre.

26 x

Hay algo morboso en el hecho de mirar imágenes, algo de carácter frígido y furtivo. Pasamos de una imagen a la siguiente como los compradores de libros antiguos. En cierta ocasión imaginé una mirada colectiva, argumentada en voz alta. Pero las instituciones expositoras no ceden espacio para semejante actividad. Ahora, como todos los demás, paso de una imagen a otra, en soledad. A veces hago una transacción, abiertamente, aquí en este espacio público. Pero para el momento de intimidad la imagen es totalmente indiferente y estoy una vez más a solas. (Mis amigos me dicen que es porque los intelectuales han perdido el contacto con el Movimiento. “El Movimiento” —como si invocar a la estricta pero indulgente Madre fuera una solución—).

Hay una escena familiar, gracias a cierto tipo de cine sentimental y a los anuncios televisivos de cigarrillos, productos far-

macéuticos o anillos de diamantes: sucede en la carretera y ella (nunca él) se acerca hacia mí (siempre él). De pronto, ella empieza a correr. Ahora, se acerca hacia mí, corriendo, con los brazos abiertos. (Tenemos que reprimir el recuerdo de aquella niña corriendo por una carretera de Vietnam, con los brazos abiertos y el napalm abrasando su piel). Siento que me muevo. Es el desenlace final. Me siento moviéndome hacia ella y ambos corremos. El momento ansiado en el que verdaderamente entraré en la imagen o en cualquier cosa que la imagen prometa —en el cual me hundiré en la imagen y me encontraré en su espacio, abarcado por la imagen—, se cierra sobre mí como si algún recuerdo de una Madre ideal se reavivara. Pero nunca sucede. La carrera nunca termina. El momento nunca llega. Siempre la promesa, nunca ese momento de unión: totalidad real; distancia desaparecida.

En la ampulosa imagen hay algo similar al hecho de mirar imágenes; de la razón por la cual nos quedamos apáticos, descolocados e incompletos, pero extrañamente con un apetito insatisfecho de imágenes. Por eso estamos tan dispuestos a dejarnos engañar. Esta es la fuente de su eficacia ideológica, una eficacia que el mundo de las acciones y los efectos reales nunca podría tener. Precisamente lo que les falta es lo que prolonga su influencia; precisamente su rechazo de los deseos que incitan y que se mantienen sin verificación ni reproche, listos para ser reavivados.

(Hay algo enfermizo en el hecho de mirar imágenes y en el tipo de dependencia que producen. No obstante, nuestra forma de mirar no es universal ni eterna. Por el contrario, está instalada en los modos y mecanismos concretos de exhibición de nuestra cultura. No siempre ha sido así).

Dos imágenes de mujeres con ropa “de hombre”

Una fotografía de Dorothea Lange, hacia 1937, muestra a un jornalero inmigrante en un momento de descanso del trabajo que está en un campo y apoyado sobre un azadón. El formato

es vertical y la figura llena el encuadre con una suave rotundidad y solidez reminiscente de Millet. Detrás de esta figura erguida, los surcos de un campo de labranza se pierden en un horizonte bajo y en la clara extensión del cielo, que hace resaltar las formas superiores más oscurecidas del cuerpo del jornalero. La ropa nos resulta familiar por otras fotos: un mono desgastado, recosido y remendado, una chaqueta vaquera de talla grande, botas y sombrero. Pero al mirar más atentamente vemos que la figura es una mujer o, posiblemente, una mujer. No es que el cuerpo esté asexuado. Cuanto más miramos, más indicios reunimos: pechos tal vez redondeando la camisa de cuadros de algodón; la postura; el rostro, gastado y arrugado como el de un hombre, o como el de una mujer.

Lo que tenemos en esta imagen es un tema al que Lange volvería. He aquí las condiciones sociales de pobreza y desempleo que han degradado los cuerpos a una apariencia uniforme; aunque, en la obra de otros fotógrafos de la época, las diferentes significaciones sexuales de la ropa siguen siendo evidentes. Hay, no obstante, otra imagen de Lange de otro momento, que muestra a dos trabajadores en tiempo de guerra [1942] a la salida de un supermercado, posando ante la cámara, todavía con sus monos y cascos de trabajo puestos, sus placas de identificación prendidas a su ropa, ambos sujetando una bolsa de papel con comestibles. Uno de ellos es una mujer. El otro es un hombre. Las claves de diferenciación habituales han sido eliminadas —eliminadas por una situación de efectos tan dramáticos como la Depresión—. En este caso, lo que vemos es el resultado de la carencia de mano de obra en tiempo de guerra, que hacía necesaria la incorporación de las mujeres a trabajos industriales cualificados y mejor pagados a los que nunca antes habían tenido acceso. En situaciones de pobreza y guerra, depresión y auge económico, la división sexual del trabajo y sus significaciones en la ropa, en los distintos lugares, se hizo añicos, y Lange se dio cuenta de ello.

Sin embargo, no estaba directamente interesada en convertirla en una cuestión general. Le interesaba, como siempre, la calidez de estas personas: mujeres, en situación de relativa



39. Dorothea Lange, *Trabajadores, Richmond, California, 1942.* (Oakland Museum)

prosperidad o depresión, en cierto modo liberadas de los estereotipos, vistiendo ropa “de hombre” por necesidad, pero también por un aparente desecho de apoderarse de una producción de significados, hacer un trabajo “de hombres” y romper temporalmente esa clasificación social restrictiva.

En el caso de la trabajadora en tiempo de guerra, es fotografiada junto a un hombre. Él es más alto que ella y aparece adelantado en primer plano de la imagen, pero se apoya sobre sus talones con un gesto elegante, como si quisiera reducir su

tamaño y dejar que ella avance. Pese a los numerosos testimonios de la hostilidad de los sindicatos y de los hombres trabajadores con respecto a la contratación de mujeres en la industria pesada, hay algo en sus expresiones que sugiere un placer en su equiparación, un mutuo enriquecimiento y disfrute de este momento de ambigüedad; y un redescubrimiento de la sexualidad, no su pérdida.

Lange: Oklahoma, junio de 1938

La imagen se renueva en sueños. Esta es su vida en el sueño, que alza tantas barreras frente al sobresalto del despertar. Nos damos la vuelta pero nos vemos empujados hacia sus imágenes. Una estela de recuerdos y expectativas, siempre aferrados al presente: esta pareja seguirá paseando siempre por el camino, sus hijos siempre correrán. La tensión que yo les atribuyo, tomada del mundo despierto donde yo sueño, da a sus acciones un sentimiento real e intenso, pues detrás de ellos se encuentra el conocimiento que debo rechazar: que esta imagen de personas caminando no es más que una foto fija.

10 x

Muchas historias “marxistas” del arte se han visto atrapadas en la trampa circular de tratar de explicar la producción de imágenes de una sociedad mediante la referencia a una “perspectiva mental” o a una “visión del mundo” que como tal sólo está presente en la *actividad representacional* de dicha sociedad. Estas “visiones del mundo” son luego asignadas a “clases” sociales, definidas en los términos más generales; de modo que el único avance respecto de la concepción de la historia en tanto que representación de las mentalidades raciales o nacionales es que las culturas naturales son consideradas como divididas y heterogéneas: los lugares de disputa entre “visiones del mundo” rivales donde una de ellas es dominante.



40. Dorothea Lange, *Familia rumbo a Krebs, Oklahoma, desde Idabel, Oklahoma, 1939.*
(Library of Congress, Prints and Photographs Division)

Está claro que el desarrollo de las culturas no puede explicarse como el conflicto de tradiciones o tendencias “predominantes” (aristocrático frente a burgués, agrario frente a mercantil, rural frente a urbano), sino que debe ser visto como el producto del conflicto y la interacción dentro de una jerarquía de (sub)culturas heterodoxas y superpuestas, cada una con sus instituciones características, cada una orientada a un “público” más o menos definido y diferenciado. Por esta misma razón, la compleja topografía de estos “públicos” no puede ser *reducida* a un simple mapa “de clases”. Tampoco los tipos de producción de imágenes que mantienen y consumen estos “públicos” pueden encontrar una explicación convincente mediante la referencia a “perspectivas”, “mentalidades” o “visiones del mundo” de algún modo presentes en otro ámbito.

Debemos olvidar estas entidades imaginarias, estas burbujas del pensamiento que flotan sobre las cabezas de los supuestos “actores reales” de la historia. No debemos permitirnos el recurso de imaginar algo existente “antes de” la representación mediante lo cual podamos de manera conveniente encontrar una explicación convincente de la representación. Hemos de comenzar por una actividad material concreta y por lo que dicha actividad produce. Debemos empezar a analizar las prácticas representacionales reales que suceden en una sociedad y las instituciones y aparatos concretos dentro de las cuales tienen lugar. Debemos trazar la red de restricciones materiales, políticas e ideológicas que influyen en estas instituciones y constituyen sus condiciones de existencia y funcionamiento. Debemos describir la función de individuos “específicos” dentro de ellas y su producción de “operarios” para dotarlas de personal. Debemos establecer los contextos materiales, sociales y simbólicos en los cuales se sitúan, funcionan e intervienen.

Sólo así llegaremos a entender de qué modo se producen las ideologías en las prácticas representacionales reales, en aparatos materiales; de qué modo se difunden, se consumen, se elaboran, se modifican y se sostienen tales representaciones; de qué modo se las dota de significado; de qué modo afectan a (y son afectadas por) otras actividades productivas dentro del mismo complejo social. Y todo esto debe hacerse mediante el estudio de entidades y procesos materiales reales, sin ninguna necesidad de fenómenos mentales o espirituales predeterminados. De esta manera estaríamos, entonces, ante los inicios de una interpretación materialista.

Notas y referencias

Introducción

1. Roland Barthes, *Camera Lucida*, Jonathan Cape, Londres, 1981, pp. 76, 87. [Versión castellana: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989].
2. *Ibid.*, p. 70.
3. *Ibid.*, pp. 88-89.
4. Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, París, 1890. Véase también Allan Sekula, “The Body and the Archive: Criminal Identification and Criminal Typology in the Late Nineteenth Century”, documento presentado ante la reunión anual de la College Art Association of America, febrero de 1986, posteriormente publicado en *October*. [Versión castellana: “El cuerpo y el archivo” en: Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003].
5. Michel Foucault, *Discipline and Punish. Birth of the Prison*, Allen Lane, Londres, 1977; and *Power/Knowledge*, Colin Gordon (ed.), Harvester Press, Brighton, 1980. [Versión castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo XXI de España Editores*, Madrid, 2000].
6. “Photographs of Criminals. Summary of the Return from the County and Borough Prisons”, *Parliamentary Papers*, 1873, (289), LIV, p. 788.
7. Gareth Stedman Jones, *Languages of Class. Studies in English Working Class History 1832-1982*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 16.
8. Véase William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1973, p. 9.
9. John Collier Jr, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Holt, Reinhart and Winston, Nueva York, 1967.

10. Este análisis se aproxima, en ciertos aspectos, al del ensayo de Stuart Hall "The Social Eye of Picture Post", *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham Centre for Cultural Studies, n° 2, primavera de 1972, pp. 71-120. En este ensayo, no obstante, a la vez que desarrolla un análisis coyuntural similar de la difusión y los límites de la retórica y la práctica documental, Stuart Hall argumenta que las condiciones de la movilización de las masas para la guerra en el Reino Unido constituyeron un momento de "transparencia" social y simbólica "en el que la moda documental de los años 1930 (que por aquel entonces pasaba a segundo plano en Estados Unidos) se reanimó y cristalizó en una expresión nacional popular; una innovadora "manera de ver" o "mirada social": "Picture Post fue uno de los medios —el medio— por el cual esta transparencia social se transformó en una transparencia visual y simbólica: durante un momento, se crearon las condiciones que permitieron que una experiencia histórica influyera directamente en un estilo". (p. 89)
- Lo que me ha sido muy difícil evitar aquí son los conceptos de una previa "experiencia social" determinante y de la "transparencia" de la representación, pues realmente reproducen la propia retórica de lo documental.
11. En textos sobre "Robert Frank" en T. Maloney (ed.), *US Camera 1958*, US Camera Publishing Corporation, Nueva York, 1957, Walker Evans declaraba:
- "Muestra una gran ironía hacia una nación que en términos generales carece de ella; distanciamiento adulto respecto de la sección más o menos juvenil de la población que se le pone delante. Esta manera enérgica, casi provocadora, se ve rara vez en una colección continuada de fotografías. Es un grito distante que se aleja de todos los vagos y triunfantes "fotosentimientos" sobre la familia humana, desde la ciega palabrería pictórica en torno al moderno, culpable y por tanto falaz sentimentalismo". (p. 90)
- Comparemos esto con el comentario del editor, Tom Maloney: "La visión que Robert Frank tiene de [los Estados Unidos de] América no es ciertamente la imagen que cualquiera tiene del país donde vivimos. Difícilmente será ésta la escuela inspiradora de la fotografía. Tampoco es una nueva escuela, sino una vuelta a lo documental que tan importante fue para la fotografía en los años treinta". (p. 89)
12. Christopher Lasch, "The Cultural Cold War", en *The Agony of the American Left: One Hundred Years of Radicalism*, Penguin, Harmondsworth, 1973, p. 81. [Versión castellana: *La agonía de la izquierda norteamericana*, Grijalbo, Barcelona, 1970].
13. John Szarkowski, *Walker Evans*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1971. Véase también: John Szarkowski, A. C. Quintavalle y M. Mussini, *New Photography USA*, Università di Parma y Museum of Modern Art, Nueva York, 1971; y *The Presence of Walker Evans: Diane Arbus, William Christenberry, Robert Frank, Lee Friedlander, Helen Levitt, Aston Purvis, John Szarkowski, Jerry Thompson*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1978.
14. En relación con las "instituciones postmercado", véase Raymond Williams, *Culture*, Fontana, Glasgow, 1981, pp. 54-56.
15. El término "proletariado de la creación" procede de Bernard Edelman, *The Ownership of the Image. Elements of a Marxist Theory of Law*, E. Kingdom (trad.), Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979, p. 45; véase más adelante, Capítulo 4. [Versión castellana: *La práctica ideológica del derecho. Elementos para una teoría marxista del derecho*, Editorial Tecnos, Madrid, 1980].
16. Véase T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames and Hudson, Londres, 1973; e *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, Londres, 1973. [Versión castellana: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981].
17. *Ibid.*; véase también T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Alfred Knopf, Nueva York, 1985.
18. Cf. Perry Anderson, "Components of the National Culture", *New Left Review*, n° 50, 1968. Sobre el énfasis en la metodología de la historia del arte, véase T. J. Clark, "The Conditions of Artistic Creation", *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, pp. 562-563; asimismo mi ensayo titulado "Marxism and Art History", *Marxism Today*, vol. 21, n° 6, junio de 1977, pp. 183-192.
19. En relación con esto, véanse mis ensayos "Art History and Difference", *Block*, n° 10, 1985, pp. 45-47; reimpreso en A. L. Rees y F. Borzello (editores), *The New Art History*, Camden Press, Londres, 1986, pp. 164-171; y "Should Art Historians Know Their Place?", *New Formations*, n° 1, 1986.

20. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", en: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, Londres, 1971, pp. 121-173. [Versión castellana: *Lenin y la filosofía*, Ediciones Enlace, Barcelona, 1978]. Una penetrante crítica, en la que se basa este análisis en gran parte, puede verse en Paul Q. Hirst, "On Ideology" y "Althusser and the Theory of Ideology", en *On Law and Ideology*, Macmillan, Londres, 1979, pp. 1-21, 40-74.
21. En relación con las críticas de Althusser sobre el concepto de una totalidad expresiva, véase especialmente su ensayo "Contradiction and Overdetermination", en *For Marx*, Penguin, Harmondsworth, 1969, pp. 87-128.
22. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nº 3, otoño 1975, pp. 6-18. [Versión castellana: *Placer visual y cine narrativo*, Episteme, Valencia, 1994]. Elizabeth Cowie, "Woman As Sign", *m/f*, nº 1, 1978, pp. 49-63.
23. Gareth Stedman Jones, *Languages of Class*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p.18. [Versión castellana: *Lenguajes de clases. Estudios sobre la historia de la clase obrera inglesa (1832-1982)*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1989].
24. Véase Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 26, 213-214. [Versión castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2000]; y "Prison Talk", "Truth and Power", y "Powers and Strategies", en *Power/Knowledge*, pp. 37-54, 109-145.
25. Cf. Victor Burgin, "The End of Art Theory", en *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, Londres, 1986, pp. 140-204.

1 Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías

1. Es un hecho saludable que, con la excepción del célebre estudio de Alois Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, del cual solamente se ha traducido un fragmento [al inglés], no exista en toda la literatura sobre la historia del arte ninguna teorización adecuada sobre la naturaleza y la función del retrato. La interpretación

provisional del retrato fotográfico que desarrollo aquí intenta seguir ciertas historias entrelazadas e inseparables: una historia de los retratos como mercancías y posesiones producidas por una tecnología en rápido desarrollo en el seno de formas y relaciones de producción definidas; y una historia de los retratos como una historia de signos que movilizan códigos representacionales cuyos significados se insertan en campos históricos de discurso. No vengo a sugerir que pueda existir una historia única y unificada del retrato, pues aquí convergen y de aquí se derivan otras historias. De los escritos de Foucault podría extraerse otro sentido de la tecnología, por ejemplo; un sentido que, como a modo de conclusión sugiero, nos llevaría a las formas de poder y conocimiento generadas en el seno de las nuevas instituciones de transformación y control social que hicieron su aparición durante el siglo XIX, contemporáneas del desarrollo de la producción fotográfica.

2. Gisèle Freund, *Photography and Society*, Gordon Fraser, Londres, 1980, pp. 10- 11. [Versión castellana: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004].
3. Folleto publicado por Daguerre en 1838, colección de George Eastman House; citado en Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1964, p. 17. [Versión castellana: *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002].
4. *Leipziger Stadtanzeiger*, citado en Walter Benjamin, "A Small History of Photography", in *One-Way Street and Other Writings*, New Left Books, Londres, 1979, p. 241. [Versión castellana: "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pp. 22-23].
5. Véase Richard Rudisill, *Mirror Image, The Influence of the Daguerreotype on American Society*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.
6. Abraham Bogardus, *Anthony's Photographic Bulletin*, febrero de 1884, p. 65; citado en Newhall, *The History of Photography*, p. 50.
7. Nadar, por ejemplo, cobraba 100 francos por una copia de 25,40 x 20,32 cm, en comparación con el precio de Disdéri de veinte francos por una docena de *cartes-de-visite*.
8. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, Fontana, Glasgow, 1973, p. 228.

[Versión castellana: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 108].

9. Véase Capítulo 3 más adelante.

2 Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado

1. El argumento de este capítulo es a la vez una introducción y una versión muy resumida del expuesto más extensamente en los siguientes capítulos. Para un estudio muy estrechamente relacionado con éste sobre la fotografía y el proceso del trabajo, véase Alan Sekula, "Photography Between Labour and Capital", en B. H. D. Buchloh y R. Wilkie (editores), *Mining Photographs and Other Pictures 1918-1968*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/Cape Breton, Nueva Escocia, 1983.

3 Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica

1. Este capítulo se basa en una conferencia presentada como parte de un ciclo sobre fotografía, en el Institute of Contemporary Arts, Londres, en febrero de 1979.

2. Michel Foucault, "Power and Sex: An Interview with Michel Foucault", *Telos*, nº 32, verano de 1977, p. 157.

3. F. W. Nietzsche, *The Will To Power*, Random, Nueva York, 1967, para. 717, p. 382. [Versión castellana: *En torno a la voluntad de poder*, Edicions 62, Barcelona, 1973; Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986]

4. Antonio Gramsci, "State and Civil Society", en Q. Hoare y G. Nowell-Smith (editores), *Selections from the Prison Notebooks*, Lawrence & Wishart, Londres, 1971, pp. 210 y siguientes. [Versión castellana: *Cuadernos de la cárcel*, Era, México, 1981].

5. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, Londres, 1971, p. 139. [Versión castellana: *Lenin y la filosofía*, Ediciones Enlace, Barcelona, 1978].

6. *Ibid.*, p. 156.

7. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 158. Sobre la relación de Foucault con Althusser, véase R. Bellour, "Deuxième entretien avec Michel Foucault", en *Le Livre des Autres*, Union Générale d'Éditions, París, 1971, pp. 191-192. Sobre el concepto de la "tecnología del poder", véase M. Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Allen Lane, Londres, 1977, pp. 23-24, 131, 215 [Versión castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2000].

8. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 26, 213-214; y "Prison Talk: An Interview with Michel Foucault", *Radical Philosophy*, nº 16, primavera de 1977, p. 10.

9. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 200-201. [Versión castellana: *Vigilar y castigar*, p. 223].

10. J. P. Smith, citado en E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Penguin, Harmondsworth, 1968, p. 89. [Versión castellana: *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Editorial Crítica, Barcelona, 1989].

11. *Ibid.*, p. 8. Véase también C. Wegg-Prosser, *The Police and the Law*, Londres, 1973; y D. Philips, *Crime and Authority in Victorian England. The Black Country 1835-1860*, Croom Helm, Londres, 1977, capítulo 3, "The Old and New Police".

12. H. W. Diamond, "On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity", S. L. Gilman (ed.) *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunner-Mazel, Secaucus, New Jersey 1976, pp. 17-24. Un resumen de este documento se publicó en *The Saturday Review*, nº 2, 24 de mayo de 1856, p. 81; y ese mismo resumen se publicó nuevamente en *The Photographic journal*, nº 3, 21 de julio de 1856, pp. 88-89.

13. Diamond, *op. cit.*, p. 21.

14. *Ibid.*, p. 20.

15. *Lancet*, 22 de enero de 1859, p. 89, citado en S. L. Gilman, "Hugh W. Diamond and Psychiatric Photography", en S. L. Gilman (ed.), *The Face of Madness*, p. 5.

16. Diamond, *op. cit.*, p. 24.

17. *Ibid.*, p. 19.

18. *Ibid.*, pp. 20-21.

19. *Ibid.*, pp. 23-24.

20. *The Photographic journal*, nº 3, 1857, p. 289, citado en S. L. Gilman, *op. cit.*, p. 9.
21. H. W. Berend, "Über die Benützung der Lichtbilder für Heilwissenschaftliche Zwecke", *Wein.med.Wischr.*, nº 5, 1855, p. 291.
22. W. Keiller, *New York Medical Journal*, nº 59, 1894, p. 788. Véase también R. Ollerenshaw, "Medical Illustration in the Past", en E. F. Linssen (ed.) *Medical Photography in Practice*, Londres, 1971.
23. Citado en V. Lloyd and G. Wagner. *The Camera and Dr Barnardo*, Hertford, 1974, p. 14.
24. *Ibid.*, p. 14.
25. *Ibid.*, p. 12.
26. Sobre el Panóptico, véase Michel Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 200-209; y Foucault, "The Eye of Power", *Semiotexte*, vol. 3, nº 2, 1978, pp. 6-19. [Versión castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2000].
27. Michel Foucault, "Power and Sex", p. 157. Véase también *Discipline and Punish*, p. 194; y Foucault, *La Volonté de Savoir*, París, 1976, pp. 18-21, 121 y siguientes. [Versión castellana: *La voluntad de saber*, t.1 de *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1992].
28. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 23, 131, 215. [Versión castellana: *La voluntad de saber*, t.1 de *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1992].
29. *Ibid.*, p. 185. [*Vigilar y castigar*, p. 190].
30. *Ibid.*, pp. 191-192. [*Vigilar y castigar*, pp. 196-197].
31. John Thomson, miembro de la Royal Geographical Society, realizó numerosos viajes por Extremo Oriente y publicó cuatro volúmenes de *Illustrations of China and its People* (1873-1874). Junto con Adolphe Smith fue autor de *Street Life in London*, que se publicó en entregas mensuales a partir de febrero de 1877. Thomas Annan fotografió Glasgow y sus alrededores entre 1867 y 1877 para la Glasgow City Improvement Trust, y publicó *The Old Closets and Streets of Glasgow* en 1868; la primera obra en su género realizada por encargo. Arthur Munby registró detalles de sus encuentros con mujeres trabajadoras desde los años 1850 y defendió el derecho de las mujeres a trabajar donde quisieran y a vestir como quisieran. Adquirió y encargó una amplia colección de fotografías de mujeres trabajadoras. El trabajo de Jacob Riis como reportero policial en Nueva York le llevó a dedicarse a la fotografía en 1887 para proseguir su cruzada personal contra barriadas pobres como Mulberry Bend. Reproducciones en fotograbado a media tinta de sus fotografías ilustraron su libro *How the Other Half Lives* (1890). [Versión castellana: *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*, Alba, Barcelona, 2004]. Willoughby Wallace Hooper sirvió en el Cuarto Regimiento de la Caballería Ligera de Madrás de 1858 a 1896 y fotografió a las víctimas de la hambruna de Madrás de 1876-1877.
32. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, p. 191.
33. Michel Foucault, *La Volonté de Savoir*, p. 123.
34. Véase John Tagg, "A Socialist Perspective on Photographic Practice", en Paul Hill, Angela Kelly y John Tagg, *Three Perspectives on Photography*, Arts Council, Londres, 1979, pp. 70-71.
35. Michel Foucault, "The Political Function of the Intellectual", *Radical Philosophy*, nº 17, verano de 1977, pp. 13-14. Véase también *Discipline and Punish*, pp. 27-28.
36. Harold Pountney, *Police Photography*, Londres, 1971, p. 3.
37. *Ibid.*, pp. 3-4.
38. *Ibid.*, p. 4.
39. *Ibid.*, p. 5.
40. S. G. Ehrlich, *Photographic Evidence. The Preparation and Use of Photography in Civil and Criminal Cases*, Londres, 1967, p. 10.
41. *Ibid.*, pp. 26-27.
42. Véase el análisis de la estructuración del texto realista "clásico" en R. Barthes, *S/Z*, Jonathan Cape, Londres, 1975 [Versión castellana: *S/Z* Siglo XXI Editores, México, 1991]; y el capítulo 4 de Rosalind Coward y John Ellis, *Language and Materialism, Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Routledge, Londres, 1977, pp. 45-60.
43. F. W. Nietzsche, *The Gay Science*, Random, Nueva York, 1974, para. 110, pp. 169-171. [Versión castellana: *La gaia ciencia*, Editorial Laia, Barcelona, 1984].
44. Véase Coward y Ellis, p. 47.
45. T. J. Clark, "Un réalisme du corps: *Olympia* et ses critiques en 1865", *Histoire et Critique des arts*, nº 4/5, mayo de 1978, pp. 148-149.

46. F. W. Nietzsche, "On Truth and Falsehood in an Extra-Moral Sense", citado en J. P. Stern, *Nietzsche*, Fontana, Glasgow, 1978, p. 143. [Versión castellana: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, 4ª cd., Madrid, 1998].

4 Una realidad legal: la fotografía como propiedad jurídica

1. Charles Baudelaire, "The Salon of 1859 II: The Modern Public and Photography", en *Art in Paris 1845-1862. Salons and Other Exhibitions*, Phaidon, Londres, 1965, p. 153. [Versión castellana: *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1997].
2. Bernard Edelman, *Ownership of the Image. Elements for a Marxist Theory of Law*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979, p. 33. [Versión castellana: *La práctica ideológica del derecho. Elementos para una teoría marxista del derecho*, Editorial Tecnos, Madrid, 1980].
3. Marcel Planiol y Georges Ripert, *Traité de droit civil. Librairie générale de droit et de jurisprudence*, vol. 1, nº 6, citado en Edelman, pp. 28-29.
4. Bernard Edelman, p. 52.
5. *Ibid.*, p. 38.
6. *Ibid.*
7. Tribunal de grande instance, París, 6 de enero de 1969, *Revue Internationale des droits d'auteur*, julio de 1970, p. 148; citado en Edelman, p. 43.
8. *Ibid.*, p. 45.
9. Lanartine, *Cours familier de littérature. Entretiens sur Léopold Robert*, vol. VI, 1848, p. 140; citado en *ibid.*, p. 45.
10. Citado en *Ibid.*, p. 45.
11. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 153.
12. *Ibid.*, p. 154.
13. Tribunal de commerce, Turín, 25 de octubre de 1861; citado en Edelman, p. 46.
14. Tribunal de commerce, Seine, 7 de marzo de 1861; citado en *ibid.*, p. 46.
15. Conclusiones del *avocat impérial* Thomas, en *Annales de la propr. ind.*, 1855, p. 405; citado en *ibid.*, p. 46.
16. Tribunal de commerce, Turín, citado en *ibid.*, p. 46.

17. Tribunal de commerce, Seine; y Tribunal de commerce, París, 10 de abril de 1862; citado en *ibid.*, pp. 46-47.
18. Cours de cassation, chambre civil, 1, 23 de junio de 1959; citado en *ibid.*, p. 51.
19. *Ibid.*, p. 50.
20. *Ibid.*, p. 52; Edelman cita a Karl Marx, *Capital*, vol. III, Lawrence and Wishart, Londres, 1962, p. 601, nota 26.
21. *Ibid.*, p. 97.
22. *Ibid.*
23. P. Q. Hirst, "Introduction" to Edelman, *op. cit.*, p. 17. En relación con el debate sobre la protección del "derecho de copia" [*copyright*] de la propiedad artística en Estados Unidos, especialmente en relación con sus efectos sobre la competencia entre empresas de ocio, véase Jeanne Allen, "Copyright Protection in Theatre, Vaudeville and Early Cinema", *Screen*, vol. 21, nº 2, verano de 1980, pp. 79-91.

5 La ley sanitaria de Dios: erradicación de viviendas insalubres y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX

Deseo expresar mi agradecimiento al personal de la Local History Library de Leeds, así como especialmente a Janet Douglas, que fue la primera persona que llamó mi atención sobre las fotografías de Quarry Hill y en cuyo conocimiento de la historia de Leeds me he apoyado en gran medida. Este ensayo está dedicado a Tom Steele, sin cuyo apoyo no se habría escrito.

1. Griselda Pollock, "Vision, Voice and Power. Feminist Art History and Marxism", *Block*, nº 6, 1982, pp. 2-21.
2. Paul Hill, Angela Kelly, y John Tagg, *Three Perspectives on Photography*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1979; J. Spence [et. al.] (eds) *Photography/Politics: One*, Photography Workshop, Londres, 1979.
3. Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, (ed.) D. F. Bouchard, Blackwell, Oxford, 1977, p. 200.
4. *The British Worker. Photographs of Working Life 1839-1939*, Londres, 1981.

5. *Leeds Mercury*, 14 de octubre de 1862; citado en D. Linstrum, *West Yorkshire Architects and Architecture*, Lund Humphries, Londres, 1978, p. 145. Sobre la historia de las viviendas de clase obrera en Leeds, véanse los ensayos de M. W. Beresford: "Prosperity Street and Others: An Essay in Visible Urban History", en M. W. Beresford y G. R. J. Jones (eds), *Leeds and Its Region*, Leeds, 1967, pp. 186-197; "The Face of Leeds, 1780-1914", en Derek Fraser (ed.), *A History of Modern Leeds*, Manchester University Press, Manchester, 1980, pp. 72-112; y "The Back-to-Back House in Leeds 1787-1937", en S. D. Chapman (ed.) *The History of Working Class Housing: A Symposium*, Newton Abbot, 1971, pp. 93-132. Asimismo el capítulo 2 de A. Ravetz, *Model Estate. Planned Housing at Quarry Hill, Leeds*, Croom Helm, Londres, 1974.
6. James Spottiswoode Cameron, por ejemplo, expresó ante el Parlamento su oposición a la continua aprobación de modestas viviendas adosadas en Leeds en virtud de la ley de mejora de 1893.
7. Robert Baker, "Report on the State and Condition of Leeds" en *Local Report*, 23, de *Sanitary Inquiry* de Chadwick, PP (1842), XXVII. Las investigaciones del Privy Council (Consejo Real) se realizaron en 1858, 1865, 1870 y 1874.
8. Sir John Simon, *Eighth Report of the Medical Officer of the Privy Council*, PP (1866), XXXIII, (3645), p. 23; citado en A. J. Taylor, "Victorian Leeds: An Overview", en Fraser, *op. cit.*, pp. 393-394. Véase también B. J. Barber, "Aspects of Municipal Government, 1835-1914", *ibid.*, p. 302.
9. C. J. Morgan, "Demographic Change, 1771-1911", *ibid.*, pp. 63-69.
10. *Leeds Mercury*, 25 de septiembre de 1852; citado en Beresford, "The Face of Leeds", pp. 83-84.
11. Local Government Board's Provisional Orders Confirmation (Housing of the Working Classes) Act, 1896, PP (1896), V; y (N.º. 2) Act, 1901, PP (1901), III. Véase también *House of Commons Select Committee on the Local Government Provisional Orders (Housing of the Working Classes) (No. 2) [Leeds Order] Bill*, 2 de julio de 1901, pp. 4-5. Se incluyen estimaciones de población en *ibid.*, 3 de julio de 1901, p. 83; y una lista completa de las ocupaciones de los residentes se incluye en *Quarry Hill Unhealthy Area. Book of Reference*, noviembre de 1900, en West Yorkshire Archive, Leeds (LC/TC, Bin 21, Box 3).
12. R. H. Bicknell, testimonio ante el *House of Commons Select Committee*, 5 de julio de 1901, (1619), p. 170. Véase también el informe publicado en *The Yorkshire Post*, 6 de julio de 1901. Sobre el testimonio del John Robertson, representante parlamentario por Sheffield, véase *House of Commons Select Committee*, 4 de julio de 1901, (868), p. 108.
13. *Leeds Medical Officer of Health Annual Reports to the Urban Sanitary Authority of the Borough of Leeds*, 1894, 1895, 1896. Véase también el testimonio de Cameron en *House of Commons Minutes of Proceedings taken before the Select Committee on Private Bills (Group F) on the Local Government Provisional Orders (Housing of the Working Classes) [Leeds Order] Bill*, 15 de julio de 1896, (166), p. 22.
14. Cf. Barber, *op. cit.*
15. W. L. Jackson ante el *House of Lords Select Committee*, 1 de agosto de 1896, (125), p. 13.
16. *Abstract of Monies Received and Expended in Municipal Boroughs, 1870*, PP (1871), LVIII, (453), pp. 4-5; citado en Taylor, *op. cit.*, p. 394.
17. "The Liberal Programme", *Leeds Mercury*, 27 de septiembre de 1893. Pueden verse otros comentarios al respecto en *Leeds Mercury*, 14 de octubre de 1893 y 2 de noviembre de 1893; y A. T. Marles, "On Sleepy Hollow", en A. T. Marles (ed.) *Hypnotic Leeds: Being Essays on the Social Condition of the Town*, Leeds, 1894, p. 58.
18. "The Health of Leeds. Is It Not Time?' by Our Special Commissioner", *Leeds Mercury*, 26 de septiembre 1891; "The Health of Leeds – II. Back-to-Back Houses: Are They Healthy?", *ibid.*, 3 de octubre de 1891; "The Health of Leeds – III. How The Poor Live", *ibid.*, 9 de octubre de 1891; "The Health of Leeds – IV. More Disclosures", *ibid.*, 16 de octubre de 1891; "The Health of Leeds – V. The Need of Improved Sanitary Administration", *ibid.*, 23 octubre de 1891; "The Health of Leeds – VII. Liverpool's Example", *ibid.*, 7 de noviembre de 1891; "The Health of Leeds. Artisans' Dwellings in Liverpool", *ibid.*, 14 de noviembre de 1891; "The Sanitary Condition of Worsted Mills", *ibid.*, 19 de noviembre de 1891; "The Health of Leeds. The Manchester Scheme", *ibid.*, 21 de noviembre 1891; "The Health of Leeds. Back-to-Back v. Through Houses", *ibid.*, 24 de noviembre de 1891. Véase también el informe de la reunión anual de la Society of Medical Officers of Health de Leeds, *Leeds Mercury*, 5 de octubre de 1891;

- y la entrevista con Alderman Ward, presidente del Comité sanitario, *ibid.*, 27 de octubre de 1891.
19. Véase el prefacio a J. S. Cameron, *Is My House Healthy? How To Find Out*, Leeds y Londres, 1892. Cameron había obtenido los títulos de doctor en Medicina (MD) y licenciado en Ciencias (BSc) en la Universidad de Edimburgo, y en el momento de la investigación de 1901 era miembro del Royal College of Surgeons. También era miembro del Consejo de la Thoresby Society y presidente de la Sección C, sobre “La historia y la nomenclatura de las calles y edificios de Leeds y Colección de antiguos mapas de Leeds y su distrito”.
 20. En relación con este informe, véanse los comentarios de G. F. Carter (ingeniero ayudante de zonas insalubres, Leeds) sobre el “funcionamiento de la ley de vivienda de las clases trabajadoras en Leeds”, en el Congreso del Sanitary Institute celebrado en Leeds en 1897: *The Journal of the Sanitary Institute*, vol. XVIII, Pt IV, p. 472.
 21. Cf. F. M. Lupton (presidente del subcomité de zonas insalubres), *Housing Improvement: A Summary of Ten Years' Work in Leeds*, Leeds, 1906, p. 3.
 22. Véanse especialmente los capítulos 4 a 7 de *Is My House Healthy?*, *op. cit.*
 23. J. S. Cameron, “Sanitary Progress During the Last Twenty-Five Years – and in the Next”, *Public Health*, noviembre de 1902. La expresión “ley sanitaria de Dios” procede de la introducción a *Is My House Healthy?*, p. 3. Véase también Benjamin Richardson, *Hygeia - A City of Health*, Londres, 1876.
 24. Baker, *op. cit.*; también *Report to the Leeds Board of Health*, 1833, y “Report upon the Condition of the Town of Leeds and Its Inhabitants” in the *Journal of the Statistical Society of London*, II, 1839-1840. Cameron y otros funcionarios tuvieron incluso el cuidado de evitar el aspecto de la cuestión relacionada con la moderación [en el consumo de bebidas alcohólicas]: *House of Commons Select Committee*, 14 de julio de 1896, p. 19; 15 de julio de 1896, (255), p. 34.
 25. E. Wilson, “The Housing of the Working Classes”, *Journal of the Society of Arts*, vol. 48, 9 de febrero de 1900, pp. 253 y siguientes.
 26. Véase Morgan, *op. cit.*; y Dereck Fraser, “Modern Leeds: A Postscript”, en Fraser, *A History of Modern Leeds*, *op. cit.*, pp. 466-470.
 27. Para conocer la documentación existente sobre la vida en las barriadas insalubres que incluye estas imágenes, véase Gareth Stedman Jones, *Outcast London*, Penguin, Harmondsworth, 1984, Parte III, pp. 237 y siguientes; y R. Williams, *The Country and the City*, Paladin, Londres, 1975, capítulo 19. En el transcurso de la investigación parlamentaria de 1901, el asesor de la corporación, Balfour Browne, defendería este asombroso argumento: “la iluminación es terriblemente mala y es correcto afirmar que en los últimos días la importancia de la luz como agente de salud se ha convertido en un factor más que prominente; sabemos que la luz mata todas formas de gérmenes tanto en el aire como el agua” (*House of Commons Select Committee*, 2 de julio de 1901, p. 4).
 28. D. B. Foster, *Leeds Slumdom*, Leeds 1897, p. 8. Por el contrario, en una colección de ensayos disidentes publicada por la Leeds and County Cooperative Newspaper Society en 1894, Joseph Clayton se refería amargamente a las actitudes de la clase media con respecto a la vivienda de los pobres: “Es un problema interesante para quienes viven en Hcadingley y Chapeltown, y las discusiones y las conferencias mutuas sobre el tema ayudan a pasar el tiempo; si además es usted una persona que trabaja entre los pobres o que siente interés por las cuestiones sociales, puede pronunciar un excelente y largo discurso sobre el asunto, sin ofrecer ninguna solución”. (“Housing of the Poor”, en Marles, *Hypnotic Leeds*, *op. cit.*, p. 14). “Las barriadas pobres”, añadía, “proporcionan mucha ocupación (remunerada) a clérigos, doctores, policías y magistrados que no viven en ellas” (*ibid.*, p. 16). Sin embargo, en una dramática y radical inversión de la imagen sobre la luz, concluía: “No obstante, en las barriadas pobres y en las viviendas de los trabajadores existe aún vida; y nuestros amigos y camaradas habitan en ellas. Somos envenenados, asfixiados, hundidos por nuestros entornos, pero no estamos muertos. La luz que penetra en los lugares más oscuros y hediondos invencible, ilimitada, deja su destello sobre los habitantes de las zonas condenadas. Los fétidos olores no la mantendrán apartada tan sutilmente como las persianas venecianas y las cortinas de salón. (*ibid.*)
 29. Cf. Gareth Stedman Jones, “Working Class Culture and Working Class Politics in London, 1870-1900: Notes on the Remaking of a Working Class”, en *Languages of Class*, Cambridge University

- Press, Cambridge 1983, pp. 179-238, especialmente pp. 189-191. [Versión castellana: *Lenguajes de clases*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1989].
30. G. Goldie, testimonio ante la *Royal Commission on the Housing of the Working Classes*, PP (1885), XXXI, p. 325; citado en T. Woodhouse, "The Working Class", en Fraser, *A History of Modern Leeds*, p. 354.
 31. National Society, cartas en archivos escolares fechadas en 1844 y 1848; citadas en W. B. Stephens, "Elementary Education and Literacy, 1770-1870", *ibid.*, pp. 232-233.
 32. Citado por Stephens, *ibid.*, p. 245.
 33. Véase Morgan, *op. cit.*, pp. 49, 62-63.
 34. Véase Ernest Krausz, *Leeds Jewry. Its History and Social Structure*, Cambridge, 1964; y E. E. Burgess, "The Soul of the Leeds Ghetto", *Yorkshire Evening News*, enero-febrero de 1925. El antisemitismo deja su impronta en un intercambio de declaraciones entre el presidente del comité de investigación y F. M. Lupton, presidente del subcomité de zonas insalubres:

"(Lord Robert Cecil) ¿Qué declara usted sobre los habitantes? – (Lupton) La mayoría de los habitantes son judíos, y se dice que tienen hábitos de extrema limpieza, en lo relativo a sus personas; pero ciertamente los patios externos a sus casas son... El Presidente. ¿De carácter oriental? – Sí, eso es, exactamente".

(*House of Commons Select Committee*, 2 de julio de 1901, (239-240), pp. 22-23).

Anteriormente, Cameron había explicado las dificultades de su departamento en su trato con los residentes judíos; dificultades que llevaron a la impresión de folletos en *yiddish* y en inglés y al nombramiento de un funcionario especial que hablaba *yiddish*.
 35. E. D. Steele, "Imperialism and Leeds Politics, c. 1850-1914", en Fraser, *A History of Modern Leeds*, pp. 342-343, 348-349. En 1901, fueron los parlamentarios nacionalistas irlandeses quienes, en lo que el *Yorkshire Post* denominó la "intervención irlandesa", expresaron en el Parlamento la oposición más concertada contra las demoliciones (*Yorkshire Post*, 15 de junio de 1901).
 36. Woodhouse, *op. cit.*, p. 385, n. 34.
 37. *Ibid.*, pp. 369-370. Por ejemplo, uno de los dirigentes del Gas Workers' and General Labourers' Union [sindicato de obreros del gas y empleados], Walter Wood, se unió a los socialistas de Leeds en 1890 cuando era fogonero en la fábrica de gas de York Road (*ibid.*, p. 373). Véase también E. P. Thompson, "Homage to Tom Maguire", en Asa Briggs y John Saville (eds), *Essays in Labour History*, Londres, 1960.
 38. *House of Lords Select Committee*, 31 de julio de 1896, p. 2.
 39. El West Yorkshire Archive, Leeds (I.C./TC, Bin 21, Box 6) contiene una lista de las propiedades y alquileres de bienes inmuebles en Quarry Hill. Véase también Lupton, *op. cit.*, p. 23; y la contribución de Rex, "un trabajador", a la correspondencia sobre "La salud de Leeds", en *Leeds Mercury*, 22 de octubre de 1891. Durante el debate sobre la segunda lectura del proyecto de ley de 1901 se expresaron quejas por el hecho de que los habitantes de extracción obrera no hubieran sido consultados, aunque "una delegación de trabajadores" había acudido al comité sanitario para argumentar que, antes de demoler un enorme número de casas de renta baja, debería emprenderse y completarse la construcción de otras nuevas (*Hansard Parliamentary Debates* (1901), XCV, 396).
 40. Barber, *op. cit.*, p. 316.
 41. F. Engels, "The Housing Question" (1872-1873), en K. Marx y F. Engels, *Selected Works* (3 volúmenes), vol. 2, Progress Publishers, Moscú, 1969, p. 352. [Versión castellana: "La cuestión de la vivienda" en: *Obras escogidas en tres tomos*, Editorial Progreso, Moscú 1981]. En otro contexto, es interesante encontrar el siguiente comentario militar de Engels: "en condados muy densamente poblados, por ejemplo, en el casi continuo laberinto de edificios de Lancashire y West Yorkshire, la guerrilla urbana puede ser bastante efectiva" ("England" (1852), en Marx and Engels, *Collected Works*, vol. 11, Londres, 1979, p. 204).
 42. Wilson, *op. cit.* Sobre este debate, véase *Hansard* (1901), XCV, 388-402.
 43. Al aprobar el plan de York Street, el Consejo de gobierno local especificaba que se realizaría en cuatro fases, después de cada una de las cuales se procedería al realojamiento de una proporción de los habitantes, de modo que al finalizar no habría nadie sin vivienda. El proyecto de ley para la segunda fase proponía el realojamiento por etapas de 700 residentes por cada 1000 viviendas demolidas, aunque esto se modificó posteriormente a 2000 en 1906 y 4000 en 1908. El Ayuntamiento, no obstante, no podía

cumplir de forma eficaz estas órdenes porque se negaba a intervenir en una escala significativa en el mercado de la vivienda al entrar en competencia con las empresas privadas. Dirigido por Alderman Lupton, [el Ayuntamiento] argumentaba que se podía delegar en el sector privado la absorción de las familias sin vivienda, y era cosa sabida que las rentas de las viviendas efectivamente construidas en Ivy Lodge Estate se encontraban fuera del alcance de los habitantes de la zona insalubre. La única solución aportada por el Ayuntamiento fue solicitar al Consejo de gobierno local en 1898 permiso para construir viviendas modestas adosadas en los solares de York Street. Como era previsible, el Consejo lo rechazó y hacia 1900 solamente se había suministrado un alojamiento alternativo realista a 198 arrendatarios en dos bloques de viviendas de alquiler (Barber, *op. cit.*, pp. 314-316).

44. *House of Commons Minutes of Proceedings taken before the Select Committee on Private Bills (Group F) on the Local Government Provisional Orders (Housing of the Working Classes) [Leeds Order] Bill*, 13 de julio-15 de julio de 1896; *House of Lords Select Committee*, 29 de julio-1 de agosto de 1896; *House of Commons Select Committee on the Local Government Provisional Orders (Housing of the Working Classes) (No. 2) [Leeds Order] Bill*, 2 de julio-5 de julio, 9 de julio de 1901; *House of Lords Select Committee*, 26 de julio de 1901.
45. Estas fotografías se conservan en diversas formas: la Leeds City Reference Library posee cinco volúmenes de *Photographs of Unhealthy Areas*, de Leeds City Council, City Engineer's Department. Contienen 215 fotografías de lugares de ambas zonas de York Street y Quarry Hill y son copias modernas tomadas de los siete volúmenes ilustrados originales y de la Leeds Order Bill de 1901. Dos grandes volúmenes de *Views of Old Leeds. Being Photographs of Properties Demolished by the Corporation in their Schemes for the Improvement of Unhealthy Areas in the City* fueron donados a la biblioteca pública gratuita de Leeds (Leeds Public Free Library) por el Comité sanitario de la Corporación de Leeds y a la Thoresby Society por el concejal E. E. Lawson, por resolución del Comité sanitario del 13 de marzo de 1902. Cada uno contiene 154 fotografías que abarcan la zona afectada por ambos planes, y fueron encuadernados por la empresa fotográfica de Charles R. H. Pickard en Leeds. La biblioteca Brotherton

de la Universidad de Leeds tiene cuatro álbumes. Dos de ellos son duplicados de *Photographs of Properties Situated in the Quarry Hill Unhealthy Area, Taken Dec 1900 and Jan 1901*. Fueron presentados a la Universidad por E. E. Lawson y cada uno contiene 100 fotografías del segundo plan de erradicación, con la salvedad de que el Álbum C incluye cinco fotografías adicionales de la construcción de un paso subterráneo en York Street en diciembre de 1920. Los otros dos álbumes parecen corresponder a los presentados en el Parlamento. El Álbum A, *In Parliament, Session 1901 - Photographs of Properties of Petitioners in the Quarry Hill Unhealthy Area*, contiene 44 láminas. El Álbum B se titula *City of Leeds; Insanitary Areas. 5-12 In the area originally represented; 13-48 In "York Street" Section*. Lleva el sello de la City Engineer's Office de Leeds, Departamento de zonas insalubres, y contiene 44 fotografías claramente relacionadas con el plan de demolición de 1896. El número de fotografías coincide también con los mencionados por Cameron en las actas del comité de investigación (*House of Lords Select Committee*, 31 de julio de 1896, (41), p. 4). En la lámina número 6, "Nelson Street Looking East", un cartel de inauguración de la Birmingham Race Course Station muestra las fechas de 9 y 10 de marzo de 1896.

Es interesante señalar que en 1901 Cameron había encargado diapositivas de vidrio a partir de las fotografías con el fin de ilustrar sus conferencias públicas en favor de la demolición, como por ejemplo la pronunciada ante el Comité de educación de la Industrial Cooperative Society de Leeds al día siguiente de finalizar la investigación del Consejo de gobierno local, el 23 de marzo de 1901.

46. *The British Worker*, *op. cit.*
47. *Ibid.* Véase también el informe de la Leeds Photographic Society en *British Journal of Photography*, 27 de septiembre de 1895, p. 615.
48. *The British Worker*, *op. cit.*
49. *Manchester Guardian*, 21 de enero de 1890; citado en H. Milligan, "The Manchester Photographic Survey Record", *The Manchester Review*, Vol. VII, otoño de 1958, pp. 193-204. Véase también Adrian Budge, *Early Photography in Leeds 1839/1870*, Leeds City Art Gallery, Leeds, 1981.
50. *Report of the Unhealthy Areas Sub-Committee*, 31 de marzo de 1902-1903, p. 11.

51. *Reports of Dr (Edward) Ballard to the Local Government Board; the Medical Officer of Health to the Markets Committee; and the Markets Committee to the Council, upon the Slaughter-Houses and Slaughter-Yards in the Borough, and as to the Establishment of a public Abattoir*, 28 de junio de 1880.
52. El Oficial médico de salud (Medical Officer of Health) señala: "A petición del Comité de supervisión he obtenido fotografías de los siete patios de mataderos, que serán de gran utilidad para los miembros que no hayan visitado aún dichos patios. Las fotografías están numeradas y brevemente explicadas mediante una nota al pie en cada una. Mostrarán realmente el estado de los patios mataderos". (*Ibid.*, p. 19)
Aunque Ballard comenta: "entre el momento de mi visita y la realización de las fotos habían sido profusamente utilizados la lima y el cepillo con el objeto de dejar estos lugares tan presentables como fuera posible". (*Ibid.*, p. 7)
La vista número 13 se titula "Interior de Higgins' Yard. La vista habla por sí misma".
53. La City Reference Library de Leeds posee una serie de estas fotografías de Wormald, por ejemplo: *Slaughter-House Looking Towards Entrance, Vicar Lane*, a 1893; *Slaughter-House, Wood Street, c. 1890 – near Boy and Barret*; y *J. R. Smith's Slaughter-Yard, Briggate*. Véase también Adrian Budge, *op. cit.*
54. D. B. Foster, *Leeds Slumdom. Illustrated with Photographs of Slum Property by W. Swift*, Leeds, 1897. La portada del folleto anuncia: "Las sombras de una gran ciudad. Una esclarecedora conferencia a cargo de D. B. Foster, que presenta más de 100 panorámicas soleadas y sombreadas de Leeds fotografiadas por W. Swift. Una alarmante muestra de las espantosas condiciones de la vida en los suburbios". En *Socialism and The Christ: My Two Great Discoveries in a Long and Painful Search for Truth*, Leeds, 1921, Foster cuenta:
"Mi trabajo conjuntamente con la Holbeck Social Reform Union y mis esfuerzos por arrojar luz sobre la vida en los suburbios de la ciudad me habían proporcionado un ayudante muy valioso en la persona de mi ahora viejo amigo Willie Swift. Era magnífico como fotógrafo de los suburbios e inteligente en su conversión de estas fotografías en diapositivas de vidrio [para la linterna mágica]. Con la ayuda de mis dos hijas, que cantaban para nosotros encantadores solos, íbamos de un lado a otro mostrando los lugares oscuros de la ciudad y ayudando a crear esa saludable opinión pública que llegado el momento exigiría la demolición de muchos de los lugares mostrados".
"En consecuencia, y como colofón adecuado, en 1897 se publicó esta obra, *Leeds Slumdom*, y tuvo una considerable influencia en el fortalecimiento del movimiento contra las barriadas insalubres". (p. 37)
Charles R. H. Pickard (1877-1979) trabajó como fotógrafo y grabador comercial en Leeds desde aproximadamente 1897, y llevó a cabo diversos encargos públicos, como por ejemplo fotografiar fábricas de municiones durante la guerra de 1914-1918 y documentar edificios a punto de ser demolidos a lo largo de Park Lane y Headrow para el departamento de ingeniería del municipio en 1928. Alfred Mattison (1868-1944) fue un activo socialista local que recurrió a la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX para ilustrar sus conferencias y escritos sobre historia local. Cf. A. Mattison, *The Romance of Old Leeds: A Series of Descriptive Sketches*, Bradford, 1908.
55. Alfred Ernest Matthewman (1868-?) nació en Leeds y estudió en la Grammar School de Leeds y en la Universidad de Londres. Desde 1895 hasta 1903, cuando asumió el cargo de secretario municipal de Bridlington, fue abogado en el Ayuntamiento de Leeds. En ausencia del secretario municipal, representó a la Corporación en una investigación del Consejo de gobierno local sobre el realojamiento de los inquilinos desplazados de York Street en 1897 (*Leeds Mercury*, 5 de marzo de 1897) y posiblemente pudo adquirir las fotografías de este modo. Varias de sus colecciones de materiales sobre la historia y los asuntos municipales de Leeds se conservan en la City Reference Library de Leeds, en cuyos archivos las fotos de Cherry Tree Yard, Kirkgate, y Wilson's Yard, Duke Street, ambas (erróneamente) fechadas en 1899, son atribuidas a él.
56. Véase la declaración de Cameron ante el *House of Lords Select Committee*, 31 julio de 1896, p. 2; el informe de la investigación del Consejo de gobierno local, *Leeds Mercury*, 2 marzo de 1901; y la declaración de R. H. Bicknell ante el *House of Commons Select Committee*, 5 julio de 1901, (1619), p. 170.

57. *House of Commons Select Committee*, 15 julio de 1896, (234), p. 33.
58. *Ibid.*, (235).
59. *Ibid.*, (236).
60. *Ibid.*, (228), p. 32; la fotografía en cuestión es la número 17 del Álbum B de la Brotherton Library, y se reproduce aquí como figura 28.
61. Borrador mecanografiado de Cameron para su declaración ante el comité de investigación de la Cámara de los Comunes de 1901, en West Yorkshire Archive, Leeds (LC/TC, Bin 21, Caja 2), p. 6. El patio en cuestión estaba a la salida de Regent Street.
62. *Ibid.*
63. Ley sobre vivienda de las clases trabajadoras de 1890, Parte I, sección 4. Véase también la declaración de Cameron ante el *House of Lords Select Committee*, 31 julio de 1896, p. 2.
64. Thomas Middleton ante el *House of Commons Select Committee*, 4 julio de 1901, (1098), p. 126.
65. *Ibid.*, (812-823), pp. 104-105.
66. Por ejemplo, los presentados por el agente inmobiliario J. W. Heeles, *ibid.*, 5 julio de 1901, (1331-1337), pp. 145-156; y *House of Lords Select Committee*, 26 julio de 1901, (438), p. 37.
67. *Ibid.*, (459), p. 39.
68. Véase Capítulo 3.
69. *Sanitary Condition of the Labouring Population... Local Reports (England and Wales)*, PP (1842), XXVII. Véase también Beresford, "Prosperity Street and Others", *op. cit.*, pp. 193, 195.
70. "Interior de vivienda en un sótano, Mushroom Court", en Foster, *Leeds Slumdom*, p. 21, reproducido aquí como figura 30.
71. Véase Jacos A. Riis, *How The Other Half Lives*, Nueva York, 1890 [Versión castellana: *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*, Alba, Barcelona, 2004]; *The Children of the Poor*, Nueva York, 1892; y *The Battle with the Slum*, Londres y Nueva York, 1902.
72. Wilson, *op. cit.* Véase también Ravetz, *op. cit.*, p. 42.
73. Ravetz, *op. cit.* Véase también Linstrum, *op. cit.*, pp. 148-149. Los pisos de Quarry Hill fueron diseñados por el recientemente creado Departamento de Vivienda de Leeds bajo la dirección de R. A. H. Livett y se inspiraron conscientemente en los "superbloques" construidos por el municipio socialista de Viena en los

años 1920. En la película documental de Edgar Anstey y Sir Arthur Elton, *Housing Problems*, aparecen en su optimista final como la solución a los males sociales. No obstante, las críticas al plan aumentaron notablemente cuando, después del golpe de Estado de Dolfuss en Austria en 1934, la prensa y los noticieros cinematográficos británicos mostraron imágenes de la resistencia "comunista" y "anarquista" en los bloques de viviendas "fortaleza" de Viena, bajo el fuego de la artillería fascista.

6 La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal

1. Este capítulo se basa en una conferencia presentada en la Midland Group Gallery en agosto de 1977.
2. Berenice Abbott, "From a Talk Given at the Aspen Institute, Conference on Photography, 6 October, 1951", en *New York in the Thirties: The Photographs of Berenice Abbott*, Side Gallery, Newcastle, 1977, p. 23.
3. *Ibid.*
4. Citado en Valerie Lloyd, "Introduction", en *New York in the Thirties*, p. 4.
5. Berenice Abbott, "Changing New York", en *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Francis V. O'Connor (ed.), New York Graphic Society, Boston, 1975, p. 161.
6. Citado en Lloyd, "Introduction", p. 160.
7. Abbott, "Changing New York", p. 160.
8. Max Raphael, *The Demands of Art*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1968, pp. 11-12.
9. Cf. Max Raphael, *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974. Lo que Max Raphael argumenta en *Proudhon-Marx-Picasso: Trois études sur la sociologie de l'art*, Excelsior, París, 1933, es que determinadas categorías y leyes se plasman en las obras de arte de todos los pueblos y todos los tiempos: categorías o leyes como la simetría y la serie, la estática y la dinámica, la separación y la interpenetración de las tres dimensiones. Estas categorías y leyes se plasman, no obstan-

- te, bajo distintas configuraciones, y la diversidad de estas configuraciones tiene su origen, a su vez, en la diversidad de los entornos naturales contra los cuales deben luchar las personas y de las estructuras sociales concretas en las que dicha lucha (producción material) tiene lugar. Lo que todas ellas tienen en común no puede conocerse como abstracción. Afecta a toda la formación biológica e histórica de la conciencia humana cuya naturaleza es *relativamente* constante, en comparación con los fenómenos variables de la vida social. Pero convertir esta constancia *relativa* en algo absoluto es ignorar la génesis histórica de la conciencia y la necesidad de su realización.
10. Abbott, "Changing New York", p. 160.
 11. Cita tomada del plan original para el subproyecto fotográfico de la WPA/FAP, en *ibid.*, p. 158.
 12. *Ibid.*, p. 161.
 13. Alfred H. Barr, "Is Modern Art Communistic", *New York Times Magazine*, 14 de diciembre de 1952, pp. 22-23, 28-30. Véase también John Tagg, "American Power and American Painting: The Development of Vanguard Painting in the US 1945", *Praxis*, vol. 1, n° 2, invierno de 1976, pp. 59-79.
 14. Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", *Working Papers in Cultural Studies*, primavera de 1971, pp. 45-46. [Versión castellana: "Retórica de la imagen" en: *Lo obvio y lo obtuso*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986]. Véase también Stuart Hall, "The Determinations of News-photographs", *Working Papers in Cultural Studies*, otoño de 1972, p. 84.
 15. Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", p. 45.
 16. "An Interview with Pierre Macherey", Colin Mercer y Jean Radford (eds.), *Red Letters*, verano de 1977, p. 5.
 17. Walter Benjamin, "A Short History of Photography", *Screen*, vol. 13, n° 1, primavera de 1972, p. 7. [Versión castellana: "Pequeña historia de la fotografía" en: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004].
 18. Hans Hess, "Art as Social Function", *Marxism Today*, vol. 20, n° 8, agosto de 1976, p. 247.
 19. Karl Marx, *Capital: A Critical Analysis of Capitalist Production*, vol. 1, Allen & Unwin, 1938, p. 105. [Versión castellana: *El Capital. Crítica de la economía política*, 3 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1973].
 20. Susan Sontag, "Photography", *New York Review of Books*, 18 octubre de 1973.
 21. "Prison Talk: An Interview with Michel Foucault", *Radical Philosophy*, primavera de 1977, p. 10.
 22. Véase John Tagg, "Marxism and Art History", *Marxism Today*, vol. 21, n° 6, junio de 1977.
 23. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", en *Lenin and Philosophy*, New Left Books, Londres, 1971, p. 139. [Versión castellana: *Lenin y la filosofía*, Ediciones Enlace, Barcelona, 1978].
 24. "Prison Talk: An Interview with Michel Foucault", p. 11.
 25. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", p. 136.
 26. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Lawrence & Wishart, Londres, 1971, p. 238. [Versión castellana: *Cuadernos de la cárcel*, Era, México, 1981].
 27. Paul Q. Hirst, "Althusser and the Theory of Ideology", *Economy and Society*, vol. 4, n° 5, noviembre de 1976, pp. 385-412.
 28. *Ibid.*, p. 407.
 29. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", p. 158.
 30. "An Interview with Pierre Macherey", p. 5.
 31. Roy Emerson Stryker, "The FSA Collection of Photographs", en *This Proud Land: America 1935-1943 As Seen by the FSA Photographers*, Secker & Warburg, Londres, 1973, p. 7.
 32. *Ibid.*
 33. Citado en Nancy Wood, "Portrait of Stryker", *In This Proud Land*, p. 14.
 34. "Selected Shooting Scripts", *In This Proud Land*, p. 187.
 35. "From R. E. Stryker to Russell Lee, Arthur Rothstein, In particular. FSA 19 February 1942", *ibid.*, p. 188.
 36. Stryker, "The FSA Collection of Photographs", p. 7.
 37. Véase John Tagg, "The Image of America in Passage", ensayo inédito, p. 7.
 38. Sontag, "Photography".
 39. "Prison Talk: An Interview with Michel Foucault", p. 15.
 40. Michel Foucault, "The Political Function of the Intellectual", *Radical Philosophy*, verano de 1977, p. 13.
 41. Wood, "Portrait of Stryker", p. 16.

42. "Power and Sex: An Interview with Michel Foucault", *Telos*, verano de 1977, p. 157.
43. *Ibid.*
44. Arthur Rothstein, en *Just Before the War: Urban America from 1935 to 1941 as Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*, catálogo de exposición en el Newport Harbour Art Museum, October House, Nueva York, 1968, p. 6.
45. T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848*, Thames & Hudson, Londres, 1973. [Versión castellana: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981].
46. *Ibid.*, p. 81.
47. Karl Marx, "Letter to Nannette Philips, March 24, 1861", en Marx y Engels, *On Literature and Art*, Lee Baxandall y Stefan Morawski (eds.), International General, Nueva York, 1974, p. 113.
48. F. Engels, "Letter to Minna Kautsky, Londres, November 26, 1885", en Marx y Engels, *On Literature and Art*, Progress Publishers, Moscú, 1976, p. 88. [Versión castellana: *Sobre arte y literatura*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1968].
49. F. Engels, "Letter to Margaret Harkness. Beginning of April 1888 (draft)", en Marx y Engels, *On Literature and Art*, Baxandall y Morawski (eds.), p. 116. [Versión castellana: *Sobre arte y literatura*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1968, p. 195].
50. *Ibid.*, p. 117. [*Sobre arte y literatura*, *ibid.*, pp. 196-197].
51. *Ibid.*, p. 115. [*Sobre arte y literatura*, *ibid.*, p. 194].
52. Stefan Morawski, "Introduction", *ibid.*, p. 31.
53. Cf. Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Janua Linguarum 1, Mouton, La Haya y París, 1971, pp. 67-96.
54. V. I. Lenin, "Lev Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution", en *Articles on Tolstoy*, Progress Publishers, Moscú, 1971, p. 6. [Versión castellana: "León Tolstói, espejo de la revolución rusa" en: *La Literatura y el arte*, Editorial Progreso, Moscú, 1976, p. 25].
55. *Ibid.*
56. "L. N. Tolstoy and the Modern Labour Movement", *ibid.*, p. 20. [Versión castellana: "León Tolstói y el movimiento obrero contemporáneo", en: *La Literatura y el arte*, p. 51].
57. "An Interview with Pierre Macherey", p. 5.
58. *Ibid.*, p. 5.
59. V. I. Lenin, "Heroes of "Reservation"", en *Articles on Tolstoy*, p. 24. [Versión castellana: "Los héroes de la pequeña reserva", en: *Escritos sobre la literatura y el arte*, Península, Barcelona, 1975, p. 140].
60. V. I. Lenin, "Lev Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution", p. 7. [Versión castellana: *La literatura y el arte*, p. 26].
61. V. I. Lenin, "L. N. Tolstoy", p. 12. [Versión castellana: "León Tolstói" en: *La Literatura y el arte*, p. 46].
62. V. I. Lenin, "Lev Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution", p. 7 (subrayado mío). [Versión castellana: *La Literatura y el arte*, p. 26].
63. V. I. Lenin, "Lev Tolstoy and his Epoch", en *Articles on Tolstoy*, p. 29. [Versión castellana: "León Tolstói y su época", en: *La literatura y el arte*, p. 54].
64. V. I. Lenin, "Heroes of 'Reservation'", p. 27. [Versión castellana: "Los héroes de la pequeña reserva" *Escritos sobre la literatura y el arte*, p. 141].
65. V. I. Lenin, "Lev Tolstoy and his Epoch", p. 31. [Versión castellana: *La literatura y el arte*, p. 57].
66. V. I. Lenin, "L. N. Tolstoy", p. 12. [Versión castellana: *La literatura y el arte*, p. 47].
67. *Ibid.*, p. 13. [Versión castellana: *La literatura y el arte*, p. 47].
68. *Ibid.*, p. 11. [Versión castellana: *La literatura y el arte*, p. 45].
69. V. I. Lenin, "Tolstoy and the Proletarian Struggle", en *Articles on Tolstoy*, p. 22. [Versión castellana: "Tolstói y la lucha proletaria", en: *La literatura y el arte*, p. 53].
70. T. J. Clark, *Image of the People*, p. 12. [Versión castellana: *Imagen del pueblo*, *op. cit.*].
71. *Ibid.*
72. Roy Emerson Stryker, "The FSA Collection of Photographs", p. 7.
73. *Ibid.*, p. 9.
74. Citado en Wood, "Portrait of Stryker", p. 15.
75. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Penguin, Harmondsworth, 1976, pp. 198-199. [Versión castellana: *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1999].

Bibliografía

- Agee James y Evans Walker, *Let Us Now Praise Famous Men*, Houghton & Mifflin, Boston, 1980. [Versión castellana: *Elogiemos ahora a hombres famosos. Tres familias de arrendatarios*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994].
- Allen N. y Snyder J., "Photography, Vision and Representation", *Critical Inquiry*, vol. 2, nº 1, 1975.
- Althusser Louis, *For Marx*, Penguin, Harmondsworth, 1969. [Versión catalana: *Per Marx*, Lavinia, Valencia, 1969].
- Althusser Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. B. Brewster, New Left Books, Londres, 1971. [Versión castellana: *Lenin y la filosofía*, Ediciones Enlace, Barcelona, 1978].
- Antal Frederick, *Classicism and Romanticism*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1962. [Versión castellana: *Clasicismo y romanticismo*, Alberto Corazón, Madrid, 1978].
- Arts Council of Great Britain, *The British Worker, Photographs of Working Life 1839-1939*, Arm Council, Londres, 1981.
- Barthes Roland, *Elements of Semiology*, Jonathan Cape, Londres, 1967. [Versión castellana: *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971].
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paladin, Londres, 1973. [Versión castellana: *Mitologías*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2000].
- Barthes Roland, *S/Z*, Jonathan Cape, Londres, 1975. [Versión castellana: *S/Z*, Siglo XXI, Editores, México, 1991].
- Barthes Roland, *Image - Music - Text*, Fontana, Londres, 1977. [Versión castellana: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986].
- Barthes Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Hill y Wang, Nueva York, 1977. [Versión castellana: *Roland Barthes por Roland Barthes*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978].
- Barthes Roland, *Camera Lucida*, Jonathan Cape, Londres, 1982. [Versión castellana: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989].
- Baudry Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly*, invierno de 1974-1975.
- Baudry Jean-Louis, "The Apparatus", *Camera Obscura*, otoño de 1976.
- Benjamin Walter, *Illuminations*, H. Arendt (ed.), Fontana, Londres, 1970.
- Benjamin Walter, *Understanding Brecht*, New Left Books, Londres, 1973.
- Benjamin Walter, *One-Way Street and Other Writings*, New Left Books, Londres, 1979.
- Benjamin Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- Bennett T., Martin G., Mercer C., y Woollacott J. (eds.), *Culture, Ideology and Social Process*, Bamlford, Londres, 1981.
- Bernheimer R., *The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry*, New York University Press, Nueva York, 1961.
- Blackburn R. (ed.) *Ideology in Social Science*, Fontana, Londres, 1972. [Versión castellana: *Ideología y ciencias sociales*, Grijalbo, Barcelona, 1977].
- Bryson Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Macmillan, Londres, 1983. [Versión castellana: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1991].
- Burgin Victor (ed.) *Thinking Photography*, Macmillan, Londres, 1982.
- Burgin Victor, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, Londres, 1986.
- Burgin Victor, *Ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Clark T. J., *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973.
- Clark T. J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, Londres, 1973. [Versión castellana: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981].
- Clark T. J., "The Conditions of Artistic Creation", *Times Literary Supplement*, nº 3768, 24 de mayo de 1974.
- Clark T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Alfred Knopf, Nueva York, 1985.
- Collier John, Jr, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Holt, Rhinehart & Winston, Nueva York, 1967.

- Coward R., "Class, 'Culture' and the Social Formation", *Screen*, Vol. 18, nº 1, 1977.
- Coward R. y Ellis J., *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1977.
- Cowie Elizabeth, "Woman As Sign", *m/j*, nº 1, 1978.
- Spence J. [et. al.] (eds), *Photography/Politics: One*, Photography Workshop, Londres, 1979.
- Derrida Jacques, *Positions*, Athlone Press, Londres, 1981. [Versión castellana: *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 1976].
- Doane M. A., "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, vol. 23, números 3-4, septiembre/octubre 1982.
- Dyos H. y Wolff M. (eds), *The Victorian City: Image and Reality*, 2 vol., Routledge and Kegan Paul, Londres, 1976.
- Eagleton Terry, *Literary Theory*, Blackwell, Oxford, 1983. [Versión castellana: *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993].
- Eco Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976. [Versión castellana: *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 1991].
- Edelman Bernard, *The Ownership of the Image. Elements of a Marxist Theory of Law*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979. [Versión castellana: *La práctica ideológica del derecho. Elementos para una teoría marxista del derecho*, Editorial Tecnos, Madrid, 1980].
- Edwards S., "Disastrous Documents", *Ten:8*, nº 15, 1984.
- Forster Kurt, "Critical History of Art, Or 'Transfiguration of Values?'" *New Literary History*, vol. 3, nº 3, primavera de 1972.
- Foucault Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon, Nueva York, 1972. [Versión castellana: *Arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1984].
- Foucault Michel, *Discipline and Punish. Birth of the Prison*, Allen Lane, Londres, 1977. [Versión castellana: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2000].
- Foucault Michel, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, D. F. Bouchard (ed.) Blackwell, Oxford, 1977.
- Foucault Michel, *The History of Sexuality. Volume One: An Introduction*, Allen Lane, Londres, 1978. [Versión castellana: *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI de España Editores, Madrid].
- Foucault Michel, *Power, Truth, Strategy*, M. Morris y P. Patton (ed.), Feral Publications, Sydney, 1979.
- Foucault Michel, *Power/Knowledge*, C. Gordon (ed.), Harvester, Brighton, 1980.
- Fraser Derek (ed.) *A History of Modern Leeds*, Manchester University Press, Manchester, 1980.
- Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Penguin, Harmondsworth, 1976. [Versión castellana: *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1999].
- Freund Gisèle, *Photography and Society*, Gordon Fraser, Londres, 1980. [Versión castellana: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, 11ª ed., Barcelona, 2004].
- Gernsheim Helmut y Alison, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill, Nueva York, 1969.
- Gilman Sander L. (ed.) *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunner-Mazel, Secaucus, New Jersey, 1976.
- Goetzmann William, *Exploration and Empire: The Explorer and the Scientists in the Winning of the American West*, Norton, Nueva York, 1966.
- Gombrich E. H., *In Search of a Cultural History*, Oxford University Press, Oxford, 1969. [Versión castellana: *Tras la historia de la cultura*, Editorial Ariel, Barcelona, 1977].
- Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, Q. Hoare y G. Nowell Smith (eds), Lawrence & Wishart, Londres, 1971. [Versión castellana: *Cuadernos de la cárcel*, Era, México, 1981].
- Green D., "Classified Subjects", *Ten:8*, nº 14, 1984.
- Green N. y Mort F., "Visual Representation and Cultural Politics", *Block*, nº 7, 1982.
- Greenberg Clement, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961. [Versión castellana: *Arte y cultura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979].
- Hales P. B., *Silver Cities. The Photography of American Urbanisation, 1839-1915*, Temple University Press, Philadelphia, 1984.
- Hall Stuart, "The Social Eye of Picture Post", *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham Centre for Cultural Studies, nº 2, primavera de 1972.

- Hall Stuart, "The Determinations of News Photographs", *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham Centre for Cultural Studies, nº 3, otoño de 1972.
- Hall Stuart, "Rethinking the Base-and-Superstructure Metaphor", en J. Bloomfield (ed.) *Class, Hegemony and Party*, Lawrence & Wishart, Londres, 1977.
- Hall Stuart, "The 'Political' and the 'Economic' in Marx's Theory of Classes", en Alan Hunt (ed.) *Class and Class Structure*, Lawrence & Wishart, Londres, 1977.
- Hall Stuart, "Cultural Studies: Two Paradigms", *Media, Culture and Society*, vol. 2, nº 1, 1980.
- Hamby Alonzo L. (ed.) *The New Deal. Analysis and Interpretation*, Longman, Nueva York, 1981.
- Heath S., "Difference", *Screen*, vol. 19, nº 3, otoño de 1978.
- Hegel G. W. F., *The Philosophy of Fine Art*, Londres, 1916.
- Hegel G. W. F., *Philosophy of History*, Dover, Nueva York, 1944. [Versión castellana: *Filosofía de la historia*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1970].
- Hess Hans, "Art as Social Function", *Marxism Today*, vol. 20, nº 8, agosto de 1976.
- Hill Paul, Angela Kelly y John Tagg, *Three Perspectives on Photography*, Arts Council, Londres, 1979.
- Hindess Barry y Hirst Paul Q., *Mode of Production and Social Formation*, Macmillan, Londres, 1977.
- Hirst Paul Q., *On Law and Ideology*, Macmillan, Londres, 1979.
- Hobsbawn Eric, *The Age of Capital 1848-1875*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1975. [Versión castellana: *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Barcelona, 1998].
- Hurley F. J., *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1972.
- Jackobson Roman y Halle Morris, *Fundamentals of Language*, Janua Linguarum 1, La Haya y París, 1971. [Versión castellana: *Fundamentos del lenguaje*, Editorial Ayuso, Madrid, 1973].
- Krauss Rosalind, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art journal*, vol. 42, nº 4, invierno de 1982. [Versión castellana: "Los espacios discursivos de la fotografía" en: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002].
- Lacan Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1977. [Versión castellana: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1987].
- Laclau Ernesto, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, New Left Books, Londres, 1977. [Versión castellana: *Política e ideología en la teoría marxista*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1978].
- Lasch Christopher, *The Agony of the American Left. One Hundred Years of Radicalism*, Penguin, Harmondsworth, 1973. [Versión castellana: *La agonía de la izquierda norteamericana*, Grijalbo, Barcelona, 1970].
- Lenin V. I., *Articles on Tolstoy*, Progress Publishers, Moscú, 1971.
- Lenin V. I., *Escritos sobre la literatura y el arte*, Península, Barcelona, 1975.
- Lenin V. I., *La literatura y el arte*, Editorial Progreso, Moscú, 1976.
- Lloyd Valerie y Wagner Gilliam, *The Camera and Dr Barnado*, Hertford, 1974.
- Macherey Pierre, *A Theory of Literary Production*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978.
- Marx Karl, *Grundrisse*, Penguin, Harmondsworth, 1973. [Versión castellana: *Los fundamentos de la crítica de la economía política*, 2 vol., Alberto Corazón, Madrid, 1972].
- Marx Karl, *Capital*, vol. 1, Penguin, Harmondsworth, 1976. [Versión castellana: *El Capital. Crítica de la economía política*, 3 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1973].
- Marx K. y F. Engels, *Selected Works*, 3 vols, Progress Publishers, Moscú, 1969-70. [Versión castellana: *Obras escogidas en tres tomos*, Editorial Progreso, Moscú, 1981].
- Marx K. y Engels F., *Collected Works*, Lawrence & Wishart, Londres, desde 1976.
- MacCabe Colin, *Tracking the Signifier*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 1985.
- McGrath R., "Medical Police", *Ten:8*, nº 14, 1984.
- Metz Christian, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Macmillan, Londres, 1982. [Versión castellana: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979].

- Morawski Stefan, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1974. [Versión castellana: *Fundamentos de estética*, Edicions 62, Barcelona, 1977].
- Mort Frank, "The Domain of the Sexual", *Screen Education*, nº 36, otoño de 1980.
- Mulhern Francis, "Notes on Culture and Cultural Struggle", *Screen Education*, nº 34, primavera de 1980.
- Mulvey Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nº 3, otoño de 1975. [Versión castellana: *Placer visual y cine narrativo*, Episteme, Valencia, 1994].
- Newhall Beaumont, *The History of Photography*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1964. [Versión castellana: *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002].
- Nietzsche F. W., *The Will To Power*, Random, Nueva York, 1967. [Versión castellana: *En torno a la voluntad de poder*, Edicions 62, Barcelona, 1973; Planeta-Dc Agostini, Barcelona, 1986].
- Nietzsche F. W., *The Gay Science*, Random, Nueva York, 1974. [Versión castellana: *La ciencia jovial*, Círculo de lectores, Barcelona, 2002].
- Pollock Griselda, "What's Wrong with Images of Women?" *Screen Education*, nº 24, otoño de 1977.
- Pollock Griselda, "Vision, Voice and Power. Feminist Art History and Marxism", *Block*, nº 6, 1982.
- Popper Karl, *The Poverty of Historicism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1957. [Versión castellana: *La miseria del historicismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1999].
- Procacci G., "Social Economy and the Government of Poverty", *Ideology and Consciousness*, nº 4, Autumn 1978.
- Raphael Max, *The Demands of Art*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1968.
- Raphael Max, *Proudbon, Marx, Picasso. Three Studies in the Sociology of Art*, John Tagg (ed.), Lawrence & Wishart, Londres, 1980.
- Rouillé André, *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*, Le Sycomore, París, 1982.
- Rudishill R., *Mirror Image. The Influence of the Daguerreotype on American Society*, Albuquerque, 1972.
- Saussure Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, McGraw, Londres, 1974. [Versión castellana: *Curso de lingüística general*, Alianza Editorial, Madrid, 1998].
- Schapiro Meyer, "The Social Bases of Art", in D. Shapiro (ed.) *Social Realism. Art as a Weapon*, Ungar, Nueva York, 1973.
- Schapiro Meyer, *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, Braziller, Nueva York, 1978. [Versión castellana: *El arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1993].
- Sekula Allan, "Photography Between Labor and Capital", en Leslie Shedden, *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968*, B. Buchloh y R. Wilkie (eds.) Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/Cape Breton, Nueva Escocia, 1983.
- Sekula Allan, *Photography Against The Grain*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nueva Escocia, 1984.
- Sontag Susan, *On Photography*, Penguin, Harmondsworth, 1978. [Versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996].
- Stedman Jones Gareth, *Languages of Class. Studies in English Working Class History 1832-1982*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983. [Versión castellana: *Lenguajes de clases*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1989].
- Stedman Jones Gareth, *Outcast London*, Penguin, Harmondsworth, 1984.
- Stott William, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1973.
- Stott William, "Walker Evans, Robert Frank and the Landscape of Dissociation", *Arts Canada*, diciembre de 1974.
- Stryker Roy y Wood Nancy, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen by the FSA Photographers*, Secker & Warburg, Londres, 1973.
- Sturrock J. (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- Tagg John, "Marxism and Art History", *Marxism Today*, vol. 2 1, nº 6, junio de 1977.
- Tagg John, "Art History and Difference", en A. L. Rees y F. Borzello (eds.) *The New Art History*, Camden Press, Londres, 1986.
- Tagg John, "Should Art Historians Know Their Place?", *New Formations*, nº 1, 1987.
- Trachtenberg Alan, "Ever - The Human Document", en *America and Lewis Hine: Photographs 1904-1940*, Aperture, Nueva York, 1977.
- Wallis Brian (ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Iodine, Nueva York, 1984. [Versión castellana: *Arte después de la*

modernidad. *Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ediciones Akal, Madrid, 2001].

Weinstein James, *Ambiguous Legacy. The Left in American Politics*, New Viewpoints, Nueva York, 1975.

Williams Raymond, *The Country and the City*, Oxford University Press, 1973. [Versión castellana: *El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires, 2001]

Williams Raymond, *Problems in Materialism and Culture*, Verso, Londres, 1980.

Williams Raymond, *Culture*, Fontana, Londres, 1981.

Williams Raymond, "Marxism, Structuralism and Literary Analysis", *New Left Review*, n° 129, septiembre/octubre de 1981.

Williamson Judith, *Decoding Advertisements*, Boyars, Londres, 1978.

Índice de nombres y conceptos

- Abbott, Bernice, 199, 200, 202, 204, 233
- Adamson, Robert, 64, 97, 209
- Alberto, príncipe consorte, 69
- Althusser, Louis, 36-42, 91-93, 214, 216, 217, 242
- American Society of Photographic Scientists and Engineers, 126
- Annan, Thomas, 118, 156, 181
- Antal, Frederick, 34
- aparatos ideológicos del Estado, 33, 36, 40, 42, 92, 93, 116, 214
- Arbus, Diane, 24
- archivo, 8, 9, 12-14, 17, 18, 21, 23, 26, 78, 81, 84, 86, 99, 101, 102, 108, 118, 124, 125, 135, 167, 170, 181, 182, 187, 192, 217, 218, 220, 223-225, 233, 253, 261
- archivos, fotografía de archivo, 15, 124, 125
- Arnold, Matthew, 29
- Art In Our Time*, 203
- arte conceptual, 25
- Ash Can School, 199
- Auget, Eugène, 208
- Baker, Robert, 159, 169, 193
- Ballard, Dr Edward, 182
- Balzac, Honoré de, 227, 228
- Barnardo, Dr Thomas John, 50, 108, 110, 112
- Barnes, Thomas, 108
- Barr, Alfred H., 204
- Barthes, Roland, 7, 8, 10, 11, 15, 128, 208, 243, 261
- Baudelaire, Charles, 51, 137, 142
- Belloq, E. J., 257
- Benjamin, Walter, 78, 89, 168, 209
- Bennett, Charles Harper, 73
- Bentham, Jeremy, 97, 113
- Berger, John, 240, 244, 261, 262
- Bertillon, Alphonse, 12, 14
- Biblioteca del Congreso [Library of Congress], 50, 217
- bienes raíces, ley de concentración, 164
- Bonaparte, Louis (Napoleón III), 67
- Brady, Matthew, 145, 217
- Brandt, Bill, 9
- Brecht, Bertolt, 229
- British Worker, The*, 87, 156
- Browder, Earl, 8
- Brushfield, T. N., 107
- calotipo, 62, 64, 65
- Cameron, Dr James Spottiswoode, 167-171, 176, 178, 179, 185-191, 193, 197
- Cameron, Julia Margaret, 67
- Carroll, Lewis (Charles Dodgson), 28, 67
- carte-de-visite* fotografía, 67, 69, 136, 137, 146
- cartografía, 193
- Cassady, Neil, 264
- Cecil, Lord Robert, 191
- Chadwick, Edwin, 167
- Charcot, J. M., 107
- Charity Organisation, 112
- Chrétien, Gilles-Louis, 57
- cine, 38, 45, 139, 148, 264
- Clark, T. J., 32-34, 132, 226, 246
- clase, relaciones de clase, lucha de clases, 15, 20, 27, 33, 36, 39, 44, 53-55, 59, 61, 62, 69, 79, 82, 83, 91-93, 97, 98, 132, 133, 140, 153, 155, 156, 159, 162-164, 167-172, 174-178, 192, 197, 206, 209, 210,

- 213-216, 227, 228, 231, 232, 244, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 257, 268, 269
- Clect, James, 156
- código, codificación, 10, 27, 33, 34, 45, 53, 86, 98, 106, 122, 129, 132, 133, 138, 156, 208, 226, 227, 241, 242, 245-247, 249, 252
- Collier, John, Jr, 21
- colodión, proceso de, 65, 73
- Comité de mercados; Comité sanitario; Subcomité de zonas insalubres, 162, 182
- Comités de investigación, *véase* parlamento
- Consejo de gobierno local, 159, 162, 178, 179, 182, 185
- Consejo Real, departamento médico del, 159
- corporaciones municipales, ley de, 98
- Courbet, Gustave, 132, 133, 226, 227
- Cowie, Elizabeth, 38
- criminología, 12, 19, 94
- cultura, práctica cultural, producción cultural, estrategia cultural, lucha cultural, 9, 15, 16, 19, 20, 22-30, 32-35, 37-45, 132, 204, 210, 249, 263, 265, 268, 269
- Daguerre, L. J. M., 59, 60, 62-64
- daguerrotipo, 52, 54, 59-63, 65, 67, 145
- Daily Mirror, The*, 77
- Daumier, Honoré, 53, 249, 251
- Delacroix, Eugène, 64, 97, 209
- Delano, Jack, 218
- Diamond, Dr Hugh Welch, 103-107, 118
- disciplina, aparato disciplinario, 17, 26, 32, 33, 58, 96, 118
- discurso, formación discursiva, práctica discursiva, 13, 15-20, 22, 23, 31, 32, 35, 36, 39, 44, 47, 82, 94, 95, 106, 107, 115, 116, 122, 123, 128, 130-132, 135, 140, 141, 155, 157, 158, 168, 169, 176, 183, 185, 203, 207, 208, 213, 220-224, 227, 243, 246, 247
- Disdéri, André Adolphe Eugène, 67, 69, 70, 145, 146
- Disfarmer, Mike, 28
- documental, 15-18, 20-25, 33, 39, 99, 108, 117, 118, 123, 128, 133, 156, 170, 199, 200, 203, 204, 232-234, 251, 253
- Dreiser, Theodore, 199
- Duncan, Dr W. H., 167
- Eastman, George, 27, 50, 74, 75
- Eastman Kodak, 30
- Eco, Umberto, 240
- Edelman, Bernard, 138-140, 147, 149-150
- Ehrlich, S. G., 126, 127
- Engels, Friedrich, 177, 227-229
- erradicación de viviendas insalubres, leyes de, 153, 161, 163-166, 168, 176, 281
- Esquirol, I. E. D., 104, 106
- estado, aparato estatal, 12, 15, 17-21, 23, 36, 41, 42, 46, 50, 61, 81-86, 90-94, 121, 167, 169, 194, 203, 211, 214, 215, 224, 225
- estalinismo, 91
- Evans, Walker, 21, 23, 24, 204, 208, 218, 233, 234, 251, 259
- Evrard, Louis Blanquart, 145
- extranjería, ley de, 101, 261
- Family of Man, The*, 23, 52, 208
- Farm Security Administration (FSA), 21-23, 206, 217, 220
- Federación Socialdemócrata, 175, 228
- Federal Art Project (WPA), 202
- Felipe II, 258
- feminista, movimiento, 25, 153
- Fielding, Henry, 97
- fisiognomía, 52, 86, 106
- fisionotrazo, 8, 53, 57
- formación social, 34, 85, 123, 137, 154, 207, 209, 211, 221, 223, 226, 228, 243
- Foster, D. B., 171, 184
- fotografía a media tinta, 75, 89, 246, 251
- fotografía artística, 28, 207, 243
- fotografía instrumental, 12
- fotografía no profesional, 28, 29, 31, 207, 243
- Foucault, Michel, 12, 14, 15, 41, 84, 86, 90, 93-95, 103, 107, 113, 115-118, 121, 123, 130, 155, 167, 195, 213, 221, 222, 224-226, 243, 247
- Frank, Robert, 24
- Freud, Sigmund, 241
- Friedlander, Lee, 24
- Galt, John, 181
- Gladstone-Macdonald, pacto, 173
- Glasgow, Town Council City Improvement Trust, 181
- Goldie, Dr George, 167, 172, 182
- Gouraud, François, 62
- Gramsci, Antonio, 91, 116, 215
- Gran exposición industrial (1855), 67
- Gran exposición (1851), 64, 68
- Greenberg, Clement, 29, 153
- Greenwich Hospital School, 108
- Grierson, John, 15
- Hardy, Kier, 178
- Harkness, Margaret (John Law), 228
- Hauron, Lois Ducos du, 9
- hegemonía, 24, 53, 83, 92, 95, 116, 124, 130, 166, 214, 223, 224, 244, 255, 264
- Heinroth, O., 104
- Henry, Sir Edward, 14, 99
- Hering, Henry, 107
- Herschel, Sir John, 63
- Hess, Hans, 211
- Hill, David Octavius, 64
- Hine, Lewis, 237, 239, 240, 245, 247, 248, 251-253, 257
- Hirst, Paul, 151, 216
- historia del arte, 24, 32, 33, 44-46, 153, 155, 214
- historia social del arte, 32, 34
- Hogarth, William, 53, 249
- Holbeck Social Reform Union, 184
- Hooper, Capt. Willoughby Wallace, 118
- Hoover, Herbert, 224
- House and Garden*, 203
- ideología, 36, 38, 39, 91-94, 130, 132, 149-151, 208, 209, 214-217, 224, 231, 240, 242, 244, 260, 270
- Incorporated Society of Medical Officers of Health, 168
- industria fotográfica, 27, 30, 67, 85, 137, 141, 144
- industrialización de la fotografía, 27
- instantánea, 51, 53, 73, 127, 149
- intelectuales, 61, 83, 121, 122, 220, 264
- Jackson, William Henry, 217
- Johnstone, Roderick, 108
- justicia penal, ley de, 13, 101
- Kautsky, Karl, 228
- Kautsky, Minna, 228
- Kerouac, Jack, 264
- Kodak, cámara, 74, 75, 78, 89
- Ladies' Sanitary Association, 166
- Lamartine, Adolphe de, 142
- Lancet, The*, 104
- Lange, Dorothea, 265, 266, 268
- Lankaster, Forbes, 189, 190
- Larigue, Jacques-Henri, 28
- Law, John (Margaret Harkness), 228
- Lee, Russell, 218, 245
- Leeds Mercury, The*, 158, 161, 166
- Leeds Public Free Library, 288
- Leeds Slumdom*, 184
- Leeds Trades Council, 166
- legislación, instituciones legales, 13, 30, 83, 150, 151
- Leipziger Stadtanzeiger*, 59
- Lenin, V. I., 91, 227, 229-231

- Levy, Julien, 203
 ley de *copyright*, 151
Life, 23
 Liga Socialista, 175
 Literary and Philosophical Society, 166
 Lloyd, Valerie, 248, 249
 London, Jack, 199, 200
 Lupton, Frances M., 179
- macartismo, 23
 Machercy, Pierre, 209, 217, 230, 242
 Maguire, Tom, 175
 Manet, Edouard, 132, 247
 Marshall Plan, 263
Martin Eden, 199
 Marville, Charles, 156
 Marx, Eleanor, 228
 Marx, Karl, 91, 92, 115, 131, 211, 227, 228, 248
 marxismo, 32, 37, 40, 90
 Matthewman, Alfred Ernest, 184
 Mattison, Alfred, 183
 medios de representación, *véase* representación
 mejora, leyes de, 161, 162, 179, 181, 197
 Millbank, cárcel de, 108
 Millet, Jean-François, 266
 miniatura, 54, 57, 65
 modernidad, 24
 Morawski, Stefan, 229
 Morel, B.A., 107
 Morrison, Sir Alexander, 106
 Mulvey, Laura, 38
 Munby, Arthur, 118
 Museum of the City of New York, 50, 203
 Muybridge, Eadward, 113
- Nadar (Gaspard Félix Tournachon), 52, 53, 70, 72, 148
 Napoleón III *véase* Louis Bonaparte
National Geographic Magazine, 23
 National Research Project of the WPA, 237
- Nègre, Charles Le, 107, 156
 New Deal, 16, 17, 22, 23, 199, 217, 218, 233, 239
New Horizons in American Art (1936), 203
New York Daily Graphic, 76
New York Sun, 60
New York Tribune, 76
 Nietzsche, Friedrich, 91, 130, 133
Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière, 107
- Office of War Information, 22
 Oficina Central de Antecedentes, 101
 Oficina de Reclamaciones, 217
 O'Grady, James, 175
- panóptico, panopticismo, 14
 Parlamento, comités de
 investigación de la Cámara de los Comunes; comités de investigación de la Cámara de los Lores, 97, 98, 158, 163, 177, 179, 180, 185, 186, 191-193
 Partido Conservador, 165
 Partido Liberal, 164-166
 Peel, Sir Robert, 97
 Penales, 12, 52, 53, 101, 115, 261
 Pentonville, penitenciaría, 108
 Petzval, Joseph, 99
 Photo League, The, 23
Photography/Politics: One, 50, 154
 Pickard, Charles, 183
 pictorialismo, 27, 252
 Pinel, Philippe, 106
 placa húmeda, *véase* colodión, proceso de
 placa seca, 73
 pobreza, legislación sobre, 83, 167, 224, 248, 266
 poder, poder/conocimiento, 11-15, 18, 21-23, 26, 31, 32, 36, 38-43, 46, 79, 82, 84-87, 89-99, 101, 102, 106, 112, 113, 115-118, 121, 123, 124, 128, 130, 132, 135, 136, 154, 156, 158, 163, 165, 171, 178, 179, 194, 195, 207, 213, 214, 221-225, 230, 243-248, 253, 254, 262, 264
 policía, leyes de la, 12, 14, 83, 91, 96-99, 101, 102, 107, 110, 113, 124, 135, 192, 196, 207, 212, 215, 243
 policía metropolitana, ley de la, 98
 política, cálculo político, instituciones políticas, 16, 18-20, 24-26, 31-33, 37-40, 42, 43, 45, 46, 55, 72, 78, 82, 83, 85, 89, 90, 92, 94, 95, 97, 106, 115-117, 122-124, 132, 133, 156, 163-166, 168, 169, 172-175, 185, 192, 195, 203, 204, 215, 216, 220-222, 224-226, 228, 230, 232, 233, 240, 243, 244, 254, 262, 263, 270
 Pollock, Griselda, 153
 pornografía, 137, 258, 261
Primavera, 78
 prisiones, ley de, 12, 14, 101, 108
 producción, modo de, medios de, relaciones de, 10, 12, 14, 18, 26-31, 33, 34, 37, 38, 43-45, 51, 52, 54-57, 62, 65, 67, 70, 72, 74, 75, 79, 81, 82, 85, 89, 93, 96, 98, 102, 115, 116, 122, 124, 128, 129, 131-133, 136, 138, 139, 142, 144-151, 154, 177, 202, 212, 214, 215, 222-226, 232, 242, 246, 247, 268-270
 Proudhon, Pierre Joseph, 115, 248
 prueba, 11, 13, 15, 20, 31, 50, 58, 81, 85, 87, 89, 90, 102, 117, 124-126, 129, 136, 137, 153, 156, 169, 176, 182, 185-188, 192, 194, 207, 212, 213, 243, 251, 252
 psiquiátrico, 94
 Pumphrey, William, 181
- Quarry Hill, zona insalubre de, 13, 18, 158, 161-164, 166-168, 170, 172, 173, 175-179, 183, 187, 193, 197
- Raphael, Max, 201, 202
 Ray, Man, 199
 realismo, 7, 10, 33, 129-131, 151, 187, 188, 190, 199-201, 204, 224-230, 232-234, 246, 247, 251
 régimen de poder, régimen de sentido, régimen de verdad, 82, 123, 133, 136, 140, 204, 222, 243
 representación, 7, 9-12, 14, 16, 18-21, 26, 31-39, 42, 43, 50, 53-55, 59, 61, 75, 78, 85, 86, 101, 104, 106, 128, 129, 132, 147, 149, 151, 154, 168, 177, 182, 185, 189, 193, 195, 201, 202, 216, 217, 224, 229, 237, 242, 246, 247, 249, 259, 268, 270
 Resettlement Administration, 22
 resistencia, 17, 26, 47, 90, 93, 121, 168, 192, 196, 224, 230
 retórica, 15, 16, 19-24, 52, 83, 129, 182, 183, 191, 199, 204, 241, 243, 249, 252, 253, 262
 retrato, 27, 49, 51-57, 59-62, 64, 65, 69, 70, 72, 73, 78, 79, 99, 101, 103, 104, 106, 107, 110, 137, 145, 148, 211, 212, 228, 245, 249, 257, 261
 Reynolds, Rev. George, 112
 Richardson, Sir Benjamin, 168
 Riis, Jacob, 118, 156, 196, 252
 Roosevelt, Franklin D., 16, 23, 240, 248
 Rosales, Henry, 56
 Rossini, Gioacchino, 53, 70
 Rothstein, Arthur, 225
 Royal Microscopical Society, 126
 Royal Photographic Society, 25, 103
 Royal Society, 50, 103, 130
- Sander, August, 251
 Sanitary Aid Society, 166
 Schaick, Charles Van, 251
 Schapiro, Meyer, 34
 semiología, semiótica, 32, 34, 38, 128, 193, 242
 Servicio de Extensión, 217
 Servicio Forestal, 217
 Servicio oficial de topografía, 103, 193
 Side Gallery, 247

signo, significación, 9, 11, 18, 20, 22, 38, 43, 87, 95, 113, 129, 130, 132, 133, 135, 171, 208, 241, 246, 247, 252

silueta, 57

Sloan, John, 199

Society of Arts, 169, 178

Society for Photographing Relics of Old London, 108

Sontag, Susan, 212, 221, 261

Spence, Jo, 28, 49, 50

Standard Oil, New Jersey, 23

Stedman Jones, Gareth, 15

Steichen, Edward, 23, 24

Stieglitz, Alfred, 21

Strand, Paul, 251

Stryker, Roy E., 23, 218-220, 224, 233, 234, 247, 248

sujeto, teoría del, 128

sutura, 257, 258

Swift, Willie, 181, 183, 194

Szarkowski, John, 24

Talbot, William Henry Fox, 62, 63, 75, 81, 146, 200

talbotipo, 62

tecnología, tecnología del poder, 14, 16, 22, 26, 35, 82, 84, 85, 87, 94, 95, 113, 116, 117, 121, 135, 154-156, 168, 189, 193, 194, 247, 254

Thomson, John, 118

Thoresby Society, 181

Three Perspectives on Photography, 154

Tiziano, 258

Tolstoi, Conde Leo Nikolaievitch, 227, 229-232, 296

Tour, Georges de la, 253

Tournachon, Gaspard Félix *véase* Nadar

Town and Country, 203

Tydings, Millard, 8

urbanismo, urbanización, 19, 33, 158, 159, 161, 220

verdad *véase* régimen de la verdad

vigilancia, 12, 17, 23, 26, 41, 50, 83-85, 89, 96, 97, 115, 117, 135, 171, 195, 224, 245, 247

Vincennes, Asilo Imperial de, 107

Vinoy, Mariscal, 70

vivienda y urbanismo, ley de, 159

Wandsworth, cárcel de, 108

West Midlands, policía de, 99

Wilson, Edmund, 169, 178

Wood, Nancy, 224

Works Progress Administration (WPA), 202, 203, 237

Wormald, Edmund y Joseph, 182, 183

York Street, plan de demolición de, 161, 175, 178, 179, 182

Otros títulos de la

Fotomontaje. Dav

ISBN: 84-252-1892-6

Por una función crítica de la fotografía de prensa. Pepe Baeza

ISBN: 84-252-1877-2

La fotografía plástica. Dominique Baqué

ISBN: 84-252-1930-2

Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Geoffrey Batchen

ISBN: 84-252-1534-X

Un arte medio. Pierre Bourdieu

ISBN: 84-252-1943-4

Ensayos. Victor Burgin

ISBN: 84-252-1972-8

Fotografiar del natural. Henri Cartier-Bresson

ISBN: 84-252-1514-5

Estética fotográfica. Joan Fontcuberta (ed.)

ISBN: 84-252-1915-9

Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?. Laura González Flores

ISBN 84-252-1998-1

La fotografía como documento social. Gisèle Freund

ISBN: 84-252-1881-0

Diálogo con la fotografía. Paul Hill/Thomas Cooper

ISBN: 84-252-1882-9

Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. Rosalind Krauss

ISBN: 84-252-1891-8

Historia de la fotografía. Beaumont Newhall

ISBN: 84-252-1883-7

La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI. David Pérez (ed.)

ISBN: 84-252-1974-4

La confusión de los géneros en fotografía.

Valérie Picaudé/Philippe Arbaizar (eds.)

ISBN: 84-252-1548-X

Indiferencia y singularidad. Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.)

ISBN: 84-252-1533-1

Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Jorge Ribalta (ed.)

ISBN: 84-252-1973-6

El crepúsculo de las máscaras. Michel Tournier

ISBN: 84-252-1879-9

Poéticas del espacio. Steve Yates (ed.)

ISBN: 84-252-1874-8