

LA DESACTIVACIÓN DE LA FUNCIÓN CRÍTICA EN LA IMAGEN DOCUMENTAL

The Defusing of the Critical Function in the Documentary Image

Víctor DEL RÍO
Universidad de Salamanca

BIBLID [(0213-356)9,2007,83-92]

Fecha de aceptación definitiva: 12 de enero de 2007

RESUMEN

Las experiencias en torno al uso de fotografías en el arte conceptual dan lugar a una crítica del papel del documento como testimonio de realidad y de sus connotaciones en el contexto de circulación de las imágenes. Algunos autores, como John Roberts, han trazado una genealogía del documental que aborda la institución de un nuevo género desde los años treinta. Otros como Martha Rosler, protagonistas de las prácticas artísticas en los sesenta y setenta, desarrollan la crítica a los usos políticos del género. Así, es posible constatar, ya en el contexto de la neovanguardia, el desmontaje del principio autorreferencial de la mayor parte de los documentales en el contexto occidental capitalista, en el que el protagonista no es el objeto de análisis, sino el sujeto que porta la cámara. Estos planteamientos, que fueron revisados lúcidamente en las postrimerías del conceptual, parecen haber sido olvidados en las nuevas propuestas teóricas de los noventa.

Palabras clave: Arte contemporáneo, fotografía, neovanguardia, documental, crítica social, factografía, Martha Rosler, John Roberts.

ABSTRACT

Experiences in the conceptual use of photography have given rise to a critique of the role of documentary practices as a testament to reality, and a critique of the

connotations of «documentation» in the context of the circulation of images. Some authors, such as John Roberts, have traced a documentary genealogy which suggests the rise of a new genre since the 1930s. Other key figures in the artistic practices of the 60s and 70s such as Martha Rosler developed a critique of the political uses of the genre. It is therefore possible to demonstrate within the context of the neo-avantgarde a deconstruction of the self-referential principle in a major part of Western capitalist documentary practice. Thus, the protagonist becomes not the subject of the study, but the one holding the camera. These questions, revisited in later conceptual practices, seem to have been forgotten in the new theoretical proposals of the 90s.

Key words: Contemporary art, photography, neoavantgarde, documentary, social critique, factography, Martha Rosler, John Roberts.

En 1977 Larry Sultan y Mike Mandel publicaban un libro de fotografías, *Evidence*, que recopilaba imágenes procedentes de los archivos de algunas grandes empresas americanas, agencias gubernamentales, autoridades policiales e institutos de investigación¹. El libro, que pudo verse en la Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín del 2006, se insertaba en una tradición que desarrollará la fotografía orientada a su publicación en libros. Básicamente, la estructura de tales publicaciones será en todos los casos la de un catálogo de imágenes, a menudo de escasa tirada y difusión. Quizá el mejor conocido sea el libro de Edward Ruscha y su *Twenty Six Gasoline Stations*, de 1963, que presenta exactamente lo que indica su título. Los libros de fotografías de Ruscha recogen otros elementos iconográficos como «algunos apartamentos de Los Ángeles» o sus álbumes de piscinas, en los que la mancha azulada de agua y sus alrededores en entornos cotidianos constituyen una reiterativa e intencionada búsqueda de lo anodino.

Esta estética uniforme que se presenta como registro de cosas comunes tiene otro tratamiento en referencia a la arquitectura modular en la conocida obra de Dan Graham, *Homes for America*, de 1966-1967, o en el recorrido de Robert Smithson por los monumentos de Passaic en New Jersey, también de 1967. En este último, se presenta como la excursión por la periferia urbana en construcción donde se reinterpreta en clave monumental, como si se tratara de ruinas románticas, lo que en realidad es un vulgar paisaje de reforma urbanística. En los casos de Graham y Smithson, la relación de la fotografía con el texto refuerza una lectura de lo cotidiano despojada de cualquier idealización estética, asentada en la indiferencia y el anonimato de los objetos o en su condición de escenas ya vistas cuya selección y reencuadre artístico pueden resultar irónicas.

¹ Véase sobre la obra de Sultan y Mandel: [catálogo] *Von Mäusen und Menschen/Of Mice and Men. 4. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst/4th. Berlin Biennial for Contemporary Art*, Berlin, Hatje Cantz, 2006, p. 121.

La colección de «imágenes encontradas» por Sultan y Mandel, sin embargo, se presenta como una extraña variedad de visiones cuyo origen resulta tan indescifrable como inquietante, ajenas a lo cotidiano, a diferencia de otros álbumes fotográficos de artistas contemporáneos, basadas en este caso en el extrañamiento que provocan los objetos científicos o los lugares de la investigación, así como las acciones de las personas que las fotos recogen en el momento del desarrollo de su actividad. El planteamiento enlazaría con algunas de las nuevas temáticas en el arte de la segunda mitad del siglo XX, como la escena del crimen o el paradigma detectivesco, que produce una estética emanada del encriptamiento de los datos, de las causas desconocidas que motivan las imágenes. El principio descontextualizador y de búsqueda del anonimato permanece como en los proyectos fotográficos en torno a lo cotidiano, pero aquí las fotografías de archivo, separadas de su contexto original, pierden la capacidad de ser entendidas de forma instrumental, dejan en definitiva de ser documentos, para relacionarse con el imaginario del arte. Tal estética paralela al mundo administrado del que proceden, retiene, sin embargo, la conciencia de esa desconexión, la sospecha sobre su origen real y, por tanto, la pregunta irresoluble sobre una procedencia concreta.

Esta estética de los vestigios puede rastrearse en la obra de Walter Benjamin al etablar una asociación entre el paradigma detectivesco y el del nuevo espectador de la realidad, que reconstruye alegóricamente el relato de los hechos². Las figuras que Benjamin evoca en sus comentarios sobre «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» han sido desarrolladas no sólo por la crítica de arte posterior, sino también en la práctica artística con especial incidencia en las consecuencias teóricas en el arte desde los años setenta. La sombra de esta estetización llega hasta las revisiones de la fotografía en los años noventa y genera un nuevo paisaje visual ampliado a los grandes formatos en los que lo cotidiano o lo micrológico cambian de escala. Ralph Rugoff, por ejemplo, lo reconduce a la exposición sobre fotografía, *Crime Scene*, de 1997³, en la que literalmente se propone una estética del espacio acotado en el que el documento visual ofrece sólo pistas parciales, necesitadas de una interpretación, de hechos en ocasiones violentos o perturbadores. Por su parte, Peter Wollen sugiere en el texto para la exposición la orientación melancólica de esta estética⁴. Un nuevo género fotográfico da el salto del formato libresco

² «Las historias de detectives, cuyo interés reside en una construcción lógica, que como tal no tiene por qué ser propia de las narraciones de crímenes, aparecen por primera vez en Francia al traducirse los cuentos de Poe: *El misterio de Marie Rogêt*, *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada*». BENJAMIN, W., «El París del segundo imperio en Baudelaire», en: BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 2001, p. 57.

³ RUGOFF, R., *Scene of the Crime*, Cambridge, UCLA/Hammer/The MIT Press, 1997. Exposición del *Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre*, en Los Ángeles.

⁴ «Esta estetización del documento neutro tiene sus raíces en el arte conceptual desarrollado a su vez a partir del minimalismo. El conceptualismo pone el documento en el centro de la práctica artística contemporánea, desplazando al dibujo y a la pintura de su pedestal. El propio uso conceptual de la documentación es un resultado del paso histórico de los artistas a la

o de publicación periódica, con reproducciones modestas y sin pretensiones, a las obras fotográficas de gran formato que operan a todos los efectos como grandes cuadros clásicos en los que los referentes iconográficos, sin embargo, pueden ser perfectamente vulgares. Esta dialéctica trata de sostener simultáneamente el carácter documental de la fotografía, su vínculo mítico con una realidad acontecida, y la fuga inevitable de las imágenes hacia la ficción.

De este modo, en el ámbito de las representaciones el documento parece llevar implícita su estetización. En el arte de los años sesenta y setenta se constata, por tanto, un proceso de apropiación y tratamiento del documento en nuevos contextos. Por medio de la integración en discursos artísticos de fotografías científicas o descriptivas éstas liberan nuevos significados y se adaptan a una forma de extrañamiento. De tal modo que, lo que en principio es una alteración de los dispositivos cognitivos de lo fotográfico, su función en el campo del conocimiento, trasciende este problema para situarse en el ámbito del funcionamiento ético de las imágenes y sus valencias políticas en medio de un intercambio mediático en el que el arte actúa de modo reflejo sobre el estatuto de la imagen en un escenario de circulación masiva. La traslación del problema cognitivo de la imagen documental al campo de la política centrará algunas de las críticas fundamentales que recaerán sobre este ámbito de la práctica artística de los sesenta y setenta y sobre sus derivas posteriores. Si recordamos el planteamiento de Barthes al respecto de la paradoja fotográfica, el problema subsiguiente a la cuestión del reconocimiento de la realidad era, en efecto, su consecuencia en la paradoja ética⁵. Es justamente esta orientación semántica de las imágenes hacia el contexto social y político la que propiciará, por un lado, la constitución de un género reconocible y, por otro, su estetización.

Rosalind Krauss ha propuesto una oportuna descripción del proceso histórico de estetización de la fotografía documental: «Decorosamente aislados sobre el muro de la exposición, los objetos pueden interpretarse de acuerdo con una lógica que insiste en su carácter representacional en el seno del espacio discursivo del arte, en un intento de “legitimarlos”»⁶. La génesis de un nuevo espacio discursivo basado en el ejercicio de la descontextualización será uno de los asuntos prioritarios de esta neovanguardia, pero, junto con su legitimación teórica en las aportaciones semióticas y postestructuralistas, y la recuperación del *ready made*, aparecerá

performance, ya sea privada y de procedimiento o pública y teatral. Esto tiene un eco irónico en la recreación de John Baldessari sobre la famosa fotografía documental de Jackson Pollock actuando como «action painter» para la cámara». WOLLEN, P., «Vectores de melancolía», *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, 5 (2000), p. 22.

⁵ «Esta paradoja estructural coincide con una paradoja ética: cuando uno quiere ser «neutro, objetivo», se esfuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuese un factor de resistencia ante el asedio de los valores (al menos ésa es la definición del «realismo» estético)». BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 15.

⁶ KRAUSS, R., «Los espacios discursivos de la fotografía», en: KRAUSS, R., *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 148.

también una crítica interna desde las posiciones más lúcidas de la propia práctica artística. La instauración de una nueva estética del documento se explicaría en gran medida sobre la confluencia del ingenio autorreferencial del mecanismo descontextualizador neovanguardista y la tendencia melancólica de la alegoría como nuevo paradigma, tal como lo ha definido Owens⁷.

Estas bases de las nuevas teorías del arte postmoderno, tal como han sido definidas por autores como Krauss y Owens, tienen sin embargo una honda genealogía en la revalorización del dispositivo fotográfico y en la concienciación colectiva a través de las imágenes y sus nuevos ámbitos de circulación. El mito de la función política de los nuevos medios de producción de imagen y de su conexión con la realidad empezaba a formularse en el productivismo soviético en el contexto de la factografía, un concepto pocas veces estudiado pero de gran calado en el origen de estas cuestiones⁸. En este aspecto, la utilización del reportaje ha sido intensamente estudiada en las nuevas historiografías del arte como base necesaria de una comprensión del funcionamiento de los nuevos medios y su estructura documental.

En una lectura neomarxista, John Roberts ha establecido la génesis del género documental en los años treinta en relación a la *Farm Security Administration* (FSA) y a otras experiencias próximas⁹. Su lectura constructiva de este momento histórico puede ser matizada por otras versiones como la de Martha Rosler, pero, en cualquier caso, el salto histórico definitivo en el desmantelamiento del proyecto se da en el contexto del arte de los años sesenta y setenta y sirve como generador del arte en décadas posteriores. Lewis Hine es el caso que analiza en primer lugar en el ámbito anglosajón para después atender a la obra de John Dewey, *Arte como experiencia*, éste último implicado en una «cultura factográfica demótica del período»¹⁰. A través de sus respectivas obras señala una continuación del concepto de factografía en el nacimiento de una tensión con las tendencias estetizantes de lo cotidiano entre autores como Stieglitz y los nuevos reporteros de la FSA. Para Roberts, esto sitúa una inflexión en los años treinta en el nacimiento del género documental bajo el principio de autenticación y sanción de una realidad no tamizada por el filtro estetizante de lo moderno. De modo implícito, la oposición que va a articular toda la crítica posterior está aquí recogida y fundamentada históricamente bajo el concepto de lo factográfico en su carga política originaria y en sus

⁷ OWENS, C., «El impulso alegórico», en: WALLIS, B. (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

⁸ Recientemente la revista *October*, en otoño de 2006, dedicaba un número especial, editado por Devin Fore, a la factografía soviética, recuperando algunas de las fuentes más importantes sobre textos de Tretyakov. Véase también sobre esto: DEL RÍO, VÍCTOR, *Conceptos factográficos entre el origen soviético y su recepción por la neovanguardia*, Madrid, UNED, 2007.

⁹ ROBERTS, J., *The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday*, Manchester, Manchester University press, 1998.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

diferentes contextos culturales y avatares históricos, de los que el ámbito americano resulta ser un ejemplar siempre demediado en ese antagonismo.

La génesis de nociones como la de documental a partir de la incorporación en el terreno de las prácticas fotográficas en el ámbito anglosajón describe una situación de antagonismo con las prácticas modernistas y su adopción también en el terreno de la fotografía. Pero Roberts apunta dos polos de influencia que desplazarán la función de la práctica fotográfica en USA: por un lado, el impacto de la gran depresión, y, por el otro, la influencia de la cultura fotográfica europea¹¹. Esta combinación de factores afecta a la función de las representaciones fotográficas desde una variante técnica marginal del esteticismo modernista a la dimensión de archivo de los proyectos como la FSA. La crisis económica y las experiencias de politización de las representaciones a partir del modelo soviético van a permitir caracterizar de modo claro la peculiaridad del género documental frente al reportaje y otras formas de las prácticas periodísticas. En cierto sentido, se pone de manifiesto en estos momentos una demanda interna de abordar la realidad fuera de una estetización que violentaría la génesis de un imaginario arraigado en una situación de conflicto social. La presencia de los referentes humanos de la FSA desnuda desde la mirada frontal de sus personajes una realidad refractaria a cualquier aproximación estetizante. Sin embargo, el despliegue fotográfico sobre el terreno de Evans, Lange o Shan se muestra por los mismos motivos necesario. Para Roberts, la FSA «representa el punto donde las nociones de reportaje en la fotografía americana se codifican como documental. El documental fue utilizado para distinguirse del modernismo sobre la base de su exposición «sistemática» del mundo social. Como observación de masas la FSA abrazó las categorías de antropología social con el sentido de alejarse de la fotografía como actividad ocasional»¹².

Roberts interpreta el efecto de la FSA como la muestra inédita de modos de vida que, basados en un fuerte sentido de la comunidad, sostenían una alternativa a los modos de vida urbanos. La crítica de éste al fenómeno de la FSA permite situar en la segunda mitad de la década de 1930¹³ una definición histórica de lo documental en su contexto de construcción del imaginario de lo cotidiano entre la clase media norteamericana. La insistencia en la oposición entre una mirada documental

¹¹ «This was a significant moment for conceptions of the everyday in American photography in the 1930s. Under the impact of the Depression and the influence of European factographic culture, the social function of photography in the USA moved into a position of public and confident opposition to the Modernists». *Ibid.*, p. 79.

¹² *Ibid.*, p. 79.

¹³ «The term «documentary» itself did not come into common use in the USA until the mid to late 1930s. Paul Rotha argues that it was not until the dissemination of British documentary film and critical writing in the USA that the term was taken up. [...] The term was in institutional circulation by the mid-1930s as other aspects of US culture came under the way of «factography», such as the Federal Theater Project's *The Living Newspaper* – the influence of early British documentary film has certainly been underacknowledged in the development of US documentary in the 1930s». *Ibid.*, p. 87.

frente al modernismo e implicada en un proceso de construcción de la realidad social y cultural americana necesita de un enemigo en el plano esteticista a través de la obra de Stieglitz. Se detectan diferentes aproximaciones en el seno de la FSA a las consecuencias fundamentales de la depresión. Pero la variedad de propuestas configura en sí una nueva cultura documental que actuará de forma antagonica contra la cultura modernista.

Este planteamiento será desarrollado en otros ámbitos en los que la deriva postmoderna, tras las experiencias del arte de los sesenta y setenta, pasará por una intensa teorización de los problemas derivados del género documental de algunos soportes artísticos. Así, en el volumen colectivo de 1989, *The Contest of Meaning*, editado por Richard Bolton, se recogía el ensayo de Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental»¹⁴. La aportación de Rosler parte de su propia práctica en el contexto del conceptual de orientación política y, más concretamente, desde su conocida obra *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, de 1975. El ensayo de Rosler revisa su propia obra a la luz de una expansión de la estética documental en los ochenta. En su texto se pregunta por la naturaleza moral de uso estético y mediático de los documentos, sobre cómo se instrumentaliza en la sensibilidad y qué validez puede tener hoy. La fascinación por la alteridad que ofrece el registro de las imágenes del dolor o de la miseria, como apunta el texto de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás*¹⁵, recomendaría un análisis de su potencial estetizante. «No obstante, sin duda la fuerza del documental deriva en parte de que las imágenes pueden ser más inquietantes que los argumentos que la envuelven»¹⁶. Rosler se lamenta de la despolitización radical del género en el contexto americano, algo que autores como Roberts han subrayado también.

La reflexión de Rosler se despliega en un concepto genérico de documental en el que se incluyen las prácticas fotoperiodísticas también fuera del ámbito artístico. Como fondo de estas reflexiones destaca la importancia de la construcción del imaginario colectivo del siglo XX en claves documentales y fotoperiodísticas. Los aspectos éticos y la estructura íntima de las imágenes factuales revelan su escala histórica sin precedentes. En este aspecto, la crítica de Rosler avanza algunas cuestiones que minarán la supuesta orientación política de estas prácticas en su aplicación artística. La autora desmonta la asepsia del documental como una situación de auto-representación del fotógrafo o el cineasta en el papel de aventurero, para quien el contenido de la imagen resulta intercambiable a favor del relato autorreferencial de la experiencia del observador. Éste se brinda como un mediador ante una realidad de cuyos avatares se ausenta para situarse como espectador privilegiado

¹⁴ ROSLER, M., «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», en: RIBALTA, J. (ed.), *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 70 ss.

¹⁵ SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

¹⁶ ROSLER, M., «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», *art. cit.*, p. 72.

que nos ofrece su experiencia distanciada de lo otro. La impotencia del documentalista ante la realidad le reubica en un plano que se *con-forma* con su constatación, como si las imágenes tuvieran algún valor de denuncia ante una instancia abstracta de lo público o ante la conciencia anónima de los potenciales espectadores. La «con-formidad» incorpora ciertamente una determinada forma visual en la que se cifran los presupuestos de su «realidad» como estética con que se identifica lo documental.

Martha Rosler invoca casos decisivos en la historia del documental como el de Dorothea Lange y su conocida serie *Migrant mother* de 1936. A través del caso de Lange y de su relación con el referente humano de la fotografía, Rosler establece una crítica de la posición implícita del espectador en las imágenes. Por ello, establece dos momentos en la recepción de la fotografía documental, uno de carácter inmediato que se presenta como evidencia de un momento real y otro de carácter estético-histórico:

Este segundo momento es ahistórico porque rechaza el significado histórico *concreto* pero es histórico porque es consciente de la condición de pasado en que fue tomada la fotografía. Esta valoración encubierta de las imágenes es peligrosa en la medida en que no acepta una relación dialéctica entre el significado político y el formal ni su interpretación, sino sólo una relación más ambigua, más reificada, en la que el interés actual se esfuma a medida que pasan las épocas y el aspecto estético queda acentuado por la pérdida de una referencia específica (aunque permanece, tal vez, un telón de fondo que amortigua sentimientos sociales vagos y que limita el carácter «misterioso» de la imagen)¹⁷.

Los pasajes en los que se formula con precisión la perversa dinámica del documental como producto de la cultura burguesa en occidente constituyen una aportación de Rosler a la fractura epistemológica que las imágenes técnicas habían propiciado en el terreno de la semiótica. El análisis de Rosler recuerda la función reconciliadora que el género había adoptado desde los proyectos de fotografía y cine en el contexto neoliberal. Esta nueva función, obviamente, abandona la dimensión participativa de los proyectos de los años treinta. Frente a ellos el nuevo espectador asistía a una nueva dosis de pintoresquismo antropológico de la mano de los cineastas y fotógrafos¹⁸. El demoledor texto de Rosler no ahorra descripciones sobre el papel del nuevo fotógrafo como héroe de la captura de las imágenes al

¹⁷ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹⁸ «El documental liberal mitiga los cargos de conciencia de quien lo contempla, del mismo modo que rascar alivia, y lo tranquiliza respecto a su relativa riqueza y su posición social (sobre todo esto último, ahora que incluso a los sectores sociales acomodados y de movilidad ascendente les ha asaltado la preocupación social). No obstante, este recordatorio lleva consigo el germen de una inevitable preocupación por el futuro. Es, como de costumbre, un halago y a la vez una advertencia. El documental se semeja un poco a las películas de terror: meten el miedo en el cuerpo y transforman la amenaza en fantasía, en imágenes. Las imágenes se pueden soportar si se dejan atrás. (*Son ellos, no nosotros*). E incluso uno mismo, como particular, puede apoyar causas». *Ibid.*, p. 74.

que se le corresponde un espectador que debe lavar su conciencia. De hecho, en la institucionalización de la práctica fotográfica, la autora detecta y describe en su tensión el problema que plantea al espectador moralmente implicado en la realidad el uso de la fotografía documental. Esto vuelve a enlazar la técnica descontextualizadora que había propiciado una estetización del documento¹⁹.

El problema se revela con nitidez en la relación que la imagen fotográfica documental, en tanto que *obra*, mantiene con la esfera cultural frente a la realidad que muestra. A propósito de la crítica publicada en el dominical del *New York Times* que recibió en 1980 la reedición del libro *Let us Now Praise Famous Men*, que contenía textos de James Agee y fotografías de Walker Evans realizadas en agosto de 1936 en el contexto de la FSA, Rosler comenta en nota a pie de página el lapso temporal entre la ejecución real del trabajo, con todo su potencial crítico, y el momento de su publicación, décadas después, como un fenómeno de desactivación recurrente del género. A través de la instancia histórica, como documento de época, el caso prescribe ante el espectador para pasar a convertirse en un fenómeno íntegramente estético.

Huelga decir que en el juego de esperar hasta que pase el momento de la crítica de una obra cultural es el propio sistema capitalista (y sus inversores financieros) el que vence, ya que en materia cultural las sobras de la basura histórica valen mucho más que las jugadas críticas del presente. Y al ser escogidas y mercantilizadas, al ser afirmadas, incluso las obras más abiertamente críticas afirman el sistema que antes habían condenado; un sistema que en sus épocas más liberales las hace desfilar por las calles como prueba de su imparcialidad²⁰.

La revisión que Rosler hace del problema le lleva a comentar aspectos tan reveladores como la costumbre recurrente de volver a fotografiar años después personajes y lugares que han pasado a la historia a través de la denuncia crítica de la fotografía. Algo que alude también a la influencia del propio circuito artístico e imaginario en la cultura y a su alejamiento y reificación del sujeto. El problema parece conducir a una desactivación reaccionaria del contenido político de la práctica fotográfica. Es en este contexto en el que Rosler comenta su propia obra *The Bowery in two inadequate descriptive systems* con la nueva distancia temporal desde la perspectiva de un juego de citas²¹.

¹⁹ «La actual tendencia de la cultura a sacar todas las obras de arte de sus contextos dificulta la aceptación de esta afirmación, sobre todo sin que parezca que se infravalora a gente como Lange o el fotógrafo sindicalista y su obra. En el fondo, creo que entiendo la implicación de los fotógrafos con la obra, con su supuesta autonomía, que en realidad denota la pertenencia de *la obra* a su propio corpus de obras y al mundo de las fotografías. Pero, por otro lado, no tolero este proteccionismo tal vez impuesto, que hace que incluso el más bienintencionado se aproxima cada vez más a una situación de explotación». *Ibid.*, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

²¹ «La esencia de la cita, por no decir su principal preocupación, es la mediación, y todas las reivindicaciones de objetividad y fidelidad se hacen en relación con representaciones de

A pesar de la abundante literatura escrita sobre la capacidad (o incapacidad) de la fotografía para establecer vínculos con la realidad, ya sean físicos, semánticos o simbólicos, pocos han extraído como Rosler, desde su práctica artística, o Roberts, desde la teoría del arte, las consecuencias críticas de ese principio al que Barthes ya atribuyera una paradoja ética. Rosler pertenece, en este sentido, a la generación de artistas conceptuales y postconceptuales que desarrollaron una crítica del medio que partía de ejercicios aparentemente irónicos o literalistas (en palabras de Michael Fried) como los libros de fotografías, pero que establecían un ejercicio de conciencia sobre la valencia documental de lo fotográfico. Lejos de retomar estos planteamientos y recordar la experiencia de algunos episodios de las vanguardias históricas, las obras teóricas de los noventa han aceptado con sorprendente facilidad soluciones revocadas en el pasado, que son ahora reeditadas amnésicamente bajo el mismo sistema de retorno y desactivación crítica en la historia. Obras como *El retorno de lo real*, de Hal Foster, han tratado de rehabilitar el proyecto de una conciencia histórica que reorientara las prácticas artísticas contemporáneas; pero el «artista como etnógrafo»²², figura postulada por Foster, no podría resumir mejor el destino insuficiente de esa vía.

El proceso descrito por Rosler puede sugerirnos una conciencia histórica invertida respecto a la que postulaba el proyecto productivista y algunas de las experiencias más importantes de la historia de la fotografía. Si para el productivismo el criterio de construcción de la realidad debía realizarse en la activación de una crítica de lo cotidiano mediante el montaje dialéctico de los hechos, para el documental, en cambio, situado ya en un contexto de cultura capitalista, la perspectiva histórica posterga la prioridad de la intervención sobre los hechos. Así, el documental estetiza y reafirma la condición imaginaria del conflicto o el trauma social, y confunde la realidad con su representación *con-formándose* con la alusión como una garantía de efectividad. Esta conciencia histórica invertida, orientada en el sentido contrario de la que pretendían los primeros proyectos en torno al uso de las imágenes técnicas, apunta, por otro lado, a una disfunción en la mecánica de los retornos históricos. La sucesión de las referencias al pasado y las reediciones de los proyectos vanguardistas quedarían así bajo sospecha, alteradas en su génesis por la necesidad autorreferencial de parecerse a un fenómeno clausurado por la historia.

representaciones, no como representaciones de la verdad. Ello ha tenido como efecto una clausura al nivel de la representación, que deja fundamentalmente de lado la investigación de las relaciones de poder y sus órganos». *Ibid.*, p. 97.

²² Refiriéndose a una parte de las prácticas artísticas de los ochenta, Foster dice: «en mi opinión en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del «autor como productor»: *el artista como etnógrafo*». FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 177.