

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ

RELEER A MARX

1. No dejaron tras ellas aventureros de leyenda ni ciudades sin nombre. El oro de Sierra Pelada en Brasil sólo generó un enorme cráter en cuyo fondo pululaban hombres trabajando al borde de la esclavitud. Llegaron a ser decenas de miles. Cada día se descolgaban con sus herramientas por las empinadas paredes de la sima, que las frecuentes lluvias convertían en un lodazal, y trepaban después por ellas con pesados fardos de material.

Alfredo Jaar llegó a Sierra Pelada en 1985 y allí permaneció durante meses fotografiando y filmando figuras que parecían revivir, a fines del siglo XX, los excesos de la mita. Un año después expuso su trabajo en la Bienal de Venecia. *Gold in the Morning* era una instalación donde las fotografías, en cajas de luz, situadas en el muro a distintas alturas e incluso en el suelo, conformaban un espacio que interpelaba, más que a la mirada, al cuerpo del espectador. Ese mismo año dispuso otras fotos de las minas en paneles que cubrían las paredes del metro de Spring Street en Nueva York. *Rushes*, así tituló este proyecto, incorporaba en cada panel un cartel que daba cuenta de la cotización del oro en los mercados internacionales.

Jaar establecía así uno de los puntos nodales de su trabajo: “dar visibilidad a quienes se la niega nuestro mundo”. Lo hizo además evitando despertar ecos de compasión. En sus fotos, el esfuerzo de los cuerpos y el cansancio de los rostros desprenden cierta lógica, inhumana pero racional, “la de la necesidad” que ha de aceptar cualquier trabajo. Lógica que se corresponde con otra, la del mercado, por distinto que pueda parecer el plano en el que esta última se mueve. Así lo indicaban los paneles del metro, mientras que *Rushes*, el título de la muestra, aludía tanto al ritmo de aquel trabajo brutal, como al de las alternativas de los mercados.

Desde ese punto de vista, el trabajo de Jaar hace pensar en otro empeño por hacer visible lo oculto. En las primeras páginas de *El Capital*, Marx se esfuerza en deshacer los enigmas de la mercancía mostrando de dónde surge el valor que atribuimos a las cosas, más allá de sus propiedades físicas y de su misma utilidad¹. Paso a paso, su análisis desplaza el valor económico desde las cosas (donde lo pone la conciencia ingenua) a las relaciones de intercambio, señalando además que éste se mide por el

trabajo que exige cada producto. Este “trabajo-medida” no tiene en cuenta la pericia con que se hace ni la dureza de las circunstancias en las que ha de hacerse: es un trabajo abstracto, es decir, separado de esos particulares porque sólo atiende al tiempo socialmente necesario para que se ajuste al intercambio rentable². Trabajo y mercado se encuentran mutuamente mostrando que ni la necesidad que presiona al primero ni el valor que reclama el segundo responden a la naturaleza de las cosas, sino que brota en una estructura específica de las relaciones sociales. Aún cabría hablar del oro: también en esas páginas se muestra su valor. Como equivalente general para el intercambio de mercancías, goza de especial prestigio, pero como mercancía responde a la misma exigencia que las demás: su valor equivale al tiempo de trabajo considerado rentable³. Esto explica el esfuerzo y la fatiga de quienes acudieron al fugaz yacimiento de Sierra Pelada⁴.

2. Brasil fue para Jaar el inicio de sucesivos peregrinajes. Su talante viajero viene de lejos: pasó la infancia en La Martinica y los años de universidad (estudios de arquitectura y cine) en Chile, su país, pero en el peculiar exilio interior al que fuerzan las dictaduras. Allí hizo sus primeras incursiones en el arte hasta que en 1982 marcha a Nueva York con una beca de la Fundación Pacífico. Tras su estancia en Brasil, recoge en Nigeria imágenes de una de esas industrias que nadie quiere tener cerca por su alta toxicidad. El trabajo formaría parte de una exposición controvertida, *Les Magiciens de la Terre*, que algunos consideran arranque, aunque insatisfactorio, del debate del arte contemporáneo sobre postcolonialismo y multiculturalidad⁵. La contribución de Jaar ponía el dedo en la llaga de otra peculiar lógica del capitalismo. Él mismo la describe como una dialéctica entre el “aquí” y el “allí” (respectivamente, primero y tercer mundo⁶), que se traduce en el emplazamiento de fábricas como la de Nigeria o explotaciones como las de Sierra Pelada: llevamos “allí” lo que no queremos (industrias tóxicas, trabajos inhumanos) y traemos “aquí” los beneficios de ambas.

Marx también se ocupó en germen de esta lógica, desenmascarándola: el primer capitalismo, buscando la mejor rentabilidad, ofreció trabajo a las comunidades primitivas. En ellas, el trabajo estaba dividido de acuerdo a la capacidad, destreza y edad de los diversos agentes. Era un trabajo “concreto”, inscrito en la misma organización social. Pero esto cambia al aceptar la comunidad las nuevas tareas. La oferta de una retribución dineraria seduce a la familia o a la aldea que se implican en el nuevo trabajo, igual para todos, desplazando a un tiempo marginal sus antiguas tareas o encomendándolas a otros, a cambio de una retribución. Poco a poco la

antigua organización del quehacer se transforma: el trabajo se hace “abstracto”, separado de los antiguos papeles sociales, y sujeto sólo al tiempo socialmente necesario y al salario⁷. Pero la nueva “división local del trabajo” (el artesano se hace obrero y el campesino jornalero) ocurre en un contexto más general: ¿qué trabajo se encomendará a la comunidad primitiva, si no el que sólo con dificultad se haría en las metrópolis? En la división “territorial del trabajo” el capital, inicial, maduro o tardío, desplazará a las periferias las ocupaciones más ingratas, como Jaar señala en los casos de Brasil o Nigeria.

3. La reducción de las distintas clases de trabajo a mero trabajo abstracto, la cantidad de este último que sirve de medida a cada mercancía y la propia división del trabajo son procesos sociales que escapan a la conciencia. Marx usa una expresión coloquial al decir que “obran a espaldas de los productores” y que se les imponen con la fuerza de una “ley física”, “como se impone, añade con sorna, la ley de la gravedad cuando se le cae a uno la casa encima”⁸.

El aspecto más desconcertante del fetichismo de la mercancía es justamente este rigor lógico, análogo al de las leyes naturales, que parece justificarlo. Esa “lógica” legitima trabajos inhumanos, sanciona el ir y venir de los precios al margen de las necesidades y justifica los desequilibrios territoriales, por eso ha sido tema recurrente de reflexión de muchos pensadores. Deleuze señala la capacidad del capitalismo para ampliar su axiomática, con lo que acomoda sin cesar su lógica a nuevas situaciones ocultando su sinrazón⁹, y Badiou dice que la “verdad” “organizada socialmente por el capitalismo” todos la conocen en sus efectos pero nadie domina su fuente¹⁰. Adorno, por su parte, consagró el término “hechizo”¹¹ que sintetiza con acierto las paradojas del fetichismo de la mercancía: la unión entre lógica férrea y carencia de fundamento, como si de un mito se tratara, por lo que se impone a la conciencia, fascinándola y neutralizando su capacidad crítica. Esta fusión de rigor conceptual y superstición desemboca fácilmente en el fatalismo.

¿Puede la imagen, con su capacidad crítica, impugnar ese fatalismo, desvanecer su “hechizo”? En la I Guerra Mundial y sobre todo, en la Gran Depresión, la foto documental desempeñó un notable papel de denuncia. Cuando la técnica industrial se emplea sistemáticamente en aniquilar los cuerpos y la tierra¹², o la economía exige el dolor de los individuos¹³ (y eso mostraban aquellas imágenes) hay algo que no marcha. La lógica del sistema se resiente. Pero el documento fotográfico se produce

en un medio social cruzado por la división del trabajo y por circuitos de distribución determinados, y ambos pueden mediatizar el alcance de la imagen. La cámara da visibilidad a quien no la tiene pero lo hace recortando y seleccionando para poner algo ante los ojos. Este poder de la cámara¹⁴ sitúa a la fotografía en un terreno arriesgado: puede privar al fotografiado de su singularidad, reduciéndolo a mero suceso del acontecer o a caso de una ley férrea. Es fácil, pues, que la imagen en su recepción sufra un desplazamiento que convierta su fuerza crítica en signo de impotencia y acabe alimentando el fatalismo. Por otra parte, la índole documental no quita a la fotografía su condición de “imagen” que ha de cumplir ciertos requisitos. Se abre otra ambivalencia, ahora entre el rigor del testimonio y las exigencias formales y expresivas de la imagen¹⁵. No admite esa tensión soluciones simplistas pero los riesgos existen: la imagen concebida como denuncia puede inducir sólo a compasión.

Las imágenes pierden así su mordiente. No a causa de la acción del fotógrafo sino porque ésta se inscribe en la división del trabajo y la obra en circuitos de comunicación que no son ajenos al “hechizo” del que hablaba Adorno y actúan como auténtica profilaxis de la estabilidad social y de la tranquilidad de la (falsa) conciencia.

4. Algunos comentaristas señalan cómo en el *Proyecto Rwanda*, al que dedicó seis años (1994-2000), Jaar aborda con rigor estos problemas¹⁶, aunque sus procedimientos aparecen ya en sus primeras obras. Para las fotos de Sierra Pelada construye en Venecia un recinto en penumbra en el que el espectador encuentra las diversas imágenes en cajas de luz y con un orden diverso al del museo. Más que mostrarse a la mirada concentran la atención. En el metro de Nueva York, las fotos rompen el uso acostumbrado de tal espacio y se contextualizan con precisión. Las figuras de las fotos, marcadas por el trabajo, no carecen por ello de resolución y lejos de concitar conmiseración, interpelan desde su mismo esfuerzo.

Jaar rompe así el “hechizo” de la imagen sin enfriarla, por temor a la corrección formal, y sin evitar la selección, el “recorte”, que la fotografía exige¹⁷. No intenta, pues, rehuir las exigencias de la división del trabajo, pero quiebra la rutina de los circuitos de comunicación mediante lo que Rancière llama “régimen de visibilidad”, es decir, regulando el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen¹⁸. Frente a la profusión de imágenes de nuestra época y a la indiferencia con que cada una se presenta junto a las demás, Jaar, como arquitecto, construye un espacio expositivo para cada imagen, focalizándola y despertando atención específica

hacia cada una, o interviene en un espacio público, alterando su uso. Por otra parte dota a las imágenes de un contexto que calibra su alcance, separándose de los métodos habituales de los *media* (concisos pies de foto, titulares sonoros pero sin contenido, etc.). Tal marco reflexivo se completa con la selección que hace de la figura. Un cuerpo destrozado puede convertirse, quiérase o no, en objeto; cuerpos esforzados, los de Serra Pelada, que más que padecer, “sufren”, esto es, cargan con el dolor, afirmando con entereza su pasión¹⁹, se sitúan como iguales ante el espectador, de individuo a individuo. Quizá no quepa decir, glosando a Marx, que estas figuras, más que interpretar el mundo, impulsen a transformarlo²⁰, pero ciertamente no mueven al fatalismo.

5. Tienen otra virtud: empujan al conocimiento, catalizan la inquietud de saber. Si la fascinación que ejerce la mercancía sobre la conciencia individual es inquietante, aún lo es más la hipnosis que provoca en la vida pública. Todavía el individuo se indigna entre las cuatro paredes de casa ante necesidades que no puede satisfacer, pero públicamente se somete, porque la esfera pública no logra escapar de la lógica de la mercancía. Síntoma reciente es la docilidad del Estado a la exigencia de los mercados. Una fantasmagórica mercancía, las hipotecas *subprime*, ha desatado un desastre tan global como lo fue la misma circulación de esos créditos. Los estados, sin pedir más responsabilidades que las demasiado flagrantes, se han limitado a pagar el “tributo de crisis” a los mercados, cargando las consecuencias del desastre sobre los ciudadanos. Tal actitud quizá se relacione con una política que, desde hace tres décadas, se ha ido asimilando más y más a la mera administración, convirtiéndose en “policía” (en el sentido del antiguo castellano: un esfuerzo dirigido sólo a ordenar e higienizar la vida pública²¹), mientras las decisiones quedan en manos de expertos. La lógica del mercado global ha ido tan lejos que el activismo queda en nada si no lo precede el debate y la reflexión²².

Marx Lounge, Sala Marx, es el trabajo más reciente de Jaar. Un recinto pintado de rojo, letras de neón que lo identifican y sobre la gran mesa, expresamente diseñada, varios centenares de libros de la tradición marxista. Parecen dibujar un *skyline* pero están ahí para leerlos, como indican los sillones negros y la luz de la sala.

Jaar, como en obras anteriores, construye un espacio en el que unos objetos, los libros, cobran visibilidad y el resultado requiere antes a la reflexión que a la mirada. Su “tiempo”, sin embargo, es diferente: no es el de la atención a lo expuesto sino el de la

lectura, una lectura reposada, sin llamadas de móvil ni callejeos por la red. La obra responde a la reciente aparición de numerosos textos marxistas en los mismos años en que se cumple el avance de la globalización y la “retirada” de la política antes señalada, marcando el dominio universal de la mercancía. Estos nuevos libros se apartan de los sueños utópicos y de los inefables catecismos, típicos del viejo marxismo, para profundizar en aspectos teóricos: conceptos como “le monde atone” (Badiou) o el “desacuerdo” y la “división de lo sensible” (Rancière)²³ vuelven sobre la cuestión central de la lógica sin lógica del capitalismo, prolongando la crítica de Marx y nociones derivadas ya clásicas: “principio de actuación” (Marcuse), concepto de “problemática” (Althusser), la diferencia entre “lo real” y “la realidad” (Lacan). La lógica de la mercancía modela, con su automatismo, una idea del mundo en que una presunta necesidad exige el sacrificio, el dolor y la desigualdad. Estos libros invitan a pensar el mundo de otro modo, dice el propio Jaar, añadiendo que es esto lo que él, “como artista”, pretende²⁴. *Marx Lounge* es, pues, una invitación a la crítica en tiempos de carencia: un requerimiento a seguir al “viejo topo”, buscando nuevos modos de ver el mundo.

Texto sobre la exposición *Alfredo Jaar: Marx Lounge* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 15 de febrero – 15 de mayo de 2011)

¹ Marx, K. *El Capital*. Traducido por W. Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, vol. I, p. 47, notas 87-9.

² Marx, K. *Op. cit.* p. 7, nota 10.

³ Marx, K. *Op. cit.* p. 54, notas 11 y 12.

⁴ La veta se agotó hacia 1992: apenas doce años tras su descubrimiento.

⁵ Ver la nota de Hal Foster en Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., y Buchloh, B. H. D. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y postmodernidad*. Traducido por F. Chueca, F. López Martín y A. Brotons. Madrid, Akal, 2006, pp. 617-621.

⁶ Entrevista con Lilly Wei. *Art in America*. July, 1989, p. 155, citado por Sever, N. “Alfredo Jaar: From there to here” www.anu.edu.au/hrc/research/WtoS/Sever2.pdf.

⁷ Marx, K. *Contribución a la crítica de la economía política*. Traducido por J. Merino. Madrid, Comunicación, 1970, pp. 247-283.

⁸ Marx, K. *El Capital*. Traducido por W. Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, Vol. I, pp. 12 y 40.

⁹ Deleuze, G. y Guattari, F. *El antedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por F. Monge, Barcelona, Paidós, 1995, p. 245 y ss.

¹⁰ Badiou, A. *Pequeño manual de inestética*. Traducido por L. Vogelfang, J. L. Caputo, M. G. Burello y G. Molina. Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 101.

¹¹ Adorno, Th. W. *Dialéctica negativa*. Traducido por J. M. Ripalda, revisado por J. Aguirre. Madrid, Taurus, 1984, p. 342 ss.

¹² Recuérdense las fotos de la guerra seleccionadas por Jünger: Sanchez Durá, N., ed., *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia, Universitat de València, 2001.

¹³ Doud, R. K. “Encontré el coraje en lugares inesperados”. Entrevista a Dorothea Lange en *Dorothea Lange. Los años decisivos*. Traducido por J. Porter, C. Granés. Madrid, La Fábrica, 2009, pp. 129-136.

¹⁴ Rosler, M. “Ética y estética de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de las imágenes*, ed. J. Carrillo. Traducido por E. García Agustín. Barcelona, G. Gili, 2007, p. 258.

¹⁵ Sekula, A. “Desmontar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”. Ribalta, J. ed. *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Traducido por E. Llorens Pujol. Barcelona, G. Gili,

2004, pp. 35-63. Crimp, D. "Photographs at the End of Modernism" en *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2000, pp. 2-31.

¹⁶ Rancière, J. "L'Image intolérable" en *Le spectateur émancipé*. París, La Fabrique, 2008, pp. 105-110 y "Le Théâtre des images" en *Alfredo Jaar. La politique des images* (catálogo de exposición). Lausanne, Musée Cantonal, 2007.

¹⁷ La fotografía no es sólo "huella" de luz, sino también "recorte" que selecciona parte del mundo y rechaza el resto. Barthes, R. *La cámara lúcida*. Traducido por J. Sala Sanahuja. Barcelona, Paidós, 2004; Krauss R. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Traducido por C. Zelich, Barcelona, G. Gili, 2002.

¹⁸ Rancière, J. *Loc. cit.*, ver también *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La Fabrique, 2000.

¹⁹ La distinción entre padecer y sufrir es de Carlos Gurméndez, *Teoría de los sentimientos*. México/Madrid/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 45.

²⁰ Marx, K. "Tesis sobre Feuerbach" en *La ideología alemana*. Traducido por W. Roces. Barcelona, Grijalbo, 1970, pp. 665-8.

²¹ Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducido por H. Pons. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007. Foucault, M. *Seguridad, territorio, población*, ed. M. Senellart. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

²² Žizek, S. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por A. J. Antón. Barcelona, Paidós, 2009, pp. 16 ss.

²³ Badiou, A. *Logiques des mondes*. París, Seuil, 2006. Ver además las notas 18 y 21.

²⁴ www.culture24.org.uk/art/