

03

La pràctica
documental
a examen.

El signo
como espacio
de conflicto

Jo Spence

La práctica
documental
a examen.
El signo
como espacio
de conflicto
Jo Spence



Jo Spence y Tim Sheard, *Untitled (From a Session of Powerlessness)*, 1987



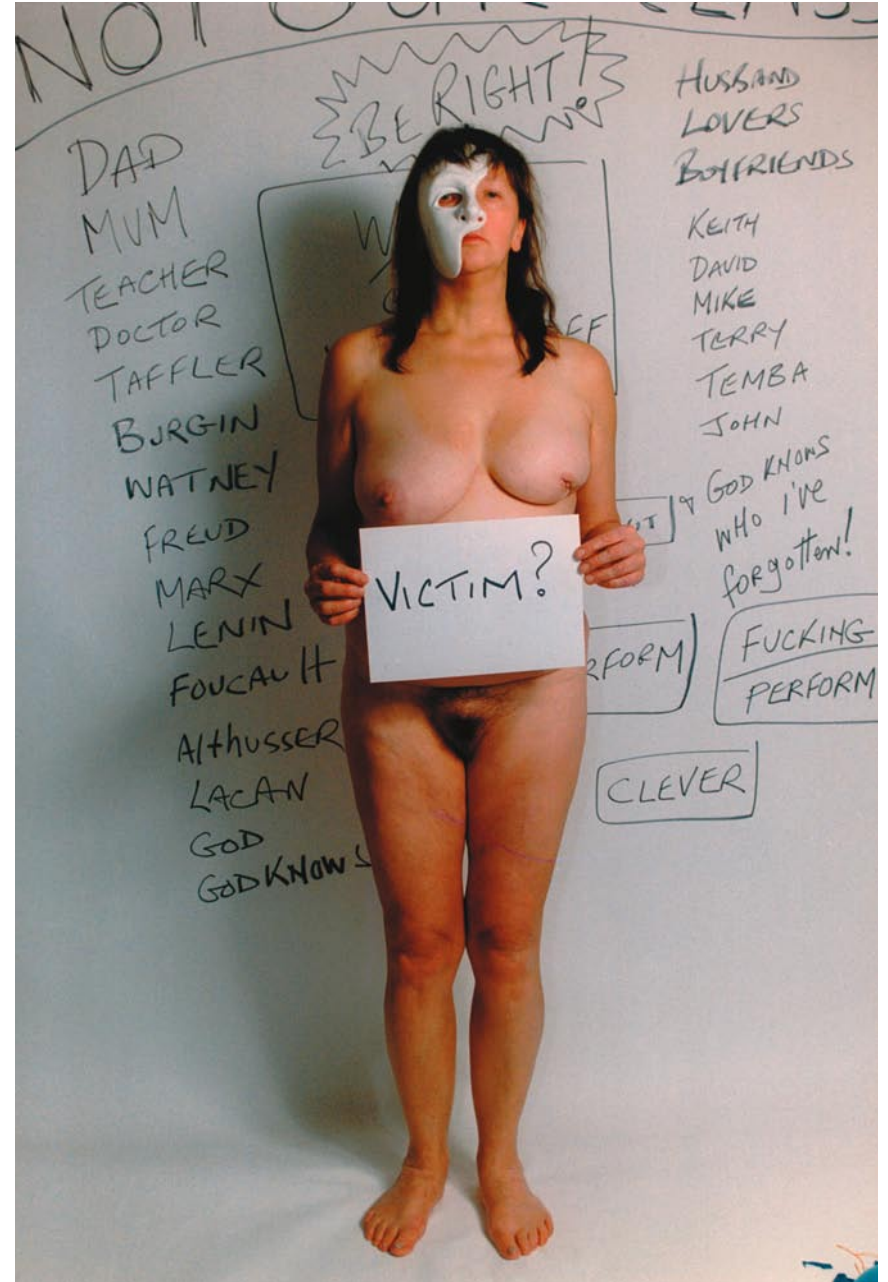
Jo Spence y Tim Sheard, *Sin título*. Serie «Triple Somersaults», 1988



Jo Spence y Tim Sheard, *Sin título*. Serie «Triple Somersaults», 1988



Jo Spence y Tim Sheard, *Crone*, 1988



Jo Spence y David Roberts, *Not our Class?*, 1989



Jo Spence y David Roberts, *Write or Be Written Off*, 1988

Como las discusiones y las cuestiones referentes a la práctica documental son un campo de minas, tengo muchas probabilidades de terminar pisando varias de esas minas antes de acabar de expresar mis ideas, aunque intentaré evitarlo. Me alegra que los organizadores le hayan pedido una ponencia a una mujer de mediana edad, con un origen económicamente pobre, que se «identifica con la clase obrera» aunque ahora sea ostensiblemente de clase media, y que ha experimentado la discapacidad debido a una enfermedad. Sin embargo, aquí solo puedo presentar mis propias opiniones y no pretendo hablar por otras personas externas a las categorías de identidad que habito. Tampoco esconderé el hecho de que parte de mi identidad se ha formado por medio de un conjunto específico de debates culturales y enfrentamientos sobre la representación visual que abarcan el feminismo, el marxismo y el psicoanálisis. Sin embargo, aunque no ocupo una «posición correcta» ni tampoco deseo ser dogmática, me interesa establecer un diálogo por medio del cual aprendamos los unos de los otros. Ni he venido aquí a que me prediquen, ni pretendo predicar.

Al igual que muchas otras personas presentes, estoy interesada en la fotografía y en su relación con el poder y con quienes carecen de él. En este sentido hablo desde dos puntos de vista al mismo tiempo, ya que, como muchos otros, considero que tengo un pie en cada campo. Como fotógrafa en activo y escritora en el ámbito de la educación tengo cierto poder, aunque a menudo adopte una postura crítica y me sienta muy vulnerable, olvidada e impotente al hacerlo. Pero también hablo como alguien que durante muchos años ha ganado muy poco dinero y que está enfermo, y en esos otros aspectos de mi vida tengo menos poder. Aunque pocas veces lo reconocemos, muchos de los aquí presentes ocupamos un terreno (y negociamos dentro de él) que cambia constantemente con relación a nuestra identidad, y tanto más en el campo de la fotografía, donde a menudo usamos diferentes estrategias fotográficas para satisfacer distintas necesidades y tomamos diferentes posturas en diversas ocasiones. Además (digámoslo en voz baja) casi ninguno de nosotros vive únicamente de nuestro trabajo como fotógrafo, y muchos tenemos becas de corto plazo o aguantamos contratos de condiciones desagradables.

Es la *complejidad* de esta noción fragmentada de identidad de lo que, en mi opinión, podría tratarse durante toda esta conferencia, sobre todo en relación con la fotografía documental. La fotografía documental, en su forma más crítica, es por lo general un método de pedir algo a los que están en el poder o de cambiar la «opinión pública» para que tenga en cuenta algo que necesita atención y que se está pasando por alto. En su forma de dirigirse a un público presupone que existen personas universales «ahí fuera», que tienen una mente racional y sin complicaciones, y a quienes quizá se pueda persuadir o avergonzar para que pasen a la acción por medio de las peticiones de esa fotografía. Dejando aparte los factores políticos y económicos, esas llamadas al intelecto casi no tienen en cuenta cómo funciona nuestra mente al margen de la conciencia, y que este funcionamiento podría no ser en absoluto congruente con la llamada mente racional.

Debido a estas complejidades de la identidad social y cultural, y debido también a la vasta lista de problemas sociales y políticos por los que el fotógrafo ha elegido preocuparse (y que siempre está ligada a la cuestión del público), necesitamos una complejidad y un espectro de prácticas que se puedan discutir y validar aquí. Esta validación, que debería tener en cuenta hasta los intentos más sencillos de realizar prácticas fotográficas, es preferible a una jerarquía dominada por intelectuales que hablan en su propia jerga y que no tienen que rendir cuentas a nadie. Los intereses políticos de la vanguardia académica suelen ser totalmente diferentes y se plantean a más largo plazo que las demandas a corto plazo de las personas involucradas en una campaña para satisfacer necesidades materiales inmediatas. Los fotógrafos se ocuparán de su propia jerarquía individual de necesidades, o de las necesidades del grupo al que representan, y esto es algo que debemos respetar. Supongo que no me agradecerán que diga esto, pero también espero que no se dé la continua e inútil creación de bandos agrupados en torno a términos generales como raza, discapacidad, género, sexualidad o clase que he presenciado en muchos otros acontecimientos culturales, en los que se ha hecho callar a algunas personas y se les ha impedido hablar, insultándolas para que se sintieran culpables de las jerarquías de opresión. No debemos esgrimir la cuestión de la opresión cultural y económica, sino considerar que todos los que están aquí tienen algo con que contribuir a los debates. Debe animarse a todo el mundo a que hable; si la gente no habla, entonces deberemos averiguar por qué.

Durante más años de los que me gusta recordar he estado trabajando en fotografía y he sido testigo de importantes cambios en sus ideas y prácticas. En mi opinión ahora, en los años ochenta, tenemos un mapa fantásticamente amplio y atractivo de teorías reflexivas e historias de la fotografía que aún no han sido descifradas. Ello nos ofrece numerosos puntos de partida y formas de avanzar, pero resulta bastante desconcertante para los recién llegados. Necesitamos encontrar un campo común, estético y político, para así poder federarnos en pro de la educación y la solidaridad. Debemos tratar la noción de federación no como el centro prioritario de nuestras vidas, sino como un recurso por el cual, refrescados intelectualmente, podemos regresar a las diferentes áreas del comercio, la educación y la política. ¡Pero tal vez esto sería, por el momento, esperar demasiado!

Gran parte de la teoría de la fotografía que se ofrece ahora parece ser impenetrable y no da ninguna razón a favor de su propia existencia, o del motivo por el que es continuamente aceptada en las publicaciones universitarias sin hacer demasiadas referencias al trabajo fotográfico de base. Parece que la teoría simplemente existe, y la idea de que es buena se ha convertido en un tópico. Sin embargo no podemos vivir sin teoría, y es importante que continuemos intentando analizar y teorizar la fotografía, y preguntándonos por qué y cómo puede resultar liberadora una teoría radical o progresista, para cada uno de nosotros como individuos pero también en términos de identidades de grupo.

Para continuar: la fotografía comercial (que también tiene una base muy teórica que nunca se deja ver) continúa dominada por definiciones increíblemente estrechas que la sitúan a caballo entre las noticias y los anuncios, por un lado, y una multitud de usos estatales de la fotografía por otro, muchos de los cuales emplean el modo de representación documental de «la ventana al mundo». Suele tratarse de formas disimuladas de vigilancia aparentemente basadas en el «mundo real», un modo de ofrecer pruebas falsas de fenómenos de superficie o de establecer una definición para la identidad de los individuos o de los grupos; aunque que de hecho son completas ficciones que se ofrecen al consumo. No debemos olvidar nunca que este es el origen de cualquier clase de profesionalismo radical al que nos dediquemos. Las imágenes que en nuestra opinión desafían la ideología dominante, incluso aunque en principio intenten mostrar algo que no se hubiese mostrado antes, serán absorbidas con rapidez por la máquina industrial de los medios de comunicación. Debemos estar preparados para ello y contar con estrategias para usar el modo de trabajo apropiado.

Igualmente ficticias son las fantasías (aparentemente más placenteras, y a menudo relacionadas con nuestros deseos y traumas inconscientes) que nos ofrece la publicidad. A algunos también se nos ofrecen imágenes del cuerpo femenino fragmentado, a las que se les suele llamar pornografía. Estas imágenes parecen ofrecer al hombre una especie de pseudocontrol sobre las mujeres que le permite soñar que es dominante mientras que, de hecho, continúa con una idea casi infantil de omnipotencia. Esto, a menudo, se contradice con la impotencia política y económica de muchos hombres. Estas esferas interconectadas de creación de imágenes forman un régimen de deseo en el cual siempre se nos adula para que adoptemos una posición de la que es difícil escapar por medio de la imaginación, incluso aunque nuestras vidas diarias sean totalmente diferentes.

Aparte de ofrecernos apetitosos platos visuales de víctimas y héroes, donde los vemos desde sobrevivir a accidentes aéreos y a caballos desbocados, hasta ganar la lotería o ser elegidos por haber adelgazado más que nadie en el último año, los medios de comunicación más importantes continúan respaldando la exaltación egocéntrica del poder y la capacidad de posesión de los grupos dominantes, que crean imágenes idealizadas y glamorosas de sí mismos. Y no hay instituciones compensatorias o agencias de fotografía que puedan desafiar esta tendencia: nuestro trabajo se fragmenta en un amplio espectro de localizaciones. Continúa siendo totalmente invisible el verdadero poder profesional de los integrantes de la clase media como directores y mediadores, y también la forma de lograrlo y mantenerlo. En mi opinión, esta debería ser un área de trabajo prioritaria para quienes pertenecemos a la clase media. En lugar de salir al exterior como asistentes sociales culturales, quizá sería útil volver la mirada fotográfica hacia la identidad de uno mismo o de su propio grupo.

Por encima de estos repertorios de imágenes están los tipos de fotografías de nuestra propia vida que elegimos hacer y seleccionar, fotografías que después guardamos en álbumes familiares o colecciones personales. Quienes controlan el mercado fotográfico denominan a estas fotos «fotografía *amateur*». En esta área aún son menos las imágenes a las que se da difusión, y sin embargo la mayoría de nosotros seguimos conviviendo con la fantasía (que nos resulta más agradable) de que la complejidad de nuestras vidas puede encapsularse fácilmente en estas pequeñas estampas. Pero entonces, ¿en qué lugar de la esfera privada situamos una contrahistoria que nos recuerde que lo que se dice «ahí fuera» no es *todo lo que hay por decir*? ¿Cuándo empezaremos a reinventar una práctica documental en el seno de la familia, donde se desarrollan las luchas de poder más insidiosas, entre hombres y mujeres y entre adultos y niños?

Cuando dispongamos de una teoría sobre lo que es posible decir o representar visualmente podremos comprender qué falta en estas listas de intereses. Sostengo que en nuestra condición de fotógrafos, mucho antes de buscar técnicas para representar a los otros (por medio de la fotografía documental o lo que sea) necesitamos pensar seriamente sobre la forma de representarnos a nosotros mismos ante nosotros mismos, aunque lo hagamos como un ejercicio teórico o técnico. Solo si nos tomamos esto en serio, como una cuestión política, podremos centrarnos en los problemas reales de la representación o la documentación, que son sobre todo los de la censura institucional, familiar y propia. En el fondo estamos tan cargados de vergüenza, deseo, temor y trauma que casi no podemos decir nada sobre nosotros mismos, aunque como fotógrafos parezcamos tener mucho que decir sobre los demás. Cuando podamos entender las raíces de la autocensura (aprendida bajo el dominio que ejercen sobre el niño la familia, la escuela, los grupos de compañeros, los médicos, el Estado y los medios de comunicación en sus diferentes formas), descubriremos de qué modos nos vigilamos a nosotros mismos y bloqueamos de continuo lo que «queremos decir en realidad». Aquello en nosotros a lo que no podemos enfrentarnos, lo que en psicoterapia se llama «el lado oscuro», se parcela y se proyecta sobre otros individuos y grupos, que se convierten así en la personificación de lo que tememos y odiamos en nosotros mismos. Digo esto tras haber pasado por varias formas de psicoterapia como resultado de una crisis nerviosa. Dado que las identidades sociales y culturales se construyen, no son biológicas ni han surgido «por la gracia de Dios», dado que no son fijas sino mudables, no estamos tratando con nociones de tendenciosidad en las cuales esas representaciones son distorsiones de lo real, sino que necesitamos conceptualizar y planificar formas nuevas y más flexibles no solo del producto, sino también de nuestro proceso de ser y habernos hecho así, como individuos o como miembros de un grupo. En el proceso de desbloqueo al que me condujo la psicoterapia sentí la necesidad de representarme a mí misma, para mí misma, de muchas maneras, desde la simbólica hasta la fantástica o la mimética; desde la validatoria hasta la crítica y la contradictoria. Todas esas formas resultaron ser modos de contarme a mí misma historias diferentes y más sinceras, con las que pude entender mejor cómo me formé físicamente,

cómo empezó a existir mi subjetividad y cómo he negociado con el mundo para sobrevivir. La fotografía y en particular la fototerapia me ayudaron en ello, y ahora tengo un sorprendente mapa visual de mi historia psíquica y social. Tal vez estas imágenes sean ficticias o fantásticas, pero son la encarnación visual de las estructuras y las relaciones que impiden que mi vida se haga pedazos.

Los problemas que plantean las prácticas dominantes en la fotografía documental aún siguen existiendo; aunque tales prácticas sean útiles para mostrar lo que parece estar ocurriendo en el mundo, siguen resultando ineficaces para enseñarnos el funcionamiento de las estructuras institucionales. Tampoco pueden indicar cómo nos sentimos o negociamos dentro de ellas. La fotografía documental es también bastante inútil cuando se trata de cuestiones relativas a la documentación social de uno mismo como individuo, cuando la mayoría de las cosas que tal vez deseáramos documentar (como el acoso sexual, la discriminación racial o las luchas de poder en el seno de la familia) son motivo de vergüenza o de incomodidad, y cuando tememos ser juzgados al revelar los mismos asuntos que estamos intentado entender o, quizá, desafiar. Ello es especialmente evidente cuando intentamos tratar cuestiones de identidad sexual, para las cuales la cámara es tabú o está prohibida. Aquí la fotografía documental directa sería ridícula, y por tanto necesitamos establecer escenarios para la cámara a fin de escapar a la impotencia que produce este *impasse*. Esta producción de imágenes debería considerarse una actividad privada.

Creo que es totalmente relevante plantear estos problemas aquí, porque es importante entender que siempre que haya un fotógrafo y un fotografiado, siempre que haya una historia que contar, a no ser que la fotografía o el intercambio de conocimientos sea recíproco siempre habrá un desequilibrio de poder. Es decir, si la práctica documental solo implica la exposición o revelación de una de las partes, entonces es una transacción injusta. No estoy sugiriendo que toda la fotografía se realice sobre una base de reciprocidad, sino que marquemos este territorio como problemático. En su libro *Teatro del oprimido* Augusto Boal afirma que en la poética del oprimido «no debe olvidarse que el principal objetivo es hacer que las personas pasen de ser “espectadores”, seres pasivos en la tradición teatral, a ser sujetos, actores y modificadores de la acción dramática».¹

De igual manera, un fotógrafo «hace» fotos de alguien y luego las emplea para un propósito que está fuera del control del sujeto (asunto) fotografiado (a quien no se le consulta sobre su uso, ni se le pide que añada su historia personal o un texto). Ello significa que las cuestiones de identidad cultural siempre serán impuestas desde fuera, y se nos obliga a participar en un proceso muy comprometedor debido a nuestras escasas ideas sobre formas de inventarnos y definirnos a nosotros mismos. En toda la fotografía documental, cuando se representa a personas el problema de la identidad es de suma importancia. En concreto, y para poner un ejemplo de lo que quiero decir, cuando estaba enferma en el hospital y hacía fotografías de las visitas que el médico realizaba por la sala, podía

mostrar la interacción entre diferentes clases, razas o géneros de personas en su lugar de trabajo y entre el médico y el paciente, pero me era imposible mostrar mi situación en esa estructura en mi calidad de paciente impotente, o mi forma de interiorizar —al saber poco sobre mi cuerpo— mi subyugación a la clase médica, o el poder que la clase médica llega a tener sobre la vida y la muerte, y que muy pocas veces se cuestiona. Les invito a leer esta situación como una metáfora sobre todas las clases de impotencia que experimentamos a manos de gente hacia la que proyectamos benevolencia. Cuando salí del hospital, necesité investigar la teoría y refugiarme en ella para entender la esencia del poder político de la clase médica. Luego tuve que buscar otras maneras de representar la realidad que, finalmente, acabaron teniendo que ver con la escenificación de situaciones personales ante la cámara. Así logré producir fotografías que me ayudaron a formular las preguntas, en vez de dar respuestas.

Hablando en términos menos específicos, no solo necesitamos usar la fotografía para visibilizar aquello de lo que no hablan quienes tienen el poder (cuestión que tan bien trataron Heartfield y Peter Kennard, por ejemplo),² sino que solo usando la fotografía para formular nuevas preguntas podremos entender la negación sistemática de la realidad y las fantasías de grupos e individuos que tienen mucho que decir y que han sido silenciados, o que aún están luchando por hablar...

Cuando ciertos individuos o grupos deciden documentar, reclamar o reinventar su propia historia e identidad, se les llama egoístas y narcisistas. Pero no olvidemos que Narciso era muy consciente de que el yo que veía en el espejo era equivalente a un «yo irreal», y solo era una imagen de sí mismo fabricada a partir de la visión, las necesidades y las atribuciones de otros. Por medio del conocimiento de uno mismo y del conocimiento político pueden superarse las ideas de la «imagen perfecta» o del «estilo de vida perfecto». La liberación ideológica radica en el examen, el análisis, la transformación, la destrucción del núcleo del yo, en constante evolución, y por fin en su separación del otro, que con anterioridad se ha condensado en un conjunto de imágenes. En una entrevista reciente, Dennis Potter —que como dramaturgo es uno de nuestros más excitantes y politizados «creadores de imágenes»— declaró:

En la condición de trabajador cultural, debes atender a aquello a lo que puedes atender... trabajar donde puedas encontrarte a ti mismo. Haz que sea una historia detectivesca para descubrir cosas sobre ti, partiendo de una sobreabundancia de pistas y muy pocas soluciones. Quizá sea valioso el acto mismo de recoger las pistas y el relato de recordar no solo meros acontecimientos, sino su modo de situarse en ti, su efecto sobre tu forma de ver las cosas y su establecimiento de un sistema de valores. Solo cuando esté todo establecido podrás (metafóricamente) salir de tu rincón... usar diferentes convenciones y hacer que coexistan, para que el pasado y el presente no estén en estricta secuencia (aunque lo estén cronológicamente, no lo están dentro de tu cabeza, ni tampoco lo están

en nuestra forma de descubrir cosas sobre nosotros mismos). En el pensamiento, un acontecimiento del pasado puede seguir al día de ayer en vez de precederlo... A partir del cúmulo de pruebas, pistas, búsquedas y esfuerzos, que es una metáfora de nuestra forma de vivir, podemos montar la estructura llamada yo, y luego podemos salir de esa estructura diciendo «como mínimo yo sé y tú sabes mejor que antes lo que somos...» En *The Singing Detective*, la enfermedad es la catálisis que representa el punto de partida de la crisis extrema, sin creencias, y una llamada a gritos y un odio... a partir de los que se montan las fantasías de las cuales finalmente surgen los hechos, de los cuales surge el conocimiento...

1 Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*. Londres: Pluto Press, 1974. [Trad. *Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.]

2 Véase, por ejemplo, sobre John Heartfield, David Evans (ed.): *AIZ: John Heartfield 1930-1938*. Nueva York: Kent Fine Art, 1992, y sobre Peter Kennard. *Target London*. Londres: G.L.C., 1985.

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© del texto Jo Spence
© de las fotografías, Collection Jo Spence Memorial Archive
Traducción de Patricia Nunes
Diseñado por Cosmic <www.cosmic.es>



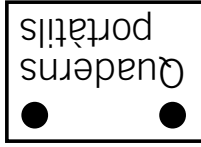
Pça. dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Spain)
T. + 34 93 412 08 10
F. + 34 93 324 94 60
www.macba.es

Jo Spence (Londres, 1934-1992) fue una artista crucial en los debates sobre la fotografía y la crítica de la representación durante los años setenta y ochenta. Su trabajo fotográfico, inspirado por la obra de Bertolt Brecht y de John Heartfield, entre otros, explora los modos de construcción de identidades sociales y propone una reapropiación subjetiva de los usos mayoritarios y populares de la imagen. Autora y modelo de sus imágenes, Spence hizo de la fotografía un instrumento de rebelión y de terapia para hacer frente a las patologías generadas por las formas de vida que reproducen las imágenes dominantes en la esfera cultural.

«La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto» fue la intervención de Jo Spence en el primer Congreso Nacional de Fotografía, organizado por el Arts Council británico en Salford y celebrado el 3 de abril de 1987. El texto ha sido previamente publicado en el catálogo de la exposición *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: MACBA, 2005.

Quaderns portàtils (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA así como de catálogos de exposición. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo.

Quaderns
portàtils

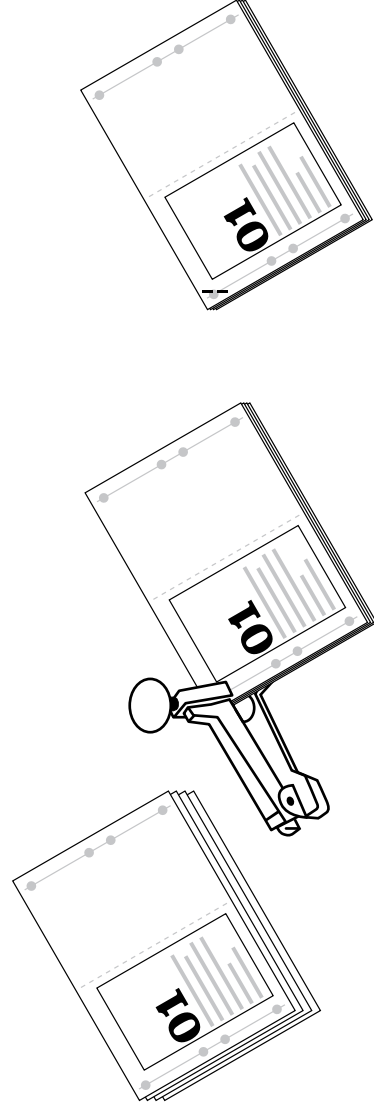


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

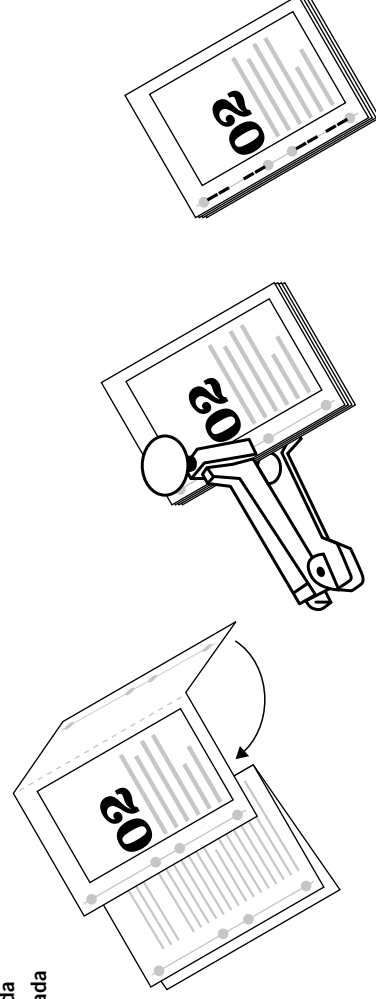
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

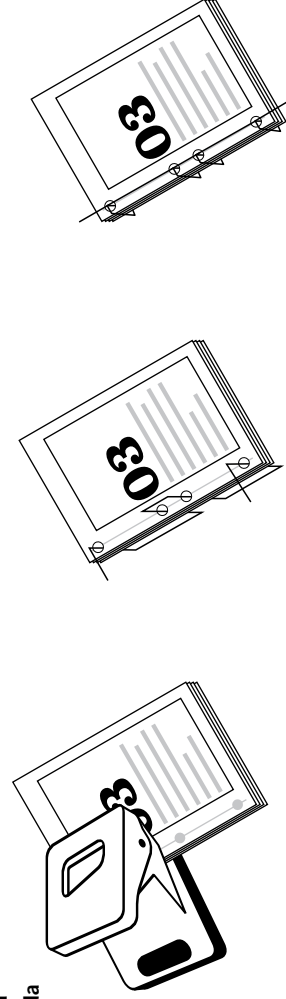
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).