

La cuestión social en la obra de Lewis Hine (Wiscosin, EEUU 1874- New York, 1940). Una reflexión crítica acerca de las condiciones sociales de circulación de la Fotografía Social en la actualidad.

Jesica Alejandra Guarrina.

Cita:

Jesica Alejandra Guarrina (2019). *La cuestión social en la obra de Lewis Hine (Wiscosin, EEUU 1874- New York, 1940). Una reflexión crítica acerca de las condiciones sociales de circulación de la Fotografía Social en la actualidad. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/623>

Ponencia

La cuestión social en la obra de Lewis Hine

(Wiscosin, EEUU 1874- New York, 1940).

Una reflexión crítica acerca de las condiciones sociales de circulación de la Fotografía Social en la actualidad.

Autora: **Jesica Alejandra Guarrina.**

Eje Temático 6: Cultura, Significación, Comunicación, Identidades.

Mesa 103: Fotografía, Sociología y Ciencias Sociales. Coord: S. Pérez Fernández.

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Mail: jesicaaguarrina@gmail.com

Resumen: El auge de un nuevo modo de producción capitalista posibilita la ascensión social no solo de una nueva clase, la burguesa. También, el surgimiento de una clase obrera que vive degradada en sus condiciones de trabajo y estilo de vida respecto de la primera. En este contexto, Lewis Hine realiza una serie de fotografías de los inmigrantes recién llegados a las fábricas de hilados y metalúrgicas de Ellis Island (NY) entre 1904 y 1910. Su pretensión primaria de denuncia y reforma social se ve encubierta tras el ingreso masivo de sus obras al circuito museístico internacional, a partir de la segunda mitad de siglo xx. Con ello, su sentido originario queda velado por la mercantilización del arte.

¿De qué manera sucedieron las diversas transformaciones dentro del ámbito de la sociedad, la cultura y el arte que permitieron que dicha obra deje de constituirse como mero documento histórico para, además, erigirse como obra de arte a ser exhibida en museos del mundo? Intentaremos abonar estos interrogantes de investigación desde algunos planteos de la Teoría Crítica y de la teoría de los campos de Bourdieu.

Palabras clave: Fotografía Social, Lewis Hine; Inmigración; Reforma; Mercantilización.

Introducción

La propuesta de este estudio procura servirse de algunas herramientas analíticas desarrolladas por la escuela histórica del marxismo británico, para dar cuenta de la realidad socio-histórica que ha quedado capturada en la obra del fotógrafo estadounidense Lewis Hine. La elección de su obra se debe al carácter innovador tanto a nivel estético como a nivel social. En Hine, la fotografía no sólo deja de ser un documento “científico”, un mero ícono que refleja la realidad, lo empíricamente observable y tangible, sino que precisamente, sienta las bases de lo que luego se conocerá como *Realismo Social*, *Fotografía Social* o *Fotoperiodismo*. Su obra pasa a mostrar lo que se encuentra por debajo de las superestructuras culturales de la sociedad burguesa naciente y consolidada; pasa a mostrar la contracara del “progreso”, de la “revolución burguesa”, del proceso de industrialización. Hine se ocupó de fotografiar casi espontáneamente a los trabajadores inmigrantes adultos y niños de Ellis Island en New York Harbor desde 1904 hasta 1910, continuando su trabajo fotográfico en otros distritos como Massachusetts, Colorado, Virginia Occidental, Georgia y Oklahoma y, además, en Europa. Tomando el período de su obra en Ellis Island (NY) los fotografió realizando sus labores cotidianas: en las fábricas y aprovechando los pocos ratos libres con sus familias. Según datos biográficos, esta era la forma que Hine encontró para inspirar a sus alumnos de la Ethical Culture School of New York, escuela dirigida por su mentor, el profesor Frank Manny, quien lo invita a trabajar en dicho proyecto. Dicha escuela se erigía como un modelo izquierdista de educación avanzada dirigido especialmente a los hijos de los inmigrantes, en su mayoría judíos alemanes. Hine forma parte de ese grupo docente impartiendo clases de geografía y ciencias naturales, primero, y de fotografía, después. Este hecho –el emprendedurismo autodidacta volcado a la fotografía, de modo de documentar las actividades de la escuela y de lograr incluir una nueva disciplina dentro de los programas de estudios- es conocido como los inicios de Hine en la actividad fotográfica.¹

La fotografía de Hine es un testimonio vivo de la situación de explotación vivida por millones de trabajadores en Ellis Island. Para sustentar dicho testimonio fotográfico, la descripción y análisis histórico de Thompson a propósito de la formación de la clase obrera en Inglaterra podrá ser útil. De esta forma, a la vez que se conformaba un *ethos* específico, una mentalidad burguesa, se iba conformando una clase social diferenciada de ésta: la clase operaria. El ciclo capitalista en Europa ya estaba en marcha desde los años 1870 y 1880: la asimilación –y asimismo expulsión- de millones de agricultores y trabajadores rurales a las fábricas atendía al nuevo modo de producción.

¹ Estos datos son extraídos del catálogo *Lewis Hine en la Colección de la George Eastman House, International Museum of Photography and Film*. 2011; págs. 18-20.

Las primeras expresiones de ruptura al régimen medieval y la mentalidad señorial, caballeresca y cristiana refieren a las revueltas de los siervos de la gleba, principalmente a partir del s. XIV, a las fugas de los siervos a ciudades próximas y en formación y al surgimiento de las figuras de los comerciantes y mercaderes que proveían de materia prima a las familias de campesinos de manera que éstos produzcan determinados productos durante sus tiempos de no cosecha. Pero no sería hasta 1760s que en Gran Bretaña, cuna de la Revolución Industrial, se impondría la política de los cercamientos (*enclosures*) de las tierras comunales (*common lands*). Con ésta, se inició un proceso de delimitación de la propiedad. Las clases señoriales —o la *gentry* inglesa— y la Iglesia se vieron beneficiadas y obtuvieron títulos de propiedad. Asimismo, el despoblamiento del campo estaba indefectiblemente en marcha: la población se ve obligada a emigrar a la ciudad. El proceso de proletarización se estaba iniciando: con la abolición de la servidumbre, gran parte de la mano de obra rural fue absorbida por los complejos fabriles para la producción manufacturera y minera, inaugurando un nuevo modo de producción a gran escala y de explotación privada del hombre por el hombre. La unidad básica de la sociedad burguesa, el hogar unifamiliar, también se erigía como una autocracia patriarcal y una jerarquía de dependencias personales: representaba un microcosmos de un tipo de sociedad y del dominio de la burguesía como clase (Hobsbawn: 246).

En cuanto a la nueva moral burguesa, esta se basaba en la superioridad e inferioridad de clases: el éxito social se basaba en el mérito personal, en la capacidad de hacer negocios, de influenciar a los otros, de enriquecerse según un modelo competitivo de libre empresa y comercio; por lo que el fracaso significaba la falta de mérito. La ética burguesa, ya sea puritana o secular, era liberal en el sentido ideológico y no partidario: creía en el capitalismo, la empresa privada competitiva, la tecnología, el progreso, la ciencia, la razón y en un cierto grado de gobierno representativo que garantice ciertos derechos y que, a la vez, mantenga a los pobres “en su sitio” (*Ibíd.*: 254). El sitio de los pobres a los que refiere Hobsbawn son los que vemos representados en la fotografía de Hine, en sus lugares de trabajo y casas multifamiliares junto a las condiciones de hacinamiento que conllevaba tal estado de cosas. Hine formaba parte de una corriente de crítica social naciente: el modelo del mundo burgués de ninguna manera era unitario, homogéneo ni totalitario. A pesar de su pretensión de universalidad y naturalidad, ya existían corrientes teóricas, discursos, producciones artísticas de denuncia de tal situación.

Con respecto a los discursos producidos *a posteriori* de la obra fotográfica de Hine, los interrogantes que se nos plantean son: ¿de qué manera sucedieron las diversas transformaciones dentro del ámbito de la sociedad, la cultura y el arte que permitieron que dicha obra deje de constituirse como mero documento histórico para, además, erigirse como obra de arte a ser exhibida en museos del mundo? ¿La inserción de la obra de Hine dentro del circuito museístico internacional

puede leerse solamente como parte de la lógica de producción y reproducción capitalista? Más allá del referencialismo, del objeto necesariamente real que ha sido objetivo de representación fotográfica –en este caso, los trabajadores inmigrantes de las fábricas de Ellis Island entre 1904 y 1908-, la obra de Hine hoy es percibida como obra de arte *per se* y no solo como obra documental. Cabe a nosotros indagar acerca de las transformaciones que posibilitaron ese giro en los modos de percepción, recepción y circulación de la fotografía. Para este punto, me apoyaré en la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt y la teoría crítica de Bourdieu.

Thompson analiza la situación de la nueva clase obrera conformada en Inglaterra al calor de la máquina de vapor y la industria algodonera, modelo básico del sistema fabril entre 1790 y 1850. La conocida “formación de la clase obrera” no surge por generación espontánea del sistema fabril, sino que ésta se hace a sí misma: pertenece a un hecho de historia política y cultural como de historia económica. A la vez que el patrón de la fábrica se enriquecía con el trabajo de la fuerza de trabajo o “mano de obra” de hombres adultos -y de niños y mujeres de manera clandestina-, se trasparecía el proceso de explotación y de cohesión social y cultural de los explotados (Thompson, 1977: 208). Esta transparencia de la explotación resultaba ser la faceta especular del empeoramiento de la condición del trabajador y de la pérdida de autonomía de los instrumentos de su trabajo, los medios de producción, frente a su trabajo. La disciplina, la monotonía, la pérdida de tiempo libre y la descomposición de la economía y organización familiar tradicional testimoniaban la reducción del hombre a la categoría de mero “instrumento” o “mercadería” (*Ibíd.*,: 212).

El caso de los trabajadores de Ellis Island nos adelanta cincuenta años en el tiempo. La obra de Hine se sitúa dentro de este escenario de transformaciones económico-político-sociales en las que el capitalismo se consolida como modo de producción dominante y como articulador de las relaciones sociales de producción dentro de la sociedad burguesa. Cincuenta años después asistimos al proceso de industrialización en los Estados Unidos. Respecto de Ellis Island, solo en 1808 pasó a formar parte de la administración federal para usos militares y entre 1890 y 1950 sobreviene un proceso de inmigración. En ese período se calcula que 12 millones de inmigrantes arribaron a la isla, en el marco del proceso de inmigración masiva impulsado desde el Estado durante los siglos XIX y XX. Hasta mediados de siglo XIX, los inmigrantes eran fundamentalmente irlandeses, británicos y alemanes. Para finales de siglo, el patrón migratorio europeo se ve modificado: el grueso de los inmigrantes que poblaron el norte de los Estados Unidos era polacos, irlandeses, italianos, suecos y noruegos. Además, el intervalo de mayor auge de inmigración fue el anterior a la Primera Guerra, período en el que Hine realiza sus fotografías. Killick describe el proceso de industrialización en los Estados Unidos: el Nordeste -región que incluye a Ellis Island-, que era predominantemente

agrícola y comercial para principios de siglo XIX, comienza a desarrollar la industria de la madera y un comercio sumamente activo a partir de los navíos de Boston y Nueva York. Allí se construían los barcos de mayor tonelaje y los buques transportadores de algodón. Los telares de algodón eran copias de los telares británicos, los cuales se habían desarrollado entre 1790 y 1800, para pasar luego a las grandes máquinas de hilar y tejer por energía hidráulica luego de la guerra de 1812. Comenzaba a surgir el problema de la mano de obra, cuyo suministro se fue simplificando por la corriente inmigratoria a partir de 1850 de irlandeses primero, y de europeos meridionales y orientales después. Para 1900, no solo se producían tejidos de algodón, existían ahora tejidos de lana, zapatos y se fabricaban, además, maquinarias ligeras, relojes, máquinas de coser y de escribir; todo gracias a la expansión de la producción de hierro, carbón y acero desde 1870 en la región de los Apalaches. De esta forma, el autor resalta la concentración del comercio y de la industria de productos químicos y metalúrgica como el cobre, el plomo, el zinc, el petróleo y el azufre, en las ciudades de Nueva York –local fotográfico de Hine- y en menor medida, Boston, Filadelfia y Baltimore (Killick, 1979: 121).

De esta manera, queda claro el objeto de representación en la fotografía de Hine: se trata de los millones de trabajadores hombres, mujeres y niños en su hábitat de hacinamiento, dentro de las fábricas de tejidos e hilados y de la industria metalmecánica, química y minera. Los protagonistas interpelan al espectador: la mayoría de ellos son capturados en primer plano o plano medio, siempre con la mirada al frente. Algunos de los niños aparecen fumando y jugando en los cubos de la basura, mostrando algo de la cultura obrera estadounidense. Otras fotografías ya los muestran envueltos en el proceso productivo de la fábrica, ya sea operando las maquinarias individualmente o en las líneas de producción, o incluso en el campo. De ninguna manera hablamos del retrato familiar burgués, típico de siglo XIX. Si bien los personajes parecen posar y posicionarse tal como lo harían los miembros de las familias acomodadas, éstos no dejan de transparentar el proceso de degradación de la calidad de vida por el que atraviesan. Solo lo que fue definido conceptualmente a mediados de siglo XX luego de la Segunda Guerra Mundial, como “trabajo infantil”, por un conjunto de instituciones internacionales que le dieron validez y sustento a nivel global, ya existía y fue representado en la obra fotográfica de Hine. *La imagen circula a la par de la conceptualización teórica como un discurso social válido más.* Hine comienza realizando estudios en la Universidad de Chicago en 1902, para continuar en las Universidades de Columbia y Nueva York. Resulta innegable la extrema sensibilidad para fotografiar las escenas de la vida cotidiana de los trabajadores a partir de 1904, más de diez años antes de que surgiera el primer corpus de trabajos de ecología urbana de la Escuela de Sociología de Chicago. En otras palabras, se estaba gestando todo

un movimiento vinculado a una nueva ciencia social comprometida a enunciar ciertas cuestiones del entorno como “problemas sociales”. Podríamos afirmar que, si bien la fotografía de Hine no lo enuncia discursivamente, sí lo hace través de la imagen. Su obra pasa a ser una expresión de la sociedad de su tiempo, según determinadas condiciones socio-históricas que posibilitaron su emergencia.

Tomando una matriz de pensamiento antropológica y sociológica marxista, podemos sustentar a la fotografía y a las diversas expresiones del campo del arte y de la literatura como actos culturales; un conjunto de ideas, creencias, valores, costumbres, artefactos visuales, prácticas artísticas que conforman una superestructura en permanente reciprocidad dialéctica con una estructura o base material. Constituyen modos de pensamiento, lenguaje, sistemas y actos de expresión que se asimilan en el curso general de la vida social material, de la historia material de los hombres, historia de las formas de propiedad y de las relaciones sociales de producción que derivan de ellas. Los objetos artísticos y literarios se sitúan en el contexto social, económico, político y cultural de otras expresiones de iniciativa humana; resultan ser problemas locales de significación cultural que nos hablan de las relaciones sociales de producción del cual emergen, de la división social del trabajo, de la variedad de concepciones que los hombres tienen del modo en que son las cosas (Williams, 1980). La serie fotográfica de Ellis Island fue publicada a partir de 1904, año de fundación del *National Child Labor Committee- NCLC*, tanto en los anuarios de dicho organismo como en revistas progresistas populares de la época, la *Everybody's* y la *Charities and the Commons*. Esta última publicación articulaba el ideario progresista, con el de reforma, con la beneficencia y el análisis científico. Se buscaba denunciar las violaciones a la legislación existente acerca del Trabajo Infantil². Es decir que, además de la intención subjetiva del artista de exponer historias individuales, dicha intencionalidad se superpone a una lógica objetiva más amplia: la lógica del NCLC, cuyos objetivos respecto de la denuncia social eran precisos, y la lógica socio-histórica inevitable e ineludible que surgía a principios de siglo. Este recorrido, sin embargo, da un giro: a partir de 1919, ya habiéndose institucionalizado la fotografía social como instrumento esencial de propaganda política, Hine abandona los organismos de lucha social y comienza a trabajar como *freelance* en las llamadas “industrias progresistas”. La nueva lógica del capitalismo – léase en clave de frente a la “amenaza del comunismo”- debe poco a poco “humanizarse”, por lo que comienza un proceso de captación de estrategias ligadas a la conformación de un Estado Social.

² Lewis Hine en la Colección de la George Eastman House, *International Museum of Photography and Film*. 2011; pp. 20-22.

Acerca del status de la fotografía de Hine como obra de arte en la actualidad

Bourdieu abandona completamente la creencia en la unicidad del “genio creador” y del acto de creación. Lo que hoy se conoce como artista –muy lentamente tras un largo proceso de autonomización del campo del arte respecto de otros ámbitos de la sociedad y plenamente a partir del sXX– está reducido a “aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego dentro del campo artístico” (Bourdieu, 2010: 25). A medida que el ideal puro de percepción de la obra de arte en tanto obra de arte se ha erigido como el resultado de un largo trabajo de depuración, de despojo de las funciones mágicas o religiosas, se ha ido conformando una nueva categoría relativamente autónoma de profesionales de la producción artística cada vez más inclinados a conocer otras reglas que las de la tradición heredada y que les proporciona un punto de ruptura respecto a la liberación de su producción de toda servidumbre social (*Ibid.*: 68). En este juego contemporáneo de luchas sociales y fuerzas en disputa para la denominación de lo que debe ser “arte” o debe decirse “artista”, el autor destaca la distribución desigual del capital cultural –y dentro de éste, del capital simbólico y capital artístico- la cual establece todo el conjunto de distinciones y diferenciaciones –principios de visión y división- entre los agentes sociales respecto tanto de la producción de arte como del consumo de las obras de arte. Con este argumento, los integrantes del campo artístico –un microcosmos social de concedores, académicos, críticos, artistas consagrados- ya ocupan posiciones desiguales al interior de este. Los títulos, contactos, dinero –todo aquello que los acredita como portadores de capital- ya muestran expresiones materiales de agentes sociales diferenciados según el origen social. Es decir que, según el autor, quien está habilitado para discutir y luchar a propósito del arte que unos producen y que circulan, no lo está por mero talento, don, creencia subjetiva, gracia o aptitud natural, sino por una estructura objetiva históricamente condicionada y condicionante, contingente y no absoluta, pero que moldea las subjetividades, los gustos y establece los principios de legitimación válidos en una sociedad y época dada. De esta manera, la “disposición artística” –lo que permite adoptar hacia la obra de arte una actitud “desinteresada”- y la “competencia artística” –el conjunto necesario de saberes intervinientes a la hora del desciframiento y comprensión de una obra de arte- son correlativos al nivel de instrucción de cada agente social. En este sentido, si asumimos que los sujetos son también el producto de condiciones sociales e históricas, que poseen disposiciones determinadas –maneras de ser, sentir, pensar, hacer y existir permanentes, categorías de percepción adquiridas, esquemas de pensamiento- y que están ligados a sus trayectorias previas -origen social, trayectoria escolar-; no cabe otra posibilidad que la de asumir, por extensión, que la obra fotográfica analizada no se encuentra en el museo hoy necesariamente por intención subjetiva del artista, sino por todo un conjunto de relaciones sociales objetivas que intervienen dentro del

campo artístico. Asimismo, el modo en que son recepcionadas las obras de arte depende de acuerdos y consensos al interior del campo artístico, y no meramente de cualquier intensión subjetiva de sus creadores.

El disparador de este trabajo fue una de las fotografías de Hine, impresa en un catálogo de arte del *Whitney Museum of American Art* de New York del año 2001 y que aún se exhibe dentro de la institución, formando parte del catálogo de obras seleccionadas del museo. La institución del arte como tal las ha recogido, les ha designado su valor en tanto obra de arte. Hasta principios de s. XX su obra estaba dentro de lo que hoy se conoce como “fotografía social” o “fotodocumentalismo social”, categorías que buscaban erigir un objeto fotográfico como susceptible de transformación social. Hine poseía un claro interés y compromiso político e ideológico y este era el medio de producción cultural al que se apelaba con intenciones de influir en la sociedad, por la vía de la reforma. El documentalismo era incipiente en los primeros años del 1900: no existía una radicalización de esta práctica en sentido político partidista. Su vía de transformación social esperada era la reformista, en consonancia a los objetivos de las diversas instituciones sociales con las que él contribuía. Tomando a Bourdieu, este juego de luchas se erige como luchas de poder al interior y al exterior de cada campo, relativamente autónomos, reflexivos y autocentrados, entre los diversos agentes sociales involucrados. Si Hine ocupa actualmente una plaza en varios museos internacionales del mundo, esta reflexión implica no desconocer el hecho de que su obra fue publicada en revistas científicas y boletines de organismos sociales privados de su época, que él ha logrado tales publicaciones gracias a su labor periodística a pedido de directores de tales instituciones y que él ha mantenido contacto con esos directores a partir de contactos previos establecidos durante sus estudios universitarios. Aquí confluyen tanto elementos objetivos como elementos de su trayectoria personal, de su capacidad para establecer relaciones influyentes (capital social), dentro de un ámbito específico como lo fueron las universidades de Chicago y Columbia. No se desmerece su trayectoria biográfica, ni tampoco asombra desde el nivel sociológico. Lo sucedido formaba parte de un conjunto de posibilidades colectivas preestablecidas, y a la vez contingentes, arbitrarias e históricas.

Esta reflexión acerca de las condiciones sociales de producción de la obra de arte en general y de la obra seleccionada de Hine en particular, no se da de manera evidente al público. Bourdieu explica la razón a la que adherimos. La obra de arte continua durante los siglos XX y XXI, con su pretensión de imponer a la percepción de la obra las normas puras de su producción: se olvidan las condiciones históricas y sociales de producción de categorías de percepción presentadas como categorías *a priori* de una estética meramente formal (*Ibíd.*: 71). Solo quien posee los medios de

apropiación mediante el desciframiento, de la obra de arte como bien simbólico, solo quien posee este código históricamente constituido, puede reconocer la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad en un momento dado del tiempo. El resto de los agentes subsumidos a la percepción ingenua y no específica, tratan los elementos de la representación como puras indicaciones investidas de una función de denotación. Las fotografías de Hine podrían ser tan solo fotografías de niños y niñas en fábricas o de inmigrantes recién llegados, en sus puestos de trabajo. No obstante, se promueve desde la institución museística la ilusión de la comprensión inmediata de la obra de arte, sin tener en cuenta los esquemas de percepción y de apreciación heredados y adquiridos por la frecuentación de obras de las épocas precedentes. En este punto Bourdieu introduce una nueva cuestión: probablemente, la intención rupturista de Hine haya quedado parcialmente oculta a principios de siglo XX por la propia inercia de las competencias artísticas. Esta inercia hace que “las obras de arte producidas según un modo de producción nuevo estén destinadas a ser percibidas, durante cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos, aquellos contra los cuales han sido constituidas. Los hombres cultivados (...) siempre tienden a aplicar a las obras de su época categorías de percepción heredadas y a ignorar al mismo tiempo la novedad irreductible de las obras (...)”³. Si a la fotografía se le otorgaba una cuota de “realismo” que aparecía cuando “las reglas que definían sus condiciones de producción coincidían con la definición vigente de la visión objetiva del mundo o con la visión de mundo del espectador”; bastaba olvidar que las representaciones fotográficas debían parecer semejantes y objetivas conforme las leyes de representación que ella misma había producido y puesto en práctica. De esta manera, la obra de Hine no hacía otra cosa que confirmarse a sí misma en la certidumbre tautológica de una imagen conforme a su representación de la objetividad, es decir, una verdad objetiva. La entrada de la dimensión subjetiva de la toma fotográfica a los debates de la época estaba solo iniciándose. Así, mientras por un lado, su obra se erige como “objetiva” y “universalista”; por el otro, debe su rareza artística y su valor al hecho de que, para mediados de siglo, luego de la muerte de Hine, su obra pasó a considerarse como un producto muy particular de una situación histórica única y de condiciones sociales de excepción.

Respecto de la fotografía y de su implicancia con el arte y la sociedad, Wall (1997) señala que la fotografía de los años veinte se desarrolla como discurso moderno, y más precisamente, como discurso del arte moderno junto a la escultura y la pintura de las vanguardias. Esta abandona su única pretensión “pictorialista” y su “condición de representación-que-constituye-un-objeto” para ingresar en una *fase post-pictorialista*: etapa que incluye distintos tipos de fotoperiodismo, basados

3 BOURDIEU, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2010; pp 82-3.

en la búsqueda de la instantaneidad. El modo de representación de Hine no se presenta como totalmente rupturista, lo que habilita su percepción desde códigos de percepción anteriores. Por ejemplo, las diversas fotografías analizadas evidencian todavía la búsqueda espontánea de la frontalidad; frontalidad que se liga a valores culturales de la época pertenecientes a una sociedad que “exalta el sentimiento del honor, la dignidad y la responsabilidad” (Bourdieu; 2010: 61). Bourdieu describe a esta sociedad de inicios de siglo XX como un mundo cerrado donde cada uno se siente en todo momento y sin escapatoria bajo la mirada de los otros, siendo importante brindarle al prójimo una imagen honorable de sí. El principio de frontalidad y la pose inmóvil y rígida del retrato de siglo XIX se extiende hasta el siglo XX como la expresión de esa intensión inconsciente. En pocas palabras, la obra fotográfica de Hine es la viva expresión de elementos culturales arcaicos y, al mismo tiempo, novedosos. Opto por considerar a este período entre 1900-1920 como una fase de lucha al interior del campo fotográfico y al interior del campo de la obra de arte, por la imposición de los nuevos modos de representación y los nuevos modos de recepción de las obras. No hablamos de una simple transición de un modo “antiguo” o “tradicional” a uno “nuevo”. Más bien, adhiero a la explicación bourdieana de luchas simbólicas al interior de los diversos campos integrantes del espacio social.

Nuestra posición implica la inclusión de la fotografía artística dentro de la categoría de “obra de arte”. A partir del ingreso masivo de las obras de Hine a las instituciones museísticas y al circuito del arte de galerías, centros culturales, libros y catálogos de arte; se construyen nuevos parámetros de percepción, apreciación y recepción de las obras que efectivamente permiten incluir estas obras en tanto arte y no solo en tanto documento o registro histórico. Sabemos que el sentido clásico de arte –desde Kant hasta Panofsky- refería a ciertos objetos fabricados por el hombre con pretensión artística o estética –susceptible de ser estéticamente experimentado mediante la contemplación de su forma-, relegando las funciones utilitarias del objeto a últimos planos de existencia. La intención propiamente estética primaba la forma y no la función. Desde este punto de vista clásico dieciochesco, la fotografía analizada de Hine sí posee parámetros de construcción estéticos. No obstante, la intención de Hine como productor de su obra, probablemente no correspondía, por lo menos conscientemente, a esta pretensión de elevar su producto a la esfera artística, sino más bien a la de la contribución por la reforma y el mejoramiento de cierto aspecto de la sociedad, independientemente de si el modo de representación correspondía a las reglas vigentes de producción de arte. Por lo tanto, para Bourdieu, la línea que separa los objetos de arte de otro tipo de objetos no dependería solo de la intencionalidad de su productor, quien a su vez, es producto de normas y convenciones sociales que intervienen en la definición de dicha frontera de objetos,

históricamente cambiante y siempre incierta (Bourdieu, 2000). Hace falta un elemento más a la hora de apreciar un objeto como obra de arte: ésta dependería de la intención del receptor o espectador, quien a su vez también ese mueve en función de normas convencionales que rigen las relaciones entre sujetos y obras de arte, en una situación histórico-social determinada. Así, categorías como “gusto”, al desvelarse su construcción colectiva en el curso de la historia, permiten apreciar cómo las obras de arte, objetos complejos, jamás podrían suscitar preferencias naturales únicamente por sus propiedades formales. Por el contrario, la consagración del objeto como digno de ser admirado y contemplado en tanto arte deviene de todo un proceso de arbitrariedad en dichas admiraciones – las cuales se imponen como aprendizaje y cuya interiorización más o menos consciente permite el encubrimiento de dicho proceso y la naturalización de las obras como dignas de ser admiradas-. Por lo tanto, el modo de producción artística siempre estaría acompañado de un modo de percepción de la obra de arte, el cual se erige como el modo universalmente legítimo de percepción. Esta tesis de Bourdieu se reconvierte al ser tomada por la dinámica social capitalista. La lógica de museización, como una de las lógicas que adquiere la cultura dentro del capitalismo tardío, expresa con toda su nitidez este pasaje de lo individual a lo social. Operación ésta que lejos de revalorizar y de insertar la obra de Hine en el circuito del arte para su “difusión” lisa y llanamente, ha contribuido a la naturalización y ocultamiento de sus intenciones subjetivas primarias de producción. El desvelamiento de este mecanismo de ocultación implicaría un esfuerzo subjetivo de reflexión, que cada individuo reconstruya la cadena de intenciones de la obra de Hine, capacidad que –como hemos aludido anteriormente- está fuertemente condicionada por profundos clivajes ligados a la adquisición de capitales de distinto tipo. En pocas palabras, tal capacidad para percibir y descifrar las características propiamente ocultas del objeto fotográfico está en función de competencias propiamente artísticas y educativas, condición de la apropiación simbólica de las obras. De diversas maneras, Bourdieu refiere a este mecanismo: en uno de sus textos, lo conceptualiza como “amnesia de la génesis” del objeto artístico, fotográfico. La percepción resulta indisociable de las redundancias estilísticas y estéticas de construcción de la fotografía de Hine. Aquí interviene el conjunto de prácticas que significa la museización: todo un conjunto de aprendizajes que acompañan la frecuentación prolongada de las obras, lo cual produce una interiorización inconsciente de las reglas de producción de la fotografía y un sentimiento de familiaridad que muestra dicho proceso de génesis como evidente, fundado en la naturaleza, ignorando que dicha comprensión inmediata de las representaciones del mundo que parecen conformes a nuestra visión de mundo, solo es una forma de percepción entre otras, no universal.

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt han sido críticos respecto de este proceso de homogeneización de consumidores de las obras culturales como nuevo mecanismo de control y

coacción social, de ocultamiento de la degradación y de la alienación de las formas de vida de los sujetos. Siguiendo la tesis principal de dos de sus autores, Adorno y Horkheimer (2007), el poder totalitario del capital supone un valor universal de cultura el cual opera bajo la lógica de producción sistemática y regularizadora basada en la planificación y en la concentración de los centros de producción cultural. Asimismo, opera bajo la lógica de atomización de los consumidores: se producen objetos de arte como bienes simbólico-económicos, como mercancías, y se producen los consumidores para esas mercancías. En este punto, los autores alegan que dicha racionalidad técnica de estandarización de la producción, control de la conciencia individual y constitución del público de antemano del producto se erige como racionalidad instrumental de dominio. Los productos culturales pasan a ser gigantescas maquinarias económicas: cuentan con sus consumidores en estados de dispersión, los constituye como meros seres genéricos a costa de la pérdida de la individualización. También, se fabrican de antemano los *a priori* de la percepción y del entendimiento con el que se consumen las mercancías. Siguiendo esta idea, según la interpretación de Jameson, durante la posmodernidad en la que estamos inmersos, no existen zonas artísticas exentas de la mercantilización, pues hay una absorción de todas las formas de arte (Jameson, 1999: 177). En este contexto, se explicaría el ingreso de la fotografía social de Hine a la categoría de “arte”. No podría ser de otra manera, según la propia lógica del capitalismo tardío de independización del capital respecto de su geografía productiva y, hablando del ámbito cultural, en la que se produciría una desterritorialización absoluta de los objetos. Es que para Jameson, estaríamos adentrados en una nueva fase del capitalismo, financiero y de globalización, estructuralmente diferente de aquella fase capitalista clásica, análoga al modernismo en las artes: la fase en la que los objetos culturales eran equivalentes por la acción del dinero e intercambiables como mercancías. El problema deriva ahora del capital financiero, esa “pura iconografía”, sintomatología de una “nueva etapa de abstracción, cualitativa y estructuralmente distinta” que posiciona a la producción y al consumo cultural de masas como áreas tan profundamente económicas como otras áreas productivas de dicho capitalismo, igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste (*Ibid.*: 181-95). En esta misma lógica, se encuentran autores como Zizek: aquí el capitalismo tardío multiculturalista, bajo las formas de mercancías que se intercambian en el ciberespacio, funciona como síntoma de un racismo posmoderno, de un “nuevo universo maduro y posideológico” de intercambios que se presentan como objetivos y despolitizados. Bajo las formas de derechos humanos y de democracia como valores globalizantes y dominantes, se encubrirían las relaciones sociales existentes, se crearía la ilusión, la fantasía social de un abandono de antagonismos de todo tipo y de lucha de clases. El poder capitalista muda de disfraz: ahora lo es el ciberespacio y las empresas globales. La ideología universalista con la que

siempre se ha afianzado el capitalismo como sistema mundial solo se recubre de una idea “multicultural”, de tolerancia a la otredad, de condescendencia a las culturas locales como “nativas”. Según lo explica Zizek, la coexistencia híbrida de mundos culturalmente diversos solo sería la fachada fantasmática con la que los grandes capitales que se imponen como sistema mundial dominante, provenientes ahora de las empresas globales y no propiamente de los Estados nacionales, aumentan su poder colonizador (Zizek, 1998: 150-54).

Las fases concernientes al ciclo capitalista no valdrían como instancias separables y estrictamente diferenciadas: la lógica modernista y la posmodernista confluyen, permanecen imbricadas en la actualidad. El profundo excurso esgrimido durante la década de los treinta del siglo pasado por los pensadores de la Escuela de Frankfurt es válido de ser pensado aún hoy. Este nos lleva a la dilucidación del origen de los museos como instituciones culturales de apropiación de ciertos objetos de la cultura elevados a la categoría de arte. Así, pese a las críticas y los vaticinios ligados al “fin del arte” o la “caída de las instituciones”, autores como Huyssen, refieren a la institución museística como institución con pretensión civilizatoria que marca “el triunfo de la modernidad por sobre aquellos críticos que denunciaban la cosificación cultural”. Las vanguardias históricas han sido pioneras en el reclamo de la institucionalización de los museos bajo los conceptos ligados a la lucha en contra de la osificación, cosificación y hegemonía cultural. En contra de pretensiones de politización del arte, de integración del arte a las esferas de la praxis social, el museo se ha reinventado en la era de la cultura posmoderna a partir de los años 80, como mundo del espectáculo y nuevo modelo de consumo (Huyssen: 57). En el caso del *Whitney Museum*, institución que alberga obra fotográfica de Hine, el museo fue fundado en 1930 por la escultora Gertrude Vanderbilt Whitney, quien se había dedicado a comprar y reunir una colección artística entre 1914 y 1929. En una sociedad donde la práctica por la adquisición de obras de arte por personas de fortuna y por la proliferación de museos privados parece ser la regla general, no resulta extraño que se produzca casi mágicamente la consagración de una obra, originariamente inscrita en un incipiente movimiento de fotografía social, como obra de arte. Se borra todo rastro de su génesis social, crítica y con intenciones de transformación de la sociedad y se naturaliza su apreciación como apreciación artística -y predominantemente, solo artística-. Hay obras de Hine, de este período analizado y de otros, esparcidas por museos del mundo según la lógica propia del campo del arte –como el *Museo Nacional Reina Sofía* en España- y otros museos de los Estados Unidos – el *Brooklyn Museum* o el *Museo Internacional de Fotografía George Eastman House*, ambos en Nueva York-.

A modo de conclusión

Son varios los autores que refieren al hecho de la mercantilización del arte como un suceso consumado, fuera del control y las voluntades individuales. Esta brecha creciente entre los que “se limitan a contemplar objetos culturales y quienes se encuentran en posición de comprarlos” parece profundizarse. Martha Rosler señala esta característica del mercado del arte de nuestro tiempo: consideran todavía pertinente la distinción entre hombres y mujeres que acceden a la “gran cultura” y entre hombres que no acceden, distinción relativa a la red de relaciones de clase social; entre los que efectivamente son portadores de los valores de la alta cultura y que por ello, compran y *deben comprar* objetos culturales consagrados, y los que no son portadores (Rosler, 2001: 311, 313). Siguiendo a Bourdieu, sabemos que la apropiación de los objetos simbólicos eleva la eficacia distintiva de la propiedad; apropiarse de un objeto de arte afirma al apropiador como poseedor exclusivo no solo del objeto, sino también del gusto verdadero por ese objeto, convertido en “negación reificada de todos aquellos que son indignos de poseerlo, por falta de los medios materiales o simbólicos necesarios para apropiárselo” (Bourdieu, 2012: 329). Cuanto mejor dotado de poder distintivo esté el objeto, mayor se testimoniará la calidad de la apropiación y, por ello, la calidad del propietario. Hoy día, la fotografía documental ha olvidado las condiciones sociales de su surgimiento: por la misma lógica del campo del arte, en la que los productores de las obras son los apropiadores, los productores e intelectuales efectivos, y no los “artistas” o “productores materiales” de los objetos, se ha encubierto la coyuntura histórica específica que le ha dado sustento a principios de S.XX a la fotografía social. Bien esclarece Bourdieu: “el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista (...). Tiene por lo tanto que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y el valor distintivo de tal o cual obra de arte (...)”⁴. El fetiché es esa creencia de sentido común en el poder creador del artista que funciona como efecto de creencia que afirma una disposición estética legítima solo para un sector de las clases dominantes, portadoras de capitales específicos adquiridos y heredados. No podemos olvidar la teorización de Marx acerca del fetichismo que envuelve todo producto de trabajo no bien se lo produce como mercancía: el arte también estaría recubierto de ese fetichismo como *forma fantasmagórica*, como *carácter místico* de la relación entre cosas, que es la relación social determinada existente entre ellas, que se origina y

⁴ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1997; p.339.

deriva de la forma misma de la mercancía - no de su valor de uso que nada oculta de misterioso, sino del carácter social de ésta en cuanto producto del trabajo humano-. Lo que el fetiche oculta es esa peculiar relación social que media entre los productores y el trabajo social global, que media entre las relaciones entre los productores en las cuales se hacen efectivas las determinaciones sociales de sus trabajos. Hoy diríamos, que el carácter enigmático que brota de los objetos de arte – el fetichismo-, brota de su forma social, ya no mediadora entre productores privados y propietarios de medios de producción, tal como lo era en la época en la que escribía Marx, sino mediadora entre diversas posiciones sociales ocupadas al interior y al exterior del campo del arte: artistas/productores materiales, público/espectadores, compradores/apropiadores y todo un sinfín de instituciones del arte, diversos circuitos del arte, instituciones políticas públicas y privadas y corporaciones y empresas que funcionan como las nuevas instituciones de mecenazgo. Es este complejo entramado de relaciones sociales entre actores e instituciones culturales, políticas y económicas el que se recubre bajo la forma mística de fetiche o “efecto de creencia”: efecto que naturaliza dichas relaciones, les borra todo su carácter de arbitrariedad y en su lugar les otorga, todo ese carácter de universalidad y ahistoricismo.

Siguiendo el argumento de Rosler, en cuanto a los no poseedores o el “gran público”, estos se limitan a la contemplación, a constituirse como simples espectadores. Simples espectadores han aprendido e introyectado los valores de la gran cultura del arte –dentro de la cual, hoy se encuentra la fotografía- y le atribuyen a estos objetos “cierto sentimiento de reverencia litúrgica” (Rosler: 311). La persistencia de esta lógica que consagra obras de fotografía social como las de Hine no se debe solo a la existencia de familias poderosas como los Whitney, que poseen su propio museo, sino a los millones de espectadores que lo frecuentan. No es el valor pagado para el ingreso al museo - ¿qué significancia dicho valor puede tener ante el patrocinio de las grandes corporaciones que afirman su poder de distinción en el campo del arte, campo por demás consagratorio de los bienes simbólicos? - sino la recurrencia de un patrón de acción de visita a dichos museos por parte de una enorme masa de consumidores, espectadores y contempladores de arte. Se trata de ejercer una transformación en los valores sociales de los sujetos integrantes de una sociedad: esta operación de ninguna manera podría gestarse por solo voluntad o deseo individual de unos pocos. Se trata de toda una nueva pedagogía, educación, subversión de los valores y modos de pensamiento imperantes de una sociedad impulsada desde una clara voluntad política en pos de dicha transformación. No podemos olvidar la imbricación de las esferas políticas, económicas y culturales: las relaciones entre ellas están complejizadas en extremo, pero no están dadas de manera automática.

Bibliografía

AA.VV. *American Visionaries. Selection from the Whitney Museum of American Art*; New York: Harry N. Abrams, Inc. 2001.

Lewis Hine en la Colección de la George Eastman House, International Museum of Photography and Film. 2011; pp. 20-22

BOURDIEU, P. “Disposición estética y competencia artística” en *Revista Lápiz*, Año XIX, número 166. Madrid. 2000.

------. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2010.

------. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus. 2012.

------. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1997.

HOBBSBAWN, E. *La era del capital*. Buenos Aires: Crítica. 2010.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Obra completa*, 3. Madrid: Akal. 2007.

HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica. 2002.

JAMESON, F. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial. 1999.

KILLICK, J. “La revolución industrial en los Estados Unidos” en Adams, W.P (comp) *Los Estados Unidos de América*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores. 1979.

MARX, K. *El Capital*. Tomo I, Libro primero. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores. 2009.

ROSLER, M. “Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público”, en Wallis, B. *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal. 2001. [1]

THOMPSON, E. *La formación histórica de la clase obrera inglesa*. Madrid: Laia. 1977.

WALL, J. “Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” en Picazo, G. y Ribalta, J. (comp); *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Consorci del Museu d’ Art Contemporani de Barcelona. 1997.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: ediciones Península. 1980.

ZIZEK; S. “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en Jameson, F. y Zizek, S. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós. 1998.