

El Juego de la paridad

Por Rodrigo Alonso, curador y profesor

Hacia mediados del siglo diecinueve, y en el marco del singular encuentro entre positivismo e Ilustración, las ciencias humanas adquieren una entidad definida y unos campos de estudios más o menos delimitados. Entre las que se ocupan de los seres humanos que viven en comunidad, la sociología y la antropología se reparten el planeta siguiendo un principio bastante simple. La sociología se ocupa de las sociedades occidentales, a las cuales pertenece el propio sociólogo y a las que también se dirige el resultado de sus investigaciones. Es decir, se define básicamente por un “nosotros”. La antropología, en cambio, se propone el estudio de las sociedades no occidentales para las cuales el antropólogo es un extraño, una suerte de observador distante que por esto mismo contaría con un cierto grado de neutralidad y objetividad. Su trabajo se define por la demarcación de un “otro”, que se contempla y analiza a la distancia.

La consolidación moderna de estas ciencias es paralela a la aparición y el desarrollo de la fotografía como medio de reproducción visual. Entre sus primeros usuarios, los antropólogos hacen de ella una herramienta de trabajo indispensable. De hecho, muchos de ellos elaboran sus teorías a partir de registros documentales, sin llegar siquiera a visitar los lugares sobre los que especulan y formulan sus estudios. Las fotografías son sus ojos pero también su única aproximación a la realidad que intentan comprender a la distancia. No es casual, entonces, que sus imágenes porten la impronta de la mirada extranjera que las ha encargado y las reclama.

Si comparamos el retrato burgués y el antropológico de esos mismos años, las diferencias son evidentes. Mientras el primero sigue el modelo de la pintura, que busca plasmar en la superficie la interioridad del retratado, el segundo se orienta hacia la demarcación de rasgos y señales características de la raza o la especie, es decir, hacia la configuración de un estereotipo. Estos polos definen la tradición del retrato fotográfico todavía hoy, aunque largos años de reflexión y crítica han matizado los contrastes creando instancias de cruce, construyendo visualidades paródicas o alternativas, e incluso, cuestionado la autoridad de toda representación (como veremos más adelante, las fotografías de Graham y Rumie dan cuenta de esto).

Uno de los grandes desafíos de la antropología contemporánea ha sido desprenderse de la tradición eurocentrista. No sólo por haber comprendido de una manera profunda las implicancias del relativismo cultural o la ilusión de la objetividad científica cuando de seres humanos se trata, sino también, porque la propia estructura del mundo en el que vivimos ha cambiado. Como sostiene Marc Augé, ese “otro cultural”, que antes parecía ajeno o lejano, hoy se encuentra en el interior mismo de nuestro entorno globalizado. Dentro de las sociedades que antes denominábamos “centrales” existe una multitud de poblaciones con formas de vida, códigos de comportamiento, herencias y tradiciones completamente diferentes, que aparecen como consecuencia de los movimientos migratorios recientes o por haber estado siempre allí pero de manera oculta, invisible o silenciada. Así, el investigador francés propone considerar una *antropología de lo cercano*, una mirada hacia ese otro cultural que forma parte de nosotros mismos, pero no ya para segregarlo mediante prácticas del alejamiento sino para establecer puentes basados en la comprensión de sus singularidades comunitarias.

Si observamos la instalación fotográfica *Lugar común*, de Ruby Rumié y Justine Graham, la primera impresión que aflora es la de estar frente a un trabajo científico. La estricta regularidad de las posiciones, el registro minucioso, los cuestionarios, el análisis de los resultados, parecen ubicarnos en el ámbito de la investigación académica antes que en el terreno de la creación estética. El número de las personas que participan también así lo sugiere: ni son todos los casos ni son sólo unos pocos, sino que conforman lo que en el ámbito estadístico se denomina un “muestreo”, es decir, un número suficientemente significativo como para que los resultados expresen cierta “generalidad”, cierta información que podría tomarse por valedera.

Esa primera impresión no es del todo incorrecta. Hay en esta propuesta un proceder que sigue las pautas de una indagación científica, una práctica que el arte de los últimos años ha reclamado como un recurso de experimentación propio. Sin embargo, como ya sostenía Sol LeWitt en la década de 1960, ni las palabras son la poesía ni los números son las matemáticas. Este proceder no se arroga –ni lo pretende– la autoridad incontestable de una verdad académica, aunque tampoco elude internarse en un campo de estudio que se sabe cargado de implicancias semánticas y que sólo puede abordarse desde la seriedad y el posicionamiento ético.

Así como la estructura de la obra remeda la investigación científica, sus imágenes recuerdan de inmediato al retrato antropológico. La neutralidad de los fondos y la regularidad de las poses enfatizan el examen de rasgos, señales y posturas, inducen a identificar tipos y fisionomías. Pero alejándose de aquella, las artistas nos invitan a comprender que detrás de esos rostros hay *algo más*, que la observación de sus superficies es por completo insuficiente. Eso que hay por detrás no es una verdad sino un juego de relaciones, un devenir histórico, un largo sendero de construcciones sociales, políticas, culturales y económicas.

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, Rumié y Graham se proponen llamar la atención sobre esas relaciones, devenires y construcciones. Hacerlo les exige posicionarse, adoptar una ética que es al mismo tiempo estética y política, pero no en la línea de la declamación o la denuncia, sino en ese sentido más básico del que habla Jacques Rancière cuando destaca la radicalidad política del *dar a ver*. Como sostiene el filósofo francés, “Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, lo que define, a la vez, el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia.”

Aunque parezca paradójico no hay nada más difícil de dar a ver que lo que es de por sí evidente. Sin embargo, la fotografía tiene una amplia experiencia en este campo. Las prácticas conceptuales de los años sesenta y setenta son claves en la formulación de una visualidad capaz de extraer datos y sentidos subyacentes a fuerza de la repetición del lugar común. Los proyectos fotográficos de Edward Ruscha, y principalmente la monumental labor de Bernd y Hilla Becher (y sus seguidores de la denominada Escuela de Dusseldorf) son instancias fundamentales de este proceso de desarticulación de la representación que nos invita a repensar sus modos de construcción. En la reiteración de los tanques de agua y las estructuras fabriles que caracteriza la producción de los fotógrafos alemanes palpita una mirada aguda sobre la estandarización global de la arquitectura de postguerra. Esta mirada sólo aparece en la comparación de los registros tomados en diferentes partes del mundo. Así, es el *procedimiento* elegido por los artistas –y no las imágenes– el principal portador de su comentario analítico y crítico.

En el proyecto de Rumié y Graham hay un proceder que es igualmente fundamental. La repetición de los retratos, la constancia de las poses, la igualación de las vestimentas, las encuestas, exceden al medio fotográfico y promueven una reconsideración de la información que éste provee. Las relaciones entre las mujeres no son evidentes –al menos si prescindimos del prejuicio– por lo que la evidencia debe construirse. Y como para el detective privado, hacen falta pistas. Toda la investigación en torno a ellas es al mismo tiempo un trabajo de desocultamiento (como la *Aletheia* griega) y detectivesco, una aventura que requiere de un compromiso por parte del espectador.

Aunque la neutralidad es el punto de partida necesario para establecer esa mirada antropológica inicial que nos ubica frente a las mujeres desde la perspectiva del “otro cultural”, es claro que la intención del proyecto no es reforzar esa mirada sino deconstruirla. Aún cuando las artistas parten de relaciones connotadas históricamente, con frecuencia al margen de las relaciones laborales garantizadas por la ley y cercanas al dominio o la sumisión, su aproximación evita la frialdad del distanciamiento y la crueldad. De hecho, hay imágenes en las que las mujeres expresan sus afectos o escapan con alegría al proceso indagatorio. Las encuestas, que permiten ingresar en su intimidad, son muchas veces otro vínculo; señalan preocupaciones similares, prejuicios y tabúes coincidentes, el lugar común de la feminidad.

Aquí, el proyecto se distancia de otro similar realizado por la artista peruana Natalia Iguíñiz bajo el título de *La otra* (2001). En Perú es frecuente ver a las mucamas caminar detrás de sus patrones, con un uniforme que las distingue, en la mayoría de los espacios públicos. Acentuar la diferencia social y la subordinación es parte todavía de los hábitos de una clase que apuesta a sobrevivir en las demostraciones de poder. Iguíñiz destaca esa diferencia, reúne a dos mujeres que claramente no pertenecen al mismo ámbito, fuerza el vínculo para poner de manifiesto que incluso en la adyacencia es imposible verlas como iguales.

Ruby Rumié y Justine Graham presienten que el lazo afectivo es posible. Se preguntan, ¿qué pasaría si por un instante se mitigaran las lejanías, se borrarán las diferencias? Hay en su propuesta un sabor de utopía social. Después de todo, no hay que olvidar que su proyecto no se reduce a las fotografías, no supone tomar a sus modelos tan sólo como conejillos de indias para la construcción de una imagen modular. En el trabajo previo de convencer a la empleada y a la empleadora para que se presten al juego de la paridad, para que compartan un espacio de reflexión ajeno al vínculo laboral, para que se miren cara a cara desde el lugar común de ser mujeres, hay una declaración y una apuesta. La declaración de un principio de igualdad que se considera insoslayable. La apuesta a que desde el arte es posible aproximarse a ese principio no ya desde el arrebato de la declamación sino desde el accionar reflexivo que señala la potencialidad de un cambio.

© *Rodrigo Alonso.*

Ninguna parte de este texto puede ser reproducido sin la autorización de su autor.