

NEW LEFT REVIEW 123

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2020

ARTÍCULO

ROBERT BRENNER Saqueo pantagruélico 7

ENTREVISTA

ROBERTO SCHWARZ Neoatraso en Brasil 29

ARTÍCULOS

SHARAD LELE Ecoestrategia desde el Sur global 43

MAO JIAN Sobre la pestilencia y el amor 69

WOLFGANG STREECK La segunda teoría de Engels 77

CARLO GINZBURG Galileo y los censores 94

MONIQUE SICARD Eutopía 115

FRANCIS MULHERN En la contaduría académica 121

CRÍTICA

LORNA FINLAYSON ¿Las reglas del juego? 141

JULIAN STALLABRASS Ironía error 151

ADRIAN GRAMA Negt sin Kluge 159

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Dougie Wallace, *East Ended*, Stockport, Dewi Lewis, 2020, 144 pp.

JULIAN STALLABRASS

IRONÍA ERROR

Henri Cartier-Bresson solía decir que disfrutaba haciendo fotografías en Inglaterra, porque era como ir al teatro: todo el mundo se vestía según el papel que representaba. Sus conocidas fotografías de la coronación de Jorge VI en 1937 revelan ese interés, especialmente las de la multitud agolpada en Trafalgar Square, donde hay quienes han estado velando toda la noche esperando el cortejo, que ahora contemplan desde el monumento al que se habían subido entretanto, mientras en el suelo un hombre con traje de tres piezas duerme plácidamente sobre un lecho de periódicos. Si aquella Inglaterra era un teatro, la que retrata Dougie Wallace podría en un principio parecer una pantomima o una caricatura. En una serie de libros y exposiciones, Wallace ha descrito a las personas que beben en los clubs de Shoreditch, las despedidas de soltero y de soltera de Blackpool, las diversas gradaciones de los muy ricos paseando por los alrededores de Harrods en una pugna grotesca por lograr la distinción social y, más recientemente, la mezcla de elementos sociales presentes en el East End londinense. Wallace se ha mostrado abiertamente crítico, en especial, con los clientes habituales de Harrods, tanto en sus fotografías como en su prosa, como muestra un texto suyo publicado en el *British Journal of Photography* en 2015 en el que afirmaba que el escenario de su libro era un relato del «exceso, la codicia y la diferencia de riqueza que se despliegan por las calles de una ciudad que durante el último año ha conocido un aumento del 400 por 100 de la

demanda de los bancos de alimentos». Su cuenta de Twitter alberga comentarios similares acerca de la desigualdad y de la economía de bajos salarios.

Pero, sin embargo, hablando estrictamente desde su obra fotográfica, en realidad Wallace no es especialmente amable con nadie. Un fotógrafo de clase obrera originario de Glasgow enrolado en el Ejército británico, Wallace recorre las calles buscando y creando confrontaciones fotográficas. Usando una SLR digital con un zoom gran angular y dos o tres disparos de flash, trabaja muy próximo a sus objetos fotografiados y no le importa si estos reaccionan ante su presencia, lo cual hacen con mucha frecuencia. En esto es un poco como William Klein, que metía sus lentes gran angular en las narices de los contrariados neoyorkinos en la década de 1950, provocando gestos de incomodidad que se podían interpretar como un registro de la pátina de alienación de la ciudad. En la obra de Wallace, el efecto que esto produce es un vertiginoso y colorido abanico de expresiones, miradas, gestos y detalles fragmentados. En el ensayo incluido en *East Ended*, Paul Lowe describe las imágenes como «caleidoscópicas», término que expresa muy bien esa gama de brillantes colores y extrañas disposiciones espaciales que nos llegan a aturdir. El efecto en las fotografías tomadas con el gran angular más extremo, que exagera la distancia entre lo cercano y lo lejano, se contrasta con el efecto aplanador del flash para producir un espacio claramente delineado pero contradictorio en el que las personas parecen congeladas. El empleo de varios flash convierte a la cámara en un miniestudio, dice Wallace, en una entrevista en vídeo para *LensCulture* y, de hecho, lo que ocurre es que la implacable iluminación de los estudios de moda se abate sobre unos sujetos que, en su mayoría, no están preparados para ello. Los resultados son sorprendentemente inusuales como, por ejemplo, cuando un foco, equilibrado con maestría dada la luz disponible, ilumina los efectos de la edad y de la mala vida, de las fiestas interminables y de la cirugía plástica, junto con los más mínimos detalles de la ropa y los complementos.

East Ended destaca del resto de la obra de Wallace, que explora distintos estratos sociales, porque aquí, en las calles de Shoreditch, colisionan las diferentes edades, clases, razas y religiones. La zona es famosa por su rápida y completa gentrificación en la que el arte callejero ha jugado un papel destacado a medida que se reconfiguraba en la imaginación pública y dejaba de ser vandalismo callejero para convertirse en un valor decorativo. Wallace ha vivido allí durante dos décadas, observando y registrando estos vertiginosos cambios. El consecuente desfile de vanidades y debilidades que muestra el libro no es un espectáculo agradable. De hecho, algunos de los residentes más ancianos parecen aturridos por el intenso caos de color y miseria que ha absorbido su barrio, especialmente en el fondo de casi cada imagen: la concatenación de grafitis, de elaboradas obras de arte callejero, de anuncios; el habitual maridaje de anuncios y arte callejero (por ejemplo,

Gucci o Converse), los logos y eslóganes omnipresentes, en cada pared, en carteles, sobre la ropa o sobre los cuerpos. Wallace incorpora astutamente esa escritura en sus imágenes, usándola como comentario sobre la escena social que la circunda y sobre algunas de sus causas subyacentes, especialmente la especulación inmobiliaria y la exclusión social. Por ejemplo, en la imagen de un obrero que se enciende un cigarro en un portal, su cabeza gacha es una réplica de una obra de arte callejera que se encuentra a su lado, mientras que una imagen sencilla en la pared muestra un balancín que apunta hacia «Bienes inmuebles». ¿Y al otro lado? «Todo lo demás». En otra imagen, un grupo de jóvenes muy engalanados charlan, riéndose y blandiendo una cámara de cine (un auténtico signo de distinción social) contra una imagen situada en el fondo que reza «Ironía/error», como si el ordenador acabara de colgarse.

El conjunto de la obra de Wallace documenta la estratificación de clase mediante despliegues de conductas y posturas, mediante sus aspiraciones, la travesura carnavalesca y la abyección (las personas que duermen en las fotografías de Wallace suelen estar borrachas). La clase se representa de manera consciente en una rutina recíproca en la que cada segmento social ojea al otro con desconfianza y en la que, como Edward Thompson decía en *Costumbres en común*, a pesar del amplio abismo que separa a la aristocracia de los plebeyos, «los gobernantes y la masa se necesitan el uno al otro, se observan el uno al otro, hacen su teatro y su contrateatro en el auditorio del otro, moderando el comportamiento político del otro».

La forma tan exagerada que adopta la descripción social de Wallace ha provocado que la crítica a menudo recurra a una comparación con los grabados satíricos de Hogarth. Ambos comparten un interés similar por los detalles de la exhibición social y por el contraste de las clases y las costumbres en las calles londinenses. Pero, si tenemos en cuenta el color saturado de Wallace, la iluminación plana de las figuras a la luz del flash, que parecen recortadas del fondo y la ubicuidad de la escritura, el efecto se acerca más a las primeras viñetas de Cruikshank o de Rowlandson. A semejanza de ellos, Wallace va buscando una clara y elocuente distorsión de la expresión, de la mirada o de la acción que pueda señalar una más de las innumerables formas de la depravación. Aunque quienes contemplan la obra de Hogarth son sin duda interpelados para que disfruten de los detalles de la corrupción que con tanto mimo ha delineado, al menos alguno de los personajes, que suelen ser víctimas de la crueldad y la avaricia del resto, se comporta bien: hay una moralidad implícita que es el negativo en la sombra que subraya el destino de los inmorales. En la obra de Cruikshank y Rowlandson nadie está a salvo de la pluma cruel y hay clarísimas afinidades entre las *Monstrosities* anuales de Cruikshank, su parodia de la moda de la temporada, y algunos de los modelos más absurdos de Wallace que, en su peinado, ropa y decoración corporal, reflejan el arte callejero que les

rodea. (Si se mira con intensidad suficiente, puede descubrirse en cualquier crítica, por muy despiadada que sea, un ideal, como en la defensa que hizo Thackeray en 1840 de la parodia que había hecho Cruikshank del príncipe regente, argumentando que su fin era ayudar a «la más inmaculada, impecable y gentil princesa de todas las que se casaron con depravados y crueles príncipes herederos»). Aunque la obra de Wallace pueda inicialmente parecer que se complace en las exhibiciones extremas de egos vanidosos y extraviados, ¿contiene también la sombra de un ideal?

Una manera de abordar este asunto podría ser atender a los paralelismos existentes entre Wallace y Martin Parr. Ambos se hicieron un nombre a la vez en las revistas y en el mundo de las galerías con retratos cínicos de la clase obrera en las localidades veraniegas, Parr en 1986 con *The Last Resort: Photographs of New Brighton* y Wallace en 2014 con *Stags, Hens & Bunnies: A Blackpool Story*. Ambos emplean colores vivos, flash y, a menudo, se acercan mucho a los sujetos que fotografían. Ambos cultivan los clichés sociales y persiguen modelos que se ajusten a los estereotipos de los tabloides. En ambos, igualmente, la búsqueda del cliché entra en una tensión moderada con la exposición de un rosario de excentricidades (aunque estas también se ajustan a otro estereotipo británico) y la necesidad de una descripción social precisa.

Aunque desde entonces Parr se ha moderado y ha alcanzado la dudosa distinción de ser un tesoro nacional, como ha demostrado sobradamente su exposición de la National Portrait Gallery del año pasado, enormemente popular y divertida, su primera obra fue muy controvertida. Cuando fue elegido para formar parte de la agencia Magnum suscitó una conocida discusión acerca del propósito mismo de la fotografía documental: ¿debería esta, como sostenían Cartier-Bresson y Philip Jones Griffith, estar indisolublemente ligada al humanismo? ¿Violaban ese vínculo las imágenes de Parr, que retrataban a una clase obrera aparentemente irresponsable, sin esperanza y desaliñada? Al igual que Parr, también Wallace pasó después a fijarse en los más privilegiados y, en *Harrodsburg* (2017), los sometió a unos primeros planos intrusivos y poco favorecedores en su búsqueda de una crítica fotográfica. Sus modelos superricos de Oriente Próximo odiaron el resultado y parece ser que en Doha se ha solicitado que este fotógrafo «desagradable» y «pervertido» sea llevado ante la justicia. Los sujetos blancos privilegiados, todo hay que decirlo, son tratados con el mismo desprecio.

Podríamos, por lo tanto, considerar a Wallace como un Parr hipervitaminado, que emplea el flash de una manera más deliberada, que es más desafiante en el trato con sus sujetos fotografiados y que captura formas de comportamiento más extremas. Es difícil leer empatía en sus descripciones de las despedidas de soltero y de soltera en las que los participantes de ambos sexos deambulan borrachos por los deteriorados antros de fiesta de Blackpool, que se exhiben, vomitan y orinan en público o se caen redondos en sus propias

inmundicias. No obstante, hay dos factores principales que separan al primer y provocador Parr de Wallace: el primero es el reinado de las redes sociales y del *smartphone*, que ha traído consigo un cambio profundo en la relación cotidiana de muchas personas con la fotografía. Si la reacción de los neoyorquinos de Klein era inhibirse, mirar con suspicacia o levantar una mano para taparse el rostro, es muy probable que los modelos de Wallace se acicalen, posen o se hagan un *selfie*. Los estratos ociosos que se pasean por las calles de Shoreditch hacen y comparten imágenes de manera insistente y Wallace contribuye con su propia y característica veta estilística al torrente de las redes sociales. El segundo es que, por muy terrible que se volvieran las diferencias sociales en la Gran Bretaña de la década de 1980, ahora es todo mucho peor. El juego (erróneamente) irónico y dandi con la moda y con los peinados victorianos y eduardianos, que Wallace documenta profusamente, evocan la solidez y la grandeza de la era imperial, pero también pueden entenderse como sarcásticos comentarios al margen sobre los niveles de desigualdad característicos de la *belle époque* revividos en el presente. Lo interesante de Shoreditch es que ahí el *apartheid* social habitual no se produce, ya que pinches, vendedores, turistas, indigentes, los viejos pijos y los jóvenes emprendedores, los dandis bohemios y quienes rebuscan en la basura conviven codo con codo.

Las fotografías de Wallace resaltan los contrastes y la manera en la que mundos separados (por la religión, la raza, la clase o la edad) coexisten en el mismo encuadre y como, de acuerdo con su relato, en general no consiguen comunicarse. De hecho, a menudo parecen ignorarse deliberadamente, como en las diversas imágenes de las mujeres que llevan hiyab o burka pasando junto a jóvenes con ropas extravagantes o pobres despliegues de arte callejero. En una de las primeras imágenes del libro, tomada con un gran angular exagerado, un anciano bangladesí, iluminado por el flash, se asoma en primer plano, con su mirada interrogante, la boca abierta, tal vez esbozando una protesta por ser fotografiado. A su derecha, muy cerca, se sienta un joven sonriente y descamisado, también iluminado por el flash. El fondo muestra una multitud de gente joven y a la última iluminada por el sol, mientras conversan junto a un muro profusamente decorado por arte callejero. Es posible que la figura central esté confusa o desestabilizada por la presencia de la cámara de Wallace, pero el efecto, magnificado por el flash que lo recorta del sol y la sombra de la escena a sus espaldas, sugiere la yuxtaposición claustrofóbica de mundos enfrentados.

Este efecto también funciona en los contrastes entre una figura solitaria y su entorno. Otra imagen muestra a un hombre encorvado por la edad, que viste una chaqueta de *tweed* y zapatillas de deporte, caminando a zancadas ante un muro completamente cubierto de firmas y dibujos, carteles y esténcil, junto con un letrero que avisa de que la zona está bajo vigilancia. Entre los palimpsestos caóticos de las imágenes y las letras, sobresalen los

escarceos de una secuencia de figuras desnudas, híbridos de mujer y animal. El conocido artista callejero Pure Evil ha escrito acerca de cómo quienes pintan las paredes públicas están «gritándote mediante su obra, ¡aullando!». La dura competencia por captar la atención y por ocupar el espacio de la pared produce cacofonía visual y Wallace sugiere con maestría que los ancianos agachan la cabeza, bajan la mirada y se apresuran a dejarla atrás.

Wallace también sitúa a sus sujetos fotografiados contra un entorno saturado de publicidad. En una fotografía que nuevamente enfrenta a los jóvenes con los viejos, una joven pareja, envuelta en negro y tatuada, ocupa su espacio con aplomo mientras la mujer ensaya una variante de la tan parodiada pose de poder *tory* adoptada por Osborne y Javid; separadas de la pareja por un montón de cajas de cartón hay tres personas ancianas harapientas. Dos atraviesan la escena, mientras que la otra parece estar hurgando en las cajas por si encontrara allí algo de valor. Una vez más, el flash separa a la figura en primer plano de la escena que la rodea y, una vez más, esta se queda mirando a la cámara con supuesta aprensión y confusión. Tras ellas, burlándose de ambos grupos, están los anuncios de Burberry, pavoneándose con su juventud idealmente perfecta iluminada en el estudio (y, a modo de eco del flash de Wallace, muestran parte del dispositivo de iluminación).

Aquí encontramos resonancias de muchos otros fotógrafos que han yuxtapuesto un ideal propagandístico y una árida realidad. Margaret Bourke-White, fotografiando los estragos de una inundación para *Life* en 1937, mostraba una cola de afroamericanos esperando para recibir comida bajo un cartel que mostraba a una radiante familia blanca en un coche, presumiendo de «El mejor nivel de vida del mundo». O podríamos recordar las fotografías tenuemente melancólicas de Cartier-Bresson de los desaliñados ciudadanos soviéticos ocupándose de sus asuntos cotidianos contra el telón de fondo de las estatuas y los carteles que representaban a los héroes de la revolución. El arte callejero ensalza a sus propios héroes entre los que se incluyen unos cuantos famosos identificables, pero que a menudo se trata más bien de jóvenes guapos, armoniosos y multiculturales que también (aunque quizá inadvertidamente) parodian la escena que transcurre junto a ellos. La propaganda soviética, hay que decirlo, no puede competir con la pura intensidad y la ubicuidad de los anuncios y de la autopropaganda de Shoreditch en los que lo viejo se cubre diariamente con lo nuevo y donde los anuncios oficiales, los carteles de eventos, los artistas callejeros y los grafiteros se enredan en una batalla continua para dominar el paisaje visual.

Entre los anunciantes se encuentran también los museos londinenses, especialmente la Tate Gallery. El último plano de una de las fotografías de Wallace destacan los carteles de una exposición de 2019 de Don McCullin, invocando su humanismo monocromático con una enorme carga emocional, y más concretamente la obra de McCullin en el East End durante las décadas

de 1960 y 1970, cuando las personas sin hogar se reunían en torno a hogueras en unas calles profundamente empobrecidas y desoladas. En otra imagen, desusadamente sencilla, Wallace registra la alteración que ha sufrido un cartel de la Tate, que decía «Join Tate's Collective» [Uníos al Colectivo Tate] y ahora dice «Join Tate's Collective for Conservative Propaganda» [Uníos al Colectivo Tate para la Propaganda Conservadora]. Dado que está documentando sin filtros la alteración, se diría que aprueba el mensaje. En la declaración que cierra el libro, Wallace escribe acerca de la manera en la que el arte callejero y la publicidad han confluído en una alianza para producir «propaganda *instagramable*», pero sostiene que una alternativa son los «carteles de protesta descarados» que alteran los anuncios y exponen una crítica política.

Lo que antes, en la documentación humanista de la vida cotidiana, constituía un registro atento de las luchas verificadas en el trabajo y en la vida familiar, así como de las compensaciones corrientes de la sociabilidad –la solidaridad, el humor y los momentos de alegría– se convierte aquí en una viñeta frenética, chillona y grotesca. Cartier-Bresson estableció el famoso modelo de no interferencia, según el cual la imagen –una variante del objeto encontrado de los surrealistas– se extraía tranquilamente de una escena que seguía su curso. Usar el flash, escribía, sería como llevar una pistola a un concierto. Wallace, con su cámara y con los disparos de su flash, a la vez documenta y altera la escena social. Muchos de sus sujetos fotografiados, por supuesto, están haciendo lo mismo, pero, aunque en general confeccionan escenas conformistas de distinción social, Wallace se las apaña para que produzcan una apariencia de antagonismo social. En este sentido, podría compararsele con aquellos artistas que ahondan en las heridas sociales, las vuelven más visibles y dolorosas, ya sea desde la fotografía (Boris Mijailov) o de otras maneras, especialmente mediante la *performance* (Santiago Sierra y Tania Bruguera) y el trabajo de aquellos cuya obra Claire Bishop ha analizado en términos del antagonismo político.

Toda violencia, sin embargo, queda implícita. A Wallace le gusta identificarse con el famoso fotógrafo neoyorquino, Weegee, quien sintonizaba la radio de la policía y se presentaba de inmediato en el lugar del crimen, normalmente por la noche. Hay algunas semejanzas: el empleo del flash, la manera en la que la presencia del fotógrafo altera el comportamiento de la gente y la enorme destreza que ambos despliegan a la hora de organizar composiciones complejas de figuras a partir de escenas caóticas. Pero las fotografías de Weegee, en las que los sujetos fotografiados a menudo son bruscamente arrebatados de la oscuridad mediante el flash, lucen cadáveres, heridas y charcos de sangre y registran abiertamente la agresión, la opresión y el trauma. Las imágenes de *East Ended* combinan el flash con la luz del día (y a menudo a pleno sol) y la sofisticación fotográfica de muchas de las personas que aparecen en ellas produce un espectáculo chillón que implícitamente transmite una oculta corriente melancólica.

El humanismo fotográfico ha experimentado una notable revitalización en el fotoperiodismo, especialmente cuando es financiado por las ONG, dedicándose a transmitir una visión de unidad y armonía a la vez que registra constantemente acontecimientos que claramente cuestionan esa visión. En *Harrodsburg* Wallace identifica y personifica (como en una viñeta) de una manera muy útil a un enemigo político. En *East Ended* explora algunas de las miles de consecuencias de esa dominación sin trabas. Pero sobre todas estas imágenes planea una profunda incertidumbre, que les presta una impresión de acción e interacción aunque, cuando se las observa más de cerca, es difícil precisar que está ocurriendo en realidad. Es sin duda tentador pensar que un hombre en ropa de trabajo manchada, visto desde atrás, está mirando un anuncio de apartamentos de lujo, pero en realidad el espectador no puede saberlo. La ambición de Wallace es exprimir la escena, llevar a la superficie las tensiones y animosidades profundas que sin duda subyacen en ella. El proyecto podría tener una utilidad política que va más allá del espectáculo y del entretenimiento y, a cualquiera que haya paseado por esas calles, tal vez incluso con una cámara, le recuerda que no podemos escapar de las implicaciones de esa red empalagosa de autoexhibición caricaturesca, desigualdades, clichés y hostilidad.

La afinidad con el arte callejero quizá sea más profunda que la reconocida por Wallace. Hemos visto que este tiene sus héroes y también sus villanos (aquí son lógicamente Trump, Farage y Johnson), pero mucho más en común que ambos es la gran procesión de monstruos, alimañas e híbridos: la criatura de Frankenstein, zombis, robots, hombres lobos, ratas, calaveras y esqueletos animados. A pesar de su actual carácter comercial, el arte callejero hunde sus raíces en la afirmación ilegal del derecho a la ciudad –¿quién puede pintar qué, donde y cuándo?– y por consiguiente sus figuras (y de hecho los propios artistas) pertenecen a las clases bajas. Exponen su exclusión y el rechazo de la sociedad elegante: ¿creéis acaso que somos monstruos? Pues aquí nos tenéis, miradnos. Las figuras de Wallace, que en varias fotografías reproducen las pinturas que los rodean, tanto en gestos, pose o atuendo, son de manera similar monstruos contenidos en una viñeta, que interpretan su propia decadencia y degradación, no siempre de manera irónica. Aunque, como todas las subculturas, esta ha sido asimilada y sus escasas estrellas cubiertas de fama y riqueza, no obstante arrastra tras ella el espectáculo del antagonismo de clase. La revitalización neoliberal de un capitalismo ávido de sangre y con él del hiperconformismo y del correspondiente comportamiento absurdo de muchos de sus sujetos, dominados por las redes sociales, proyectan una atmósfera extraña sobre la escena urbana, que es la que Wallace dramatiza. No es casual que la última imagen del libro muestre a unas espectadoras bajo la luz del sol situadas frente a unas letras toscamente pintadas en el viaducto del tren, que dicen «East Endead».