

Daimon. Revista Internacional de Filosofía, en prensa, aceptado para publicación tras revisión por pares doble ciego.

ISSN: 1989-4651 (electrónico) <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.673801>

Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España \(texto legal\)](#). Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales; iii) si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Hacia una crítica visual de la economía política. La "abstracción real" como violencia económica en la obra de Allan Sekula

Towards a visual critique of political economy. The “real abstraction” as economic violence in the work of Allan Sekula

*PABLO CALDERA*¹

Resumen

La obra del fotógrafo y teórico estadounidense Allan Sekula se enmarca comúnmente en lo que se conoce como una «crítica al realismo fotográfico», tendencia dominante en la práctica artística comprometida durante la posguerra en Estados Unidos. En este artículo defenderemos una aproximación a la obra de Sekula centrada en la crítica visual a la economía política, entendiendo que su obra, en oposición al realismo fotográfico, desvela parcialmente la «abstracción real» como epicentro de la violencia económica capitalista. A través de una lectura icónica de las dinámicas capitalistas de la teoría del valor, este artículo busca comprender la obra de Allan Sekula como una refundación crítica de los principios del arte político comprometido.

Palabras clave: fotografía, realismo, marxismo, abstracción real, mercancía

Abstract

The work of American photographer and theorist Allan Sekula is commonly framed within what is known as a “critique of photographic realism,” a dominant trend in post-war engaged artistic practice in the United States. In this article we will argue for an approach to Sekula's work centered on a visual critique of political economy, understanding that his work, in opposition to photographic realism, partially unveils “real abstraction” as the epicenter of capitalist economic violence. Through an iconic reading of the capitalist dynamics of value theory, this article seeks to understand Allan Sekula's work as a critical recasting of the principles of engaged political art.

Keywords: photography, realism, marxism, real abstraction, commodity

Recibido: 28/07/2025. Aceptado: 12/05/2026

¹ Doctor en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Líneas de investigación: Filosofía de la imagen, Estudios Culturales, Estética y Teoría del Arte. Contacto: pablocalderaortiz@gmail.com Algunas publicaciones recientes: “El imaginario no es un espejo. Cornelius Castoriadis frente al concepto de «imaginario social» de Charles Taylor”. En *Bajo palabra. Revista de filosofía*. N.º. 40, 2025, págs. 41-56. DOI: [10.15366/bp2025.40.002](https://doi.org/10.15366/bp2025.40.002) / “Estética del agotamiento. Cansancio, temporalidad y forma”, en Olea Romacho, M. (et. al) (coord.) *Tempos: Temporalidades críticas en las artes visuales, performativas y literarias*. Peter Lang, 2025.

1. Introducción. Allan Sekula, la objetividad de la fotografía y el mundo del trabajo

Cuando se introduce la obra de Allan Sekula (Erie, Pensilvania 1951- Los Ángeles 2013), usualmente se habla de la crítica al realismo. En efecto, Sekula pertenece a una generación que recupera las prácticas de la fotografía obrera de entreguerras en una época marcada por la modernidad fotográfica hipercodificada y despolitizada, como indica Jorge Ribalta (2015). A menudo, a Sekula se lo relaciona con Martha Rosler o Jo Spence (Ribalta, 2004), artistas que revisitan, en la década de 1970, la estética dominante en el plano de la fotografía documental como en la neovanguardia. Si bien la obra de Martha Rosler, desde su famosa serie *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975) hasta sus collages sobre la guerra de Vietnam y el ámbito doméstico norteamericano, trabaja con el concepto de «inadecuación» (lingüístico, estilístico, estético) llevado al territorio político, la obra de Sekula se inscribe en la tradición realista, pero se presenta, a la vez, como anti-realista, o, al menos, se enfrenta a un cierto sentimentalismo ofuscado presente en la fotografía documental más estética, buscando formas anti-eficaces, anaestésicas.

Este proyecto artístico y político, que Sekula defiende como «desmantelamiento» de la tradición documental, es también una crítica a la objetividad técnica del medio, asunción ideológica que para el artista esconde graves consecuencias políticas. En sus escritos teóricos, Sekula ataca a la objetividad del medio no por discordancia epistémica, sino por cómo esta insiste en el borrado del trabajo. A partir de entonces, Sekula desarrollará una carrera artística en la que la desarticulación del objetivismo fotográfico coincide con una suerte de «logística de las imágenes» —en palabras de Alberto Toscano—, una forma de pensar la encrucijada entre trabajo e imagen desde la práctica fotográfica. Sekula aborda la exclusión/inclusión del trabajo en la fotografía contemporánea —y en su historia— desde posiciones críticas con el movimiento de la fotografía obrera desarrollado en el periodo de entreguerras.

Esa crítica, o esa subversión del orden estético, se lleva a cabo desde dos medios, el texto y la fotografía. Sus prácticas críticas no se pueden escindir: sus fotografías funcionan como textos y sus textos como fotografías. En un análisis crítico del reportaje llevado a cabo por la revista *Life* para celebrar los cien años de la invención de la fotografía, Sekula critica la necesidad de la revista de buscar un doble origen, refiriendo a la famosa primera foto de Nicéphore Niépce, pero también a la primera fotografía en la

que se capturan dos figuras humanas, la famosa *Viste du Boulevard du Temple* de Daguerre (1838). ¿Por qué *Life* necesitaba también incluir la foto de Daguerre? Según Sekula, porque la fotografía condensa toda la potencia política del medio: si nos fijamos bien, en la calle vemos a un limpiabotas sacando brillo a los zapatos de un hombre burgués. La fotografía captura, desde sus inicios, el trabajo, pero el discurso sobre ella invisibiliza la mano de obra, el intercambio monetario, la manufactura, para convertirlo en un simple gesto:

Now a dandy is sketched, or at the very least a bourgeois with the leisure to be “frozen.” With this note of fashion, the polishing of the boots (a refined step up from brushing) now echoes the polishing of the daguerreotype plate, the invisible production of a mirror-like, fashionable surface, to which “a squalid society rushed, Narcissus to a man”, as Baudelaire put it so sardonically (Sekula, 2014, p.25).

Sekula establece aquí una equiparación entre el funcionamiento de la fotografía como medio y lo que ella representa, la «producción invisible». La recepción de la fotografía en *Life*, sostiene el artista, celebra el gesto, la pose, el momento estático de consumo, pero hace invisible a ese otro sujeto, el cuerpo trabajador. La formación de la subjetividad burguesa, argumenta Sekula, está íntimamente ligada al nacimiento de la fotografía, no solo porque tardó décadas en ser un arte popular, al alcance de todos, sino porque privilegia, en su propio mecanismo de funcionamiento, la desaparición del trabajo manual.

Durante toda su carrera, Sekula intentará explorar este baile acompasado entre fotografía y trabajo, prestando atención a las dinámicas que tanto venimos repitiendo, las que relacionan producción, circulación y consumo (valor de uso) con visibilidad e invisibilidad. Porque para Sekula la fotografía es inseparable de la sociedad industrial, pero no se trata de un «lenguaje universal»:

photography proliferated, becoming reproducible and accessible in the modern sense, during the late nineteenth-century period of transition from competitive capitalism to the financially and industrially consolidated monopoly form of capitalist organization (...) photography came to focus the confidence and fears of an ascendant industrial bourgeoisie (Sekula, 1981, p.21)

Las contradicciones que conlleva el abordaje de la relación fotografía – trabajo no son, para Sekula, un escollo imbatible, sino un modelo de partida: el artista no se dedica a constatar que la fotografía es el reflejo técnico de un tipo de relación social que surge con el capitalismo. Su aproximación al fenómeno es dialéctica y tensional, algo que

también llevará a cabo en su fotografía. Esta relación tensional está marcada ya económicamente, pues la fotografía, como el dinero, «is both a fetishized end in itself and a calibrated signifier of a value that resides elsewhere, both autonomous and bound to its referential function» (Sekula, 1981, p.23). Esta apariencia contradictoria de la fotografía es justamente lo que la libra de la condena como mero reflejo de las relaciones sociales reificadas, lo que compone su potencia. Pero esta potencia ha de ser reactivada desde principios que no abracen a la par la ingenuidad estética y política. Desde la coherencia crítica —los propios preceptos teóricos de Sekula, diseminados en sus textos, se trasladan a las lógicas de la imagen—, Sekula busca reactivar políticamente la fotografía.

Sekula no recurrió al esteticismo en ningún momento, ni buscó un sello artístico que lo hiciera reconocible, sino que se mantuvo fiel a sus propias convicciones políticas sobre el medio y el aparato fotográfico. Como apunta Steve Edwards, el artista utilizaba la fotografía «como una sinécdoque del capitalismo» (Edwards, 2015, p.31). El propio Edwards compara las fotos de los estibadores realizadas por Sekula en los últimos años de su vida con la famosa serie *Workers*, de Sebastião Salgado: uno utiliza una iconografía disponible (de herencia cristiana), grandilocuente, e instaura ahí su narrativa visual, universalizando la experiencia humana y anulando el tiempo, mientras que Sekula utiliza modestamente ciertos 'tramos' de la realidad o la economía mundial para construir una totalidad no cerrada: sus imágenes parecen pobres, simples, sencillas. Su propósito es «to give a visual form to all the social categories of the contemporary world in their diversity and their relationships» (Edwards, 2015, p.40).

Frente a la anulación del tiempo de Salgado, Sekula, de acuerdo con Edwards, habría trabajado con «cronotopos», tomando porciones de historia y realidad radicales, en contra de la teorización indexical de la fotografía. El cronotopo principal de Sekula es el mar, ese lugar donde —en el ámbito de la superficie de lo visible— ha desaparecido el trabajo. En los retratos de Sekula no hay imposición estética, sino pura materialidad temporal: no acentúa los rasgos, pero consigue sacar a los sujetos de la alienación a las que le somete el trabajo sin olvidar que el cuerpo es el resultado del trabajo mismo. Sucede así con su retrato *Volunteer on the Edge (Islas Cíes 12/20/02)*, uno de los más bellos que llegó a realizar el fotógrafo, por el cautivador dinamismo del gesto del voluntario que recoge chapapote de las playas gallegas, que impone una distancia afirmativa con la iconografía del héroe. Si hay una potencia en esta imagen, reside en su inusitada ejecución: el trabajo de Sísifo (limpiar una playa, salvar un territorio del desastre) es tocado por la gracia. Pero la potencia no reside exclusivamente en la imagen sino en su exterioridad, en la compleja

relación imagen – trabajo que no se tematiza o se conceptualiza de forma directa, sino más bien dialéctica.

2. La abstracción real y el fetichismo de la mercancía.

El grupo *Krisis* debe su nombre a una revista homónima fundada en 1986 por teóricos marxistas alemanes como Robert Kurz, Ernest Lohoff o Rosita Scholz. Una de las principales aportaciones del grupo —y, en concreto, de la filosofía de Kurz— es la vuelta a una lectura de Marx centrada en la teoría del valor y en el concepto del trabajo abstracto, un Marx «abstracto» y ontológico. Así lo explica Anselm Jappe: «el entero concepto de la lucha de clases era en el fondo una teoría de la liberación del capitalismo de sus residuos precapitalistas, mientras que es en la teoría del valor y del fetichismo donde Marx anticipó una crítica que solo hoy adquiere verdadera actualidad» (Jappe, 2009a, p.36). Sostienen desde el grupo *Krisis* que la centralidad de una crítica al trabajo y a la dialéctica de clases se ha agotado desde el momento en el que el proletariado ha sido asimilado bajo el paradigma de la socialdemocracia. Así, defienden que los reclamos ilustrados de «justicia» y «libertad» son perfectamente conciliables con la asunción de una sociedad de clases, pero no con la crítica al valor y al fetichismo.

¿En qué sentido podemos entender las filosofías de Kurz y Jappe, su insistencia en la importancia del concepto de valor y fetichismo, desde la fotografía de Allan Sekula y, en un plano más general, desde la teoría de la imagen? La importancia reside en el peso que le concedamos a la noción de *trabajo abstracto*.

Si aplicamos el concepto de fetichismo al mundo del trabajo, encontraremos una salida teórica más potente que aquella que se encalla en la denuncia de la 'plusvalía' y la alienación. Como explica Robert Kurz, «el problema ya no es la "explotación" en la forma valor, sino el trabajo abstracto mismo, esto es la utilización abstracta y empresarial del ser humano y la naturaleza» (2009, p.53). Por tanto, se trata de pensar el trabajo mismo en términos marxistas, o sea, el trabajo abstracto, en términos ontológicos, como una «sustancia», más concretamente la sustancia del capital. Así, como bien explica Clara Navarro Ruiz, «la lucha de clases no es esencia, sino consecuencia de la matriz capitalista» (2017, p. 259). Y si hay una fuerza unitaria que homogeneiza el mundo bajo el capitalismo global esa es, según Kurz, la fuerza del fetichismo. Las tesis de Kurz sorprenden porque, frente a análisis marxistas de corte sociologista, que rechazan la teoría

del fetichismo como esotérica u oscura, afirma que el concepto de fetiche es elemento central de su teoría, incluso llevado más allá de la mercancía, al fetiche de trabajo.

Es preciso entender la agencia política de la noción de "fetichismo", lejos de su uso «cultural»; es decir, desviado del análisis de la producción imaginaria, lejos de la valiosa, pero lejana, actualización que del concepto hizo Laura Mulvey (1972) tomando a Freud y Marx. El fetichismo de la mercancía es una realidad política. Como afirma Anselm Jappe: «el "fetichismo" no es solamente una ilusión o un fenómeno de conciencia sino una realidad: la autonomización de las mercancías que siguen solamente sus propias leyes de desarrollo» (Jappe, 2009a, p.33). Pero todo esto, tanto el carácter fetichista como la igualdad de los productos en la circulación, solo puede existir gracias al peso de la abstracción. Para ello, habremos de entender la diferencia entre trabajo privado y trabajo total o abstracto.

Toda mercancía adquiere valor de uso y valor de cambio, pero más allá de esa distinción está la entidad abstracta del «valor». Pero, para que exista tal entidad, también ha de existir la entidad trabajo como algo independiente a la fuerza de trabajo privada o individual: el trabajo total o abstracto. La relación entre valor y trabajo se da, sobre todo, en la esfera del intercambio, en la que se equiparan todas las mercancías de acuerdo una objetividad del valor socialmente igual, y así se escinde el producto del trabajo en dos: «cosa útil y cosa de valor» (Marx, 2012, p.104). Pero, al igual que se equiparan las mercancías, han de equipararse los trabajos, e igual que las mercancías tienen un doble carácter social, también lo tiene el trabajo: por un lado, el trabajo útil socialmente determinado, aquello que participa del trabajo total o abstracto, y, por otro, el principio de intercambiabilidad del trabajo, el cual «solo puede existir haciendo abstracción de su desigualdad real, en la reducción al carácter común que poseen como gasto de fuerza de trabajo humana, trabajo humano abstracto» (Marx, 2012, p.105). Estamos hablando aquí en términos únicamente capitalistas, pues si no existiera la esfera de la circulación como algo separado de la esfera de la producción, no existiría tal cosa como el «trabajo abstracto». La particularidad de Kurz y Jappe es que buscan en este concepto, el de trabajo abstracto, el sentido absoluto de las dinámicas del capital, en lo que constituye la defensa de un «Marx esotérico», el que piensa el capitalismo en términos de superación, frente a un «Marx exotérico», el Marx que piensa y teoriza la modernización. El esotérico y el exotérico conviven en el mismo Marx, pero el Marx esotérico es aquel que realiza una sesuda y compleja crítica a las categorías básicas de la modernidad —valor, trabajo abstracto, dinero, mercancía, fetichismo— más difícil de instrumentalizar políticamente

en un primer momento, y que comprende nociones como abstracción y totalidad, un Marx que no puede ser acusado de reduccionismo económico, pues ciertamente funciona como un teórico que hace ontología del capitalismo.

Así, la sustancia común a todas las mercancías, aquello que posibilita su intercambio, es el trabajo, «lo único que es idéntico en mercancías por lo demás inconmensurables» (Jappe, 2020, p.33). En efecto ¿qué tienen en común un saco de patatas y un reloj? Nada más que el trabajo, y el valor de la mercancía dependerá del tiempo de trabajo dedicado a su producción. Y en la relación entre el trabajo y la producción de mercancía viene dada, en un principio y sin dependencia de otros medios o leyes, el valor de dicha mercancía. Es el trabajo abstracto (el puro gasto de tiempo, no dependiente de las condiciones o las fuerzas) lo que cuenta, y no el trabajo concreto o el valor de uso: si dos horas han sido necesarias para configurar un vestido y una sola hora para producir una bomba, el vestido tiene más valor abstracto que la bomba, del mismo modo que «las mercancías en las que se contienen las mismas cantidades de trabajo, o que pueden producirse en el mismo tiempo de trabajo, tienen, por lo tanto, la misma magnitud de valor» (Marx, 2012, p. 61).

En su conceptualización del trabajo abstracto, Marx abstrae la individuación: «toda la fuerza de trabajo de la sociedad que se representa en los valores del mundo de las mercancías rige aquí como una sola y misma fuerza de trabajo humana, aunque conste de innumerables fuerzas de trabajo individuales» (Marx, 2012, p. 60). Por esta razón Marx habla de la «gelatina de trabajo humano» que «cristaliza» en el valor. Las diferencias temporales en la producción de mercancías se aniquilan en esa gelatina, de donde procede el concepto de «tiempo socialmente necesario», que produce una nivelación valorativa entre las diez horas diarias de un obrero y las tres de un funcionario. El trabajo abstracto es tiempo consumido en la producción de mercancías que no considera el contenido de estas; es, por tanto, una abstracción. El valor de uso es ontológicamente secundario: es la apariencia que toma la mercancía en el mercado, «no sirve más que para realizar su valor» (Jappe, 2020, p.19). La peculiaridad ontológica del valor es que es invisible, lo que es visible es el precio convertido en dinero. Encontramos aquí una curiosa relación triangular entre la visibilidad y la invisibilidad, términos íntimamente ligados a la noción de imagen, y que también aparece vinculada al trabajo de Allan Sekula: relación entre lo que aparece y se realiza y lo que reposa y se mantiene oculto.

Frente a otros análisis que lo supeditan todo al movimiento y el intercambio de mercancías, Jappe anota que la sociedad mercantil moderna es, sobre todo, una sociedad

de trabajo, y no una sociedad de intercambio: el crecimiento del dinero depende del *trabajo ejecutado, del trabajo abstracto*:

construir una mesa o tocar el piano, cuidar del bebé de los vecinos y disparar con un fusil contra otros seres humanos, cortar el trigo y celebrar un rito religioso: estas actividades son totalmente diferentes las unas de las otra y a nadie en una sociedad premoderna se le habría ocurrido subsumirlas bajo un solo concepto. Pero en la sociedad del trabajo se pasan por alto sus particularidades, e incluso son anuladas en provecho únicamente del gasto de fuerza de trabajo cuantitativamente determinado (Jappe, 2019, p. 22).

Aunque pueda entenderse la teoría marxista como iconoclasta o anicónica, el análisis del capital descansa en términos íntimamente relacionados con la imagen: visibilidad e invisibilidad. Marx fundamenta su crítica de la economía política en fenómenos que escapan a lo visible o lo accesible, lo abstracto, lo puramente social —para Slavoj Žižek, se trata de toda una «metafísica» (2023, p.243)—. Sin embargo, extrae todas estas enseñanzas y tesis de un fenómeno parcialmente «visible»: el del intercambio. Cuando encontramos equivalencias entre una mercancía y otra, y el intercambio se hace posible, el valor se desvela. En la equivalencia se da la forma total o desarrollada del valor, la que nos conduce a igualar veinte metros de tela con un vestido. De ese principio de equivalencia obtenemos la forma general del valor, que presupone que las mercancías pueden excluir su forma relativa del valor y convertir cualquier objeto en un equivalente general. Así, se acaba por obtener una imagen de la forma dinero: «una simple consecuencia del desarrollo de la forma mercancía» (Jappe, 2020, p.38).

La identificación pormenorizada de la forma valor como el principal eje vertebrador de la dinámica capitalista que llevan a cabo Kurz y Jappe es uno de los puntos que han revitalizado la teoría marxista contemporánea. Esta crisis de la forma-valor coincide con la crisis de la imagen (o de la forma-imagen), al igual que Jappe (2019) la hace coincidir con la crisis de la forma-sujeto. El teórico norteamericano Jonathan Beller defiende que la imagen cinematográfica representa la mercancía sin su material contenido, que es pura forma mercantil, una *abstracción* cuyo poder reside precisamente en serlo. No se trata del fenómeno cultural que podríamos denominar «reificación de la mirada», del que ya advirtió Marcuse, sino de una íntima proximidad entre la forma imagen y la forma mercancía fundada en la abstracción. «La gente se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina», señalaba Marcuse en los años sesenta (2024, p.50); gran parte del arte estadounidense de aquella década reflexionó sobre este fenómeno de hipercercanía

del símbolo cotidiano, desde Dan Graham hasta las subversiones feministas de Martha Rosler o Judy Chicago. La asimilación entre mercancía e imagen que Marcuse teoriza en términos de reconocimiento y deseo queda lejos, sin embargo, de posturas como la de Beller, que añaden el inescapable peso de los datos y la información, mutaciones contemporáneas de la imagen.

¿Cómo entender el trabajo fotográfico de Sekula a partir de aquí? En lo sucesivo, trataré de argumentar por qué Sekula es uno de los pocos artistas contemporáneos que centra su trabajo en la cercanía ontológica entre imagen y mercancía, desde la fuerza de la abstracción de ambas.

3. La logística de la imagen: el proyecto de Allan Sekula.

Una de las posibles derivaciones de lo anteriormente expuesto al plano de la filosofía de la imagen tiene que ver con el estudio de su flujo. Las imágenes, hoy en día, se comportan de forma errática y automatizada. Muchos aspectos de la teoría social contemporánea censuran la abundancia de imágenes, su circulación y su flujo. La crítica de la mediatización del sujeto, definida por Jonathan Beller como un cambio político y antropológico «from Factory-mediated labour to screen-mediated attention» (Beller, 2012, p.2), nos conduce a un callejón sin salida. Es decir: constata y consagra el realismo capitalista, reconfigurando continuamente los espacios de difusión y revalorización del capital, sugiere que nuestra imaginación ha sido robada: «every ad we see, every page we browse, every mail we send, every word we say, every thought we link and every dream we have is part of the production and reproduction of capitalist society» (Beller, 2012, p.14).

Esta aproximación *apocalíptica* a la imagen política hoy, presente también en los estudios de Baitello (2003), lleva a la práctica artística a una cierta redundancia. En el caso de Allan Sekula, no se trata de denunciar las lógicas de circulación de la imagen desde su rechazo previo: lo que el artista americano desarrolla es, en paralelo, una crítica (en texto y obra fotográfica) a la lógica de la imagen y una logística de la imagen (en fotografías). Esto desarma la clásica disputa entre texto e imagen como aparatos críticos autónomos o enfrentados, que no le interesa en absoluto discutir a Sekula, quizás porque fue la lectura de textos críticos lo que lo empujó, en sus años de estudiante, a la práctica visual.

La insistencia en la violencia del *trabajo abstracto* tiene que ver, en cierta medida, con escapar de dinámicas que la violencia capitalista reduce a una superficie visible: la explotación y la desigualdad. Al argumentar que la lucha de clases es una consecuencia de una matriz capitalista, y no el origen de la opresión, Jappe y Kurz huyen de la equiparación peligrosa entre la esfera visible y la esfera superficial. De la misma manera, Allan Sekula, al dismantelar el realismo documental que caracterizaba a la fotografía obrera de los años treinta —centrada en la denuncia de la explotación y la desigualdad—, se focaliza en la violencia del trabajo abstracto. Sekula es el artista que mejor entendió, por un lado, la potencia de la noción teórica de «abstracción real», es decir, el desenvolvimiento de ciertas dinámicas de dominación capitalistas que se extienden más allá de la explotación visible, y quien mejor supo articular la denuncia de este particular tipo de dominación con una investigación en la imagen.

A pesar de insistir en la relación entre fotografía y modernidad capitalista —como en la crítica a *Life* presentada en la introducción de este texto—, Sekula no se dedica a constatar que la fotografía es el reflejo técnico de un tipo de relación social que surge con el capitalismo. Su aproximación al fenómeno es dialéctica y tensional, algo que también llevará a cabo en su fotografía. Esta relación tensional es algo ontológico, pues la fotografía, como el dinero, «is both a fetishized end in itself and a calibrated signifier of a value that resides elsewhere, both autonomous and bound to its referential function» (Sekula, 1981, p.23). Esta apariencia contradictoria de la fotografía es justamente lo que la libra de la condena como mero reflejo de las relaciones sociales reificadas, lo que compone su potencia. Así, en relación con la tensión inherente que Sekula percibe en el medio fotográfico, diversos comentaristas de su obra, como Benjamin Buchloh (2002), hablan de la contradicción que se establece entre su aparente transparencia —la falta de monumentalidad, presente también en la fotografía documental que tanto atacó en los años 60— y su ilegibilidad, su escasa claridad narrativa.

Esta aparente contradicción se resuelve una vez que entendemos que se trata de una incursión en la abstracción: es lo que denomino, en su aparente contradicción, «abstracción realista». Sekula menciona a Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Oliver Wendell-Holmes (el primero en utilizar la noción de fotografía como «equivalente universal», a la par que el dinero) o Robert Smithson como sus grandes influencias (Sekula y Buchloh, 2003). En su crítica a Wendell-Holmes, Sekula (1981) también rivaliza con la cuestión de la fotografía como un «lenguaje universal», pues eso está, a su juicio, íntimamente relacionado con la cuestión del equivalente universal. La ideología

de la fotografía es esa, la que Sekula llamó «regla de la abstracción», la «equivalencia visual abstracta», el dinero. Como sostiene Alberto Toscano (2015, 2018), la obra fotográfica de Sekula busca precisamente acabar con el imperativo del equivalente universal, entendiendo que este último convierte a los trabajadores en fotografía en «sujetos monetarios sin dinero» (Toscano, 2018).

La obra de Sekula dialoga constantemente con la economía, no por capricho, sino porque considera su tematización o problematización como algo inescapable al trabajo del artista. Pero no dialoga de forma literal, como hacen, por ejemplo, los artistas Max de Esteban y Melanie Gilligan: Sekula trata de entender la encrucijada entre imagen y economía, o entre fotografía y trabajo, desde el interior de las fotografías. Su proyecto es el de una «logística de la imagen», como señala Alberto Toscano (2018).

Sekula no practica una «fotografía obrera» en sus retratos de trabajadores del mar. Esos cuerpos no se definen por su trabajo —perceptible en elementos superficiales de la imagen, detalles como el vestuario, el título o el gesto—, más bien, es el trabajo (abstracto) el que define la lógica no conclusiva de estas imágenes. Lo que destaca, en el análisis marxista de las imágenes, es entonces esta cuestión del poder abstracto, de la invisibilización de ciertos cuerpos. A eso apunta Didi-Huberman cuando habla de los fenómenos de la exposición de los pueblos (2018, 2020). En la imagen hay una contradicción inherente que la hace política, que imposibilita su definición, expresada por Alberto Toscano de la siguiente manera:

a medida que nuestro presente marcado por las crisis produce formas de dominación abstractas cada vez más intensas, de las que la fabricación de imágenes supone un vector crucial, pero también un punto de estrangulamiento potencial, la práctica de la inmersión reflexiva adoptada por Sekula, que consiste en exhumar los archivos de la explotación y componer pacientemente los de la resistencia, es un recurso indispensable por una estética del capital y contra el capital (2015, p.55)

Toda estética es del capital, pues toda imagen forma parte del paradigma del intercambio. Así, Sekula fotografía lo que no se ve, pero se ve, como el capital: sus fotografías de barcos, el decorado del Titanic, un espigador, camiones de carretera, el trabajo de los estibadores —un trabajo en desaparición. Es la evidencia visible tras cualquier objeto, cualquier imagen. Su reivindicación de la protesta — en la serie *Waiting for tear Gas*, tomada en las protestas contra la OMC en Seattle de 1999— se resume en una frase que él mismo escribe: «no tenía ninguna gana de tomar a toda prisa la foto del puño en alto que lo resumiría todo»: tampoco servía, dirá Sekula, la fisionomía del «luchador». Se

trata de fotografías donde el sujeto colectivo emerge, pero no a pesar de las subjetividades particulares, sino gracias a ellas, las imágenes parecen estar en movimiento, comunicándose unas con otras, en un intento de representar los «flujos discontinuos» de la protesta (Begg, 2005). La elección de los ángulos, el paso hacia la noche, el movimiento de las fotografías una vez lanzados los gases lacrimógenos, sitúan a Sekula como participante, fuera de toda «objetividad», pero también de toda «falsa subjetividad»: Sekula cerraba el siglo XX, el siglo del cine, con la posibilidad de concebir una imagen fuera de la lógica del capital. En los últimos años de su vida, Sekula sorprendió a críticos y comisarios por su interés en los retratos del comercio marítimo, uno de los últimos vestigios, en palabras del propio artista, donde resistía una organización sindical, una camaradería clara. Los barcos portacontenedores, de poco impacto visual, le interesan a Sekula porque en ellos ve el epítome de «la circulación global y la nueva economía método de producción justo a tiempo» (Alloa y Cappelletto, 2020, p. 2).

La obra más conocida de Allan Sekula es la serie *Fish Story* (1989-1995), que se expuso por primera vez en Rotterdam en 1995 y se re-expuso completa en documenta 11 (2002), aunque su verdadera naturaleza sea la de un libro. Se trata de una obra secuencial —otros dirían narrativa—, compleja, *magnum opus* de su «realismo crítico», pues supone una gran enmienda a la fotografía documental americana, al propio medio fotográfico y a la ideología realista, pero también un estudio de los espacios que posibilitan el capital y por los que el capital no discurre. A la vez, *Fish Story* sorprendió en su época por tratar dos temas que parecían, a finales del primer milenio, completamente obsoletos: el realismo y el mar. Sekula demuestra, con este proyecto, la radicalidad contemporánea de ambos, justo cuando se empezaba a hablar de «globalización». A lo largo de toda su carrera, y hasta su muerte en 2013, Sekula establecerá una línea de contacto con *Fish Story*, sobre todo en *Ship of Fools* (1999-2010) y *The Dockers' Museum*. Desde el principio, algunos críticos ya leyeron la serie de Sekula como una estrategia de cartografía cognitiva por los «puntos ciegos» del capital global (Verbeeck, 2019), todo desde un pesimismo complejo y movilizador. La obra de Sekula habla de la derrota del sindicalismo —no en vano comienza su serie en 1989, año de la caída del Muro de Berlín, y cuatro años después de la gran derrota del movimiento obrero inglés—, y si confía en algo es en la capacidad de la fotografía para anclar el imaginario o dimensionar los conflictos sociales, y no tanto en el poder de la representación o en la fuerza instrumental de la pornomiseria documental. La opacidad de obras como el tríptico *Percebeiros*

(*shellfishers*) *Working and Army Preparing* (Tourriñán, 12/24/02), tomado en medio del desastre del Prestige, nos habla de esta «abstracción realista»: vemos un paisaje dividido en tres paneles, cuya lógica espacial se sigue, pero no específicamente vinculada a una lógica temporal de simultaneidad: la fotografía abre así una brecha, es uno de los típicos mecanismos de Sekula con los que busca desintensificar el realismo documental.

La obra se lee de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, hasta encontrar que la división de cada marco no es del todo legítima, sino que hay porciones de espacio representado que se repiten al lado limítrofe de cada fotografía con otra, y la sensación de continuidad se diluye. La comunicación es posible solo gracias a la abstracción —del tiempo y del espacio— mediante la cual logramos percibir el trabajo, ese trabajo perceptible, pero invisible, en la parte derecha del tríptico. Y se trata de un trabajo voluntario, de quienes recogen el chapapote tras el desastre del Prestige. Sekula comenta cómo, a principios de los 70, tras breves incursiones en el campo de la escultura, entró en la fotografía desde Muybridge y Godard, es decir, desde el cine, pero un tipo de cine muy particular, que le condujo a las prácticas del des-montaje (*disassembled movie*) (Sekula y Buchloh, 2003, p.26), por lo que no es baladí la mencionada complejidad dentro del ejercicio realista, presente también en obras claramente secuenciales como *Untitled Slide Sequence* (1972). El de Sekula es un marxismo comprometido con la filosofía, y no con la estética afin, como lo fue en su día la práctica de Dziga Vertov o la de Eisenstein — censurado y condenado al ostracismo por la propia Unión Soviética. De hecho, Sekula es un feroz crítico del realismo socialista, que considera un método usado para oscurecer el aparato burocrático soviético, y que equipara al documentalismo social americano: «both Socialist Realism and liberal capitalist social documentary share in offering us images of labor in its positivity. They are necessarily ignorant of any notion of labor's contingency» (Sekula, 2003, p.48). Su método va a proponer un acercamiento más cercano al adorniano, por la vía negativa: encarar el trabajo a partir del no-trabajo, de ahí el interés en los estibadores, en su vida en el mar. Sekula, que fue alumno en San Diego de Jon Baldessari y de Herbert Marcuse, reconoce muchas influencias cinematográficas: Jean Rouch, Chris Marker, Fernando Solanas, John Jost o Frederick Wiseman (2003, p.39). A través de su práctica como fotógrafo, reforzó su práctica como crítico, y viceversa. Por eso en su obra trabaja con el retrato y el paisaje, dos de las constantes de la historia de la fotografía —y, sobre todo, de la fotografía americana—, pero desde una hiperconsciencia del medio que genera la distancia crítica adecuada como para poder concluir que Sekula está trabajando con las intensidades de la propia imagen. En una de sus obras más tempranas, *Portraits*

of Salespeople (1973), ofrece ya un estudio de las intensidades de la imagen-dinero: se trata de retratos de trabajadores de tiendas, de personas que se dedican única y exclusivamente a vender. Están tomados en sus propias tiendas o en ferias de exposición, y la factura técnica de los retratos es perfecta, tanto que se hace difícil establecer una relación psicológica con los retratados, de quienes no se sabe si sufren el peso del hastío o están en un proceso de culminación mercado-afectiva. Se trata, aquí, de alcanzar las propias expectativas de la fotografía como medio para forzar la abstracción. La violencia del retrato acaba con la práctica realista de Sekula, que fuerza toda la fotografía al límite no ético, sino ontológico-económico: son las condiciones económicas las que fuerzan el marco hasta su límite.

Lo mismo podemos percibir en el que es considerado su primer gran trabajo, *Aerospace Folktales* (1973), en el que retrata el espacio doméstico de la familia de un ingeniero militar (un entorno que Sekula conocía bien, pues su padre trabajó en la industria aeroespacial, y de hecho ambos progenitores aparecen en la serie de fotografías) que está en paro — condición que se acentúa con la crisis económica, pero que en ningún momento se asocia con su subjetividad «profesional»—, y donde las condiciones económicas «manchan» de forma imperceptible, todas las imágenes. Pero la economía solo se percibe en la abstracción, y la abstracción se logra, simplemente, forzando a la mirada a prestar atención. Lo que parece un retrato de familia de clase media suburbana es, en realidad, un artefacto sobre los violentos estragos de la economía cuando esta misma no está presente en forma de trabajo —de nuevo, imagen, dinero y trabajo coexisten bajo la dialéctica de la presencia y la ausencia—: «para aquellos hombres que han interiorizado las exigencias de la producción, la ociosidad forzosa puede alimentar tanto pequeñas como grandes demencias, desde enderezar compulsivamente lámparas hasta desesperarse y suicidarse» (Sekula, 2015, p.165).

Sekula ataca todos los valores del arte burgués, todos los residuos de la estética idealista, incluida la «seña artística», pero no le vale con eso. No es un pensador iconoclasta, sino cargado de fuerza crítica. También trata de dismantelar la práctica documental americana clásica, de la que la publicidad se apropió a finales de los años 40, atacando las prácticas de coerción y seducción que emplean los fotógrafos en el proceso de negociación de la imagen, todo lo cual consigue una cierta indeterminación en la imagen que no tiene como objetivo complejizar esa relación, sino convertir a la fotografía en un arte elevado. Sekula, por su parte, como hemos explicado, trabaja con otro tipo de indeterminación en el sentido icónico, vinculada a las tensiones entre la particularidad del

medio y la abstracción. Como explica el propio Sekula, tensionar el medio, ponerlo en crisis, es un proceso positivo para pensar y repensar las relaciones sociales que se imprimen o reproducen en la práctica artística.

la crisis del arte contemporáneo supone algo más que la falta de un pensamiento metacrítico unificador, y tampoco puede resolverse mediante caros trasplantes de órganos interdisciplinarios. Los problemas del arte reflejan una crisis ideológica y cultural más profunda, cuyo origen debe buscarse en el proceso de decadencia en que ha entrado la cosmovisión del capitalismo liberal. Por decirlo claramente: estas crisis están ancladas en las desigualdades impuestas materialmente por el capitalismo avanzado, y solo se resolverán prácticamente a través de la lucha por un socialismo auténtico (Sekula, 2015, p.154).

En los 90, su práctica se torna más autoconsciente y se vincula a una estética — como han escrito varios comentaristas de su obra (2006), el compromiso de Sekula no tiene nada que ver con posiciones antiestéticas, precisamente por su alergia al realismo ingenuo—, época que coincide con el momento en el que se lanza al mar, tras haber dedicado buena parte de su carrera a pensar y fotografiar el espacio de los puertos. Desde finales de los años 70, Sekula defendió en su producción teórica un desmantelamiento de la modernidad, una «reinención del documental» edificada en la práctica del antinaturalismo brechtiano. No es, por tanto, la posición una antiestética, sino más bien antiartística. En palabras de Jorge Ribalta: «se trataba de recuperar una filiación histórica del documental como forma artística híbrida, menor, cuya lógica archivística y comunicativa era en cierto modo antiartística, indisociable de proyectos políticos de transformación social» (Ribalta, 2015, p.21), a la vez que se sometía a crítica el supuesto privilegio epistémico del documental: con Sekula se genera una doble operación: reinención y desmantelamiento. Desmantelamiento de la modernidad: acabar con la estética idealista, la idea de genio y la mistificación del arte, de la experiencia privada. Reinención de la práctica: «necesitamos una política económica, una sociología y una semiótica no formalista de los medios», «debemos poner al descubierto el vínculo que existe entre el lenguaje de las necesidades manufacturadas y el fetichismo de la mercancía» (Sekula, 2015, p. 155).

Así, la práctica con la imagen se convierte en una forma de resistencia: a las inclemencias del mercado, a la mercantilización del arte, que pasa por la creación de una «esfera artística» en la que se replican las relaciones económicas que valorizan la figura del artista bajo la sombra de una «buena conciencia», a la fe ingenua en la transformación del mundo por el mero arte, resistencia a las violencias dirigidas «contra el cuerpo

humano, el medio ambiente y la capacidad de la clase trabajadora para controlar su propia vida» (Sekula, 2015, p.167).

La práctica antiestética de Sekula logra confabular abstracción y concreción generando un desasosiego, una tensión en la imagen. Adorno advirtió, frente a la crisis del arte en los años cincuenta, que «es precisamente el esencial carácter abstracto de lo que realmente acontece lo que verdaderamente se resiste a la imagen estética» (Adorno, 2006, p.150). Y ese «carácter abstracto del trabajo», que se resiste es lo que Sekula pretende trasladar a la imagen, por eso sus fotografías son realistas solo en apariencia, y se pliegan ante la imposición de un significado unitario. Los tanques que encierran las mercancías son esa supra-mercancía abstracta que anula el trabajo y que Sekula convierte en referente estético. Podríamos entender los últimos proyectos de Sekula como un enfrentamiento a las lógicas de opacidad inmiscuidas en el cargo container. Según explica el propio artista, su infancia cerca del puerto de Los Ángeles le hizo tomar conciencia muy pronto de la naturaleza abstracta del trabajo:

I basically grew up during the period of spatial transformation of ports and the productive transformation of labor through the coming of the cargo container; I saw it all happen. I went to school with kids whose parents worked on the docks, and in fishing, and in industries that were affected deeply by these changes in port space. It wasn't until the 1980s, twenty years later, that I was actually able to get a handle on it, and I think it came by thinking of other industries, thinking about historical capitalism and contemporary class relations and capital movement (Tchen y Sekula, 2004, p.158).

Entiéndase por qué la recurrencia a la abstracción no-pictórica en la obra de Sekula es un antídoto contra las formas estéticas anquilosadas. En palabras de Sven Lütticken, la obra de Sekula desnuda dos condiciones del fetichismo de la mercancía contemporáneo: «the disavowal of the material conditions of commodity production and distribution, and the "spiritualizing" discourse on the post-industrial condition and "informatization" of the economy» (2009, p.114). En *Fish Story* vemos cargo containers, pero también maquetas de barcos, objetos personales, vemos casinos en ciudades portuarias o tiendas abandonadas, playas de pescadores, concesionarios, bloques de hormigón, manifestaciones de sindicatos, bases militares, infraestructuras. No todo puede quedar reducido a la «enigmática» figura de la mercancía. Lo que Sekula plantea en el centro es la mutación que el uso globalizado del cargo container lleva consigo: la posibilidad de una industria nómada, global, móvil, en búsqueda continua del trabajo más barato, en cualquier parte del mundo, es decir, un tipo de fluidez en la producción que es

entendida por Sekula como una novedad radical en la historia. Esto va unido, sostiene Sekula, a una pérdida de interés por el mar como elemento pictórico o fotográfico, quizás porque los grandes puertos del siglo XIX, como Nueva York, empiezan a perder importancia. El mar y el puerto configuran el polo de opacidad de la industria global. En términos pictóricos, Sekula sostiene, basándose en el análisis de los cambios en la visión de lo marítimo de Turner a Proust, que «la modernidad disuelve la unidad edificante del clásico panorama marítimo» (2002, p.106). Así, la modernidad implica una victoria del detalle sobre el panorama, y con ello una mayor dificultad para pensar icónicamente la noción de «flujo», aquello que, *ontológicamente*, caracteriza a la imagen contemporánea.

El realismo socialista agotó y aniquiló, por excesos ideológicos, la posibilidad de trasladar el trabajo a imagen. Pero el contenedor de carga, sostiene Sekula, es la metáfora más apropiada para la noción de Marx de «trabajo muerto» que cristaliza en las mercancías:

If there is a single object that can be said to embody the disavowal implicit in the transnational bourgeoisie's fantasy of a world of wealth without workers, a world of uninhibited flows, it is this: the container, the very coffin of a remote laborpower. And like the table in Marx's explanation of commodity fetishism, the coffin has learned to dance (Sekula, 2002, p.137).

El *container* ha aprendido a bailar. Es el sutil salto del objeto a la mercancía, y de la mercancía a la imagen. Visibilidad e invisibilidad, movimiento y estatismo, opacidad y transparencia: todos los elementos que hacen, con su puesta en tensión, la imagen, contemporánea, están en este particular «objeto de objetos», imagen de imágenes, a medio camino entre la abstracción y la concreción pictórica. Fue Sekula quien mejor supo pensarlo *en imágenes*.

Bibliografía

Alloa, E.; y Cappelletto, C. (2020) The Dynamis of the Image (and the Genesis of a Book). En E. Alloa, y C. Cappelletto (Eds.), *Dynamis of the Image*. De Gruyter / Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1-14.

Baitello Junior, N. (2003). Las cuatro devoraciones. Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura. COMUNICACIÓN. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales, 1(2), 159–168.

- Begg, Z. (2005). Recasting Subjectivity: Globalisation and the Photography of Andreas Gursky and Allan Sekula. *Third Text*, 19(6), 625–636.
- Beller, J. (2006). *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and The Society of The Spectacle*. Darmouth College Press.
- Beller, J. (2012). Wagers Within The Image: Rise of Visuality, Transformation of Labour, Aesthetic Regimes. *Culture Machine* 13, 1-28.
- Edwards, S. (2015). Les chronotopes d'Allan Sekula: le capitalisme inégal et combiné. En H. van Gelder (ed.) *Allan Sekula. Ship of Fools / The Docker's Museum*. La Criée centre d'art contemporain/Les presses du réel [Catálogo de Exposición].
- Jappe, A. (2009a). El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. En A. Jappe (ed.). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Pepitas de Calabaza.
- Jappe, A. (2009b). Las sutilezas metafísicas de la mercancía. En A. Jappe (ed.). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Pepitas de Calabaza, 65- 82.
- Jappe, A. (2019). *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestrucción*. Pepitas de calabaza.
- Jappe, A. (2020). *Las aventuras de la mercancía*. Pepitas de calabaza.
- Kurz, R. (2009). Los intelectuales después de a la lucha de clases. De la nueva aconceptualidad a un nuevo pensamiento crítico. En A. Jappe (ed.). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Pepitas de Calabaza, 41-64.
- Lütticken, S. (2009). *Idols of the Market. Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle*. Sternberg Press.
- Marx, K. (2012). *El Capital*. Libro I. Tomo I. Akal.

- Navarro Ruiz, C. (2017). El tablero áureo. Consideraciones sobre la teoría del valor en Robert Kurz. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 8/9, 256-284.
- Ribalta, J. (2015a) (ed.). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*. [Catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ribalta, J. (2015b). Esbozo para una cartografía de los debates sobre el documental en los «largos setenta». En Ribalta, J. (ed.). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*. [Catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16-45.
- Sekula, A. (1981). The Traffic in Photographs. *Art Journal*, 41,1 Photography and the Scholar/Critic, 15-25.
- Sekula, A. (2002). *Fish Story*. Richter Verlag.
- Sekula, A. (2014). An Eternal Esthetics of Laborious Gestures. *Grey Room*, 55, 16–27.
- Sekula, A. (2015). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. En Ribalta, J. (ed.). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*. [Catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 153-168.
- Sekula, A., y Buchloh, H.D. (2003). Conversation. En S. Breitwieser. *Alan Sekula: Performance Under Working Conditions*. Viena: Generali Foundation [Catálogo de exposición], 20-56.
- Sekula, A., y Tchen, J. (2004). Interview with Allan Sekula: Los Angeles, California, October 26, 2002. *International Labor and Working-Class History*, No. 66, New Approaches to Global Labor History, 155-172
- Toscano, A. (2015). La photographie contre le courant: abstraction et logistique dans les écrits d'Allan Sekula. En H. van Gelder (ed.) *Allan Sekula. Ship of Fools / The Docker's Museum*. La Criée centre d'art contemporain/Les presses du réel [Catálogo de Exposición].
- Toscano, A. (2018). *The Mirror of Circulation. Allan Sekula and the Logistical Image. Society and Space*. Disponible en: <https://www.societyandspace.org/articles/the-mirror-of-circulationallan-sekula-and-the-logistical-image>