

EL DESPLIEGUE DEL DISPOSITIVO DOCUMENTAL

CARLES GUERRA

Desde el año 2009 Xavier Ribas ha dedicado su práctica fotográfica a investigar la historia natural del nitrato. A diferencia de sus series anteriores en las que el paisaje anclaba la experiencia documental y empírica del autor, el nitrato despliega una vasta geografía que desafía la posibilidad de ser contenida por la visión fotográfica. *Nitrato* ha tomado la forma de un ensayo que explora la historia política y geológica de Chile para articularla con los flujos financieros y de consumo europeos. De tal modo que la geografía de este material da forma a una estructura colonial. La representación de este sistema de extracción de recursos naturales iniciado a finales del siglo XIX –y que ahora nos atrevemos a calificar como una modernidad extraccionista– ha exigido un dispositivo documental que recalifica el papel de la fotografía.

Una de las piezas centrales de *Nitrato* muestra una amplia extensión del desierto de Atacama, justo allí donde los trabajadores de las antiguas *oficinas* salitreras removieron el suelo y rompieron la costra para extraer el caliche. La composición en forma de retícula recuerda los procedimientos arqueológicos mediante los cuales se profundiza en la historia de un enclave. Las treinta y tres fotografías que conforman el políptico *Desert Trails* (Senderos del desierto, 2012, pp. 64-87) aportan una detallada descripción orográfica del suelo y sus accidentes. En un primer plano se aprecian los escombros de la explotación minera y mucho más lejos, en el horizonte, se perciben petroglifos que han perdurado a lo largo de siglos. De manera que el tiempo histórico contenido en esta pieza excede el tiempo de la observación documental, hasta el punto que una adecuada genealogía de esas rocas amontonadas en el desierto requerirá una investigación de corte materialista.¹

Eso explica que para llevar a cabo un proyecto como *Nitrato*, Xavier Ribas haya modificado los límites de su práctica fotográfica. En este trabajo han confluído prácticas vinculadas a diferentes instituciones e intereses, tales como la investigación en bibliotecas y archivos, las entrevistas y viajes para realizar trabajo de campo, sin olvidar la recolección de materiales diversos. Una confluencia de saberes, métodos y formas de distribución del conocimiento que desbordan el medio de la fotografía y que nos empujan a considerar *Nitrato* como un dispositivo documental, es decir, una serie de obras que tanto pueden ser leídas de forma conjunta y relacionada como autónoma. Cabe destacar que la mayor parte de las obras vinculadas a *Nitrato* integran la imagen fotográfica junto a imágenes de archivo, datos, relatos, noticias, inventarios, listados e incluso objetos, una prueba de que el dispositivo documental adopta

¹ Véase el texto de Louise Purbrick en esta publicación, pp. 29-38.

cualquier forma excepto la de un género fotográfico que tienda a consolidar su significado.

La definición del término *dispositivo* nos enfrenta a una disparidad de acepciones. Sin embargo, el aspecto más reseñable de todas ellas sería, tal como sugiere Giorgio Agamben, la «heterogeneidad» que «incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico», así como «discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc.», para concluir que «el dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos».² Aunque podríamos ir más lejos y afirmar que el dispositivo documental empleado por Xavier Ribas replica la estructura formal del nitrato. Dado que esta materia prima hace gala de una gran versatilidad transformando su composición, sus usos y hasta su proceso de fabricación, la inserción del nitrato en las redes del comercio global lo sitúa en el centro del dispositivo por excelencia. El entorno natural del nitrato, una vez extraído de la tierra, pasará a ser la circulación del capital.

Dos importantes series de Xavier Ribas del año 2009, *Melilla Border Fence* y *Ceuta Border Fence*, anticipan en su trabajo la formulación de lo que David Harvey llamó «los espacios del capital».³ Las vallas que rodean estos dos enclaves españoles en el norte de África dibujan fronteras que el fotógrafo anduvo de extremo a extremo, en toda su extensión. La instalación de ese doble muro conforma un dispositivo de vigilancia que impide el paso de los inmigrantes procedentes del sur. Al regular la libre circulación de personas, el proyecto modernizador asociado al capital muestra sus inconsistencias más graves. Estas costosas y sofisticadas infraestructuras son herederas de las grandes obras públicas que la fotografía del siglo XIX convirtió en emblemas de la misión colonizadora. Como dijo Xavier Ribas, «en esas fotografías, los puentes, carreteras, túneles y vías férreas representaban una idea de territorios en expansión, de movimiento, trayectorias y perspectivas cambiantes».⁴

Las fotografías de Ceuta y Melilla revelan que la visión fotográfica cede sus funciones de antaño a las nuevas tecnologías. En su lugar opera un dispositivo de vigilancia que ni siquiera confía en el control óptico. Las cámaras dejan paso a los detectores de temperatura. Sin embargo, la simbiosis entre la fotografía y la expansión del capital ha quedado plasmada en una abundante serie de álbumes. Xavier Ribas se inspiró en algunos de ellos para su proyecto sobre la frontera hispano-marroquí, una frontera multidimensional como él mismo recuerda. «Los álbumes de fotografías de obras públicas construidas en el territorio español a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX [...] registran el proceso de modernización.»⁵ Pero a pesar del tiempo transcurrido, esos paisajes siguen atrapados en un régimen visual que los instrumentaliza. Así

² Giorgio Agamben: «¿Qué es un dispositivo?», en <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>. Consultado el 18 de febrero de 2014.

³ David Harvey: *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal, 2007.

⁴ Xavier Ribas: *Geografías concretas [Ceuta y Melilla]*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012, p. 9.

⁵ El Museo Universidad de Navarra conserva ejemplares de los álbumes de James Clifford, Jean Laurent y José Martínez Sánchez a los que Xavier Ribas tuvo acceso. Véase Xavier Ribas, op. cit., p. 12.

pues, la función de un dispositivo documental –más allá de implementar técnicas de observación– consistirá en volver a esas representaciones del pasado exponiéndolas a nuevos significados.

En este sentido, el álbum fotográfico *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*⁶ que dio origen a la investigación académica llevada a cabo en colaboración con la historiadora Louise Purbrick y el fotógrafo Ignacio Acosta –y que se realiza en paralelo al proyecto documental de *Nitrato*– sigue siendo expresión de los intereses de una empresa global: todo lo que se espera del álbum es que movilice capital financiero e induzca flujos de inversión. Así es como las vistas de la Oficina Alianza fueron celebradas como una sólida promesa de beneficios. Con su agradecimiento, el que fuera el destinatario de aquel álbum suscribía el entramado que hacía de la fotografía industrial un género suspendido entre el discurso del arte y la lógica del capital. «Si el negocio produce un resultado correspondientemente bello...», decía en una nota manuscrita que se conserva dentro de dicho volumen, esto significará que la estética puede catalizar ganancias.⁷ Tal como dijo Allan Sekula en su precursor análisis de la representación del trabajo de las minas, esas imágenes son en sí mismas «elementos de una economía simbólica».⁸ Pero todavía advertía de un riesgo mayor: «Una eventual recepción postromántica [...] de estas fotografías es quizás más problemática aún.»⁹

Consciente de ello, Xavier Ribas resignifica las imágenes del desierto de Atacama. Ante la facilidad con la que afloran la memoria de las explotaciones salitreras y el pasado industrial, considera que los efectos políticos de estos clichés deberían examinarse de forma suficientemente crítica. Tal vez el más perverso de estos efectos fuera el que extiende la noción de recurso natural más allá del salitre, hasta incluir a los obreros. El nitrato contaminó la fuerza de trabajo que era necesaria para separarlo de la tierra y ponerlo en circulación. Entonces tampoco sería exagerado afirmar que los trabajadores de las oficinas salitreras fueron explotados, tal como hubiera dicho Teresa Brennan, del mismo modo que un recurso natural: sin derecho a representarse.¹⁰ Todo lo cual ha favorecido que el desierto se convierta en un lugar demasiado abstracto y proclive a ser celebrado por sus cualidades atmosféricas.¹¹ Un espacio en el que es necesario inscribir un acontecimiento de coordenadas específicas que ponga freno a la reproducción de ese estigma.

⁶ El álbum se conserva en el Museo Universidad de Navarra.

⁷ Henry Hucks Gibbs, Lord Aldenham (1819-1907), recibió el álbum enviado desde la Oficina Alianza, en julio de 1900, cuando era director de la casa mercantil Antony Gibbs and Sons y gobernador del Banco de Inglaterra. Véase p. 134 en esta publicación.

⁸ Allan Sekula: «Photography Between Labour and Capital», en Benjamin H.D. Buchloh; Robert Wilkie (eds.): *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and The University College of Cape Breton Press, 1983, pp. 193-268.

⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰ Teresa Brennan: *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. Londres: Routledge, 2000.

¹¹ Véase el texto de Andrea Jösch en esta publicación, pp. 43-46.

Desert Trails –la obra que comentamos con anterioridad y que representa mejor que ninguna otra la extensión del desierto como un campo semántico abierto e inconcluso, y que no obstante invita a una multiplicidad de lecturas– se cierra por uno de sus extremos con la fotografía de la desaparecida sede del sindicato Unión de Trabajadores Ferroviarios Consejo de Santiago, desde donde partió el cortejo fúnebre del líder socialista Luis Emilio Recabarren el 21 de diciembre de 1924 (p. 63). Esta imagen singular, por oposición al políptico con el que se asocia, reintroduce la dialéctica y rompe con la inercia de las interpretaciones que impregnan el espacio del desierto. De repente, el desierto deja de priorizar una percepción estética y se asocia con la historia del movimiento obrero.¹² Recabarren, el fundador del Partido Obrero Socialista (POS) en 1912, es la figura que marca el punto de inflexión entre una geografía pasiva que padece los abusos extraccionistas y el proceso de representación política que promete emancipar la fuerza de trabajo.

La tradición fotográfica del sublime industrial, la misma que flirtea con la fusión de lo bello y lo rentable –y respecto a la cual el dispositivo documental de Xavier Ribas trabaja a contrapelo–, es la que se ha esforzado por mantener la ilusión de que la mano de obra es reemplazable por las instalaciones, equipos, máquinas y –en el caso de las explotaciones salitreras– por un paisaje que tras asimilar a los trabajadores como un recurso natural los ha hecho invisibles. Por eso, lo que se presta a análisis en las grandes composiciones fotográficas de *Nitrato* parece ser un lugar abandonado e improductivo. Todo indica que el capital ha migrado dejando atrás una estela de inactividad y silencio. Y que finalmente se ha realojado en los nuevos espacios del capital financiero. Las once vistas de la City londinense que forman la serie *From the High-Rises Like Rain* (De los rascacielos como la lluvia, 2013, pp. 140-163) son el contrapunto de este péndulo que es la empresa colonial, unas imágenes que muestran el origen del capital que fue invertido en Chile. El extenso pie de foto que las acompaña expone el anuario oficial de la Bolsa de Londres del año 1908, donde aparece la trama de empresas y compañías implicadas en la explotación del nitrato (pp. 149-152), una información que nos recuerda el carácter positivista de toda práctica documental y sus afinidades con el periodismo de investigación. Aunque a fin de cuentas, esos datos no van a ofrecernos ninguna revelación sustancial puesto que no activan conexiones verificables con los lugares que aparecen en las fotografías de la serie. Ese vínculo se mantiene estratégicamente inactivo.

La lógica más relevante y específica de esta composición sobre la City de Londres viene determinada por aquellos lugares que en la década de 1990 fueron objeto de atentados con bomba. Cuando la policía británica atribuía la autoría de estas explosiones al IRA, lo hacía sirviéndose de la expresión «rastros de nitrato».¹³ La huella de la destrucción provocada por aquellos atentados ha sido reabsorbida como un estímulo inmobiliario que ha dado lugar a un paisaje de nuevas construcciones, y lo que en su día fuera un escenario traumático

¹² Véase el texto de Pablo Artaza Barrios en esta publicación, pp. 47-50.

¹³ El IRA utilizaba en sus atentados bombas de fertilizante.

hoy es un espacio ocupado por los empleados del sector financiero durante los recesos del trabajo.¹⁴ La conexión que Xavier Ribas introduce responde a una secuencia de acontecimientos violentos que jalonan las calles de la City. Y este sí que es un carácter esencial del dispositivo documental, la capacidad de crear una red a partir de sucesos cronológicamente discontinuos.

Dentro de esta red que conforma *Nitrato*, Xavier Ribas ha llegado a dar cabida a un amplio espectro de referencias. El ambicioso alcance geográfico e histórico del proyecto genera una disparidad de nombres y eventos: las sucesivas plusvalías de esta mercancía encarnadas por inversores como Henry Hucks Gibbs (1819-1907) o John Thomas North (1842-1896); las políticas de los sucesivos presidentes de Chile en materia de recursos naturales, tales como José Manuel Balmaceda (1840-1891), Salvador Allende (1908-1973) o Augusto Pinochet (1915-2006); la Guerra Civil chilena (1891) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), en las que el derecho a la extracción y comercialización del nitrato fue motivo de disputa; u otros momentos de gran violencia como la masacre que tuvo lugar en la Escuela Santa María de Iquique en 1907, cuando los obreros de las salitreras en huelga sufrieron una brutal represión; e incluso la voz de Mabel Loomis Todd (1856-1932), que fue testigo tanto del proceso de extracción del salitre como de la observación astronómica de Marte desde el desierto de Atacama, y cuya estancia en esa región tuvo lugar cuatro meses antes de que ocurriera la matanza de Iquique.

La serie que incluye imágenes de procedencia diversa, y que representa los esfuerzos por dar sentido a esta constelación, lleva por título *A History of Detonations* (Una historia de detonaciones, 2013), un signo evidente de que las preferencias del artista se decantan por un orden entrópico surgido de un caos relativo, como el que produciría una explosión de datos. Los acontecimientos citados en el párrafo anterior encadenan una secuencia aleatoria. Marte, Iquique, Alianza, Santiago de Chile, Chacabuco, Tyntesfield, Avery Hill, la City de Londres y tantos otros lugares dejan de pertenecer a la geografía real y pasan a formar parte del espacio discursivo que ha creado el dispositivo documental. En ese espacio común es donde se producen nuevas correlaciones, de modo que Mabel Loomis Todd podría haber resumido la arbitrariedad radical que atraviesa esta suma de hechos, sucesos, materiales y signos con esa frase anotada en un artículo suyo: «Aunque en Chile era invierno, en Marte era verano.»¹⁵ Pero el dispositivo documental no se limita a alterar y reorganizar datos históricos o geográficos. También afecta a la división del trabajo que segrega las competencias del investigador, artista y espectador o lector, así como las instituciones que los respaldan.

¹⁴ De las once fotos que componen la serie *From the High-Rises Like Rain* solo una de ellas contiene una referencia directa a los atentados: se trata de una placa conmemorativa en recuerdo de las tres personas que murieron en el atentado con bomba de 1992 atribuido al IRA. Otro indicio que posiblemente recuerde esos acontecimientos sería el edificio de Norman Foster construido sobre la antigua sede del Baltic Exchange, destruida por el atentado del mismo año.

¹⁵ Mabel Loomis Todd: «Our Ruddy Neighbor Planet», *The Independent* (9 de abril de 1908), Nueva York.

El uso que hace Xavier Ribas de la práctica documental adquiere las funciones de una plataforma vinculante, relacional y extremadamente productiva que, lejos de confirmar las diferencias entre la investigación académica y la artística, busca formas de representar la cooperación entre ambas. El proyecto respira la urgencia de articular instituciones cuyos cauces para divulgar el conocimiento son, en principio, distintos. Con este fin, el dispositivo documental crea un régimen capaz de gestionar el significado de la fotografía y los usos que de ella se hacen en contextos múltiples. Las imágenes de unas manos sosteniendo los negativos consultados en la sección de taxidermia del Natural History Museum at Tring, donde aparece el famoso galgo que fuera propiedad de John Thomas North (pp. 130-131), o esos otros de Mabel Loomis Todd (pp. 90-100) en la biblioteca de la Universidad de Yale, señalan el acceso al archivo como uno de los momentos más sintomáticos de este proyecto. Pero más importante aún, demuestra que la fotografía no depende exclusivamente de un dispositivo técnico, sino de un dispositivo abierto a incorporar prácticas a priori excluidas.

Carles Guerra es artista, crítico y comisario independiente. Desde finales de los años noventa ha prestado especial atención a las prácticas documentales postmedia, mediante exposiciones monográficas y publicaciones específicas. Es profesor asociado de la Universitat Pompeu Fabra.