

KLAUS TÜRK

«*Labor omnia vi(n)cit*». *El trabajo es lucha. Transformaciones e inversión*

de una imagen cultural característica

(Manuscrito reelaborado de una conferencia en la universidad de Trier en 1990. Las imágenes proceden del proyecto IMÁGENES DEL TRABAJO, puesto en marcha en 1985 y que sobre todo consiste en la colección, archivo y documentación de material pictórico). (Westdeutscher Verlag, Opladen, 1995)

Introducción

Apenas nos damos cuenta: El lenguaje con el que se describe la economía y el trabajo está impregnado de una retórica y semántica militar de la fuerza. Se habla de *lucha* de la competencia y de la *lucha* del trabajo, la concurrencia es *derrotada* o incluso *aniquilada*, hay *victorias* y *derrotas* en *guerras* comerciales, *ruina* y *hundimiento* económico, *dominio* del mercado y *publicidad agresiva*, *lucha* contra la pobreza, *explotación* de yacimientos de materias primas, hay *estrategias* y *tácticas* en la *guerra* económica. Todavía hasta hace poco se hablaba en la República Democrática Alemana de «*batalla del trabajo*» y de «*batalla del trigo*», como antes bajo el fascismo alemán. Si retrocedemos un poco más en la historia, en la segunda Guerra Mundial se hablaba de «*magnífica obra de aniquilación*» de las fuerzas armadas alemanas (Wehrmacht) o también de una «*aniquilación por medio del trabajo*». H. Göring formula: «*El trabajador alemán es un soldado de la paz, al igual que el soldado alemán es un trabajador de la guerra*». A. Krupp dice: «*Con silencio no alcanzamos nuestro objetivo ni tampoco no haciendo nada, sino sólo con enérgica y tenaz lucha*». La semántica guerrera del trabajo está profundamente enraizada en la cultura occidental, de ningún modo limitada al fascismo, a la gran industria o al pasado.

También los llamados «poetas del trabajo» utilizan la metafórica de la lucha de un modo siempre reiterativo, por lo menos desde finales del siglo XIX. En G. Engelke se dice, por ejemplo:

*Día y noche: Ruido y vapor
siempre trabajo, siempre lucha:
Implacablemente desangra la casa Moloc
a los seres humanos en acero y humanidad.*

H. Lersch poetiza en 1933:

*¿Queréis ser vosotras, máquinas
las ayudantes de nuestro pueblo?
Vuestro rechineo, vuestro fragor
suena como alegre grito afirmativo.
La lucha es trabajo, el trabajo es amor,
luchando nos haremos libres!*

Igual espíritu manifiestan diversos títulos de libros, como «Trabajo y Armas» de 1940 o «Victoria del Trabajo» de Zischka del año 1941. (Figuras 1 y 2)



FIG. 1



FIG. 2

De forma verdaderamente emblemática produce F. Gärtner en 1918 una relación de «Defensa y Trabajo» en la imagen titular de su exposición con igual nombre. Los símbolos del trabajo rural (espigar), de la industria (rueda dentada, más tarde el signo del «frente alemán del trabajo») y de las fuerzas armadas alemanas (pala y granadas) se ponen en una unidad icónica, depositadas en la «cruz de hierro». También el libro de imágenes «El Reino de la Fuerza» de A. Fürst (la primera edición apareció en 1912 con motivo de la primera exposición de arte sobre el tema «Trabajo») es oportuno a este respecto. La fuerza concentrada del trabajador esgrimiendo el martillo representa el mito de la productividad de la gran industria al fondo. (Figuras 3 y 4)

Si retrocedemos cien años más, encontramos en Clausewitz una analogía de guerra y comercio: «La guerra es un acto del comercio humano ... con



FIG. 3



FIG. 4

nada se puede comparar mejor que con el comercio». Esto coincide con el modo moderno de la «organización» como «tipo guerrero», como lo nombró Spencer; pues la organización es la muestra inherente entre ambos. Si se observa la historia de las artes plásticas y se sigue allí la temática del trabajo, entonces se muestra que en los tiempos de la preparación para la guerra y durante la guerra el trabajo y la industria se convierten reforzadamente en tema y objeto de las obras pictóricas; se activa a la vez el modelo común. En el habla, en la poesía y en obras de las artes plásticas toma expresión un paradigma militante en forma de violencia, que hay que ver como una cualidad esencial de los modos de producción dominantes y de sus organizaciones. Eso es aún más de aplicación para las expresiones modernas del capitalismo en forma de estado y de mercado teniendo ambos sus raíces en el siglo XIX. Seguramente sería interesante y rentable investigar más detenidamente los testimonios de la literatura, del periodismo, de la ciencia y la poética respecto a este tema. Pero aquí me limito a las artes plásticas para investigar el tema «trabajo es lucha» solo en algunos documentos pictóricos seleccionados. Los apenas comentados ejemplos son una pequeña muestra al azar de una gran totalidad. Bajo una perspectiva teórica, se trata de la búsqueda de fuentes culturales y signos del surgimiento y de la importancia de la formación de la violencia del modo de producción capitalista, cuyas bases culturales se retrotraen mucho más atrás que las bases estrictamente socio-económicas. En la revisión de la historia milenaria de la imagen del trabajo en Europa, se desvela que el topos «trabajo es lucha» forma efectivamente una veta histórica que se deriva de otras vetas de la interpretación del trabajo, como por ejemplo

una de orientación pseudo-romántica u otra más bien documentativa. Aquí no se tratan las relaciones entre sí de esas diversas vetas, puesto que eso exigiría un trabajo de investigación por mi parte mayor que el que puedo efectuar para este fin.

«*Labor omnia vi(n)cit*»

Aunque antes se dijo que la figura «trabajo es lucha» se puede reconstruir en forma de una veta histórica, eso no significa que a lo largo de mil años hayan permanecido iguales las formas, los contenidos y las declaraciones de las obras pictóricas sobre ese tema. Más bien hay que recurrir a documentos históricos para la siguiente relación: En su *Georgica*, una poesía pedagógica para la agricultura y a la vez una variante del mito del paraíso perdido, que ha surgido hace unos 2.000 años, formula Virgilio un verso que de inmediato se convirtió en una frase proverbial y que hasta el presente no perdió su peso: «*Labor omnia uicit improbus*». Pero el verso aparece más bien en la forma: «*Labor omnia vincit*» o «*Labor improbus omnia vincit*» y adorna así entradas en universidades, medallas, emblemas, alegorías y también algún libro como lema. Un ejemplo típico es el grabado «*Labor improbus omnia vincit*» de Kilian (Figura 5). Como un emblema «trabajo laborioso» del siglo XVII mercantilista muestra procesos del trabajo, herramientas y productos; el trabajo planificador aparece al igual que el trabajo artesanal. Se representa una unidad de trabajo corporal y mental que es subrayado gráficamente por la elipsis. A diferencia de obras pictóricas especialmente del siglo XIX, pero también posteriores, aquí el «trabajo laborioso» no se representa sólo como agotamiento del trabajo, como trabajo abstracto, es decir, como «Input», sino también como «trabajo concreto» que crea valores de uso reconocibles. La «laboriosidad industrial» en el siglo XVII está bajo la figura directriz de la utilidad; el ámbito «trabajo productivo» se separa muy claramente de otros ámbitos sociales, también esto simboliza la elipsis. En la racionalización separatista se ve el potencial del desarrollo de la fuerza productiva.

Tanto la traducción como la interpretación de esa famosa frase ha causado hasta ahora a algunos filólogos algún «trabajo-esfuerzo», concretamente debido a la doble significación del término latino «*labor*», como esfuerzo, trabajo duro, por un lado, y por otro, como trabajo productivo. La disputa era y es sobre si se puede traducir en el sentido de la utilización como frase proverbial: «*Trabajo laborioso vence a toda necesidad*» o si no debe significar: (según el paraíso perdido) «Esfuerzo y trabajo duro vence todo». No se trata aquí de defender una u otra traducción y menos de proponer una tercera, sino más bien de seguir el contenido significativo de esa frase que está en las metáforas de lucha en



FIG. 5

cada modo de traducción. Entender «*labor*» como lucha, aunque con diferentes vencedores, parece ser un rasgo característico de la concepción occidental del trabajo. La cuestión entonces no es sólo a quién se considera vencedor cada vez, sino a quién o qué se considera como contrario o enemigo. La primera tesis significa en ese contexto que la frase «*Labor omnia vincit*», en todas las diversas significaciones, contiene un núcleo constante a lo largo de los dos mil años, concretamente trabajo (y con ello también economía) con ideas de lucha, es decir unido con imágenes de enemigos. Esto no sólo tiene significado para la relación con la naturaleza exterior, sino que semejante modelo de significado «constrictivo» corresponde a modelos sociales de dominio, organización y sometimiento. Eso crea un ambiente de rasgos violentos en el que pueden desarrollarse correspondientes formas político-económicas de relación.

Mientras que la primera tesis afirma una constancia, la segunda tesis se dirige a las transformaciones. El topos «Trabajo es lucha» sufre a lo largo de la historia una inversión de su significado: Al comienzo la naturaleza exterior está siempre como vencedora y el trabajo es una «lucha de supervivencia» necesaria, permanentemente trabajosa, pero con el transcurso del tiempo comienza a imponerse la concepción de que el trabajo humano ha sometido a la naturaleza o al menos que la puede someter. En un principio eso se connota positivamente, pero hoy cada vez más se connota negativamente. La inversión del significado de «Trabajo es lucha» transcurre por diversas etapas intermedias. Las fases esenciales son las dos siguientes: Primero surge la concepción de que el «trabajo laborioso» en conexión con disciplina, economía, habilidad y orden dominaría la resistencia de la naturaleza. Esta es la expresión de la concepción del trabajo típicamente burguesa-protestante que se desarrolla especialmente desde el siglo XVI (pero que tiene antecedentes sobre todo en Italia). Mediante la disciplina y la pedagogía se debe producir una segunda naturaleza social que comprime la naturaleza tanto interna como externa del ser humano; el medio de esa «civilización» es el trabajo. El «disciplinamiento» se sustituye con la implantación del modo de producción capitalista o mejor: complementado por un productivismo en parte militante, especialmente desde mediados del siglo XIX. Ese productivismo se compone de una heroización del trabajo y también del sufrimiento del trabajo, de una militarización de la organización del trabajo y de la jerga empresarial así como de un ideal de virilidad y de trabajo orientado en la potencia corporal como potencia abstracta de trabajo empleada arbitrariamente, por nombrar sólo algunos elementos esenciales. El productivismo encuentra entonces también ingreso en la cultura impregnadora de identidad del movimiento obrero. Pero a ese respecto se tiene que diferenciar entonces aún más entre la simbología del movimiento obrero de una parte y el arte de crítica social por otra.

Si bien se puede reconstruir también de modo relativamente claro el cambio de significado formulado en esta segunda tesis, no se debe concebir esa inversión como un sencillo proceso lineal. Antes bien se trata, esta sería la *tercera tesis*, de un proceso «dialéctico» de la articulación de la posibilidad del sometimiento por una parte y del sometimiento por otra. La posibilidad del sometimiento a la *naturaleza exterior* devuelve en medida creciente la paradigmática película para la posibilidad de sometimiento a la *naturaleza social*. De ese modo la lucha no se dirige sólo contra los condicionantes naturales sino también contra los sociales. Aún más y concebido de modo más general: El paradigma de la lucha es la expresión de aquellas imágenes enemigas contra las cuales entonces se busca la movilización de las potencias políticas, técnicas e ideológicas. Semejantes imágenes enemigas se refieren primero sólo a la naturaleza exterior, luego a la naturaleza interior humana y al final a una determinada «naturaleza» social. A continuación se ilustran esas tesis con algunos ejemplos de imágenes y a la vez se harán otras diferenciaciones.

El paraíso perdido: Sometido a la naturaleza externa

La ilustración de la Biblia Grandval muestra una representación típica de la Edad Media de la constantemente citada maldición del trabajo: «*Comerás el pan con el sudor de tu frente*». «*Labor*» como esfuerzo y fatiga triunfa aquí sobre todo y no el trabajo diligente. La naturaleza se convierte en enemiga, no regala nada más, sino que todo se lo hay que arrancar en lucha fatigosa. Pero también son reconocibles los frutos de ese trabajo: crecimiento y retoños se incluyen. Esa maldición del trabajo, que puede haber tenido su real correspondencia de forma absoluta, sobre todo, en el trabajo rural bajo el feudalismo, se expresa de modo muy diverso en ilustraciones bíblicas, grabados de madera y en el arte eclesial (comparar Figuras 6 y 7). El trabajo se convierte en deuda



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8

permanente de la especie humana que en la tierra, en principio, no se puede saldar. El trabajo se define como dilema represivo de necesidad necesidad e inutilidad. No sólo aparece como amenaza sino que la fatiga desde un principio se legitima de ese modo, independientemente de quien pueda ser verdaderamente responsable de las reales condiciones de producción. De ese modo la lucha se orienta contra las adversidades de la naturaleza externa y no contra las relaciones sociales. Las exigencias de cambio de las relaciones de trabajo y las reclamaciones de los beneficios del trabajo propio no son permitidas en un orden natural querido por Dios. En el transcurso de la Edad Media se forma una estructura iconográfica fija para la inactividad de la persona, con una división clara del trabajo según el sexo. En incontables cuadros se varía el tema de Eva hilando y Adán cavando. Hacia el siglo XVII esa pareja es relevada por María y José, de modo que María en lugar de hilar también puede lavar ropa y José naturalmente se dedica a los trabajos de carpintería. El grabado en madera de Holbein (Figura 8) puede ser suficiente como ejemplo. A Eva se la representa con rueca y niño; Adán cultiva, lado a lado con la muerte, el pobre y duro suelo. La naturaleza es inhospitalaria y peligrosa; amenaza con las ramas puntiagudas de los árboles. El trabajo humano no aparece de ningún modo como fuerza productiva, al contrario: Todo esfuerzo es necesario, pero finalmente es vano. Esa tradición de la interpretación cristiana del sometimiento y de la adversidad de la naturaleza alcanza hasta la época moderna. Sobre todo en el realismo del siglo XIX, que por primera vez en la pintura se dedica no sólo de forma ocasional al tema del trabajo, se vuelve a encontrar esa interpretación, pero de forma secularizada (al principio todavía sin crítica social). Así, el sometimiento del ser humano a la naturaleza está muy claramente representado en Millet (Figura 9) y Meunier (Figura 10) así como naturalmente en van Gogh, en sus cuadros de mineros, campesinos y tejedores.

Semejantes obras de arte fueron ásperamente atacadas por la crítica burguesa del arte. Los temas pictóricos del rudo trabajo así como la tematización de la miseria del trabajo no eran considerados dignos del arte. Pero eso parece un argumento acabado, antes bien, la crítica oculta de la sociedad tenía que estar refugiada de la escena burguesa del arte. Así, también Millet fue tachado de «socialismo», aunque él siempre se distanció claramente del mismo. El shock que supuso precisamente «*El hombre con azada*» (esto es válido también para los famosos «*Picapedreros*» de Courbet) es comprensible si uno tiene en cuenta que era habitual poner en el lienzo, de forma romántica para los cuartos de estar de la burguesía, el trabajo del campo en idílicas e idealizadas figuras campesinas. Esa crítica del materialismo natural de Millet alude, por lo demás, también a un cambio en la ideología del trabajo. En el siglo XIX,



FIG. 9

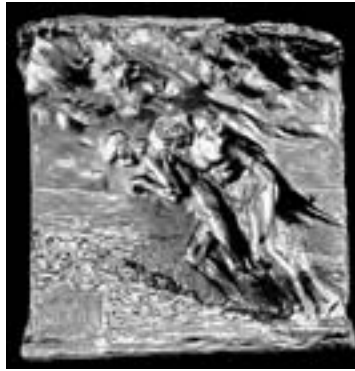


FIG. 10

en la concepción burguesa del trabajo, ya no se trata de la maldición del trabajo, sino de la organización productiva de la naturaleza también en el sector de la agricultura.

También en nuestro siglo emerge de nuevo ese antiguo ejemplo de interpretación. De modo especialmente impresionante en los años 30 por el belga C. Permeke, quien representa en un «expresionismo térreo» al ser humano como un ser sometido a la naturaleza en la lucha del trabajo con su medio. Los «Escardadores» de tamaño natural (Figura 11) es un ejemplo de eso, y su «Sembrador», de tamaño mayor, es otro. Asimismo el cuadro de G. Wollheim «Campesinos» (Figura 12), que también recibe el título de «La carga», pertenece a ese marco. Pero en cierto modo está «doblemente codificado», puesto que, en las dos versiones titulares, contiene una clara alusión a la situación social de los trabajadores, no sólo a la posición natural de la especie humana. Como campesinos se derrengan predominantemente por cuenta ajena. La carga de los campesinos es una carga de las relaciones de producción que aquí se manifiesta metafóricamente en la forma de la naturaleza. Pero esas relaciones sociales quedan escondidas, aparecen como relaciones naturales.

La simbolización del esfuerzo laboral

La simbolización del esfuerzo laboral se libera en el transcurso del tiempo de la interpretación cristiano-religiosa y de la iconografía surgida con ella. Pero en el sucesivo desarrollo forma simbolismos materiales/corporales que también, en parte, ya tienen una antigua tradición. Además, surgen en el lenguaje pictórico paradigmáticos procesos laborales o actitudes que expresan relaciones sociales o materiales más generales. Trabajos paradigmáticos de ese tipo son, por ejemplo, el arar, el sembrar



FIG. 11



FIG. 12

y recolectar, el hilar, el tejer y atar, la herrería, el acarrear y tirar de grandes cargas (por ejemplo en las repetitivas escenas de sirgadores). Esos se pueden compendiar en tres distintas constelaciones de significado. En primer lugar se sitúan los mitos del trabajo sobre los procesos de la metamorfosis de la materia. A eso pertenecen, sobre todo, la herrería, el hilar y el tejer. Esas actividades también son típicas de los dioses o semidioses. Igualmente tienen gran carga de contenido todos los procesos de la atadura del ser humano en procesos de la productividad natural, como el arar, sembrar y recolectar; también aquí se trata de metamorfosis, pero efectivamente más bien en el sentido del renacer. Finalmente hay que citar aquellos trabajos con carácter especialmente marcado de carga: el acarrear, el tirar y el sirgar. Los tres sectores aparecen también en la literatura, los cuentos, los dichos, los refranes, etc., siempre en referencia a esos trabajos paradigmáticos. De esas actividades también se han formado muchos conceptos abstractos. Pero eso no lo podemos tratar aquí. Antes bien se debe dirigir la atención a una actitud, que siempre se vuelve a elegir para simbolizar, tanto en sentido fisiológico como figurado, la carga «opresora» del trabajo: Esa es la actitud inclinada con la espalda fuertemente tensada, que se utiliza en incontables representaciones. Unos pocos ejemplos, que abarcan un espacio de 1700 años, pueden ilustrar esa tesis.



FIG. 13

La figura 13 muestra una escena del mosaico romano «Neptuno y las estaciones del año» del siglo II d. de C. La postura de trabajo agachada personifica ya totalmente la simbolización figurativa de la carga del trabajo, que de ningún modo hay que entenderla sólo en el sentido fisiológico. Esa señal icónica se encuentra de nuevo, por ejemplo, en la alegórica escena de sirgadores (figura 14) de Daumier, en la portada de Hoetger a su impresionante ciclo de representaciones del «Duro trabajo» (figura 15) y en el grabado en linóleo de Tschinkel «Carbón» (figura 16); allí aparece ya en clara referencia a las relaciones de dominio social que se tematizan explícita y dramáticamente. Se ha forjado un lenguaje



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16

pictórico que es directamente «legible» porque opera en el plano analógico de la comunicación con actitudes que cualquier observador puede experimentar directamente. El trabajo sigue siendo lucha, carga y esfuerzo; pero esto ya no se interpreta ni legitima como ley natural o ley de Dios.

En un vistazo por la historia de la imagen del trabajo, desde la perspectiva de las condiciones del trabajo, llama la atención otro aspecto: Los artistas tratan siempre de descubrir las condiciones de vida y de trabajo en las fisonomías de los trabajadores. Si bien el retrato de los directos productores en la historia del arte es una rareza, se propaga sólo a partir de mediados del último siglo, pero a pesar de eso también hay aquí ejemplos pictóricos que intentan exponer en retratos el carácter de la personalidad humana por medio de sus condiciones de trabajo. También aquí damos sólo unas pocas referencias.



FIG. 17

El campesinado que trabaja duramente para sus señores y a la vez para el propio sustento existencial, por lo general bajo el feudalismo es extraordinariamente menospreciado, o sea, se representa como tonto y bajo. Efectivamente existen algunas excepciones a ese modo de ver. El cuadro de un campesino de P. Bruegel (figura 17) podría ser una de ellas; por lo menos hoy se lee como un mensaje llevado en una pequeña forma visual sobre la *conditio humana* de la clase productiva del pasado. Las condiciones de vida y de trabajo están, en cierto modo, impresas en el rostro, la individualidad no está aniquilada sino ajustada. En nuestro siglo se sigue con esa analítica, especialmente en el arte crítico-realista. El «Viejo minero del carbón» de C. Felixmüller (figura 18) y el «Trabajador de la anilina» (figura 19) pueden ser suficientes ejemplos.



FIG. 18



FIG. 19



FIG. 20

Mientras que en el pasado es típico tratar de expresar en las fisonomías el carácter del trabajo, es decir, el carácter de la persona mediante el trabajo, en el presente rige mas bien lo contrario: Las modernas condiciones del trabajo coinciden en que producen «caracteres de indiferencia», que son indiferentes a especificaciones subjetivas, y que a ellos antes bien le corresponden personas «sin rostro». Esto lo debe ilustrar la «Trabajadora en VW en la prensa» de D. Kraemer (figura 20).

Del ser natural al ser social: La alocución social del «labor»

Aquí se puede ampliar algo más la perspectiva para mostrar, con algunos ejemplos, como se manifiesta en obras de las artes plásticas el hecho de que la carga del trabajo no ha caído del cielo sino que se debe a las relaciones sociales. Con la ayuda del material histórico de la pintura se impone la tesis de que las sobrecargantes o deformantes condiciones de trabajo se viven o se interpretan generalmente como impuestas externamente; por el contrario las condiciones de trabajo o bien no son un tema explícito en las obras de arte o bien se representan armónicamente si se trata de condiciones de trabajo configuradas por uno mismo o claramente desterradas si se trata de simple producción de ideología. Esa tesis no puede ser demostrada aquí sino sólo aclararla en su primera parte a modo de ejemplo. Ya Hoetger en uno de los cuadros de su ciclo «Duro trabajo», concretamente el del embalador de muebles, había mandado poner el siguiente texto:

Los granujas enclenques, los pequeños hijos mimados, los físicos, los chicos que no tienen pecho ni músculo peroneo permiten que lleve estos cachivaches, ellos tienen que llevar, como los de nuestra condición, en las espaldas 120 kilos y entonces me cuentan lo que piensan de eso.

Hasta el comienzo de la industrialización capitalista sólo una pequeña cantidad de cuadros colocan en primer plano las condiciones inmediatas del trabajo. Así, en las muchas series de artesanos se trata primordialmente de los oficios, de las tecnologías y de los productos del trabajo, las propias condiciones del trabajo al parecer no son un problema. Pero donde se realzan las condiciones de trabajo, generalmente se trata de las determinadas externamente. Esto se convierte en tema, sobre todo, en la época del comienzo de la industrialización, pero ya se encuentra en la época anterior. Aquí no se va a hacer referencia en pocos ejemplos a las situaciones de trabajo en la fábrica porque la prueba de esa tesis en aquel contexto sería demasiado sencilla.

En la historia de la imagen del trabajo aparece la atribución externa de las cargas primero, como se mostró, en la recomposición pictórica de la maldición del trabajo («Adán y Eva en el trabajo»). Las duras y oprimentes condiciones de trabajo son allí manifestaciones de la maldición de Dios, consecuencia de la expulsión del Paraíso. Se puede considerar que uno mismo es culpable de eso (aunque no como individuo, sino por la especie humana), pero no que uno mismo las haya «hecho». Para el sucesivo arte de la Edad Media rige lo mismo. Si bien normalmente los artesanos son pintados sin la problematización de las condiciones de trabajo, por otra parte se cosimboliza siempre una jerárquica determinación externa cuando las condiciones de trabajo aparecen como fatigosas y penosas. En el lugar de Dios aparece cada vez más el regente mundial o el patrón empresarial. Así, la figura 22 muestra una escena de la construcción con un trabajador totalmente oprimido en la esquina de abajo a la derecha. Su situación, bajo todo punto de vista oprimente (incluso la escalera parece subyugarle), está determinada jerárquicamente; rey, constructor, arquitecto, le dominan, lo que ya se simboliza también con la diferencia del tamaño corporal. Similar es la situación de los tintoreros en la figura 21. De un modo totalmente inusual en las representaciones del trabajo en la Edad Media se ilustran el esfuerzo y la fatiga del trabajo mediante la expresión facial de los tintoreros.



FIG. 21



FIG. 22

Los maestros y los «señores» hacen la supervisión y son los verdaderos causantes estructurales de esa situación. Parecido sucede en las representaciones de la actividad campesina. En la medida en que las obras pictóricas son creadas para los señores feudales, el trabajo de los campesinos se introduce en escena más bien con vida agradable, como,



FIG. 23

por ejemplo, en los famosos libros de horas para los príncipes de los siglos XV y XVI. Pero también existen otras representaciones en las que en lugar de Dios se citan los señores feudales o sus gobernadores como causa del esfuerzo y de la penosidad; así en el grabado de madera de P. de Crescens del año 1483 (figura 23) que sólo como ejemplo representa un gran número de la gráfica crítica de la Edad Media.

Esa relación representativa encuentra una continuidad en las primeras obras pictóricas artísticas para la manufactura a finales del siglo XVIII. Así, el pintor (y revolucionario) de Lieja, L. Defrance produce a finales de los 80 del siglo XVIII una serie de cuadros de la manufactura en los que siempre se disponen las condiciones y los procesos del trabajo y en los que aparecen siempre como visitantes el regente o la pareja de la posesión. Eso supone un doble artificio: De ese modo convierte, por una parte, al escenario digno de ser pintado dadas las circunstancias de entonces, y por otra, de esa forma astuta puede atribuir las condiciones del trabajo a esas señorías. La figura 24 muestra la visión de una fábrica de tabaco con los niños y las mujeres que allí trabajan y las malas condiciones del trabajo. A la entrada en el siglo XX se refuerza el arte explícitamente de crítica social. «Los aradores» del ciclo «La guerra de los campesinos» (figura 25) de K. Kollwitz simbolizan el doble sometimiento bajo la naturaleza externa y la social. Ahora la naturaleza ya no es vista como una enemiga, sino que el sometimiento natural del ser humano trabajador aparece como transmitido socialmente. Aquí se tematizan y se denuncian las relaciones de producción feudales. Pero a diferencia de J. F. Millet, K. Kollwitz formula sus declaraciones pictóricas ante un fondo político socialista, que naturalmente producía rechazo en círculos burgueses.



FIG. 24



FIG. 25

El cuadro «Consumido» del danés Brendekilde (figura 26) se refiere igualmente al trabajo rural subordinado señorialmente. Muestra el final de una desigual lucha de explotación. Totalmente zambullido en el suelo pedregoso está el campesino extenuado y apagado, cuya mujer se levanta acusadoramente indignada, sin que efectivamente su oposición de enfrente se haya manifestado claramente; pero eso tampoco parece ser necesario. Finalmente, como último cuadro de esa serie, conectando de nuevo con el «doble yugo» del sometimiento natural y social, la litografía de Steinlen «Hoy» (figura 27), a la que pertenece una pareja con el título «Mañana». La gráfica crítica de Steinlen, en la que el trabajador ya supera en tamaño al terrateniente (haciendo así alusión al «proletariado gigante»), apunta a un esperado revolucionamiento de las relaciones de producción, a un «Mañana». El tema, la construcción y la realización de ese cuadro son típicos de la forma de énfasis socialista en el arte del movimiento obrero hacia el cambio de siglo.



FIG. 26

Naturaleza contra naturaleza: «labor» como fuerza productiva

Si en las interpretaciones hasta ahora mostradas aparecía el «labor» como fuerza consumidora, opresora, sobrecargante, desde el siglo XVI se encuentran nuevas interpretaciones que aluden a procesos de la «primitiva» y más tarde «permanente acumulación» de riqueza por medio del trabajo. Como siempre, el trabajo aparece como duro y pesado, pero la fuerza se transforma en fuerza productiva. La «Alegoría del trabajo» de Heemskerck, relacionada con este tema, ya ha sido reproducida en la aportación «Mercurios» en este libro. Ese «labor» también aparece en otras alegorías de Heemskerck, por ejemplo, en su ciclo «El infeliz destino de los ricos», un ciclo según el tipo de la marcha triunfal, en la que se describen el origen, circunstancias y consecuencias



FIG. 27

de la obtención de la riqueza. Heemskerck ejerce una agría crítica sobre el «Dios Dinero» y sobre los fenómenos acompañantes de la producción de la riqueza, como el robo, fraudes, violencia y falsedad, alaba en contra expresamente el trabajo, la diligencia y el ahorro. Como fuente de la riqueza se representan en la caravana el triunfo: La suerte, el trabajo sin descanso, la hábil diligencia —aquí se presenta de nuevo la diligencia de la «Alegoría del trabajo»— y el ahorro. En el texto se mencionan además: los bienhechores y los fraudes que también pueden contribuir a la riqueza. También aquí aparece el «labor» como un joven guerrero y atlético: un tipo de la guerra y de la victoria. Unos 200 años más tarde nos encontramos de nuevo esa figura: en un cuadro del pintor francés Vincent (figura 28). En el marco de una ficticia escena de instrucción, él otorga a los trabajadores del campo la fisonomía exacta que Heemskerck dio a su «Labor». A la vivaz potencia productiva de la unidad de los trabajadores del campo, el aparejo de trabajo y los animales de tiro, le contraponen la aparición de la clase estéril aparentemente muerta. Así surge una concepción pictórica de la enseñanza fisiocrática por la cita del cuadro de Miguel Ángel *«La Creación de Adán»*. El trabajo es efectivamente rudo, primitivo, sucio, innoble, pero productivo y precisamente es también la base de la existencia de los supuestamente nobles, pero carentes de fuerza.



FIG. 28

En la historia de la cultura y del arte existen también otras figuras en las que se muestra la potencia productiva del trabajo humano. Una figura de la historia cultural de occidente que sobresale como ninguna otra cuando se trata de la simbolización de la potencia marcial productiva: Es el herrero, como Hefastos, Vulcano, o como quiera que se le haya personificado y mitificado. Innumerables cuadros y esculturas dan fe de esa fuerza de atracción a través de casi dos mil años. Ya por lo que respecta a lo

mitológico, la guerra y el trabajo allí tienen una conexión muy especial entre sí y con un ideal de virilidad productivista: una capacidad de creación/generación masculina que no necesita ni de la mujer, sino que al parecer solamente le cae en suerte al hombre. La transformación de la materia que realiza el herrero ha fascinado a todas las culturas. El cuadro de Schut (figura 29) es un ejemplo representativo de esa tradición pictórica lo mismo que la utilización del grupo de herreros en la «Alegoría del trabajo» de P. de Chavannes (figura 30). Allí el tema de Vulcano está en el centro, enmarcado con los otros «trabajos paradigmáticos» de la construcción (taladores de árboles y carpinteros a la izquierda) así como de la crianza de niños por la mujer (a la derecha); un craso simbolismo de la potencia natural del trabajo humano y de la «división de la fertilidad» de los sexos.



FIG. 29



FIG. 30

El herrero aparece de nuevo en muchas variantes, especialmente en los diversos «monumentos al trabajo» que se han producido hacia finales del último siglo. Aquí sólo se muestra un ejemplo de J. Dalou (figura 31) de su monumento a la República; al lado está reproducido el dibujo de una ventana de vidrio de Francia con el título: «El trabajo enriquece a la humanidad mediante la industria y el comercio» (figura 32). La ventana de vidrio adornó el Ministerio de Comercio de París hacia el cambio de siglo. La figura de la mujer sentada simboliza el comercio. Ella sustituye, en el siglo XIX, al comercio que hasta entonces siempre estuvo representado en masculino (a Mercurio que en la tradición mitológica es hermafrodita). Pero ella mantiene en la mano izquierda el bastón de Mercurio con alas y serpientes.



FIG. 31

El trabajo se personifica mediante el herrero, la industria mediante la figura de mujer a la derecha. Ésta se dirige al comercio con la mano extendida y tiene a sus espaldas las potencias técnicas de producción del ferrocarril y la industria. Entre la industria y el comercio hay productos



FIG. 32

empaquetados que se simbolizan como mercancías abstractas, del mismo modo como también aparecen en la «Alegoría del comercio» de Amman. Al fondo también se tematiza, al igual que por Amman, el comercio mundial mediante el río y los barcos. En esa vidriera alegórica no se hace primariamente referencia a la fuerza natural del ser humano, sino a la regulación social mediante la trinidad del trabajo vivaz, su organización industrial y el aprovechamiento mercantil.

Pero sigue permaneciendo el motivo de significar a los seres humanos como la fuerza productiva natural triunfando sobre la naturaleza externa, y se pone en el primer plano. Paradigmático de esto son, junto con la herrería, las actividades del picapedrero, los trabajos de acarrear, tirar, presionar; es decir, todas aquellas actividades que exigen fuerza. Esas simbolizan el poder natural del ser humano frente a la naturaleza externa; la persona es representada siempre como vencedora, domadora, sometedora. La concepción de la naturaleza que subyace en ese tipo de metáforas no está determinada por la «cohabitación» con la naturaleza, sino por la orientación de dominio, explotación y aprovechamiento. Ejemplos típicos se ponen en una serie juntos para transmitir así mejor esa impresión. (Figuras 33 a 38).



FIG. 33



FIG. 34



FIG. 35



FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38

Sobre el cuadro de P. von Othegraven (figura 34) escribe entusiásticamente A. Potthoff:

¡Y entonces los leñadores! Ese potente grupo de cuerpos humanos de fuerza vigorosa que todos se esfuerzan en la misma obra y parecen un organismo de la destrucción. ¡Qué plenitud de variación en esos cuatro cuerpos! Y cómo ese grupo se ha puesto artísticamente en un triángulo. Las siluetas de esos cuerpos impresionan y se imponen al observador con aquella violencia de la que antes hablábamos.

Ese texto no procede de la época del fascismo alemán. La retórica de la violencia en relación con el trabajo es más antigua y no está limitada a

Alemania. Por eso miramos a Francia, hacia la alegoría del trabajo de Tardieu (figura 39): Una apoteosis del trabajo como fuerza productiva, la domadura y la dominación violentas de la naturaleza, el productivismo en forma emblemática.



FIG. 39

Refinamiento del sometimiento: Disciplina y racionalización

En la anterior serie mostrada se trataba, sobre todo, de la violencia humana contra la violencia natural experimentada, pero también se refleja una forma más refinada del sometimiento de la naturaleza en obras de las artes plásticas, concretamente el sometimiento por disciplina y racionalización, sobre todo mediante la técnica y la organización: por medio de la técnica social de la pedagogía, por medio de la técnica mecánica de los aparatos y por medio de la organización del trabajo. Disciplina y racionalización no sólo se orientan hacia la naturaleza externa, sino también hacia la naturaleza interna del ser humano. Eso se puede ilustrar con una gran cantidad de cuadros, sobre todo desde comienzos del siglo XVI, de los que aquí sólo se pueden mostrar unos pocos.

La drástica alegoría de Heemskerck de la «Mujer virtuosa» (figura 40) está en el comienzo de una larga serie de obras pictóricas que se ocupan de la disciplina y del reprimido aburguesamiento de la mujer, al

parecer temida como «fuerza de la naturaleza». La rueca, que originalmente era un símbolo mítico de la mujer, se convierte en atadura y a la vez en signo de la virtud y de la castidad. «Domesticamiento mediante el trabajo casero» es el lema que se impone. Desde entonces los cuadros de mujeres tejiendo, cosiendo, bordando, haciendo encajes y calcetando llenan los depósitos de la cultura y del arte de la burguesía. Como otro ejemplo se muestra la «Escuela de coser en Amsterdam» de Liebermann (figura 41). De los adiestramientos diciplinantes de los cuerpos y de la educación del espíritu trata asimismo el conocido ciclo de W. Hogarth de mediados del siglo XVIII en Inglaterra. En doce dibujos cuenta Hogarth una parábola moralizante sobre diligencia y pereza. En Alemania se dedica D. Chodowiecki, en la misma época, a ese tema, por ejemplo, en la famosa «Obra elemental» de Basedow.



FIG. 40



FIG. 41

La organización represiva de la naturaleza interna del ser humano mediante la mecanización y la racionalización se convierte, en los años 20 de nuestro siglo, en un tema de los críticos artistas plásticos. Eso tiene lugar también después de encontrar nuevas formas de expresión artísticas, sobre todo en el llamado «constructivismo crítico-objetual». La organización social del «labor» en el capitalismo y su violencia deformante y subordinante de la personalidad se expresa en múltiples cuadros de artistas en la época de la república de Weimar. Incuestionables son las obras de los constructivistas de Colonia: Seiwert y Hoerle, así como las de G. Arntz, que temporalmente estuvo asociado con ellos, aquellas que tradujeron, de la forma más convincente en críticas obras de arte, la paradigmática estructura base de la organización moderna. Las ilustraciones 42 y la 43 muestran dos obras

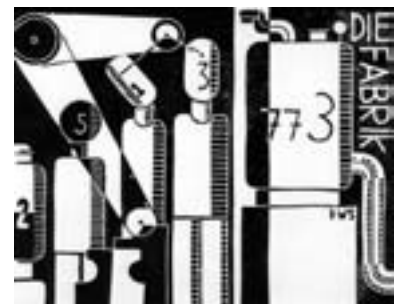


FIG. 42

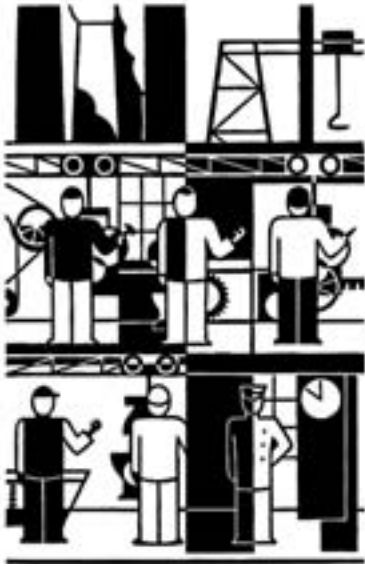


FIG. 43

típicas de esa dirección artística. En un lenguaje pictórico sociologizante formulan el teorema de Marx de la «subordinación real» del trabajo bajo el capital organizante. Eso sucede ante el fondo de extensas discusiones sobre capitalismo y socialismo por medio de esos artistas. Pues en esa función socializante del modo de producción capitalista ven ya puestas las bases de una desindividualización socialista de la cooperación social. De ahí que, en principio, el fenómeno y la categoría de la organización no estén críticamente cercados; antes bien domina la idea de la posibilidad de una organización «verdaderamente racional» del trabajo, una imagen que también fue acuñada ya por el socialismo temprano.

Un cartel francés utiliza elementos formales constructivistas para fines publicitarios (figura 44). De forma positiva se tematiza la organización de la naturaleza humana para hacer publicidad de una exposición en la que se venden instrumentos y aparatos de racionalización industrial. Pero no sólo se trata de aparatos sino de la interiorización de la organización mecánica. De modo que ese cartel se puede leer como la quintaesencia simbolizada del llamado «movimiento de la racionalización» de la época de entreguerras. Una fotografía, de la época del fascismo alemán, de hombres del servicio de cuartel del Reich con palas adiestradas en lugar de fusiles (figura 45) muestra una forma de la organización realizada del trabajo militante que pretende crear un obrero total que se puede utilizar de cualquier forma. La organización debe crear una maquinaria



FIG. 44



FIG. 45

compuesta de personas que siga sólo las instrucciones de una cima externa, pero que ya esté condicionada de tal modo que tenga ya interiorizada la forma de la organización en todas las articulaciones corporales. La propia realidad se ha convertido en un signo de la sociedad de la organización de modo que es suficiente una fotografía. El objeto de esa organización, según los principios elaborados por Foucault del enfilamiento y de la serialidad, puede ser tanto cuerpos humanos como productos técnicos de uso corriente, lo que muestra la comparación de esa fotografía con el cuadro de Grossberg. La obra de C. Grossberg «*Bi-arados de reja*» («*Zweischarpflüge*», figura 46) procede de un ciclo concebido a gran dimensión de la representación de «lugares alemanes de trabajo» que, en el estilo de la nueva objetividad, presenta fábricas reorganizadas, desprovistas de toda naturalidad. La utopía ideológica de la pura organizabilidad del trabajo con fines específicos, y sin pretensión regia, encuentra su correspondencia en ese estilo artístico de la nueva objetividad. Se celebra una estética del orden que se vuelve a encontrar, por ejemplo, tanto en organigramas, dibujados con exactitud, de grandes empresas o instalaciones administrativas como en arquitecturas, sobre todo, de empresas capitalistas. El ciclo de Grossberg es un componente del programa «Belleza del trabajo» del «Frente alemán del trabajo».



FIG. 46

La eliminación de la naturaleza por medio de esa forma de «organización del mundo» la ha expresado Hoerle en su «Paisaje fabril» (figura 47).

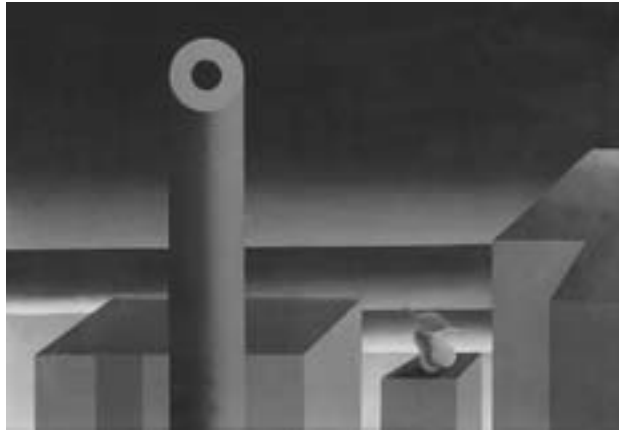


FIG. 47

Victoria y triunfo del trabajo

La victoria y el triunfo del trabajo se celebran de muy diverso modo en obras pictóricas de nuestra cultura desde la segunda mitad del siglo XIX. Generalmente este tipo de cuadros tienen un militante rasgo agresivo abierto o latente. El trabajo transformador de materia prima de la industria de la construcción o del metal recibe una preeminencia paradigmática. Una de las primeras obras de arte de ese tipo procede de la ya en el siglo XIX altamente industrializada Inglaterra. En el marco de un ciclo del cuadro mural Scott (figura 48) glorifica la productividad de la industria de Northumberland. El lema en la cabeza del cuadro afirma: «¡Lo que siempre hagas, hazlo con fuerza!» La industria pesada y la del armamento, el comercio mundial y la ciencia tecnológica encuentran su representación en el cuadro con un grupo de forja en el centro. Todos los aspectos de las relaciones sociales de la producción están deslumbrados. A los trabajadores se les muestra, de modo a la vez correcto y falso, su posición preeminente en el capitalismo industrial. Esa muestra iconográfica es preponderante en la pintura industrial. El obrero que hace trabajos físicamente pesados está con mucha frecuencia en el centro, pero se silencian todas las relaciones sociales de la producción y generalmente también los productos del trabajo. Con eso se tematiza en esas obras pictóricas de un modo muy concreto el trabajo abstracto. Se trata de la heroización del trabajo «sans phrase», del gasto de la riqueza del trabajo, independientemente de los valores de uso a los que se dedica. El valor del trabajo se orienta hacia las condiciones que el trabajador no tiene en su mano sino que las determinan aquellos que permanecen anónimos. Ese tipo de producciones pictóricas también se



FIG. 48

pueden ver de un modo aún más cínico: Los burgueses en los salones y en las exposiciones de arte, y los empresarios en sus oficinas, se regocijan en la representación de los cuerpos de los obreros trabajando como negros, de los cuales saben exactamente que su grito de batalla: «Nosotros somos la fuerza», fácilmente puede ser contestado con: «Nosotros somos el poder pues nosotros estamos en la situación de hacer que vosotros trabajéis como negros». Otro ejemplo de la «Celebración del trabajo» es la alegoría de H. Vogel, 1894, para el Darmstädter Bank (Banco Darmstadt) en Berlín pintado como un mural y según testimonios contemporáneos «el cuadro más admirado de la gran exposición de arte de Berlín» (figura 49). La globalidad del capitalismo imperial también se ilustra aquí de nuevo mediante el escenario del puerto al fondo. El título completo de la obra dice: «La industria, bajo la protección de la corona imperial sostenida por la fuerza defensiva, entrega a los obreros sus herramientas». Ese fresco tematiza las relaciones sociales de modo extraordinariamente afirmativo: En homenaje reverente se someten los trabajadores a la trinidad organizada de la ciencia industrial, los militares y la autoridad nacional. Es asombroso con qué drástica exactitud se representa alegóricamente el dominio de la unidad corporativa de la economía política del capitalismo burgués. Ese cuadro podría servir, como autodescripción social, a la tesis central que se formuló en la aportación «Organización y diferenciación social».



FIG. 49

Cuanto más avanza la subordinación mediante el capitalismo organizado y cuanto más quebradizas las razones de legitimación, más se heroiza el trabajo activo para establecer un nuevo y hegemónico consenso ideológico. Enormes instalaciones de producción o talleres dan fe del hipotético dominio del trabajo humano (comparar la fotografía de Strohmeyer, figura 50). La



FIG. 50

conexión de la militarización y del trabajo se pone claramente de relieve en la «Fundición de acero de crisol» de Hoffmann (figura 51), de la cual aquí sólo se puede reproducir una parte.



FIG. 51

Una mirada por EE.UU. pone al descubierto que allí hay en gran cantidad obras pictóricas parecidas. De ningún modo la ideología marcial del trabajo se ha limitado a Alemania. En los años 30 y 40 el mural de gran formato experimenta en edificios públicos de EE.UU. una amplia e inusual divulgación. Con frecuencia se tematiza el poder usurpador y revolucionario del trabajo organizado. Impresionantes ejemplos de eso son los trabajos de T. H. Benton. La figura 52 muestra su



FIG. 52

fresco «*City Building*» que procede de un amplio ciclo sobre la productividad de la industria americana. Ese al igual que muchos otros murales son espejos ideológicos en los que se debe reencontrar la población para a la vez reforzar recurrentemente esa ideología.

Los artistas han intentado siempre configurar obras plásticas sobre el tema del trabajo. Precisamente la escultura monumental es especialmente apropiada, similar al tríptico en relación con esto, para la heroica figura triunfal. En el ambiente político-cultural, explícitamente imperial, del cambio de siglo surge en Europa toda una serie de grandes esculturas con títulos como «El Trabajo», «El Comercio» o «La Industria». Así que los grandes almacenes Wertheim en Berlín también equiparon su palacio de consumo, entre otras, con la escultura monumental «El Trabajo» de Manzel (figura 53), la cual hoy sólo se puede concebir como una ofensa a los trabajadores. La relación de la industria con el dominio es difícil representarla con más claridad con la que lo hizo Frampton (figura 54) hacia 1900 en Inglaterra con su escultura de la «*Industria*» reinante. En el lugar del monarca formal se coloca el verdadero dominio de la producción capitalista de mercancías.



FIG. 53

Ambos monumentos se declaran abiertamente imperialistas y personifican de ese modo y de forma decisiva la realidad de la configuración capitalista de la sociedad hacia el cambio de siglo. No sería entonces difícil revelar la continuación de esa tradición iconográfica bajo el fascismo alemán. Ya que eso es demasiado evidente, no vamos a entrar en ello, pero sí hay que notar que también otros países, como ya se ha dicho, han producido muchas obras pictóricas, sobre todo durante la segunda Guerra Mundial, que se pueden confundir por su similitud con las de los artistas nazis, sobre todo en el caso de Inglaterra y EE.UU. También allí entran en conexión simbólica y práctica el trabajo, la lucha y la guerra. Parecido sucede en la Unión Soviética, sobre todo después del decreto del «Realismo socialista», al igual que en gran parte del arte de la R.D.A. Por motivos de espacio renunciamos aquí a los ejemplos pictóricos.



FIG. 54

Luchas y esperanzas de victoria de la clase trabajadora

El trabajo no sólo aparece como lucha contra la naturaleza interna y externa, sino también como tema y objeto de luchas dentro de la sociedad, especialmente como lucha de clases. A finales de la Edad Media se encuentran las primeras tematizaciones de la lucha de clases o del trabajo. La violenta opresión de los campesinos en el feudalismo es representada en estampas y grabados al igual que las guerras de los campesinos y las derrotas de los sublevados.

El movimiento obrero en parte desarrolla un lenguaje icónico propio; pero la grandilocuencia burguesa del trabajo es ampliamente adoptada para ponerla como base de las exigencias emancipatorias. Esto es válido tanto para la poesía como para las artes plásticas. En el lenguaje pictórico del movimiento obrero emergen, sobre todo, dos prototipos que son de interés aquí. Ambos simbolizan fuerza, poder, potencia y disponibilidad para luchar, y conciencia de victoria. Esos prototipos se diferencian respecto al asunto pictórico y la tematización de la posición socioeconómica de los trabajadores. El primer prototipo, que también precede históricamente al otro, tiene una estructura base que ya en 1834 eligió H. Daumier (figura 55), y que en cierto modo se convirtió en un icono. Verbalmente la declaración pictórica se expresa en exclamación del poeta de los trabajadores Freiligrath: «¡Nosotros somos la fuerza!» Un único trabajador, o también ocasionalmente un pequeño grupo de trabajadores, es representado como fuerza física de producción, a menudo con el puño cerrado o con la insignia del martillo. La natural fuerza productiva económica rige entonces como símbolo para la fuerza social o revolucionaria del trabajador. De la función de la fuerza productiva se legitima el dominio social que aún hay que exigir y realizar. Aquí está una nueva y ampliada interpretación de un prototipo ya conocido. El ser consciente del cuerpo se toma como base para la autoconciencia política. En la litografía de Daumier el impresor apoya su cuerpo contra la monarquía y la burguesía para defender los derechos de libertad, aquí para conseguir la libertad de prensa. La varonil fuerza concentrada de trabajo como símbolo de la fuerza política la muestran también los cuadros de Anshutz, Gellert y Steinlen (figuras 56, 57 y 58, respectivamente).



FIG. 55

El cuadro de Gellert proviene de un ciclo para la figura de extractos de texto del «Capital» de Marx.



FIG. 56

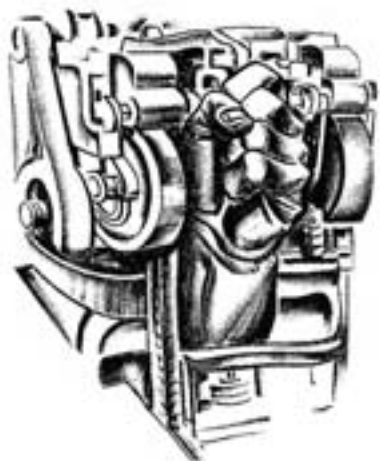


FIG. 57



FIG. 58

La cultura del movimiento obrero muestra, en principio, el mismo productivismo que la ideología burguesa del trabajo, sólo que la misma sirve para la legitimación de la lucha por la posición social preeminente. Esa lucha exige solidaridad y conciencia de clase. Una gran cantidad de

obras pictóricas intenta expresar ese aspecto. Aquí, junto a la fuerza del obrero, se acuña otro prototipo: el carácter de clase personificado en las escenas de masas de los obreros que aparece como «clase para sí». Como ejemplo puede ser suficiente el cuadro monumental de P. da Volpedo, «El cuarto estado» (figura 59).



FIG. 59

El famoso cuadro «*Trabajo*» de F. M. Brown de 1852 (reelaborado en 1865, figura 60) representa a la vez un «puente» entre el heroísmo obrero burgués y la simbología del movimiento obrero. Mide aprox. 138 x 195 cm y está configurado con forma grandilocuente de bóveda redonda. Se trata de una alegoría de la realidad respecto a la sociedad inglesa y está basada en un socialismo romántico, como lo expresa T. Carlyle en su obra «*Past and Present*», en la que se inspira Brown. El cuadro está enmarcado alrededor con inscripciones bíblicas, entre otras con la maldición del trabajo: «Comerás el pan con el sudor de tu frente». El conjunto de la composición está configurado de modo que lleva al centro la clase trabajadora, a la derecha confinados en el foso están los que no tienen trabajo, a la izquierda y atrás la clase liberada del trabajo, y totalmente en el primer plano los niños pobres que todavía no trabajan. El trabajo se concibe como trabajo corporal e intelectual; dos trabajadores intelectuales, T. Carlyle y el cura de orientación socialista F. D. Marice, están a la derecha.



FIG. 60

¿Victoria sobre la naturaleza?

Si hasta ahora se han tratado variaciones, ampliaciones y nuevas interpretaciones del «*Labor omnia vincit*», para la conclusión se mostrarán ejemplos de una inversión del significado de esa frase. No aparecen con frecuencia en la vieja historia de nuestros mundos pictóricos obras críticas que se refieren a la relación de la industria y la naturaleza externa, pero existen aisladamente casi desde el comienzo de la industrialización. En conjunto domina la heroización y el romanticismo de la industria dentro de paisajes naturales. Fuego, humo, juego de luces y monumentalidad de las instalaciones fabriles se han utilizado constantemente como tema pictórico. El cuadro más antiguo que conozco, que quizá sea también legible críticamente, procede del año 1806 de Inglaterra del pintor Cotman (figura 61).



FIG. 61

También la «Tierra negra» de Meunier, una vista de Borinage en Bélgica, pertenece a esa serie (figura 62).



FIG. 62

Concluimos con tres cuadros del presente. Los tres tienen como tema lo militar, la agresividad y la dudosa —y posiblemente definitiva— victoria del trabajo. (Figura 63: K. Vogelgesang, «Primera sección de construcción», dibujo, 1975. Figura 64: V. Tannert, «Elogio del trabajo», óleo, 1985. Figura 65: H. Duwe, «Paisaje industrial con central nuclear», óleo, 1980).



FIG. 63



FIG. 64



FIG. 65

Listado de los títulos de las figuras

- Fig. 1 «Victoria del trabajo», 1941
- Fig. 2 «Trabajo y armas», 1940
- Fig. 3 Gärtner, F., «Defensa y trabajo», 1918
- Fig. 4 Fürst, A., «El reino de la fuerza», 1922
- Fig. 5 Kilian, W., «Labor improbus omnia vincit», grabado, 1621
- Fig. 6 Biblia Grandval, «Expulsión del Paraíso», 1350
- Fig. 7 «Adán trabajando en el campo», relieve, h. 1020
- Fig. 8 Holbein, H., «Adán trabajando la tierra», grabado en madera, h. 1530
- Fig. 9 Millet, J.F., «El hombre con la azada», óleo, 1860/62
- Fig. 10 Meunier, C., «La gleba/terruño», relieve, 1892.
- Fig. 11 Permeke, C., «Los escardadores», óleo, 1931.
- Fig. 12 Wollheim, G. «Los obreros agrícolas/La carga», óleo, 1930
- Fig. 13 «El trabajo en un mosaico romano», s. II d.C.
- Fig. 14 Daumier, H., «Sirgadores», óleo, h. 1849
- Fig. 15 Hoetger, B., «Trabajo duro», dibujo, 1903
- Fig. 16 Tschinkel, A., «Carbón», linóleo, 1932
- Fig. 17 Bruegel, P., «Cabeza de campesino», h. 1565
- Fig. 18 Felixmüller, C., «El viejo minero del carbón», litografía, 1920
- Fig. 19 Nagel, O., «Trabajador de la anilina», óleo, 1928
- Fig. 20 Kraemer, D. «Trabajadora de VW en la prensa», acuarela, 1976
- Fig. 21 «Cocina de tintoreros flamencos», dibujo, 1482
- Fig. 22 «Escena de construcción medieval», dibujo, h. 1135
- Fig. 23 Petrus de Crescens, «Inspector y campesino», grabado en madera, 1483
- Fig. 24 Defrance, L., «Visita en la fábrica de tabaco», óleo, h. 1787
- Fig. 25 Kollwitz, K., «Los aradores», aguafuerte, 1906

- Fig. 26 Brendekilde, H.A. «Agotado», óleo, 1889
- Fig. 27 Steinlen, Th.A., «Hoy!», litografía, 1894
- Fig. 28 Vincent, F.A., «Agricultura», óleo, 1798
- Fig. 29 Schut, C., «La Fragua de Vulcano» (detalle), óleo, h. 1640
- Fig. 30 Puvis de Chavannes, P., «El Trabajo», óleo, h. 1890
- Fig. 31 Dalou, J., «Forjador» (detalle), escult., 1879/99
- Fig. 32 Anónimo, boceto para una vidriera, h. 1900
- Fig. 33 Egger-Lienz, A. «Porteador de vigas», óleo, 1919
- Fig. 34 Pfaehler v. Othegraven, «Esfuerzo», grab. en madera, h. 1920
- Fig. 35 Palmowsky, E., «Picadores de roca (mineral)», grab. en madera, h. 1937
- Fig. 36 Marton, F., «Los pisadores», óleo, h. 1920
- Fig. 37 Sperl, L., «Desmonte», óleo, h. 1940
- Fig. 38 Bossard, J., «La eficiencia (resolución o empuje)», óleo, h. 1908
- Fig. 39 Tardieu, V., «Trabajo», óleo, 1902
- Fig. 40 Heemskerck, M.v., «La mujer virtuosa», estampa, 1555
- Fig. 41 Liebermann, M., «Escuela de coser en Amsterdam», óleo, 1876/77
- Fig. 42 Seiwert, F., «La fábrica», linóleo, 1923
- Fig. 43 Arntz, G., «Fábrica», grab. en madera, 1927
- Fig. 44 Carlu, Cartel, 1930
- Fig. 45 Anónimo, «Hombres al servicio del Reich», fotografía de 1936
- Fig. 46 Grossberg, C., «Arados de 2 rejas (bramante)», óleo, 1938
- Fig. 47 Hoerle, H., «Paisaje fabril», óleo, h. 1926
- Fig. 48 Scott, W.B., «Acero y carbón», óleo, 1861
- Fig. 49 Vogel, H., «Exaltación de la industria», óleo, 1894
- Fig. 50 Strohmeyer, «La pieza (industrial)», fotografía, h. 1923
- Fig. 51 Hoffmann, A., «Fundición de acero de crisol» (detalle), relieve, h. 1942
- Fig. 52 Benton, T.H., «Construcción de la ciudad», fresco, 1931
- Fig. 53 Manzel, L., «El trabajo», escultura, h. 1897
- Fig. 54 Frampton, G. «Industria», escultura, h. 1900
- Fig. 55 Daumier, H., «Libertad de prensa - No la toques!», litografía, 1834
- Fig. 56 Anshutz, Th., «Trabajadores del hierro al mediodía», óleo, 1880/81
- Fig. 57 Gellert, H., «Puño de los trabajadores», litografía, 1934
- Fig. 58 Steinlen, Th. A., «Los constructores de andamios de hierro», óleo, 1903
- Fig. 59 Pellizza da Volpedo, G., «El cuarto estado», óleo, 1898/1901
- Fig. 60 Brown, F.M., «Trabajo», óleo, 1852/65
- Fig. 61 Cotman, J.S., «Hornos de Bedlam», pastel, 1802
- Fig. 62 Meunier, C., «La tierra negra», óleo, 1889