

LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, Zsolt Bátori (Coord.)	51-55
TEXTO INVITADO	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de Robert Hopkins . Traducción de Andrés Luna Bermejo	59-79
ARTÍCULOS	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, Paloma Atencia-Linares	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? Guilherme Ghisoni da Silva	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, Esther González Gea	117-132
Fotografía y Post-Realidad, Adolfo Muñoz García y Ana Martí Testón	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, Hasan G. López Sanz	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), Julimar Mora Silva	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, Mar García Ranedo	181-201
El asco en la fotografía documental, Mª Jesús Godoy Domínguez	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, Milagros García Vázquez	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, Eunice Miranda Tapia	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, Mônica Zarattinia	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, Víctor Murillo Ligorred	264-275

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



LACOCENTE

CONVERSANDO CON

La resistencia del documento

Entrevista a Jorge Ribalta

por Mar García Ranedo* y Fernando Infante del Rosal**

Fotografías Antonio Cuesta



Jorge Ribalta (Barcelona 1963) es artista visual, investigador, editor y comisario independiente. Todas estas facetas confluyen en su persona para delinear un recorrido que le sitúa como figura clave en los debates sobre fotografía en la actualidad.

La relectura y reinterpretación de los mitos e hitos históricos y culturales del pasado, encaminados al razonamiento e interpretación del presente, se articulan en sus proyectos fotográficos, como en *Monumento máquina* o *Laocoonte salvaje*. Conceptos que forman parte de objetivos de diversificación del aparato investigativo y que él fundamenta y desarrolla en comisariados de exposiciones tan reveladoras como *Archivo Universal. La condición del documento y utopía fotográfica moderna* (2008), *Una luz dura, sin compasión, el movimiento de la fotografía obrera* (2011), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad 1972-1991* (2015), *Marc Pataut. Primeras tentativas* (2018). Es, además, editor de libros esenciales como las compilaciones publicadas en Gustavo Gili (*Efecto real* e *Indiferencia y singularidad*). Autor, también, de las publicaciones que acompañan sus proyectos expositivos institucionales, Ribalta es un magnífico y minucioso relator y ensayista como deja ver su reciente libro, titulado *El espacio público de la fotografía* (2018). Esta suma de particularidades hace de él un gran conocedor de la cultura documental en la historia de la fotografía, y también de los dispositivos de mediación

* Universidad de Sevilla, España. ranedomar@gmail.com

** Universidad de Sevilla, España. finfante@us.es

que han permitido la incursión de ésta en el ámbito institucionalizado del arte.

Como investigador y fotógrafo, se mantiene comprometido en el análisis y la exploración de las posibilidades presentes y futuras de la fotografía, en tanto elemento o herramienta de representación crítica y política. En suma, Ribalta es un provocador de movimiento, dota de dinamismo a las imágenes desde el momento en que el montaje esclarece el relato, que bien pudiera ser, entonces, cinematográfico. Interesado como está en movilizar un entramado de preguntas desde la notación fotográfica de la imagen elidida, es decir, aquella que no es cliché ni imagen representativa, toda su producción creativa se cuestiona desde un activismo cultural que re-vela el otro monumento (máquina) aquel que no se postula desde la conmemoración ni desde la ofrenda votiva.

— **Mar García Ranedo: En tus escritos y en tus exposiciones te has remitido muchas veces a una recuperación del valor documental de la fotografía, ¿en qué consiste ese valor?**

— **Jorge Ribalta:** No creo que “valor documental” sea la mejor expresión. Prefiero el término “idea documental”, que tomo libremente de John Grierson, el padre oficial del género. Mi punto de vista es que el documental no es solamente un género y una retórica, sino un concepto, digamos, filosófico que constituye una especie de decantación o destilado de la fotografía misma. Condensa la condición utilitaria y factual de la fotografía dentro de las tradiciones del realismo en la modernidad. Hay que rescatar el concepto documental de su hipercodificación y entender que, históricamente, el impulso documental propiamente dicho surge a finales de los años veinte para representar las condiciones de vida de las clases populares. Esto no se suele tener en cuenta en las historias de la fotografía. Intento recuperar el término de sus múltiples adherencias y pienso que volver a Grierson es útil –aunque sea dándole otro sesgo y sin hacer de Grierson ningún monumento–. El mío es un trabajo de limpieza y de lectura, desprejuiciada pero atenta, de las fuentes.

— **Fernando Infante: ¿De dónde surge esta inquietud por la rehabilitación de la idea documental de la fotografía? ¿Qué te lleva a dar con este planteamiento?**

— **Jorge Ribalta:** En el año 2000, en el MACBA, era un momento en el que experimentábamos con una gran libertad formas de articulación entre movimientos sociales e institución. Me vi en la situación de hacer una pequeña exposición sobre el estado de la cuestión del documento en ese contexto. Eran años de una gran transformación de los movimientos sociales en Barcelona, con la irrupción de los nuevos movimientos anticapitalistas –que entonces se llamaban antiglobalización. Era el momento inmediatamente anterior a la *Documenta 11*, de 2002, que es cuando se iba a producir una nueva ola de prácticas documentales en el arte contemporáneo. Mi crítica a esa nueva moda documental se basa en constatar que ésta se produce desde el olvido histórico de lo que la “idea documental” ha sido en la cultura fotográfica moderna.

— **Mar García Ranedo: ¿Cómo defines esa operación documental de lo fotográfico?**

— **Jorge Ribalta:** Mi definición del documento en fotografía coloca a esta en el cruce de tres espacios discursivos: el museo, el archivo y los medios de comunicación. La idea documental en fotografía desborda el campo artístico. Su grandeza está

precisamente en este desbordamiento, de tal forma que si quitamos alguno de estos tres elementos –el epistémico, el artístico o el comunicativo–, el edificio del documento se desmorona. Sin la potencia de esa idea, la fotografía deja de ser interesante.

Mi objetivo es recuperar el documental como una función históricamente específica de la fotografía, y hacerlo en contra de una hiper-codificación dentro del campo puramente artístico. Pero también es una respuesta al contexto de la teoría fotográfica de los noventa, cuando parece que el realismo fotográfico se ha dado por liquidado, con las teorías “posmodernas” de la representación heredadas de los ochenta, y con la irrupción de las tecnologías digitales y Photoshop. Conceptos que proliferan en ese momento como “posfotografía” o “muerte de la fotografía” apuntan a una naturalización de la “condición posfotográfica” en una época que parece pensar que la fotografía es algo del pasado, una vez superada su función realista o documental. Se trata, por tanto, de combatir esas dos ideas dominantes: por un lado, la liquidación epistémica de la función realista (o documental) de la fotografía, y, por otro lado, la institucionalización “radical chic”, esto es hiper-estetizada y ahistórica de la cultura documental.

— ***Fernando Infante: Y, ¿cómo se desenvuelve ese carácter históricamente relevante de la fotografía en el museo actual?***

— ***Jorge Ribalta:*** Encuentro una analogía entre mi trabajo en el museo como responsable de programas públicos en ese momento, hacia el año 2000, y la estructura del documento. El documento es históricamente un medio o un discurso que se constituye sobre el imaginario del fotógrafo que hace de mediador entre los excluidos y la esfera pública dominante. Lewis Hine podría verse como una figura fundacional, clásica, en el paso al siglo XX: se da una situación de injusticia social que hay que cambiar y el fotógrafo a través de sus imágenes incide en la opinión pública para que tal cambio se produzca, también en el campo de los derechos sociales. Es el caso de su actividad en contra del trabajo infantil. De algún modo, interpreto que hay un paralelismo entre la estructura del museo y la del fotógrafo documental que representa a los excluidos para conseguir que puedan integrarse dentro de un marco social más amplio. En realidad, esa mediación es la estructura de la democracia representativa, que, por otra parte, podemos discutir o cuestionar. Aún aceptando las críticas a esa estructura documental/representativa, de lo que se trata es de defender que ese potencial de la fotografía ha sido fundamental, digamos estructural, en la función pública de este medio. Hasta el punto de que una fotografía sin esa potencia no tiene ningún sentido. Si tenemos que aceptar sin más que en la era digital “la fotografía ha muerto”, mi argumento es que entonces la fotografía no tiene ningún interés, como he dicho antes. Pero más importante incluso es que sería un error, desde el punto de vista de las políticas democráticas, aceptar tal idea sin más. Asumir que la fotografía ya ha consumado su función es aceptar que la justicia social es inviable y que podemos tirar las luchas democráticas de la modernidad a la basura. La posfotografía correspondería, por tanto, a una era pos-democrática. Yo interpreto mi trabajo en el museo como parte de esas luchas democráticas, y que de lo que se trata es de abrir un horizonte de reconquista o de reinención del museo como espacio público democrático, en el mejor sentido del término. Estoy en contra del apriorismo de ver el museo como una mera institución disciplinar y cooptadora. El museo es una de las grandes instituciones constitutivas de la esfera pública burguesa moderna, que tenemos que continuar defendiendo, porque las conquistas sociales son temporales y la democracia es un proceso siempre inacabado, en el que tenemos que persistir.

Por eso me parece que hay que identificar el núcleo del problema en este cruce entre, por una parte, el cuestionamiento de esa hipercodificación del campo fotográfico y documental a partir de unas premisas que me parecen rechazables, y, por otra parte, el reconocimiento de la función pública de la fotografía en las luchas democráticas en particular. Dicho de otra manera: hay que plantear que la naturalización de cualquier discurso de derrota u obsolescencia histórica de la fotografía es potencialmente reaccionario y debe ser combatido. Todo esto dicho de manera muy genérica y sin que implique no reconocer los modos en que los aspectos políticos de la representación en general, y documental en particular, han evolucionado a lo largo del siglo XX y que la cultura documental que heredamos en el siglo XXI no es el positivismo del XIX sin más.

— **Mar García Ranedo:** Cuando hablas de la idea de documento imprimes, ya de entrada, una carga historicista a la fotografía, al tiempo que buscas una comprensión de la fotografía como archivo y memoria del pasado. Pero Hine y todos estos fotógrafos que hacían de mediadores entre el trabajador y la visibilización de los problemas del trabajador, trabajaban desde márgenes que eran clandestinos o invisibles en el ámbito del arte. No contaban con el museo para hacer pública su obra, era más bien en la sala de los sindicatos donde la mostraban. Cuando estas imágenes irrumpen en el museo, cuando son sacadas de esa lucha efectiva, de ese margen, y son llevadas a la institución y legitimadas en esa escena, ¿se genera una retórica propia de esas formas polémicas? ¿No existe, incluso en tu caso, que criticas la hipercodificación, el riesgo del formulismo, de la institucionalización de ciertas formas de ver que pueden llegar a ofrecerse como hegemónicas?

— **Jorge Ribalta:** Veo dos cosas en lo que planteas. La primera está relacionada con mi crítica a la incompreensión del documento en la historia de la fotografía. Yo entiendo la fotografía como un aparato que incluye también su propia historia. La fotografía no es la cámara, no son las imágenes, es todo un dispositivo y sistema de pensamiento, una memoria que, a mi parecer, no está siendo tenida en cuenta en esos años en los que se popularizan términos como “ficción documental”, o “documental expandido”, una retórica que viene de Rosalind Krauss y el posmodernismo. Tal retórica forma parte de esta cooptación o institucionalización de la que hablas, de la estetización de una práctica que no es pura o únicamente estética. La cuestión es importante porque la crítica que emprendemos frente a esta institucionalización toma la forma de una operación arqueológica: vamos a ver qué ha hecho la fotografía históricamente y vamos a traerlo al presente, a reactivarlo. Hacemos ver así que esto que se está codificando como documental en ese contexto ha sido banalizado; que hay una historia que es preciso entender y conocer. Es necesario interrumpir esta lógica amnésica de la novedad permanente y la obsolescencia programada. Se trata de cortar este flujo haciendo aparecer la historia.

El otro aspecto, según creo entender en lo que dices, es que en esa operación de mediación documental, en que las experiencias de injusticia o desigualdad son llevadas a una esfera pública más amplia, se produce una especie de estetización, cosificación o desactivación. Creo que esto no es verdad, o en todo caso no es toda la verdad. El museo es simplemente un instrumento de la esfera pública que no predetermina las relaciones de poder. Se puede usar para el disciplinamiento o para la emancipación. Lewis Hine hacía su trabajo para publicaciones, revistas de carácter social vinculadas a instituciones benéficas por los derechos sociales que hoy nos parecen paternalistas,



“ Mi objetivo es recuperar el documental como una función históricamente específica de la fotografía, en contra de una hiper-codificación dentro del campo puramente artístico. Pero también es una respuesta al contexto de la teoría fotográfica de los noventa, cuando parece que el realismo fotográfico se ha dado por liquidado.

y que desde un punto de vista “posmoderno”, criticaríamos, pero que no por ello tenemos que dejar de reconocer como modernas, progresistas. Estas instituciones buscan la ampliación del bien común y la integración de los excluidos. Ese impulso no debe dejar de ser reconocido aunque los discursos sobre inclusión y exclusión no sean para nosotros los mismos que los de 1900. El museo como institución no desactiva nada, esta es mi experiencia. Lo que he aprendido en el museo es que el horizonte de las luchas sociales no es perpetuar la marginación sino la ampliación del acceso al bien común. Los excluidos no aspiran a la crítica de la modernidad, aspiran a la modernidad. Dicho de otra manera, si las luchas políticas no comportan cierta noción de universalidad, se corre el riesgo de reproducir lógicas identitarias.

Cuando planteamos las luchas sociales en esos términos de pureza o autenticidad, estamos “romantizando” la exclusión, idealizando la contra-hegemonía y cayendo en el discurso identitario. En general, la exclusión no debería ser la aspiración de la modernidad, aunque luego tendríamos que estudiar caso por caso: a veces la exclusión puede ser una opción deseable, o aceptable, o progresista, o emancipadora, tenemos que ver caso por caso. Pero, de por sí, predeterminar que el museo desactiva la función política de esas prácticas documentales no me parece aceptable. Esas prácticas encuentran en el museo un espacio de visibilidad y cumplen una función en ese espacio. Otra cosa es cómo se representan o se ponen sobre la mesa las relaciones

de poder que han jugado dentro de ese tipo de representaciones. Insisto en que la lectura micropolítica debe atender caso por caso y no podemos responder en términos generales. Lo cuestionable es predeterminar el signo político de la operación de paso al museo y entender a este como algo puramente disciplinar, en términos foucaultianos, que es una idea que no comparto. El museo es también espacio de emancipación y liberación y los usos que se pueden hacer de él son múltiples.

— **Fernando Infante:** Esa persistencia o resistencia de la función documental de la fotografía, ¿implica una separación y una exclusión, o una escisión absoluta entre la fotografía documental y las nuevas imágenes sintéticas? ¿Es posible un diálogo entre la fotografía documental y una fotografía “de ficción”? Y, visto de una manera más general, ¿cómo se integra la fotografía como documento dentro del actual régimen general de las imágenes?

— **Jorge Ribalta:** No es posible responder en estos términos tan abstractos. Al menos yo no puedo. Aquí se mezclan falsas dicotomías como entre documental y arte o entre realidad y ficción. El arte siempre es ficción y, por tanto, el documental en tanto que arte siempre es ficción. Es decir, esta identificación del género documental como opuesto a ficción es un equívoco. Uno de los padres intelectuales del documental, Joris Ivens, parte de una idea del documental como una forma de puesta en escena: cuando filma la huelga de los mineros en el Borinage, hace una recreación de la huelga real con los propios mineros, preparada para la cámara. La cuestión de la ficción es una distorsión a la hora de entender la idea documental. Documental es un tipo de discurso específico que, históricamente, tiene que ver con la representación de la clase trabajadora. En las definiciones del documental que propongo la cuestión de la ficción no es relevante: lo artístico es siempre una construcción, una representación, una fabricación. Es verdad que en cierta literatura crítica *mainstream* en inglés se habla de *non-fiction film*, como equivalente a documental, pero creo que tenemos que salir de esas categorías, en el fondo equívocas. Ya me he referido a mi trabajo como un ejercicio de limpieza. El documental es un tipo de ficción que favorece la comprensión racional de la complejidad social, según ya se teorizó en los años treinta. Es una ficción que tiene unas funciones específicas, un poder específico, y que consigue cosas específicas.

En los artistas que reclaman en los años setenta la reinención del documental, encuentras que tal dicotomía no funciona. Encuentras, por ejemplo, prácticas que incorporan, como en el caso de Chris Marker, materiales de archivo dentro del trabajo fílmico, o procesos, como en Allan Sekula, de desmontaje, de articulación texto-imagen. En realidad, todo ello son procesos que ya están contenidos en las prácticas modernas canónicas contra las que aparentemente se están alzando estos artistas. Ya Sergei Tretiakov está anticipando en los treinta muchos postulados de los años setenta. Incluso un trabajo canónico moderno como el de Walker Evans y James Agee, el libro *Elogiemos ahora a hombres famosos*, muestra también esta dimensión autocrítica cuando Agee escribe sobre su posición como observadores de los empobrecidos trabajadores del campo y confiesa su incomodidad en esa posición de observadores, su propia condición sospechosa. Es una especie de posmodernidad *avant la lettre*, dentro de la modernidad pura y dura. Lo que vemos es como ya se da ese elemento autocrítico dentro de la propia modernidad desde los años veinte. Las cuestiones que plantean artistas de los setenta, como Jo Spence, de visibilizar las relaciones de poder o hacer una crítica al carácter no neutral ni transparente de la fotografía, ya están activas en

la conciencia de los artistas modernos, y en algunos casos se expresan abiertamente.

En resumen, criticar el discurso de la posfotografía no es un rechazo a los medios digitales ni a las nuevas tecnologías. Es un rechazo al discurso darwinista o mecanicista de que las nuevas tecnologías liquidan las tecnologías precedentes. Creo que la historia no funciona así y lo que vemos son más bien formas de superposición o hibridez en la evolución de las tecnologías. Lo viejo persiste en lo nuevo. Lo que hacen los medios digitales es interiorizar las viejas tecnologías. Es curioso que en las cámaras digitales parece que la cámara analógica está siendo imitada. Hay muchas decisiones que se toman en su diseño que tienen que ver con la memoria de las cámaras analógicas y no con la funcionalidad, igual que en los coches de gasolina está contenida la memoria de los carros a caballo. Por ejemplo, el uso del visor del tipo de las cámaras telemétricas, o el diseño réflex, cosas que en una cámara digital no tienen ningún sentido. Pretendo demostrar la persistencia de lo antiguo en lo nuevo. Posiblemente, la función de la fotografía en la era digital es exactamente la misma que la función que tuvo en 1850, cuando empieza a ser múltiple, porque estructuralmente esa función no ha cambiado y eso no es malo; de alguna forma la fotografía ha contribuido como instrumento emancipador que permite entender la complejidad social, precisamente gracias a la potencia documental. Esa función y esa potencia tienen que continuar si realmente queremos que el arte tenga una función dentro de las luchas democráticas.

— **Mar García Ranedo: En una entrevista posterior a la exposición *Archivo universal: La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* afirmabas que la fotografía aún buscaba ese “nuevo sujeto social”. Era 2008, antes del 15-M, ¿qué hay de ese “nuevo sujeto social o histórico” tras los movimientos de indignados?**

— **Jorge Ribalta:** Se puede establecer una analogía entre la historia de la cultura documental, con sus cambios de paradigma, y las grandes crisis de 1929 y 1972. Podemos decir: ¿y después qué?, es decir, ¿a qué nuevo paradigma documental corresponde la crisis de 2007-2008? Esos han sido momentos de ruptura: la crisis del 29 y la irrupción del movimiento obrero en los años veinte y treinta, como el impulso que determina el surgimiento de la fotografía obrera. En los setenta, la fragmentación de todo ese imaginario de clase que viene del 68, la aparición de las minorías y de la micropolítica, el imaginario del sujeto revolucionario de los treinta se rompe en mil fragmentos. ¿Cuál es la siguiente revolución documental de nuestro tiempo? No tengo una buena respuesta para eso, más allá de apuntar la aparición del nuevo imaginario del precario en los noventa, como vemos en el trabajo de Marc Pataut.

— **Mar García Ranedo: ¿Se podría hablar de la mujer como el auténtico “nuevo sujeto” en la lucha de nuestros días? ¿o del cada vez más extendido precariado?**

— **Jorge Ribalta:** Aunque evidentemente es una causa actual, las luchas feministas ya están y son fundamentales en los setenta. La aparición del precariado es el argumento en mi última exposición sobre el trabajo de Pataut en el Museo Reina Sofía. Lo que representaría Pataut sería el inicio de esa tercera revolución documental en los noventa, precisamente a través del vínculo con el movimiento del precariado, que es la base del movimiento antiglobalización/anticapitalista que emerge en esa década y que encuentra en las protestas de Seattle de 1999 su iconografía *mainstream*. Como nuevo sujeto político apunta a algo que ya no son las minorías o la micropolítica, sino que es una nueva condición común y generalizada,



“ Hay que plantear que la naturalización de cualquier discurso de derrota u obsolescencia histórica de la fotografía es potencialmente reaccionario y debe ser combatido.

en cierto modo como la condición de clase de la preguerra. Pero me resulta difícil establecer que ahí estemos delante de una ruptura como las dos anteriores, porque tengo la sensación de que todavía estamos en los setenta en muchos aspectos, que no hemos superado el marco conceptual para pensar la fotografía y las políticas del documento que establecieron Jo Spence, Martha Rosler, o Allan Sekula. O, al menos, si lo hemos superado, yo no lo sé ver. En cualquier caso, no sé identificar más allá de pequeñas pinceladas. También es mi época, también soy yo. Aquí no estoy siendo ya un observador externo o un historiador, sino que estoy implicado, y pensando en mi propia posición y en mi propio trabajo. De modo que es posible que no sea capaz de hacer el ejercicio de pensar históricamente de manera tan nítida.

No tengo claro que las redes sociales estén produciendo una liberación, y cumpliendo con su promesa democrática. Este debate se planteó en Madrid con la exposición de la fotografía obrera en 2011, que se abrió un mes antes del 15M: ¿dónde están hoy los espacios de autorrepresentación política equivalentes a la prensa obrera de los años veinte y treinta? ¿en las redes sociales? Es posible, aunque no lo tengo claro. Las redes sociales me parece que marcan una ruptura con las formas de representación política propias de la cultura de la democracia liberal moderna, según historizó Habermas. En la esfera pública democrática el papel de la prensa y de las instituciones públicas ha sido crucial y eso es lo que vemos declinar en el cambio de siglo con el surgimiento de internet y las redes sociales. Ese cambio de paradigma en la esfera pública se expresa a través de la nueva “condición populista”. No es evidente cuál será el futuro de la democracia, que es una idea fuertemente anclada en un tipo de

racionalidad comunicativa burguesa y en sus modelos de representación. Pienso que las redes sociales destruyen la lógica de la esfera pública burguesa y, por tanto, el espacio de la democracia representativa liberal tal como la hemos entendido hasta ahora. Creo que ese espacio está en pleno desmoronamiento y no sabemos si va hacia algo mejor o hacia algo peor. Por tanto, me cuesta entender las redes sociales como un elemento emancipador, pese a que parten de una promesa democrática. ¿Están realmente contribuyendo a una democratización? No tengo una respuesta a esta pregunta. Mi trabajo como comisario de exposiciones históricas de fotografía es contribuir a hacer una memoria y un balance del papel de la fotografía en la génesis y constitución de tal esfera pública democrática, y constatar de qué manera es un medio indisociable de una cultura democrática. ¿Qué tipo de correspondencia hemos de establecer entre los discursos sobre la posfotografía y la pos-democracia? ¿Están hechas la una para la otra? En todo caso, mi trabajo sobre la historia de la fotografía acaba justamente en los noventa. En el momento inmediatamente anterior al surgimiento de las redes sociales.

— **Fernando Infante:** ¿Piensas entonces que esa proyección de la privacidad y de la intimidad en las redes sociales mina la esfera pública tal y como la entendía Habermas? ¿O hay una “esfera pública” posible que no ha de coincidir con la habermasiana?

— **Jorge Ribalta:** En lo primero, creo que sí, que esa proyección erosiona una idea de esfera pública basada en la racionalidad comunicativa. Programas de televisión como *First dates*, reflejan el modo en que las redes sociales han interiorizado y naturalizado culturalmente la disolución entre lo público y lo privado, y son la antítesis de cualquier proyecto social emancipador. Bueno, seguramente simplifico mucho, pero también busco un planteamiento polémico, en el sentido de que hay aquí un interrogante sobre el que habría que profundizar. La aportación de Habermas a la genealogía de la esfera pública moderna es para mí fundamental, a la vez que suscribo la crítica con que fue recibido el pensador al ser traducido al inglés en los ochenta, donde se confrontó a la izquierda posmoderna, que le acusaba de basarse en un tipo de subjetividad blanca, masculina y de clase alta. Esa crítica era pertinente, pero no nos debe hacer renunciar a formas de universalidad sin las cuales inevitablemente nos abocamos al discurso identitario y al abandono de cualquier forma de racionalidad. La micropolítica inevitablemente ha tendido a minar el discurso de la propia izquierda, incapaz ya de construir un imaginario de universalidad. La izquierda se debilita porque se ha fragmentado en las micropolíticas. Y es imposible generar una hegemonía si no hay un concepto unificador de las subjetividades políticas y un horizonte modernizador que reemplace el hueco dejado por el concepto de clase. Si no somos capaces de constituir un discurso de lo común va a ser imposible generar nuevas políticas de izquierda, al menos en el sentido en que hemos entendido la izquierda hasta ahora. El concepto de “multitud” me parece improductivo, lo que hace es nombrar el problema pero no solucionarlo. Sin un imaginario de clase o algún tipo de subjetividad compartida suficientemente inclusivo no vamos a dar con respuestas desde las tradiciones progresistas modernas al populismo. Abrazar el populismo como hace Chantal Mouffe al defender un “populismo de izquierdas”, me parece insuficiente. Dicho con gran aprecio hacia Mouffe, cuyas aportaciones sobre la democracia agonística me han resultado siempre muy valiosas. Ciertamente la pasión y la irracionalidad forman parte constitutiva de las subjetividades y el discurso público, pero sin alguna forma de

racionalidad que contrarreste, ¿qué va a contener la deriva totalitaria del populismo? La propuesta de Chantal Mouffe de que hay que redirigir esa inmanencia populista en una dirección progresista es, en mi opinión, puramente voluntarista y declarativa: ¿cómo se hace eso? ¿basándose en qué y para hacer exactamente qué? y ¿quién lo hace? O bien: ¿qué dirección es esa exactamente y en qué se diferencia de su opuesta? ¿Al defender tal cosa no le estás haciendo el trabajo sucio al adversario? A estas alturas, las experiencias de Syriza o Podemos no pueden dar lugar a grandes expectativas. Que hoy el horizonte socialdemócrata sea el más radical horizonte político que es posible pensar, indica de por sí el estado de debilidad de la izquierda. Dicho con total simpatía hacia la socialdemocracia. Echo de menos en la izquierda una defensa de cierto tipo de razón comunicativa que debería estar en su base. Es un problema que sea la derecha la que defiende tal racionalidad. La actual hegemonía intelectual de la derecha se da ante el vacío de la izquierda. En fin, quizá la alternativa esté en alguna fuerza que no ha aparecido todavía o que yo no sé ver.

— **Mar García Ranedo:** Para finalizar, ¿cómo trasladas ese intento de generar formas polémicas a tu obra personal? Pienso en series emblemáticas tuyas como *Monumento máquina*, *Sur l'herbe* o *Laocoonte salvaje*, dedicada al mundo flamenco.

— **Jorge Ribalta:** Ser comisario me ha cambiado como artista. En el fondo, trabajo igual cuando soy comisario que cuando soy artista, lo cual me encanta. Ser comisario me ha enseñado, me ha dado una distancia, y no solo a la hora de formalizar la exposición, sino también en la cuestión metodológica. Cada vez más mis proyectos incorporan una dimensión de investigación y de trabajo de archivo. Al haber interiorizado una metodología de investigación curatorial o historiográfica, hay algo que se ha mezclado, y eso está bien. Al mismo tiempo, en el trabajo artístico cuentas con un espacio que no tienes en el trabajo curatorial, hay una dimensión de libertad o incluso de delirio. Por ejemplo, mi trabajo de los últimos años en torno a Carlos V (iniciado con la serie *Imperio (o K.D.)*, 2014) introduce un elemento de autoanálisis que se podría interpretar incluso psicoanalíticamente. Nuestra subjetividad en tanto que artistas está predeterminada por las condiciones institucionales y el marco del estado-nación. Mi trabajo es como una especie de disección de mi propia subjetividad. Es algo que no me habría planteado sin la experiencia curatorial. Hay una especie de intersección, de aspecto esquizofrénico. Pero en mi trabajo como artista, lo político funciona de otra manera, los vínculos con movimientos sociales no se plantean ni se materializan de la misma forma que en mi trabajo institucional.

Al final, no deja de ser el mío un trabajo individual que utiliza el dispositivo expositivo de una manera muy clásica y con un gran respeto a la modernidad, como si esa modernidad fuera el traje que me pongo de una manera muy consciente. Es lo que hace Israel Galván cuando se pone las botas de Vicente Escudero, o adopta los gestos de Nijinsky. Yo también lo hago: interiorizo esta cultura artística moderna de la manera más literal posible. Mi manera de ser radicalmente contemporáneo está justamente en mi literalidad respecto a la cultura artística moderna.

No obstante, también los artistas radicales de los setenta a los que admiro (Spence, Rosler, Sekula...) realizaron trabajos fuertemente individuales.

Finalmente, como artista estás solo. Cuando trabajas en la institución no lo estás. No me parece justo culpar al artista por estar solo y por intentar hacer las cosas lo mejor que puede para mantenerse dentro del campo institucional. La crítica no debe



“ La proyección de la intimidad erosiona una idea de esfera pública basada en la racionalidad comunicativa. Las redes sociales han naturalizado la disolución entre lo público y lo privado, y son la antítesis de cualquier proyecto social emancipador.

ser puramente ideológica, tiene que ser específica y atender a las experiencias. Culpar a los artistas de impotencia a la hora de transformar la sociedad es injusto. Pienso también en artistas como Marc Pataut, que es amigo mío, y también lo he dicho alguna vez: es un artista que puede servir para legitimar socialmente determinado tipo de instituciones, pero nunca se me ocurriría culparle por dejarse instrumentalizar por ello. Hace su trabajo de la manera más honesta posible dentro del marco institucional realmente existente. Las críticas que tenemos que hacer a las instituciones o a los artistas, respectivamente, no son las mismas. Sus responsabilidades son diferentes.

En mi trabajo sobre la cultura del flamenco (*Laocoonte salvaje*, 2010-11) había una operación de crítica institucional, basada en la visibilización de la estructura del campo flamenco. No era un trabajo colaborativo, pero la memoria de ese tipo de trabajo, y de la dimensión “popular” de la cultura, también estaba presente. Ofrecía una representación radicalmente materialista de una cultura que normalmente se presenta como idealizada y fuera de sus condiciones materiales. Por otro lado, al igual que hablábamos del museo como un espacio plural donde se presentan exposiciones pero donde también tienen lugar otras cosas que no se ven y que juegan su papel igualmente importante, también hay que entender la práctica de uno como una pluralidad: mi trabajo como artista no es mi única práctica y quizá hay que ver ese contexto más amplio y observar la articulación de los diferentes elementos. Ahí es donde puede hacerse una lectura política, pero no soy yo quien tiene que hacerla.

(Noviembre, 2018)

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

