

AUGUSTO DEL VALLE



Dedicado al estudio de la estética aplicada, ha sido curador de numerosas exposiciones de arte contemporáneo. Así mismo, colabora con críticas de arte en diversos diarios y revistas. Su área de investigación cubre el vínculo entre la estética y el arte, y la historia local relacionada con las vanguardias, sobre todo, aquellas llamadas históricas.

EL MUSEO Y LAS NUEVAS INQUIETUDES DE LOS HISTORIADORES DE LA FOTOGRAFÍA

El presente ensayo parte de una propuesta de George Yúdice y Toby Miller, publicada en 2004, acerca de la condición paradójica y contradictoria del museo como institución social, para proponer una reflexión sobre el trabajo de investigación en fotografía de Jorge Ribalta como curador y activista cultural. Ribalta no solo ha realizado una serie de interesantes publicaciones en España vinculadas a una definición del arte como servicio público sino, también, compilaciones y traducciones de textos importantes sobre las prácticas fotográficas contemporáneas. Dichos textos han circulado en el medio internacional (sobre todo en las escenas artísticas de Estados Unidos, Francia e Inglaterra), y han sido puestos, de esa manera, al alcance del público de habla hispana. El núcleo de este ensayo se centra en una revaloración para la modernidad de la imagen documental en fotografía: una vuelta a los orígenes de este tipo de imágenes relacionada a un interés, tanto por el acontecimiento histórico como por la representación, que determinados sujetos proponen acerca de su forma de vida. Concretamente, el interés de Ribalta y de un buen número de historiadores de la fotografía está puesto en el periodo de entre guerras que va de 1926 a 1939. Los “nuevos sujetos” que realizan una representación de sus vidas pertenecen a lo que Ribalta llama el Movimiento Obrero Internacional.

LA CONDICIÓN DEL MUSEO SEGÚN YÚDICE Y MILLER

Yúdice y Miller (2004: 200) proponen que existe un código binario convencional en el discurso museológico que “opone el entretenimiento populista a la instrucción del Estado”. Y, para ello, abren su presentación con un ejemplo interesante, un acontecimiento particular que narra un enfrentamiento entre los administradores del Museum of Modern Art (MoMA), en Nueva York, y cierto público que, politizado, utiliza —para llamar la atención de los transeúntes en las afueras del museo— una rata de goma. Así, mientras que las esculturas de dicho museo ya no pueden observarse a simple vista desde fuera del recinto por obra de la protesta y de la rata de goma, los administradores se apuran en colocar paneles con los que logran que quienes ingresan al museo no se distraigan con las interferencias que vienen de la calle.

Otra vez, según Yúdice y Miller (2004: 200), el sentido de la labor museológica se disemina en dos espacios contrapuestos de prácticas culturales: “El primero concierne al trabajo hecho por la gente para producir arte (la contribución de los trabajadores del MoMA al público); el segundo, al trabajo hecho por la cultura en la gente, conforme al impacto estético y político de la rata de goma (politización) frente a las esculturas”. Precisamente, la caracterización de esta institución cultural en los Estados Unidos se completa cuando Yúdice y Miller hablan de cómo, de los 8.200 museos que existían en dicho país en el año 2000, la mitad se crearon a partir de 1970. La importancia del Centro Pompidou —que se demuestra con las inversiones que el Estado francés ha realizado en dicha plataforma—, pero también la creciente actividad del museo como institución en Berlín y Londres, refuerzan, según Yúdice y Miller, una concepción en la que se observa con claridad que los museos son, al mismo tiempo, estáticos y dinámicos: el elemento estático, monumental, se conjuga con los aspectos dinámicos de su capacidad de renovación.

Así, el código binario del discurso museológico ofrece rostros cambiantes según asistimos a la evolución de los argumentos de Yúdice y Miller. Por ello, la polaridad ya mostrada, entre el elemento estático —asimilado a la monumentalidad pero también a la administración por parte del Estado de estas instituciones— y aquel otro dinámico, asociado no solo a la renovación sino a su capacidad de inclusión de nuevos públicos, se presenta junto con un conjunto importante de contradicciones:

Una de las contradicciones se produce entre el museo como instrumento para universalizar los reclamos por la posesión

colectiva de la propiedad cultural, y el museo como instrumento para diferenciar a las poblaciones. Ello tiene por consecuencia una tensión aún mayor entre lo que es un museo en teoría (una propiedad colectiva) y en la práctica (una puesta en escena de las exclusiones constitutivas). A su vez, cuando los movimientos sociales presionan en busca de una expansión democratizadora de lo colectivo, ello conduce a una interminable demanda por el acceso y el uso. (Yúdice y Miller 2004: 204)

EL MUSEO, LA IMAGEN DOCUMENTAL Y LA FOTOGRAFÍA

Así, el Estado, que tiene “la posesión colectiva de la propiedad cultural”, podría eventualmente usar al museo como una institución para resaltar las diferencias culturales, lo que en la práctica muy pocas veces ocurre. Sin embargo, son los movimientos sociales quienes, al final, se encargan de alcanzar y proponer ciertas formas de representación en los espacios del museo. Y esta disputa simbólica es fundamental en el tema que exponen Yúdice y Miller. Convergente con esto, el interés de este ensayo está puesto en ciertos formatos de exhibición, pero también en la recuperación reciente de la imagen documental en fotografía. Una recuperación que engancha con las preocupaciones de Yúdice y Miller por mostrar eso que ellos llaman el “código binario del discurso museológico”.

A principios de la década de los ochenta, los debates sobre los espacios discursivos de la fotografía y sobre la conflictiva incorporación de este medio en el museo se convirtieron en cuestiones fundamentales para las nuevas prácticas críticas e historiográficas en torno a la fotografía. Para la crítica que buscaba continuar y radicalizar el proyecto de una historiografía social y cultural del arte y la fotografía, anclada en los paradigmas del marxismo, los modos de historizar debían dar cuenta de los debates, los modos de circulación y visibilidad pública; esto es, de la génesis de una esfera pública específica. Este proyecto crítico-historiográfico había quedado relegado de los discursos artísticos dominantes, por el peso del formalismo y el humanismo durante la Guerra Fría, y no pudo emerger hasta los años setenta en el contexto creado por el surgimiento de los nuevos movimientos sociales. (Ribalta 2009: 11)

Jorge Ribalta expone, en esta breve cita, la manera como los nuevos movimientos sociales se sirvieron de la fotografía, al asumirla como una forma de

representación alternativa a los formatos del *high art*. La propia fotografía, en las prácticas de hacer museo, por ejemplo, en el MoMA —auspiciado por la fundación Rockefeller—, legitimó una manera de presentar y comprender la imagen como arte de élite. Con un espíritu de crítica contemporánea a la modernidad del MOMA, Christopher Phillips (1997) presenta, sucintamente, la manera como sus tres curadores “históricos” —Beaumont Newhall, Edward Steichen y John Szarkowski— produjeron de modo progresivo un aura enrarecida para el consumo, en el museo, de la imagen fotográfica.

Y, no solo eso. Phillips muestra claramente cómo Szarkowski consolidó como canónicas ciertas formas de representación, incluso para el género documental, como por ejemplo, las fotografías de Walker Evans —quien trabajó en los Estados Unidos para la Farm Security Administration (FSA)—,¹ con gran repercusión en todos los niveles. Phillips, y en eso lo sigue Ribalta, propone regresar sobre los pasos de este tipo de legitimación y puesta en escena museográfica y discursiva, para señalar alternativas de lectura acerca de la fotografía como documento social y memoria colectiva:

La museología y la museografía, y sus productos, el museo y sus símiles, operando sobre espacios cerrados o espacios abiertos, e incidiendo sobre todo tipo de patrimonios, deben ir evolucionando hacia la creación de auténticos entornos de socialización del conocimiento que faciliten o provoquen el diálogo desmitificador, la controversia cultural, el contacto entre disciplinas, y la génesis de un nuevo discurso de la sociedad del futuro. (Santacana y Hernández 2006: 19)

Por ello, la puesta en escena de distintas formas de representación surge a partir de los nuevos movimientos sociales e inquietudes que señalan como importantes, desde el punto de vista antropológico, la voz propia del sujeto que, eventualmente, asuma sus propias maneras de crear la representación. La expansión democratizadora de lo colectivo se muestra así, en su propio devenir histórico, como algo interno a las políticas públicas de los museos. La expansión democratizadora de lo colectivo fue un reto, por ejemplo, luego de la primera etapa de la revolución rusa. La manera de crear institución pública, de modo que esta sea cada vez más inclusiva y que, desde la perspectiva de dicho trabajo, resulte

¹ En la década de 1930, luego del crac económico de 1929, el gobierno socialdemócrata de Theodore Roosevelt encargó a esta institución documentar la pobreza. Son icónicas las fotografías de Dorothea Lange y Walker Evans realizadas en este contexto.

innovadora, atraviesa estas coordenadas. Algunos artistas modernos, como Rodchenko y El Lissitzky, resultan ser casos paradigmáticos, pues pasaron de hacer pintura abstracta a un trabajo que, hacia fines de la década de 1920, quedó asociado a la difusión de los éxitos de la revolución, para innovar, en el ámbito de los llamados “espacios fotográficos públicos”, con montajes que muy pronto se convirtieron en un hito para la historia tanto de las exhibiciones como de la fotografía. Sin embargo, ha sido Ribalta quien ha resaltado el trabajo de El Lissitzky, para enfatizar cómo el modo de exponer las imágenes fotográficas, a través de una figura como la de Herbert Bayer —vinculado a la Bauhaus—, llegó hasta Edward Steichen, quien desde el MoMA se apropió de dichos formatos, vaciándolos, sin embargo, de muchas de sus sutilezas originales.

La comparación entre el despliegue visual y conceptual del pabellón soviético para la prensa en Colonia, diseñado por El Lissitzky, y el trabajo posterior de Steichen, constituye —al menos para Ribalta— un interesante contrapunto histórico para observar una modernidad trunca.² El planteamiento de El Lissitzky es revolucionario por varios motivos, sobre todo por la inclusión del *collage*, que detalla acontecimientos colectivos, mientras que el de Steichen es, simplemente, espectacular. El humanismo de Steichen hace abstracción de las memorias particulares de los pueblos al fijarse solo en acontecimientos importantes de “todo hombre”, independientemente de su contexto: el nacimiento, los ritos de inicio en la vida adulta, el matrimonio, la muerte, etc. La gran familia del hombre —haciendo alusión al título de la exposición— es un vaciamiento de un nuevo paradigma que, entre tanto, en la propia Unión Soviética fue sepultado por el estalinismo.

La recuperación de la imagen documental en fotografía, por un lado, pero también la historia de las exposiciones de dicho tipo de imagen, forman una constelación de interés respecto de lo argumentado por Yúdice y Miller. La perspectiva contemporánea de ambos autores, que busca enunciar prácticas inclusivas de exposiciones en espacios de museo o, en todo caso, en centros culturales, es semejante a la mirada de Ribalta.³

² Ver las exposiciones *Pabellón soviético de la exposición internacional sobre la prensa del Deutscher Werkbund*, Colonia, Alemania, mayo-octubre de 1928, diseñada por El Lissitzky; y *The Family of Man*, presentada en el MOMA, Nueva York, en enero de 1955 por Edward Steichen. Itinerancia nacional e internacional hasta 1962.

³ Yúdice y Miller enuncian primero un pacto implícito entre la actual institución museo, el neoliberalismo y el libre comercio. Así, la manera como en Brasil, las instituciones culturales se han adecuado a las posibilidades abiertas en el Mercosur, le permite especular con acuerdos que, eventualmente, harían posible poner una concesionaria del museo Guggenheim en Río de Janeiro y/o en Recife. Sin embargo, también nos enuncia la contraparte, esto es, la manera como en casi todas las ciudades latinoamericanas y en zonas rurales, la cultura

La reciente exposición realizada en el 2011, en el Museo Reina Sofía, en Madrid, *Una luz dura, sin compasión: el movimiento de la fotografía obrera 1926-1939*, plantea precisamente la lectura de un sujeto-otro, el obrero, que, al menos durante un breve periodo —el de entreguerras—, sirvió de horizonte para construir toda una serie de representaciones en fotografía de interés.⁴ Esto debido a que muchos de sus formatos e iniciativas —los reportajes en revistas ilustradas, el *collage* como género de sátira política, el retrato, etc.— serían posteriormente apropiados por agentes culturales diversos en sus estrategias de presentación y difusión.

LA IMAGEN DOCUMENTAL: DEL FOTOPERIODISMO A UN PLANTEAMIENTO ESTÉTICO E ICONOGRÁFICO

Uno de los aspectos que señala Ribalta está vinculado, en el caso más interesante, a la fotografía *amateur* de sindicatos de obreros, por el lado de ciertos grupos que buscaban la representación en el contexto de una cada vez mayor rigidez de las políticas del Estado soviético, hacia fines de la década de 1920. Pero, por otro lado, también menciona las “apropiaciones” que se hacen, desde occidente, de los formatos de las revistas; por ejemplo, el caso de la famosa revista *Life*, e incluso, la estética periodística de una agencia como *Mágnun*. La revista, según Ribalta, asume el discurso socialdemócrata de integrar a las clases populares en un Estado benefactor. La agencia, por su lado, muestra a una gavilla de excelentes fotógrafos que se vincularon a la imagen a partir de la experiencia, por ejemplo, en el Frente Popular.⁵

Aunque Ribalta no plantea esta diferencia, podemos definir la imagen documental como algo distinto del género documental en la fotografía como arte. Dicha diferencia elige la palabra “documental” como una suerte de botón simbólico. Mientras el género documental consagra a la figura del autor —como vimos en el caso de Walker Evans y otros—, la imagen documental ofrece una alternativa que ayuda a replantear los orígenes de la modernidad en la fotografía, de la misma manera como obliga a imaginar modos diferentes de exhibi-

tradicional puede ser muy importante. Prácticas inclusivas, como las de la ONG ecuatoriana Omaere y las de Ricance, entre otros ejemplos, dejan ver una serie de contradicciones y controversias acerca de la naturaleza de dicha inclusión.

⁴ Ver: <<http://www.youtube.com/watch?v=pHfTQ5qLTLs>>. “Una luz dura, sin compasión: el movimiento de la fotografía obrera 1926-1939” (consultado en abril de 2011).

⁵ Luego de la crisis de 1929, hubo mucha inestabilidad en Europa y ello produjo un conjunto nuevo de movimientos sociales. El Frente Popular llegó a ser gobierno en Francia, como una coalición de partidos de izquierda, entre 1936 y 1937.

ción, más inclusivos. Así mismo, dinámicas sociales diversas, distanciadas de las salas de museo, pero que acercan al *ethos* de una búsqueda de mayor inclusión. Así, la fotografía *amateur* en la ex Unión Soviética resulta una experiencia clave que ayuda a pensar otras experiencias semejantes, incluso en el Perú.⁶

El lanzamiento de la nueva política económica en 1921, fue el marco de todas estas nuevas experiencias, que incluyeron el aprecio por parte de muchos intelectuales de talento que gestionaron diversas plataformas:

Este resurgimiento afectó también a la fotografía *amateur*, un movimiento que ya se había desarrollado antes de la Revolución por todo el imperio a través de dos sociedades, revistas, exposiciones, concursos y otras actividades. Con todo, desde el punto de vista soviético, la fotografía *amateur* específicamente soviética, una afición asociada a los momentos de ocio que solo los individuos acaudalados se podían permitir. La fotografía *amateur* específicamente soviética tenía que supeditarse a unas características determinadas: tenía que ceñirse a un enfoque de clase adecuado, desarrollar un método de trabajo colectivo [...]. (Wolf 2011: 33)

Fueron experiencias que terminaron muy pronto, hacia inicios de la década de 1930, porque, naturalmente, ni las comunidades de obreros ni las de otras organizaciones entraban en el molde de lo definido como pertinente por el Estado soviético. En las fotografías de N. Tartachenko y F. Sindeev⁷ se aprecia acciones cotidianas de la clase trabajadora: una imagen sumamente tierna en la que un niño observa trabajar a una persona, probablemente su abuelo, en una instancia de tranquilidad e interiores. De modo un poco más precario, en el suelo, otra sencilla situación es presentada sin mayor reverencia, solo como un dato duro de lo “real”. Conforme el Estado soviético se fue dando cuenta de que lo que necesitaba no era la “realidad” sino publicidad, la imagen documental fue

⁶ Los talleres de fotografía social que existieron en el Perú (TAFOS) entre 1986 y 1998, fueron experiencias de interés para ser vinculadas con la idea de fotógrafos *amateurs*. La concepción de que la imagen fotográfica recoja la estética y el ojo de sujetos alternativos a los acostumbrados —sean modernos o no, como vimos en el caso de Walker Evans y de otros fotógrafos— se plantea como un consenso nuevo, internacional, sobre el estatuto de este tipo de representaciones.

⁷ “Resultado del primer premio de fotografía”, *Sovetskoe*, núm. 3, 1926. N. Tartachenko (Sverdlovski), “Abuelo y nieto” (primer premio en la categoría “En el trabajo”); F. Sindeev (Tashkent), “Uzbeco decorando platos de porcelana” (segundo premio en la misma categoría).

cambiando de signo. Este es un fenómeno al que debe prestársele atención porque asocia la idea de documento social a la publicidad de contenidos políticos.

La iniciativa de Ribalta pasa por agrupar a un conjunto de intelectuales que recuperan toda una constelación de prácticas que recorren Europa, de 1926 a 1939, incluida la Unión Soviética, y hace eco de una nueva convicción acerca del papel de las instituciones culturales. El debate antropológico sobre la condición del otro cultural, pero también museológico acerca del papel que estos juegan frente a las reivindicaciones sobre nuevas políticas de representación, son de máxima importancia. En la fotografía de Erich Rinda⁸ se observa a un grupo de trabajadores a la salida de una fábrica. Fue Walter Benjamin (1989) quien, precisamente, escribió que la fotografía de la fachada de alguna fábrica poco puede decir acerca de las relaciones sociales que se tejen en el interior de la misma; la intuición de Benjamin, que niega la pertinencia de una fotografía puramente estética para privilegiar el documento social, convierte a esta referencia en algo muy vivo. Así, en la fotografías “24 horas en la vida de una familia obrera en Moscú” y “La cabeza de repollo”,⁹ la conexión de estas inquietudes con la vanguardia histórica del arte no se ve a primera vista pero resulta, por ejemplo, de interés ver cómo una de las principales figuras de dicha vanguardia, el dadaísta John Heartfield, participó en la famosa revista alemana de los trabajadores, *AIZ*.

Así, la carátula de la revista soviética *Prolearskoe Foto* cita un famoso reportaje de una familia obrera de Moscú, en la que las hijas acostumbran jugar tenis, como cualquier familia burguesa europea. Heartfield, por su lado, en “La cabeza de repollo”, esboza una profunda ironía respecto de las claves políticas del nazismo, en muchos de sus *collages* publicados en *AIZ*. Y la concepción de entrar, en la representación visual, al debate con el tipo de imágenes más extendido resulta sorprendente: lo que uno espera de una fotografía de prensa ha cambiado profundamente. En la entrevista que circula en la red, Ribalta termina diciendo que “las dificultades de generar imagen de las formas de trabajo precario en el caso de los medios de comunicación y el periodismo [en un momento] que estamos viendo un crecimiento de las formas de trabajo precario, [...] [marca una escena en la que] carecemos de imágenes para representarlas y por lo tanto carecemos de un discurso para articularla a formas de intervención política”.¹⁰

⁸ Erich Rinda, “Cambio de turno en el astillero de Hamburgo”, ca. 1930.

⁹ “24 horas en la vida de una familia obrera en Moscú”, *Prolearskoe Foto*, núm. 4, 1931; John Heartfield, “La cabeza de repollo”, *AIZ*, núm. 6, 1930.

¹⁰ Ver: <<http://www.youtube.com/watch?v=pHfTQ5qLTLs>> (consultado en abril de 2011).

Con ello, alcanzamos, al menos por el momento, una presentación breve de la problemática de la historia de la fotografía en la actualidad.¹¹ La figura del trabajador se convierte, entonces, en fuente iconográfica y, posteriormente, hacia 1936, en víctima. La manera de asimilar la figura del otro en narrativas y representaciones de la diferencia cultural, pasa por un momento difícil, parecen decirnos Yúdice y Miller. Sin embargo, estas recuperaciones de Ribalta y de este conjunto internacional de investigadores nos hablan de un nuevo impulso que necesita, otra vez, una nueva política cultural por parte de ciertas entidades —museos, centros culturales— y sus plataformas de exhibición, al asimilar esta necesidad. Yúdice y Miller, o al menos su discurso, parecen envueltos en las dificultades y antinomias actuales de la institución museo, y nos muestran un código binario que opone la vitalidad y el dinamismo de los movimientos sociales a la parálisis de las instituciones públicas. El interés por la fotografía como documento social y de memoria, en cambio, muestra, en imagen, dicho discurso binario, como se ha intentado hacer ver en este brevísimo ensayo, ofreciendo, a cambio, un conjunto de apreciaciones sobre un caso específico de estudio para establecer la actualidad y las nuevas necesidades políticas vinculadas al museo como institución social. ❖

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter

1989 “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Phillips, Christopher

1997 “El tribunal de la fotografía”. En *Indiferencia y singularidad*. En Ribalta, Jorge, ed., Barcelona: MACBA.

Ribalta, Jorge

2009 “Introducción”. En *Espacios fotográficos públicos*. Barcelona: MACBA.

¹¹ La inclusión en el libro *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939)* (ver bibliografía) de investigadores en fotografía como Béla Albertini, Flip Bool, Cristina Cuevas-Wolf, Simon Dell, Duncan Forbes, Josef Setter, Rodolf Stumberger, Anne W. Tucker, Matthew Witkovsky, Erika Wolf y Jorge Ribalta, deja en claro la envergadura de esta recuperación de la fotografía como imagen documental. Aquí no hemos hablado del cine bajo parámetros semejantes, pero las investigaciones propuestas también lo convierten en una fuente inagotable de huellas de memoria e iconografía.

2011 “Prefacios y agradecimientos”. En *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939): ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Santacana Mestre, Joan y Francesc Xavier Hernández

2006 “La singularidad del arte”. En *Museología crítica*. España: Ediciones TREA.

Wolf, Erika

2011 “La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”. En *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939): ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Yúdice, George y Toby Miller

2004 *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.