**Jorge Ribalta**

**Todo es verdad. Ficciones y documentos (1987-2020)**

Cuando se revisa un período de tiempo tan amplio como el que cubre esta exposición, el cual abarca más de treinta años, no solo es consignada la trayectoria de un artista, sino también la época en la que esta se inscribe. Asimismo, al plantear una mirada retrospectiva, los cambios que afectan a dicha obra adquieren un tono de cierre o de apertura hacia nuevas vías de trabajo, permitiendo establecer cesuras que quizás no se ejecutaron de forma tan taxativa, sino que fueron incubándose previamente. En este sentido, sorprende ver cómo la producción de Jorge Ribalta parece asistir, en el 2005, a un verdadero giro copernicano respecto a sus preocupaciones anteriores, lo que le lleva a iniciar, de manera simultánea, cuatro series fotográficas distintas: *Trabajo anónimo* (2005), *Sur l’herbe* (2005-2008), *Futurismo* (2005, aún en curso) y *Ángeles nuevos. Escenas de la reforma de la plaza de la Garduña, Barcelona (2005-2018)*. Ciertamente, arrancar cuatro proyectos a largo plazo en un mismo año es, por decirlo con suavidad, algo “monstruoso”, que o bien es consecuencia de una epifanía o de un exorcismo, o de las dos cosas a la vez. No obstante, lo que sí resulta obvio es que, a partir de 2005, Ribalta anula las distancias entre su práctica fotográfica y sus investigaciones como historiador, teórico y comisario de fotografía, compactando ambas vertientes en un corpus que se exterioriza a partir de cauces variados.

Creo que este cambio hay que encuadrarlo dentro del panorama que se abre al focalizar los intereses, al descubrir gramáticas propias y al explorarlas *in extenso*. Así acontecen la mayoría de evoluciones, por ciclos que incluyen supresiones drásticas y síntesis poco condescendientes. Además, parafraseando el título de aquel libro de Alexander Kluge y Oskar Negt, la obstinación siempre ha sido una de las formas bajo las cuales se revolucionaron los determinismos de la historia.

Debo decir, también, que los trabajos basados en escenificaciones fotográficas y de crítica a la representación característicos de los quince primeros años, con su lirismo en cierta forma extremo, con sus referencias a veces veladas a la historia de la fotografía, son, a mi juicio, un cierto cimiento metodológico para su obra posterior. No se me ocurre otro modo de entender la dimensión política del documento fotográfico que «estudiar a fondo», desde la propia práctica, cuáles son sus antípodas visuales.

Por otra parte, esta posición anómala –el propio Ribalta la ha calificado, a veces, de “esquizofrenia”– se halla en el origen de su mismo encaje dentro del panorama de la fotografía española y en el de la generación de autores coetáneos. Porque la visibilidad del trabajo de Ribalta se ha visto de alguna manera sepultada por su actividad teórica y curatorial, así como por su labor en el ámbito institucional. Sin embargo, tanto en el momento en que operaba bajo postulados anti naturalistas y poéticos como en las etapas ulteriores, su obra nunca se ha inscrito en las corrientes imperantes de cada época, aunque tampoco se ha avenido a unas lógicas internas coercitivas, sino que, al revés, dentro de los marcos generales para cada período, dentro incluso de series que pudiesen parecer compactas en sus paradigmas, se aprecian eso que me atrevería a llamar como “desvíos”. A ellos alude, pienso, el aparente antagonismo del título de la exposición, a la problemática distancia entre la ficción y el documento, a una verdad innecesariamente totalitaria.

En otro sentido, encuentro “coherente” el desdoblamiento de Ribalta desde la práctica fotográfica hasta el comisariado, la escritura y la historiografía. Finalmente se trata de distintas puertas lingüísticas que permiten salir y entrar a un campo de trabajo, convirtiendo estas penetraciones en una ideología antes que en una ortodoxia. Tal vez lo verdaderamente excéntrico es la falta de trayectorias similares en el contexto español, o tal vez el paulatino escenario, con guetos cada vez más ensimismados, más nostálgicos y más sectoriales, de la escena fotográfica local.

Sea como fuere, *Todo es verdad. Ficciones y documentos (1987-2020)* aborda, de un modo frontal, las incógnitas señaladas más arriba y que tienen que ver, por un lado, con cómo enunciar la multiplicidad de roles de Ribalta y, por otro, con cuáles son las maneras de presentar una trayectoria que posee dos períodos de alguna forma antagónicos, o una ruptura donde se impiden visiones lineales. Para ello, se ha optado por establecer cierta temporalidad más compleja, proponiendo una periodización en la que surgen continuidades incluso dentro de esa escisión de 2005.

**1987-1998**

En el verano de 1987, Jorge Ribalta realizó sus primeras escenificaciones fotográficas con miniaturas en el estudio, un método al que se iba a mantener fiel durante los quince años siguientes. En la trayectoria de Ribalta, su primera década está marcada por varias estancias en Estados Unidos: en Nueva York, la primera en 1989-1990 y la última en 1997-1998; y en Chicago, en 1996. En 1994 hizo su primera exposición en la Zabriskie Gallery, coincidiendo con su participación en la exposición *New Photography* *10* de ese mismo año, la influyente selección internacional anual de artistas emergentes que organiza The Museum of Modern Art (MoMA).

En sintonía con la fotografía “construida” que proliferó en los años 1980 y a partir de una recepción de los discursos de crítica de representación de esa época, Ribalta buscaba el desmontaje del naturalismo y de la transparencia de la fotografía. Su trabajo estaba determinado por entender que la imagen fotográfica no es algo dado de antemano, sino el resultado de un proceso, que se produce o fabrica. Su trabajo puede verse como un ensayo sobre la fabricación misma del efecto fotográfico.

El uso de una cámara de gran formato adaptada le permitía una máxima aproximación y producir los efectos de verosimilitud necesarios, borrando las huellas de la escenificación y de la escala, y manteniendo una extraña e inquietante ambigüedad sobre lo que se ve en la imagen. Ribalta empezó muy pronto a utilizar papeles mates y texturados para acentuar su juego de ocultamientos y dar coherencia al tapar las sombras y ciertas partes de la imagen. Posteriormente empezó a utilizar tela emulsionada montada sobre bastidor. La resonancia “neopictorialista” no era un efecto buscado sino un medio y una consecuencia. El problema de la fabricación de la imagen iba parejo al problema de la fotografía como objeto artístico y su uso y efecto en el espacio expositivo.

El trabajo de estos primeros años es una combinación inusual de anti naturalismo crítico y de un lirismo extremo. No hay un programa definido, el impulso es poético. Las series carecen de títulos y el trabajo apela a una lógica estrictamente visual donde resuenan tanto los ecos de las cosas vistas y vividas como los recuerdos de la historia de la fotografía. Las telas de mayor tamaño tienden en los años 1990 a focalizar en rostros y caras, pero también aparecen paisajes. La serie *Ártico* (1991-1996), compuesta de una cincuentena de telas de pequeño formato, hace aparecer una lógica serial por primera vez.

En su primer viaje a Chicago en 1994, descubrió las Thorne Rooms en el Art Institute of Chicago, una colección de habitaciones en miniatura que representa una historia de los estilos decorativos. A partir de entonces empezó también compaginar el trabajo de montajes en el estudio con otros basados en fotografiar miniaturas y dioramas existentes. Las habitaciones del Art Institute daría lugar a su serie *Habitaciones* (1994-1996) y con el mismo método realizaría la serie *Pacífico* (1996), a partir de los dioramas de las salas de los pueblos del Pacífico en el American Museum of Natural History de Nueva York. Estas series incluían también algunos textos.

En su última residencia en Nueva York de 1997 empezó a utilizar diapositivas en color de 35 mm para fotografiar las puestas en escena y a filmarlas con una cámara de Super 8 mm dotada de un mecanismo de fundido encadenado. Eso le permitía crear un efecto de movimiento y de paso del tiempo en las imágenes fijas.

**1999-2004**

Ribalta ha argumentado que la crítica es siempre contextual y que se agota en su repetición. El trabajo de escenificación y las demandas de crítica de la representación le parecían ya agotadas después de una década y el artista buscaba maneras de salir del estudio y de las miniaturas. En 1999 hizo una extensa serie de retratos anti ilusionísticos en 35 mm de prácticamente la totalidad de su amplia colección de figuras en miniatura, movido por un impulso de cierre y cambio de etapa.

No obstante, la obra tenía sus propias lógicas y demandas, las cuales el artista debía respetar. En 1999, y coincidiendo con su actividad como comisario de la primera exposición de Joan Colom, empezó a hacer escenificaciones de algunos lugares del Barrio Chino de Barcelona. Esas reconstrucciones se basaban en recorridos que había hecho con Colom por las zonas donde este hizo sus fotografías de prostitutas hacia 1960. Y también reconstruían lugares en proceso de desaparición por la operación urbanística de la apertura de la Rambla del Raval, que en ese momento estaba en su punto álgido, y que iba a cambiar definitivamente la fisonomía del viejo Barrio Chino. Ribalta buscaba introducir elementos de actualidad o «documentales» en sus escenificaciones. Coincidía además que vivía cerca de la zona afectada por la reforma. De aquí surge su serie *La Dalia Blanca* (1999-2002), cuyo título procede del nombre de una floristería del barrio y es a la vez una cita a *La Dalia Negra* de James Ellroy, cuya tetralogía de Los Ángeles había descubierto a raíz de *Ciudad de cuarzo*, de Mike Davis. El género negro aparecía asociado a una crítica de la historia urbana y a un “deseo de documento”. Este es su único trabajo realizado mayoritariamente en color.

Su última serie realizada a partir de escenificaciones es *Antlitz der Zeit* (2002-2004) una cita del libro seminal de August Sander (1929) y que consiste en un conjunto de “antirretratos” de celebridades y personajes de los *mass media*, realizados con figuras en miniatura. Ribalta presentaba este conjunto como una actualización paródica y, a la vez, elegíaca del proyecto de Sander de crear un retrato de la época. Pero no se trataba de una parodia o ironía de los principios y utopías del realismo fotográfico en la modernidad, sino que expresaba un deseo sincero, aunque frustrado, de representar la época. Había interiorizado tanto la crítica de la representación como las tesis deleuze-guattarianas de la subjetividad como una construcción ideológica y del cuerpo como una interpenetración de biología y tecnología, como una «máquina». Estos “sujetos sin subjetividad” surgen también de la recepción de las tesis de Donna Haraway y Judith Butler sobre el poshumanismo y el posfeminismo.

Esta serie es una despedida. Además de agotamiento, hay aquí un elemento de autorrechazo, motivado por la insatisfacción con una lectura puramente elegíaca de la modernidad y de las promesas del realismo fotográfico. En el texto de *Antlitz der Zeit* el artista manifiesta su propia desazón, e incluso vergüenza, con las escenificaciones fotográficas y la aversión a sí mismo al ponerse a fotografiar miniaturas en el estudio, algo que considera “abyecto”. En 1999 había asumido el cargo de responsable de programas públicos del Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y en 2001 había empezado su trabajo curatorial orientado al documental, de modo que la disociación entre sus diferentes actividades tendía a resultarle excesiva.

**2005-2020**

El año 2005 fue un momento de inflexión. Ribalta empezó entonces a fotografiar informalmente lugares de Barcelona en proceso de transformación, como la zona del Fórum 2004, el barrio del Poblenou o la plaza de la Gardunya. Esos paseos fotográficos eran el inicio de algo más amplio, que incluiría la realización de las fotografías de maquinaria metalúrgica de la fábrica Iracheta en Can Ricart o las primeras fotografías del público del festival So̍nar, en junio de ese año, entre otras cosas.

Desde entonces, uno de los ejes de su trabajo se ha orientado a la representación crítica de la situación de Barcelona en la era posterior al Fórum Universal de las Culturas de 2004, un evento que interpreta como el final simbólico del período que se abrió con el Plan Cerdà de 1860 en la historia urbana de Barcelona. Ese siglo y medio de crecimiento urbano se caracterizó por basarse en la celebración de grandes eventos (de la Exposición Universal de 1888 a los Juegos Olímpicos de 1992) como estrategia para catalizar los impulsos de desarrollo económico y aglutinar los recursos necesarios. Esa lógica fue generando a lo largo del siglo XX un modelo público-privado (y económico-mediático) paradigmático de la evolución a una economía urbana posindustrial o “posmoderna”, que dio lugar al reconocido “modelo Barcelona” en la década de 1990.

Para Ribalta, el fracaso del Fórum 2004 es un indicativo de que el Plan Cerdà ha sido superado y ya no es la idea rectora de la evolución urbana de la metrópoli. La gran recesión iniciada en 2007 acentuó la condición de final de ciclo. La ciudad parecía entrar en un nuevo tiempo, incierto, que el artista busca desde entonces representar con sus series, a modo de estudios de caso.

*Trabajo anónimo* (2005) fue el inicio de esta observación fotográfica. Se componía de detalles de maquinaria y herramientas y estaba realizada en la última industria metalúrgica en Can Ricart, en el barrio del Poblenou durante la campaña vecinal por la preservación de la fábrica, poco antes de su cierre. La serie *Sur l’herbe* (2005-2008) era una observación del público del festival de música So̍nar, paradigma de las nuevas políticas culturales. *Futurismo* (iniciada en 2005 y aún en curso) era sobre los paisajes de la nueva economía en el distrito tecnológico 22@ y los nuevos espacios urbanos del Fórum 2004.

Estas tres series constituyen el núcleo inicial de sus estudios de Barcelona, que también incluyen otros conjuntos como *Litoral* (2009), un apunte sobre el entorno del aeropuerto del Prat, con motivo de su ampliación, y el mantenimiento de la playa frente a la subida del mar. *1888* (2012-2013) documentaba los restos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y sus usos actuales. La serie sobre el Dispensario Antituberculoso (1934-1938) de los arquitectos Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana en el Raval, realizada en 2015-2016, era una reflexión sobre el origen de la arquitectura moderna y su relación con las lógicas históricas de larga duración en la reforma del barrio del Raval.

La más extensa de estas series ha sido *Ángeles nuevos. Escenas de la reforma de la plaza de la Garduña, Barcelona (2005-2018)*, un seguimiento fotográfico de trece años de la transformación de la plaza posterior al Mercado de la Boquería, acaso la última operación en el barrio del Raval dentro de la lógica del plan rector *Del Liceo al Seminario* (que ha determinado la reforma interior del barrio en las últimas cuatro décadas), que fue presentada en La Virreina Centre de la Imatge en 2019.

Estudiar la historia urbana de Barcelona es su manera de testimoniar la época. Lo local es entendido como la materialización específica de tendencias históricas globales, lejos de cualquier identitarismo o localismo.

**2007-2020**

En 2007 Ribalta recibió la invitación de la Fundació La Caixa Tarragona para fotografiar en Tarragona un proyecto sobre el legado histórico de esta ciudad, declarada patrimonio mundial por la UNESCO. De ahí surgió *Petit Grand Tour*, una observación de los varios procesos, de museográficos a turísticos, que confluyen en la producción de los discursos sobre el pasado y que argumenta que la historia es una fabricación. Aparece aquí una nueva concepción tanto de las relaciones entre las imágenes como entre el texto y la imagen, como del uso del espacio expositivo, característicamente saturado de imágenes. Este es el inicio de su trabajo sobre el campo cultural y su interpenetración con ideologías implícitas en las políticas culturales. Ribalta emprendía una original utilización de la tradición documental para un análisis o crítica de las instituciones artísticas y del trabajo cultural, en una serie de proyectos que el artista ha englobado en el genérico «trabajos de campo».

*Laocoonte salvaje* (2010-2011) era una ampliación del método apuntado en Tarragona para una observación del sistema cultural del flamenco en España, resultado de una invitación dentro del programa *Intervalo*, sobre flamenco y arte contemporáneo de la Fundación Cajasol. El flamenco aparecía no solamente como una forma artística popular sino como un campo cultural constituido por múltiples agentes: las peñas, la industria discográfica, las escuelas, las administraciones, los monumentos, los bares o los barrios. Era también una crítica a las retóricas folklorizantes y neorrealistas dominantes en las representaciones de este arte.

El tercero de estos “trabajos de campo” fue *Scrambling* (2011), realizado en la Alhambra de Granada a partir de algunas imágenes de Charles Clifford de 1860 y formando parte del proyecto de residencias artísticas *Tender Puentes* del Museo Universidad de Navarra. La serie quería representar los mecanismos de producción del monumento, entendido como una fábrica: los procesos de la seguridad, restauración y mantenimiento, jardinería y riego, del *marketing* y la explotación comercial. Esta serie se organizaba como una serie de «poemas documentales» en torno a cada uno de tales procesos. La serie está hecha al final de las obras de restauración del sistema hidráulico del Patio de los Leones, con el patio levantado, una analogía con la mesa de disección.

En la trayectoria de Ribalta, este período está marcado por el abandono de su cargo como responsable de programas públicos en el MACBA en 2009, después de diez años, donde había mantenido una cierta actividad como comisario, que culminó con la gran exposición histórica *Archivo universal* (2008). Se abre una etapa de intensa actividad curatorial, lo cual es significativo porque el trabajo fotográfico de Ribalta de este período parece caracterizarse en parte por la interiorización de métodos curatoriales. La investigación histórica adquiere un gran peso y el trabajo de archivo parece haber dado al artista una nueva sensibilidad hacia la singularidad de la fotografía en el arte moderno. Las resonancias históricas se multiplican.

Quizá el conjunto donde esta condición alcanza su mayor radicalidad se encuentra en su trilogía de ficciones históricas en torno al último Carlos V, en las que el artista define su método como “tragicomedia documental”.

Carlos V es un símbolo a cuestionar tanto desde el punto de vista de la historia de la nación española como desde la lógica imperial-financiera del capitalismo desde la temprana Edad Moderna en Europa. La actualidad de esta investigación parece confirmarse tanto por la crisis institucional de la España reciente, marcada por la abdicación de Juan Carlos I en 2014, como por la crisis sistémica que se abre con la gran recesión iniciada en 2007. La primera de estas series fue *Imperio (o K.D.)* (2013-2014), sobre la abdicación y retiro a Yuste de Carlos V. La segunda es *Renacimiento. Escenas de reconversión industrial en la cuenca minera de Nord-Pas-de-Calais* (2014), resultado de la invitación del Centre Régional de la Photographie [CRP/] en Douchy-les-Mines, en la región de Hauts-de-France. Se trata de un estudio sobre el patrimonio industrial, en un contexto de cambio de paradigma en las políticas culturales en favor de la explotación del pasado y la memoria, que arranca con un episodio sobre la época en que la región formaba parte del Imperio Habsburgo en el siglo XVI.

La tercera y última es *Faute d’argent* (2016-2020), reflexión sobre la relación de Carlos V con la saga de banqueros alemanes Fugger. Está realizada en el eje geográfico Augsburgo-Sevilla-México. Trata de la economía de la plata en la colonización de América y completa así la geografía simbólica del Imperio esbozada con las dos anteriores, España y Europa respectivamente. La serie se organiza a partir de una dialéctica, no exenta de humor, entre los caminos de la plata y el cacao, cuyos granos se utilizaban como moneda en el período prehispánico.

Valentín Roma

**Jorge Ribalta** (Barcelona, 1963) es comisario, crítico de arte, fotógrafo y escritor. Ha trabajado en investigación archivística e histórica y también en edición. Ganó diversos premios de fotografía en su juventud antes de dedicarse durante varios años principalmente al comisariado. Actualmente ha vuelto a la práctica fotográfica con series en las que realiza observaciones sobre el campo cultural entendido y presentado como resultado de la intersección del arte, la política, la economía y la historia. Para el artista; la fotografía es parte de las cosas, un fósil; pero el montaje, que pone en relación las imágenes, les devuelve la vida.

Dirigió entre 1999 y 2009 el Departamento de Programas Públicos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y ha editado varios libros de referencia. Ha sido colaborador habitual de la Vanguardia y asesor de colección de fotografía de la editorial Gustavo Gili. Publica regularmente artículos y ensayos en diversos medios.