

Todo es verdad /

Ficciones y documentos (1987–2020)

Jorge Ribalta (Barcelona, 1963) es un autor anómalo en el contexto español e internacional pues se ha dedicado a su propio trabajo fotográfico con la misma exigencia que a la crítica, el comisariado, la gestión cultural, la investigación o la edición. Esta multiplicidad de facetas ha tendido a situarlo en una posición inasible, a menudo en detrimento de su visibilidad como artista.

La trayectoria de Ribalta se inicia a finales de la década de 1980, experimentando en 2005 una mutación radical que la divide en dos periodos divergentes. Durante el primero de ellos, su obra se focaliza en explorar, poéticamente, el naturalismo construido de la fotografía, mientras que en el segundo reorienta sus proyectos hacia una reinención del documental.

Esta muestra retrospectiva reúne, de forma inédita, más de tres décadas de quehacer en el campo fotográfico, explorando las disrupciones y las continuidades de una biografía artística de gran originalidad, capaz de integrar tradiciones antagónicas.

El recorrido se organiza cronológicamente como una sucesión de once salas en las plantas baja e inferior, según un esquema indicado en los tres puntos de acceso.

Ártico /

En 1987, Jorge Ribalta realizó sus primeras escenificaciones fotográficas con miniaturas en el estudio, un método al que se mantuvo fiel durante los quince años siguientes. Su primera presentación fue con una exposición en la galería Metrònom de Barcelona, *Estampas apócrifas*, durante el festival Primavera Fotográfica de 1988. Los críticos de *The New York Times* y *Le Monde* coincidieron en ver el trabajo de Ribalta como la revelación del festival.

En la trayectoria de Ribalta, su primera década estuvo marcada por varias estancias en Estados Unidos. En 1994 realizó su primera exposición en la galería neoyorquina Zabriskie y participó también en la *New Photography 10* de ese mismo año, la influyente selección internacional anual de artistas emergentes que organiza The Museum of Modern Art.

En sintonía con la fotografía «construida» que proliferó en los años 1980, y a partir de una recepción de los discursos de crítica de la 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 trabajo de estos primeros años es una combinación inusual de antinaturalismo crítico y un lirismo extremo. No hay un programa definido, el impulso es poético. Las series carecen inicialmente de títulos y el trabajo apela a una lógica estrictamente visual donde resuenan tanto los ecos de cosas vistas y vividas como los recuerdos de la historia de la fotografía. Las telas fotográficas de mayor tamaño tienden en la década de 1990 a focalizar en rostros y caras, pero también aparecen paisajes. La serie «Ártico» (1991-1996) es una recreación en el estudio de una expedición a la región polar, compuesta de una cincuentena de telas de pequeño formato. Hace aparecer una lógica serial por primera vez.

Sin título (Polaroids) /

El uso de una cámara de banco óptico adaptada le permitía una máxima aproximación y producir los efectos de verosimilitud necesarios, borrando las huellas de la escenificación y la escala y manteniendo una extraña e inquietante ambigüedad sobre la naturaleza de lo que aparece en la imagen. Ribalta comenzó 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 usar 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. La formalización abordaba el interrogante, muy propio de los años 1980, de cómo ocupar los espacios históricos de la pintura con fotografía.

La Dalia blanca /

En 1999, y coincidiendo con su actividad como comisario de la primera exposición de Joan Colom, comenzó a hacer escenificaciones de ciertos lugares del Barrio Chino de Barcelona. Estas 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 e iba a cambiar definitivamente la fisonomía del viejo Barrio Chino. Ribalta buscaba introducir elementos de actualidad o «documentales» en sus escenificaciones. 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».

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 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. Expresan una insatisfacción con la ironía implícita en la imagen fabricada y con una lectura puramente elegíaca de la modernidad y de las promesas del realismo fotográfico.

Había interiorizado tanto la crítica de la representación como las tesis de 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.

Proyecciones /

El modelo o inconsciente cinematográfico subyace en la lógica ilusionística y serial del trabajo de Ribalta y también enlaza con el interrogante acerca de la naturaleza de la forma fotográfica. En 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. En su exposición *Habitaciones y proyecciones*, de 1998, mostró proyecciones de Super 8, breves *loops* de proyección continua, en blanco y negro y en color indistintamente.

Trabajo anónimo /

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 industrial de Poblenou o la plaza de la Garduña en el Raval. Desde entonces, uno de los ejes de su trabajo se ha orientado hacia la representación crítica de la situación de Barcelona en la era posterior al Fórum Universal de las Culturas de 2004.

«Trabajo anónimo» (2005) fue el inicio de esta observación fotográfica de la ciudad. 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 Dalia blanca /

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 industrial de Poblenou o la plaza de la Garduña en el Raval.

La serie «Sur l'herbe» (2005-2008) era una observación del público del festival musical Sónar, 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 surgidos del Fórum 2004, a modo de contrapunto a la iconografía propagandística municipal.

Futurismo /

Desde 2005, uno de los ejes del trabajo de Ribalta se ha orientado hacia 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 Cerdá 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 Cerdá 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. 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.

Scrambling /

En 2007, Ribalta recibió una invitación para fotografiar el legado histórico de Tarragona, declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. De ahí surgió una serie denominada «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. Aparecía 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 fue 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».

Uno de estos *trabajos de campo* fue «Laocoonte salvaje» (2010-2011), una observación del sistema cultural del flamenco en España. Este arte aparecía no solamente como una forma artística popular sino como un campo cultural constituido por múltiples agentes: los festivales, las peñas, la industria discográfica, las escuelas, las administraciones, los monumentos, los bares, los tablaos, los barrios, etc. Era también una crítica a las retóricas folklorizantes y neorrealistas dominantes en las representaciones de este arte. El artista describía su método como un desplazamiento de la cámara desde la figura (o el cuerpo del artista) al fondo. Lo que ese giro de cámara hace aparecer es un sistema cultural, y es justamente ese sistema lo que constituye propiamente el arte del flamenco. El título está tomado de un verso del *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca y alude tanto a la confluencia de vanguardia y cultura popular como al problema artístico de la representación del movimiento. La suspensión del movimiento es justamente lo que ha permitido pensar la fotografía en la modernidad como un instrumento para representar la historia y para entender la complejidad social.

Otro de estos *trabajos de campo* fue «Scrambling» (2011), realizado en la Alhambra de Granada. Partiendo de una imagen de Charles Clifford usada por Roland Barthes en su célebre libro *La cámara lúcida*, 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.

Imperio Renacimiento Faute d'argent /

El trabajo de Ribalta de la última década 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), que se presenta aquí por primera vez. Esta serie es una 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 del cacao, cuyos granos se utilizaban como moneda en el período prehispánico.