

INTRODUCCIÓN

Jorge Ribalta

El espacio discursivo de la exposición

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.

Precisamente esta inclusión problemática de la fotografía en las instituciones del arte moderno (debida a su condición mecánica y archivística de auxiliar de las ciencias y las artes, a su condición «documental»), la convertía en el eje de la nueva crítica, hasta el punto de identificarse esta con «lo fotográfico», como señaló Craig Owens.¹ La historización de la visibilidad expositiva de la fotografía se convirtió a partir de ese momento en un campo emergente y a la vez en una de las puntas de lanza de los discursos que buscaban superar el paradigma artístico moderno, justamente porque la condición archivística, industrial y mediática de la fotografía la hacía inasimilable para la visualidad moderna.

En ese contexto de emergencia de la nueva crítica, a principios de los ochenta, las condiciones del debate sobre la fotografía en el espacio de la

1. Craig Owens: «el discurso en el mundo del arte se identificó con *lo fotográfico*. [...] Me refiero a la noción de lo fotográfico en tanto que opuesto a la fotografía *per se*, a la teorización de lo foto-

gráfico en términos de sus múltiples copias: ningún rasgo de originalidad en el original, a la vez la “muerte del autor”, la mecanización de la producción de la imagen», en Anders Stephanson:

«Interview with Craig Owens», en Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation. Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 300. La traducción es mía.

exposición quedaron establecidas a partir de la publicación de tres ensayos fundamentales: los de Rosalind Krauss, *Photography's Discursive Spaces*,² y Christopher Phillips, *The Judgment Seat of Photography*,³ aparecidos en 1982, y el de Benjamin H. D. Buchloh *From Faktura to Factography*, publicado en 1984.⁴ Estos textos, muy diferentes entre sí, junto con algunos otros de Douglas Crimp y Allan Sekula,⁵ constituyen el punto de partida ineludible de cualquier estudio sobre la visibilidad pública de la fotografía en el espacio institucional de la exposición.

El estudio de la exposición fotográfica es relevante en la crítica de la modernidad en tanto que demuestra que el espacio expositivo como ámbito específico para la autonomía artística, lejos de ser un espacio libre de ideología, es justamente uno de los principales medios de construcción de la esfera pública burguesa, basada en mitos como el autor y la obra original, entre otros. Los trabajos de estos críticos son una respuesta al contexto de rápida incorporación y estetización de la fotografía y su irrupción masiva en el mercado artístico que se produce en ese momento. Rosalind Krauss lo explicitaba al final de su ensayo: «Actualmente se intenta dismantelar de forma generalizada el archivo fotográfico, es decir el conjunto de prácticas, instituciones y relaciones propias de la fotografía de principios del siglo XIX, para reconstruirla en el marco de las categorías ya constituidas por el arte y su historia.»⁶

En este contexto de prácticas y discursos regresivos que tienden a borrar la historia de los debates sobre la función social del arte (concretamente la inscripción específica de la fotografía en los debates del arte moderno), el estudio genealógico o la arqueología de la exposición fotográfica en la modernidad constituye uno de los principales escenarios de las guerras

2. Publicado originalmente en *Art Journal*, n° XLII (invierno de 1982). Hay traducción al castellano en Rosalind Krauss: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

3. Publicado originalmente en *October*, n° 22 (otoño de 1982). Hay traducción al castellano en Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, reeditado por Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

4. Publicado originalmente en *October*, n° 30 (otoño de 1984).

Hay traducción española: «De la *faktura* a la *factografía*», en Benjamin H. D. Buchloh: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004. [Véanse las páginas 29-61 de este volumen.]

5. Particularmente los textos de Douglas Crimp: «The Museum's Old, the Library's New Subject», publicado originalmente en *Parachute*, n° 22 (primavera de 1981) [hay traducción española en Picazo y Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*, op. cit.], y de Allan Sekula: «Photography Between Labour and Capital», en Benjamin Buchloh y Robert Wilkie (eds.):

Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, y «Traffic in Photographs», *Art Journal*, vol. 41, n° 1 (primavera de 1981). Cabe también mencionar aquí algunos textos de Abigail Solomon-Godeau, en particular «The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style», *Afterimage*, vol. 10, n° 6 (enero de 1983).

6. Krauss: «Los espacios discursivos de la fotografía», *Lo fotográfico*, op. cit., p. 56.

culturales de los ochenta y de las formas de resistencia a los efectos del neoliberalismo en la esfera artística, cuyos síntomas característicos son la vuelta a la pintura, la revitalización del mercado como eje del debate artístico y la despolitización de la escena.

Si los textos de Krauss y Phillips ofrecían interpretaciones sobre la asimilación museística de la fotografía, el texto de Buchloh reconstruía la trayectoria de los paradigmas expositivos de El Lissitzky a finales de los años veinte, en el contexto de los debates soviéticos sobre la superación de la autonomía artística y las experiencias de un arte subsumido en la producción industrial y en los medios de comunicación y propaganda de Estado. Planteaba de manera crucial cómo los paradigmas artísticos surgidos de la revolución soviética, de la particular interpenetración de vanguardia artística y vanguardia política que se produce en aquel contexto, constituyen el verdadero motor del arte moderno en el siglo xx, a pesar de que el relato histórico de las experiencias soviéticas de los años veinte haya sido largamente oscurecido y reprimido por diversos motivos, entre ellos la recomposición de la geopolítica cultural desde la Guerra Fría.

El texto de Buchloh, que fue el crítico que denunció con mayor precisión el momento regresivo de los primeros ochenta en la escena artística dominante,⁷ constituye aun hoy un hito en los estudios sobre la relación de documento fotográfico, vanguardia y propaganda, y abrió un nuevo enfoque en el campo de estudio de la vanguardia soviética. Ese texto se complementaba con otro que publicó el mismo año sobre el trabajo de Allan Sekula y Fred Lonidier y que presentaba la actualidad de los debates soviéticos de los años veinte en el contexto de las prácticas fotográficas de los años ochenta. En particular, vinculaba el nuevo documental fotográfico con la factografía y los debates sobre el realismo y se interrogaba sobre el potencial de resistencia u oposición aún inherente al arte.⁸

Documento, persuasión, propaganda

Antes de avanzar en el objeto que nos ocupa aquí, que es rastrear la evolución de una cierta concepción dinámica del espacio expositivo a partir del uso de la fotografía, introducida por El Lissitzky, es preciso establecer de

7. Véase particularmente su ensayo «Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno a la figuración en la pintura europea», en Buchloh: *Formalismo e historicidad*, op. cit.

8. «Since Realism There Was... (On the Current Conditions of Factographic Art)», *Art and Ideology*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1984 [cat. exp.].

forma muy sucinta algunas de las condiciones del documento fotográfico como método y gramática de persuasión visual.

En su clásico estudio sobre la cultura documental americana en los años treinta, William Stott describe la condición del documental social como un género constituido para la persuasión, para educar a la opinión pública sobre hechos que deben cambiar, y que busca por tanto producir efectos sociales. En suma se trata de un género propagandístico, aunque en una cultura y una época que rechaza la propaganda: «A pesar de que la gente de la época odiaba la idea de propaganda, esta era de hecho su medio común de expresión.»⁹

La precondition de esta naturaleza persuasiva o propagandística del documental social es la ideología de la fotografía como lenguaje universal, idea que se puede trazar desde los críticos fotográficos pioneros del siglo XIX, como Oliver Wendell Holmes o Francis Wey, hasta los autores del siglo XX, desde el reformista Lewis Hine, a principios de siglo, hasta André Malraux y su «museo imaginario» de reproducciones fotográficas en la posguerra, pasando por los rusos y los alemanes en los años veinte y treinta. En un contexto dominado por la ideología del positivismo que determina el desarrollo del Estado liberal-industrial-colonial del capitalismo moderno, la fotografía materializa (desde la implantación del negativo hacia 1850 y la reproductibilidad de las copias), un medio utópico de comunicación universal, una especie de lenguaje pre-lingüístico, no sujeto a las diferencias sociales o culturales. August Sander lo expresó de este modo en 1931: «Dado que puede ser universalmente entendida, la fotografía es ya el primero entre los lenguajes visuales para las masas de gente en el mundo.»¹⁰ La fotografía parece llevar así al extremo el paradigma epistemológico occidental basado en la centralidad de la visión, en la identificación de conocimiento y visión.

Es desde esta condición que a finales de los años veinte, Sergéi Tretiakov, el principal teórico de la fotografía soviética, podía afirmar que «la fotografía no es un simple taquígrafo, sino que también explica».¹¹ Más aún, que el ensayo fotográfico o la serie sirve de manera singular para analizar y clarificar aspectos de la complejidad social, puesto que «proporciona un

9. William Stott: *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973, p. 25.

10. August Sander: «Photography as Universal Language», en Jerome Liebling

(ed.): *Photography: Current Perspectives*, número especial de *The Massachusetts Review*, Light Impressions, Rochester (1978), p. 48.

11. Sergéi Tretiakov: «From the Editor» (1928), en Christopher

Phillips (ed.): *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, p. 271.

corte momentáneo que atraviesa toda la maraña de relaciones que enreda al individuo»,¹² afirmación que coincide casi simultáneamente con la de Lewis Mumford en Estados Unidos: «La fotografía —y quizá solo ella— es capaz de habérselas y de presentar adecuadamente los aspectos complicados, interrelacionados de nuestro ambiente moderno.»¹³

En este sentido, es preciso insistir en que las rupturas visuales y los debates sobre la factografía y el documento que se produjeron hacia 1930, tanto en la URSS como en Alemania y Estados Unidos, no son solamente el resultado de una redefinición o «renacimiento» de la fotografía, de su nuevo protagonismo en la cultura visual moderna o de su eclosión masiva en la esfera pública producida a lo largo de los años veinte. Son también significativos de un cambio en las relaciones de la obra y el público, de una redefinición de los papeles tradicionales de ambos según las exigencias y expectativas de las nuevas masas urbanas respecto a las imágenes y sus medios de circulación y visibilidad públicas. En sus fundamentales ensayos sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad y sobre el autor como productor, Walter Benjamin plantea cómo «la distinción entre autor y público está a punto de perder su carácter sistemático»¹⁴ y cómo los lectores se convierten en colaboradores.¹⁵ El surgimiento de una esfera pública fotográfica a lo largo de los años veinte tiene su principal agente en la prensa ilustrada y el nacimiento del reportaje moderno, hasta que a finales de la década la exposición fotográfica de nuevo tipo iniciada por Lissitzky se convierte en un nuevo medio para esa esfera pública. Es, por tanto, fundamental entender el modo en que en este nuevo tipo de espacio expositivo se escenifica una identificación de las imágenes y el público, el modo en que el dispositivo mismo se fundamenta en técnicas y métodos que implican una colaboración entre la obra y el público que supera los papeles tradicionales.

Así como el fotomontaje constituye una yuxtaposición de elementos inconexos cuya significación se produce a través de la recomposición y resignificación, por parte del espectador, de la totalidad de las partes que forman la obra, más allá de la suma de fragmentos, la exposición fotográfica expandida lleva esa colaboración entre autor y público a una dimensión

12. Sergéi Tretiakov: «From the Photo-Series to Extended Photo-Observation», *October*, nº 118 (otoño de 2006), p. 77. El original en *Proletarskoe Foto*, nº 4 (1931), pp. 20-43.

13. Lewis Mumford: *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza

Editorial, 1971, p. 359. El original: *Technics and Civilization* (1934).

14. Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus, 1973, p. 40. El original: «Das Kunstwerk im Zeitalter

seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936).

15. Walter Benjamin: «El autor como productor», *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Editorial Taurus, 1975, p. 121. El original: «Der Autor als Produzent» (1934).

arquitectónica. Por tanto, en este tipo de exposición, que de forma característica utiliza grandes ampliaciones y una multiplicidad de puntos de vista, no se trata solamente de representar o dar forma a un nuevo sujeto popular de masas, sino de intervenir en el proceso psíquico de la percepción y proporcionar un espacio y un mecanismo de lectura pública de imágenes en que el espectador asume un nuevo protagonismo: deja de ser espectador y se convierte en operador. Es difícil traducir hoy la importancia de esta ruptura, puesto que desde entonces la publicidad —que precisamente nace de aquí— ha naturalizado este nuevo tipo de relación con las imágenes que emergen de ese momento.

Finalmente, está la cuestión del sujeto popular o sujeto de masas implícito en los debates de los años treinta sobre el documento y en el surgimiento del género documental propiamente dicho. De nuevo, William Stott proporciona una clave fundamental. Refiriéndose a John Grierson, fundador del género, Stott explica que el tema del documental social es «la condición humana», su sujeto es la gente corriente, el hombre de la calle. Pero, evidentemente, esta noción de lo «humano» tenía en los años treinta un sesgo de clase: «el “hombre” es, por supuesto, el trabajador.» Es por ello por lo que Stott plantea que «el documental es un género radicalmente democrático»,¹⁶ es decir, un género constituido para la auto-representación del público para el público. Esta condición es coherente con la noción de esfera pública fotográfica recién mencionada a propósito de la exposición fotográfica expandida, y es un síntoma de las condiciones políticas de los años treinta y del clásico dilema planteado por Benjamin entre la estetización de la política o la politización del arte, entre fascismo o revolución.¹⁷

Se puede rastrear cómo el dilema de los años treinta se traduce en modos antagónicos de representar al sujeto popular. Algunos ejemplos son las prácticas de auto-representación emancipatoria del movimiento de la fotografía de los trabajadores, inscrito en la esfera de la Internacional Comunista. Estas prácticas se difunden en revistas como *AIZ* o *Der Arbeiter Fotograf*, que suponen un contra-modelo al documental reformista y paternalista griersoniano, y a las revistas como *Life* o *Picture Post*. Otro ejemplo de estas prácticas de auto-representación es el estudio de las tipologías sociales de August Sander, que se puede ver como antagónico con las representaciones folclorizantes del mundo rural de José Ortiz-Echagüe, de las que podemos encontrar ejemplos diversos en Europa. En los años

16. Stott: *Documentary Expression*, op. cit., p. 49.

17. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», op. cit., p. 57.

INTRODUCCIÓN

treinta existen múltiples casos que formalizan las tensiones ideológicas reales de la época y que encarnan dilemas no resueltos, opciones abiertas. Es precisamente la existencia de esta indeterminación y de estos antagonismos estéticos y políticos la condición más importante del periodo, que ya no volveremos a encontrar después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el dilema entre fascismo o revolución ha sido superado y en Occidente se configura el nuevo orden mundial del Estado del bienestar y la Guerra Fría. En los treinta, la imagen del hombre de la calle, la retórica de lo humano y de la gente corriente es la encarnación del potencial de transformación revolucionaria y de sus fantasmas.

La fotografía y el espacio de la visión expandida

La trayectoria del paradigma de exposición fotográfica expandida de tipo propagandístico arranca en los debates soviéticos de los años veinte sobre la fotografía y sobre los procesos de incorporación del arte a los medios técnicos de producción y de comunicación de masas, teorizados en el programa «productivista» de Boris Arvatov.¹⁸ Esta es la lógica del desplazamiento de la pintura a la fotografía, en artistas como Rodchenko, o del arte a la arquitectura, como en el caso de Lissitzky. Este desplazamiento constituye la consecuencia lógica y final de los debates soviéticos sobre la superación de la autonomía artística burguesa y la plena incorporación de la actividad estética en la práctica social y en la economía del Estado industrial. En ambos casos se trata de la incorporación de los medios y procesos técnicos de construcción a la obra. El artista renuncia a su actividad autónoma como artista moderno y se pone al servicio de la producción de propaganda para el nuevo Estado comunista.

En 1926, Lissitzky inició lo que según el propio artista fue la parte más importante de su obra: su actividad como diseñador de exposiciones, lo que constituyó un paso decisivo en la evolución de su obra.¹⁹ Entre 1928 y 1930 diseñó tres exposiciones fotográficas fundamentales que establecieron ese nuevo paradigma expositivo basado en una nueva concepción inmersiva y dinámica de la visión. La primera fue el pabellón soviético en la Exposición Internacional sobre la Prensa (*Pressa*), en Colonia, en 1928. El elemento central de esta exposición era un fotomontaje de escala,

18. Boris Arvatov: *Arte y producción*. Madrid: Alberto Corazón, 1973. El original: *Iskusstvo i proizvodstvo* (1926).

19. «Autobiografía», *El Lissitzky Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo, 1890-1941*. Madrid: Fundación Caja de

Pensiones, 1990, p. 8 [cat. exp.].

o «fotofresco» que diseñó el propio Lissitzky con Sergéi Senkin y otros artistas como Gustav Klucis, que representaba la historia y el papel de la industria editorial en la URSS desde la Revolución, con el lema «La tarea de la prensa es la educación de las masas». La gran escala remitía tanto a las tradiciones de la pintura mural como al cine, y más específicamente al cine documental e informativo de Dziga Vertov. El fotomontaje tomaba aportaciones del cubismo –como la simultaneidad de diversos puntos de vista y la evidencia de la construcción y materialidad de los elementos–, y de las teorías del montaje cinematográfico –como la yuxtaposición y simultaneidad de tiempos diferentes–.

Lissitzky sería también el encargado del diseño de la sala soviética de la influyente Exposición Internacional de Cine y Fotografía del Deutscher Werkbund (*Film und Foto*), que tuvo lugar en Stuttgart en 1929 y que fue la primera gran exposición que presentó la actividad fotográfica vanguardista de los años veinte y marcó la incorporación de este medio en la modernidad artística. Contó con una amplísima y muy variada participación de varios países: Estados Unidos, con selección a cargo de Edward Weston y Edward Steichen; Francia, cuyo responsable fue Christian Zervos; Holanda y Bélgica a cargo de Piet Zwart; Alemania, con una selección realizada por László Moholy-Nagy y Gustaf Stotz y la URSS, seleccionada por el propio Lissitzky.

La sección soviética presentaba el trabajo de los más importantes y conocidos fotógrafos profesionales rusos de su momento (como Rodchenko, Ignatovich, Shaijet, Alpert, etc.), así como también trabajos amateurs, anónimos y de prensa. Se presentaban asimismo fotogramas de películas de cineastas rusos de vanguardia, carteles y algunos dibujos junto a las fotografías, todos ellos sin ningún texto y buscando el impacto puramente visual. Las imágenes estaban instaladas en una estructura arquitectónica diseñada específicamente para presentar las imágenes.

En 1930, Lissitzky diseñó el pabellón soviético en la Exposición Internacional sobre la Higiene, que tuvo lugar en Dresde. Aquí los principios experimentados en la exposición *Presse* de Colonia son llevados al extremo, al diseñar de modo muy dinámico un espacio visual total, donde incluso el techo estaba forrado de carteles.

Ya desde el inicio de los años treinta, los paradigmas expositivos de Lissitzky se convirtieron, para diseñadores y publicistas, en el lenguaje de una nueva gramática del uso de la fotografía en el espacio de la exposición, sobre todo en las exposiciones cuya misión era representar Estados, y particularmente Estados totalitarios.

INTRODUCCIÓN

Herbert Bayer diseñó en 1930 el pabellón del Werkbund alemán de la Exposición de la Sociedad de Artistas Decoradores de París, y en 1931 el pabellón de la Exposición del Sindicato de Trabajadores de la Construcción en Berlín. Bayer, grafista y fotógrafo, se estaba convirtiendo en ese momento en uno de los pioneros de mayor influencia en el surgimiento de la publicidad moderna. Fue también pionero en teorizar la «visión expandida», una teoría de la visión dinámica y no lineal, cuya traducción a la práctica expositiva establecía una relación entre el campo visual humano y el uso de paneles fotográficos o tipográficos a diversas alturas, con el fin de promover una experiencia de inmersión perceptiva total, de la que más tarde sería importador a Estados Unidos. Conocedor del trabajo de Lissitzky, en las exposiciones de París y Berlín (realizadas en colaboración con Moholy-Nagy, Gropius y Breuer) empezó a utilizar paneles fotográficos distribuidos de modo dinámico en diferentes planos y niveles según su esquema del campo visual de 360 grados, rompiendo la rigidez de la presentación tradicional a una sola altura, supuestamente la altura de la mirada. Bayer también empezó a utilizar rampas con el objetivo de multiplicar los puntos de vista del conjunto de los elementos y proporcionar una visión desde arriba que abarcara la totalidad.

Bayer fue, de hecho, quien sistematizó, teorizó y en buena medida difundió las innovaciones de Lissitzky en Europa y más tarde en Estados Unidos: «La innovación radica en el empleo de un diseño dinámico del espacio, en vez de la inflexible simetría empleada hasta entonces, y en el uso nada convencional de distintos materiales (introducción de materiales nuevos, como el celofán en transparencias curvas), así como en la aplicación de una nueva escala, como el empleo de fotografías gigantescas.»²⁰ Bayer entendió que la exposición se convertía así en un medio de comunicación, y con ello proporcionaba los medios técnicos y conceptuales para el uso ideológico de los métodos publicitarios en las exposiciones nacionalsocialistas que proliferaron a partir de 1933. La primera exposición de estas características durante el nazismo fue *La cámara (Die Kamera)*, organizada por el Deutscher Werkbund en noviembre de ese año, como intento de continuación de la célebre *Film und Foto*. El lema de la exposición pertenecía a Goebbels, «La experiencia individual se ha convertido en una experiencia del pueblo gracias a la cámara», y en ella tenían protagonismo las

20. Herbert Bayer: «Aspects of Design of Exhibitions and Museums» (1961), en Arthur

A. Cohen: *Herbert Bayer. The Complete Work*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984, p. 365.

industrias fotográficas, las asociaciones de profesionales y aficionados y los programas educativos.

Sin ser en su conjunto una muestra vanguardista, la exposición *La cámara*, cuyo catálogo diseñó Bayer, incluía una sala de honor dominada por un gran fotomural que ocupaba toda la parte superior del perímetro. El fotomural presentaba una columna militar y estaba dedicada a los «mártires del movimiento», así como una serie de grandes ampliaciones en la entrada que ilustraban la historia del movimiento nacionalsocialista. A diferencia de los murales soviéticos, aquí las imágenes respetaban los principios tradicionales del espacio visual ilusionístico y la perspectiva central. Los principios vanguardistas del montaje y del espacio dinámico total se transformaron al ponerse al servicio del fascismo, que comportó el abandono del principio del fotomontaje y la adopción de formas de monumentalidad regresivas.

La influencia de los diseños de Lissitzky se manifestó también en la Exposición de la Revolución Fascista de Roma, en 1932. En la sala O de la exposición, diseñada por el arquitecto Giuseppe Terragni, se presentaba un fotomontaje monumental titulado «Ved cómo las enardecedoras palabras de Mussolini cautivan al pueblo de Italia con el violento poder de las turbinas y lo convierten al fascismo», en el que se veía una multitud de cabezas que atravesaban unas grandes ruedas de turbina ascendentes en diagonal y eran conducidas por unas grandes manos. Las turbinas y las manos, junto con textos de Mussolini que aludían a la Marcha sobre Roma de 1922, simbolizaban la fuerza que mueve a las masas. El mural mostraba la clara influencia del fotomontaje soviético de Gustav Klucis y del fotofresco de la exposición *Pressa*.

En 1937 tuvo lugar la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de la Vida Moderna en París, que contó con la participación de la República española, entonces en plena Guerra Civil. El pabellón español fue diseñado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, y expresaba una economía de medios que traducía los valores de austeridad y modernidad de la República, y contaba con la presencia de importantes obras de Miró, Calder y, particularmente, con el *Guernica* de Picasso como obra central. El pabellón español quería expresar la lucha contra el fascismo y contó también con una importante presencia de obra fotográfica que ilustraba la diversidad regional de España. Diseñados por Josep Renau, los murales fotográficos de este pabellón representan la particular materialización española de las tesis sobre la exposición como medio de comunicación y los principios productivistas de poner el arte al servicio de la lucha ideológica, propios de la izquierda internacional en los años treinta.

INTRODUCCIÓN

Renau, conocido por sus carteles y fotomontajes políticos inspirados en Heartfield y publicados en revistas como *Octubre* o *Nueva Cultura*, había asumido el cargo de director general de Bellas Artes. Sus murales, inspirados en los modelos soviéticos y alemanes, utilizaban fotografías de diversos archivos, sobre todo de las Misiones Pedagógicas, aunque no eran estrictamente fotográficos ni ajenos a principios de unidad del espacio pictórico tradicional, y por tanto divergían de los planteamientos dialécticos del montaje soviético, y en cierto modo estaban próximos a los principios del realismo socialista. Tanto las imágenes de las Misiones como en los murales de Renau formalizan la intención de construir la imagen de las clases populares según una concepción anclada en el mundo rural y sus formas tradicionales de producción, y constituyen una peculiar representación del sujeto histórico emergente que encarna las aspiraciones progresistas de la República española.

No obstante, en este pabellón la dialéctica en la representación de lo popular de los años treinta se manifestaba de forma ambivalente. Junto con los murales que incluían las imágenes del público rural producidas por las Misiones Pedagógicas (que se pueden vincular a las formas de auto-representación del público en algunas películas de Vertov, como *El hombre de la cámara*, y por tanto con un discurso materialista propio de los debates soviéticos), se presentaron fotografías de tipos españoles realizadas por Ortiz-Echagüe, que constituyen la visión idealizada, sobre-estetizada y ahistórica de la España rural tradicional y que son una contribución fundamental a las estéticas del nacional-catolicismo español.

En 1938, Herbert Bayer emigró a Estados Unidos y empezó a colaborar en el diseño de exposiciones del Museum of Modern Art de Nueva York. En 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, diseñó la exposición *Road to Victory*, compuesta de fotografías de guerra y comisariada por Edward Steichen, director del departamento de fotografía del MoMA durante ese periodo. *Road to Victory* es la primera de una serie de exposiciones propagandísticas organizadas por el MoMA por encargo del gobierno americano, basadas en los principios de la visión expandida y en el uso de la fotografía como medio de comunicación de masas, teorizados por Bayer. De nuevo, nos encontramos con imágenes de una multiplicidad de autores, que se presentaban según un repertorio muy variado de formatos y dispositivos de visión dinámica de resonancias cinematográficas. Las fotografías, en combinación con textos, estaban dispuestas a varias alturas y ángulos, según una idea de secuencia y recorrido muy precisa, y en su conjunto generaban un efecto perceptivo semejante a un gran fotomontaje. Estos

principios reaparecerían en la siguiente exposición fotográfica del MoMA sobre la guerra, *Power in the Pacific*, de 1945, igualmente comisariada por Steichen y con una misma técnica y retórica expositiva.²¹

Después de la Segunda Guerra Mundial

La concepción de la fotografía como elemento unificador de objetos y materiales diversos y como medio de comunicación universal era, después de la Segunda Guerra Mundial, una idea ampliamente extendida. En *Les Voix du silence*, publicado en 1951, André Malraux afirmaba que «la fotografía en blanco y negro “relaciona” los objetos que representa, por poco parentesco que puedan tener».²² En esta concepción, el papel de las revistas ilustradas es fundamental.

Las retóricas documentales reformistas tienen su máxima difusión en las revistas ilustradas que proliferan a lo largo de los años treinta, y que constituyen el espacio discursivo público fotográfico dominante hasta los años cincuenta. Este periodo es el momento álgido de la hegemonía de la fotografía en los medios de comunicación, antes de la llegada de la televisión. Revistas como *Life*, *Look*, *Picture Post* o *Paris Match*, entre otras, dominan internacionalmente este periodo y constituyen una poderosa representación de la vida cotidiana y sus problemas y dificultades, y de los valores del humanismo como instrumento para abordarlos, desde el sacrificio y la buena voluntad. Su lenguaje encarna una preocupación real por los problemas sociales pero desde una óptica reformista: «Hay aquí una retórica de cambio y mejora, de gente capaz de resistencia y coraje; pero no hay por ningún lado un lenguaje de disenso, oposición o revuelta.»²³ La revista *Life* será la más influyente durante este periodo y su impacto será grande y duradero, hasta el punto de permear en la concepción misma del documento fotográfico en Occidente.

Los artistas, arquitectos y críticos británicos de vanguardia agrupados en el Independent Group, precursores del arte pop, realizaron una serie de exposiciones a lo largo de la década de los cincuenta en las que reinterpretaron los principios de la exposición expandida vanguardista. Entre ellas

21. Christopher Phillips ha estudiado la trayectoria de Steichen, particularmente en relación a las políticas artísticas del MoMA en su libro *Steichen at War*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1981, y en los ensayos «Steichen's Road to Victory», en

Exposure, vol. 18, n° 2 (otoño de 1980) [véanse las páginas 367-379 de este volumen] y el mencionado «The Judgment Seat of Photography», op. cit.

22. André Malraux: *Les Voix du silence*, en Malraux: *Écrits sur l'art I (Œuvres complètes, IV)*. Paris:

Éditions Gallimard, 2004, p. 212.

23. Stuart Hall: «The Social Eye of Picture Post», en Jo Spence, Terry Dennett, David Evans y Sylvia Gohl (eds.): *Photography/Politics One*. Londres: The Photography Workshop, 1979, p. 27.

INTRODUCCIÓN

destaca *Parallel of Life and Art*, que se presentó en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres en 1953. La exposición se inspiraba en nociones del «museo imaginario» de Malraux –un museo del arte universal de todos los tiempos constituido de reproducciones fotográficas–, y en el tipo de fotografía de la revista *Life*. Partía de una concepción antropológica de la percepción, del mundo de la cultura material y de la experiencia artística. La exposición, organizada por Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Alison y Peter Smithson y Ronald Jenkins, se componía exclusivamente de paneles fotográficos de diversos tamaños suspendidos con hilos a diversas alturas y en diferentes ángulos, situados desde el suelo hasta el techo. Las imágenes eran de una gran diversidad de fuentes, desde la prensa hasta imágenes científicas de rayos X, vistas aéreas, documentos arqueológicos, etc., en general todas ellas de origen no artístico. La yuxtaposición enciclopédica de imágenes materializaba una arqueología del presente, una noción actualizada del gabinete de curiosidades, antecedente al museo moderno, y se ofrecía como una gramática del universo material de su época, un atlas visual del nuevo paisaje descubierto por las nuevas ciencias. La fotografía era el elemento que permitía unificar y articular la diversidad.

Aunque esta no fue una exposición propiamente propagandística, incluirla en este relato es elocuente de la amplia penetración popular de los principios fotográficos derivados de las experiencias de los años treinta, y de cómo estos principios constituyen, después de la Segunda Guerra Mundial, una suerte de inconsciente fotográfico. Es evidente que después de la guerra no se dan las condiciones para la implicación de la vanguardia artística con la vanguardia política. Con algunas excepciones, como la emergencia del neorrealismo en Italia, habrá que esperar a los años sesenta o setenta para volver a encontrar ese tipo de vínculos surgidos de los paradigmas de los años veinte. En los cincuenta, los antagonismos estético-políticos se han desdibujado y la vanguardia artística está institucionalizada, es una vanguardia de Estado, desvinculada del movimiento social, y se produce en un escenario en que la propaganda ha sido deslegitimada. La posguerra favorece discursos que difuminan los antagonismos, como es el discurso del humanismo que dominará la escena occidental y su nuevo orden geopolítico.

Que el contexto posterior a la guerra cambia las formas de representación del sujeto popular, el sujeto por excelencia de las grandes exposiciones fotográficas de propaganda, se manifiesta justamente en la nueva retórica humanista. La trayectoria intelectual de Malraux y su alejamiento del Partido Comunista ejemplifica esta transformación y es un síntoma de la

deriva de los principios vanguardistas, surgidos de la influencia soviética en los años veinte, y su abandono por parte de las figuras hegemónicas en la escena artística en Occidente. El estudio de Malraux de las migraciones de las formas artísticas entre culturas diversas que conduce a su «museo imaginario» proporciona un sustrato intelectual a los principios del formalismo y proporciona un anclaje antropológico al humanismo.

Parallel of Life and Art es significativa de ese desplazamiento en la vanguardia artística en los años cincuenta y de la pérdida del vínculo de la innovación artística con los movimientos políticos de masas en Occidente, y su nueva relación con las instituciones artísticas hegemónicas que proliferan tras la guerra, a la par que se extiende el Estado del bienestar.

La gran exposición presentada en el MoMA en 1955, *The Family of Man*, es la culminación de los principios de la exposición de visión expandida y al mismo tiempo marca el punto final de la hegemonía cultural de las nociones de persuasión y universalidad que le son implícitas. Supone, por lo tanto, una inflexión en el uso de este tipo de exposición como medio de comunicación y propaganda ideológica de masas. Esta exposición es también la gran expresión del discurso del humanismo y del nuevo papel del arte y la alta cultura en la Guerra Fría cultural, en el marco geopolítico de las grandes instituciones internacionales como la ONU y la Unesco. Paradigma de la fotografía humanista de posguerra en Occidente, constituye la gran representación de las clases populares surgidas tras la guerra, del gran pacto del capital y la fuerza del trabajo que da lugar al surgimiento del Estado del bienestar en Occidente.²⁴

El MoMA juega un papel legitimador fundamental en el nuevo orden, que tiene dos fases: una primera de alineamiento con las políticas de la Unesco, que corresponde a la dirección de Steichen y que culmina con la exposición *The Family of Man*, y una segunda bajo la dirección de John Szarkowski, a partir de los sesenta, que supone la canonización de los grandes autores modernos y la articulación de una estética formalista basada en la *straight photography* y el «estilo documental» de Walker Evans como la gramática fundacional de la fotografía, vaciando definitivamente de consideraciones sociales el género documental.

The Family of Man estaba organizada como un recorrido lineal épico por la trayectoria vital de la gente corriente, de las clases populares, entendidas

24. Sobre la resignificación de las clases populares en la fotografía humanista, particularmente en Francia, véase el ensayo de Peter Hamilton: «Representing the

Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography», en Stuart Hall (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying*

Practices. Londres: SAGE Publications – Open University, 1997.

INTRODUCCIÓN

en un sentido universalista, propio de la época. El recorrido empezaba con imágenes de romance, nacimiento y maternidad y culminaba finalmente con imágenes del Parlamento de la ONU, no si antes pasar por representaciones del trabajo, la ciencia, la diversión popular, etc. El humanismo se basa en una concepción antropológica esencialista de la humanidad, fundamentada en una suerte de condición humana genérica y universal, prepolítica, previa a cualquier diferencia de género, clase o raza, y sobre la cual sería posible sostener nociones de solidaridad y compasión. Esta concepción evidentemente descansa sobre los presupuestos ideológicos del cristianismo occidental, la familia como el primero de todos ellos. En gran medida, el poderoso efecto de la exposición derivaba del uso laico de una retórica religiosa. La exposición incluía el trabajo de una gran multiplicidad de fotógrafos, en buena parte vinculados con la revista *Life* y con la que esta exposición compartía su retórica sentimental, integradora y compasiva, así como los principios de articulación de textos poéticos y trascendentalistas e imágenes en blanco y negro de gran fuerza gráfica.

En sus memorias, publicadas en 1963, Steichen resumía los principios del montaje de la exposición y la concepción del público de un modo en que recuerdan las tesis de Herbert Bayer: «El contraste en la escala de las imágenes, el desplazamiento de los puntos de focalización, la intrigante perspectiva de la visibilidad de largo o corto alcance en las imágenes que se van presentando, y que se atisban más allá de las imágenes que tiene uno inmediatamente ante los ojos, son recursos que permiten que el espectador desarrolle una participación activa que ninguna otra forma de comunicación visual puede otorgar.»²⁵

La exposición *The Family of Man* encarnaba nociones de comunidad y ciudadanía transnacional, antes de la transformación de las clases populares de la posguerra en consumidores de masas. La fotografía aparecía como una *lingua franca* y, como ha explicado Blake Stimson, señala el momento de transición del *homo politicus* surgido de la revolución rusa de 1917 al *homo economicus*, que nace con el acceso masivo al consumo a partir de los años sesenta: «Durante un breve momento intermedio se dio la promesa de otra subjetividad global que no se identificaba ni con el modelo del ciudadano ni con el del consumidor, sino que se veía más bien como un *homo culturalis* global. [...] Por un lado, esta separación de la cultura

25. Edward Steichen: *A Life in Photography*. Nueva York: Doubleday, 1963, p. 227. [Véanse las páginas 457-468 de este volumen.] Para una lectura política de

The Family of Man ver el ensayo de Allan Sekula, «Traffic in Photographs», op. cit.

respecto a la política y la economía era, evidentemente, una suerte de engaño, pero por otro lado estaba bastante cerca del viejo sueño ilustrado, un sueño que, por definición, requiere un escenario significativo que se separe de la razón instrumental del comercio y de la administración para poder cumplirse.»²⁶

The Family of Man supone, por tanto, el final del trayecto histórico de los paradigmas y técnicas visuales en el diseño de exposiciones propagandísticas surgidas de la Rusia soviética de los años veinte, que se expanden por Europa en los años treinta y que llegan a Estados Unidos y son adoptados por el nuevo centro hegemónico del capitalismo mundial durante la Segunda Guerra Mundial. Las formas dominantes de persuasión ideológica en la siguiente década se desplazarán de la fotografía a la televisión y adoptaran nuevas retóricas y nuevos métodos.

26. Entrevista a Blake Stimson: «The Photography of the Social Forms», en www.macba.cat.