



Blake Stimson es profesor asociado al Programa de Historia del Arte de la University of California, Davis, donde enseña arte contemporáneo y de posguerra y teoría, metodología e historia de la fotografía. Codirector del programa de teoría crítica en la UC Davis, entre sus publicaciones destacan *The Pivot of the World: Photography and its Nation* (2006) y la coedición de *Conceptual Art: A Critical Anthology* (1999).

La fotografía de las formas sociales

P: En *The Pivot of the World*, dice que después de la Segunda Guerra Mundial la fotografía se convirtió en una especie de *lingua franca* para el nuevo orden mundial «posnacionalista». Esta noción de *lingua franca* se podría asimilar o identificar con nociones de la fotografía como lenguaje universal, tan frecuentes en la tardomodernidad de mediados de siglo xx. Pero, simultáneamente, describe una especie de rearticulación de la fotografía, que en ese momento tendría una «capacidad especial para explorar los principios que constituyen la relacionalidad». ¿Cómo articula el universalismo con la relacionalidad, que, en principio, parecen principios antagónicos; el universalismo como una forma clásica de esencialismo frente a lo relacional como algo contextual, histórico y opuesto al esencialismo? ¿Podría desarrollar la idea de la fotografía como relacional?

R: Es una pregunta excelente, que va realmente al meollo del proyecto. La tesis principal de *The Pivot of the World* es que la sensibilidad estética fotográfica distintiva, desarrollada de diferentes maneras en los tres proyectos estudiados —*The Family of Man*, *The Americans* de Robert Frank y la tipología de la arquitectura industrial de Bernd y Hilla Becher—, fue una especie de último hurra por el antiguo sueño de la ilustración, el último hurra por un principio que el arte moderno tomó como razón de ser ya hace tiempo, pero que rápidamente se perdió de vista. Este principio es universalista por definición, y no es en absoluto relacional ni diferencial del modo que ahora pensamos cuando hablamos, por ejemplo, de «posiciones del sujeto» o cuando actuamos en nombre de tal o cual política de identidad. De hecho, es esencialista en un sentido —es decir, da por sentado que la naturaleza humana se define esencialmente por lo que Marx denominó el «ser genérico» o un impulso hacia la libertad o la autonomía, que solo se pueden realizar a través del ejercicio público de la capacidad humana innata de razonamiento—, pero no es esencialista de la manera orientada hacia la identidad tan criticada en los años ochenta. Donde los tres proyectos articularon este principio universalista y esencialista ilustrado fue en sus esfuerzos distintivos para desarrollar sistemáticamente una manera de estar en el mundo que no fuera reactiva (del modo que asociamos ahora a conceptos relacionales como la performatividad y la micropolítica), y, en vez de ello, intentaban proactivamente encarnar una subjetividad política global. Pero, por otro lado, pretendían producir una versión posbélica del «hombre nuevo» de los

años veinte, aunque sin el socialismo como el medio para un fin universal. Dicho esto, el universalismo de estos tres proyectos también es muy diferente del universalismo del *art brut* o el expresionismo abstracto en la pintura o, por ejemplo, del de Minor White o de Henri Cartier-Bresson en fotografía. El tipo de universalismo que compartían todas estas otras realizaciones se basaba en el principio de equivalencia —es decir, cuando llegamos hasta alguna condición humana básica que nos es revelada existencialmente (en el «momento decisivo», por ejemplo) descubrimos que todos somos iguales—. El universalismo de *The Family of Man*, de Frank y de los Becher está relacionado con esto, pero de una manera diferente: el objetivo no era reproducir y reafirmar la misma verdad una y otra vez —un *drip painting* tras otro y otro, o un momento decisivo tras otro y otro— sino, en vez de ello, establecer un sistema de relaciones entre imágenes que únicamente por su forma postulen la dimensión necesariamente pública o social del ideal de ilustración. Para decirlo de otro modo: los tres proyectos se definían a sí mismos contra la posibilidad de ser vistos esencialmente o existencialmente, y, en vez de ello, insistían en la socialidad de la libertad o la autonomía; es decir, cada uno, a su manera, defendía la promesa de cosmopolitismo de la ilustración contra el doble peligro del existencialismo y el esencialismo.

Por lo tanto, fue realmente en este último sentido que los tres proyectos estudiaron el uso de la relacionalidad como un medio para llegar a la universalidad, y así, por extensión, cada uno promueve la fotografía como un medio especialmente idóneo para este fin. En otras palabras, su relacionalidad no es relacionalidad como tal, o relacionalidad en su sentido más común (del modo que se suele asociar al término «estética relacional», por ejemplo), sino una relacionalidad que se mueve explícitamente hacia la autonomía o la libertad como una forma de ejercicio público y crítico de la razón. Esta orientación es la que define la categoría central del libro *The Pivot of the World*; es decir, el giro de nuestra perspectiva hacia fuera, hacia un horizonte de inteligibilidad cada vez mayor y más distante, que se alcanza una y otra vez para incorporar a nuestra propia visión del mundo, conscientemente o no, lo que los marxistas occidentales solían llamar «la totalidad social». Es evidente que no toda la fotografía se define por este tipo de relacionalidad motivada, pero la facilidad con la que circula la fotografía —debido a su fabricación pulsando un botón y, ahora, su reproducibilidad pulsando un botón, y al no estar limitada por las barreras del idioma— y por su distintiva reivindicación de una verdad indexadora de estampas de la vida,

se presta a una experiencia de eje central descrita mejor que en cualquier otro medio.

P: Parece que el papel de la fotografía en el siglo xx para construir nociones importantes para la cultura democrática occidental es indiscutible, tales como el «sujeto popular» o lo «social global», que es una noción clave para el discurso del humanismo, por ejemplo. Usted dice que la fotografía ha sido un activo agente de modernización. ¿Cree que la fotografía aún tiene este papel? ¿O lo tienen la televisión, el cine, la publicidad o los nuevos medios? ¿Cómo imaginar lo social después de la fotografía o sin ella; quiero decir, en una era posfotográfica?

R: Estoy de acuerdo. Tengo la sensación de que la fotografía y los otros medios mencionados ya no tienen la capacidad de sacar de sí mismos el tipo de ambición estudiado en *The Pivot of the World*, sino que ahora sirven de una forma más completa como mecanismos de distribución y promoción para los productos de consumo, que son los verdaderos portadores de lo social global. Uno tiene esta sensación rápidamente a partir de la fotografía artística de hoy, que se podría decir que conlleva un único valor común: regresa una y otra vez a su propia alienación, su propia falta de capacidad para hablar a lo social global a través de cualquier cosa que no sea la forma de producto de consumo. Esto es lo que hace que nobles intentos de representar el mundo de otra manera —como los de Sebastião Salgado, por ejemplo— parezcan en cierto modo anacrónicos o idiosincrásicos. Hay otros muchos esfuerzos para imaginarse lo social global fuera del mercado o tangencialmente a este, claro está —desde el islamismo hasta la doctrina de Bush, el Foro Social Mundial, el movimiento antiglobalización, las protestas mundiales contra la guerra de Irak o algunos de los *hypes* que rodean a Internet— pero es difícil ver a cualquiera de ellos (quizá con la excepción del islamismo o tal vez el fundamentalismo, en términos más generales) pasando con eficacia más allá de la reacción (o la reacción contra la reacción) para formar un medio alternativo de pertenencia que conlleve una idea social global unificada viable, tal como hizo normalmente el nacionalismo por el Estado-nación en el pasado. Evidentemente, es imposible saber qué pasará: al fin y al cabo, la ilustración del siglo xviii fue un movimiento cultural, y dio lugar con éxito a una idea social global duradera, aunque desde entonces dicha idea siempre se haya ido vaciando progresivamente desde el interior.

Entrevista completa disponible en www.macba.es

Próximas exposiciones

Un teatro sin teatro

Mayo 2007

Joan Jonas

Septiembre 2007

Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956

Octubre 2007

MAC BA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels 1
08001 Barcelona
Tel. 93 412 08 10
Fax. 93 412 46 02
www.macba.es

Auditorio MACBA
Acceso por la plaza Joan Coromines

Capella MACBA
Carrer dels Àngels, 7

Más información sobre exposiciones
Tel. 93 481 33 59
exposicions@macba.es

Más información sobre actividades
Tel. 93 481 46 81
programespublics@macba.es

Horario
Laborables, 11-19.30 h
Sábados, 10-20 h
Domingos y festivos, 10-15 h
Martes no festivos, cerrado. Lunes abierto

Biblioteca y videoteca
Concertar hora: tel. 93 481 33 76

La Central del MACBA
Laborables, 10-20 h
Sábados, 10-20.30 h
Domingos y festivos, 10-15 h
Martes, cerrado. Tel. 93 412 59 08

Visitas concertadas para grupos
Información: tel. 93 412 14 13

Las visitas guiadas a las exposiciones están incluidas en el precio de la entrada. **Días laborables y sábados a las 18 h y los domingos y festivos a las 12 h.** Disponibles en catalán, castellano e inglés.