

# INTRODUCCIÓ

*Jorge Ribalta*

*L'espai discursiu de l'exposició*

Al principi de la dècada dels vuitanta, els debats sobre els espais discursius de la fotografia i sobre la conflictiva incorporació d'aquest mitjà al museu es van convertir en qüestions fonamentals per a les noves pràctiques crítiques i historiogràfiques al voltant de la fotografia. Per a la crítica que buscava continuar i radicalitzar el projecte d'una historiografia social i cultural de l'art i la fotografia, ancorada en els paradigmes del marxisme, les formes d'historitzar havien de retre compte dels debats, les modalitats de circulació i la visibilitat pública, és a dir, de la gènesi d'una esfera pública específica. Aquest projecte crític i historiogràfic havia quedat relegat en els discursos artístics dominants a causa del pes del formalisme i de l'humanisme durant la Guerra Freda, i no va poder emergir fins als anys setanta en el context creat per l'adveniment de nous moviments socials.

Precisament aquesta inclusió problemàtica de la fotografia en les institucions d'art modern (a causa de la seva condició mecànica i arxivística auxiliar a les ciències i les arts, de la seva condició «documental»), la convertia en l'eix de la nova crítica, fins al punt que aquesta es va identificar amb «el que era fotogràfic», com va assenyalar Craig Owens.<sup>1</sup> La historització de la visibilitat expositiva de la fotografia es va convertir a partir d'aquest moment en un camp emergent i alhora en una de les puntes de llança dels discursos que buscaven superar el paradigma artístic modern, justament perquè la condició arxivística, industrial i mediàtica de la fotografia l'assimilava a la visualitat moderna.

En aquest context d'emergència de la nova crítica, al principi dels anys vuitanta, les condicions de debat sobre la fotografia en l'espai de l'exposició

---

1. Craig Owens: «el discurs en el món de l'art es va identificar amb allò que era fotogràfic. [...] Em refereixo a aquesta noció en tant que oposada a la fotografia *per se*, a la teorització del que és

fotogràfic amb relació a les seves múltiples còpies: cap mena de tret d'originalitat en l'original, alhora la "mort de l'autor", la mecanització de la producció de la imatge», a Anders Stephanson:

«Interview with Craig Owens», a Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation. Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 300. La traducció és meua.

van quedar establertes a partir de la publicació de tres assaigs fonamentals: els de Rosalind Krauss, *Photography's Discursive Spaces*,<sup>2</sup> i Christopher Phillips, *The Judgment Seat of Photography*,<sup>3</sup> apareguts el 1982, i el de Benjamin H. D. Buchloh, *From Faktura to Factography*, publicat el 1984.<sup>4</sup> Aquests textos, molt diferents entre si, juntament amb alguns altres de Douglas Crimp i Allan Sekula,<sup>5</sup> constitueixen el punt de partida ineludible de qualsevol estudi sobre la visibilitat pública de la fotografia en l'espai institucional de l'exposició.

L'estudi de l'exposició fotogràfica és rellevant en la crítica de la modernitat en tant que demostra que l'espai expositiu com a àmbit específic per a l'autonomia artística, lluny de ser un espai lliure d'ideologia, és justament un dels principals mitjans de construcció de l'esfera pública burgesa, basada en mites com l'autor i l'obra original, entre d'altres. Els treballs d'aquests crítics són una resposta al context de ràpida incorporació i estetització de la fotografia i la seva irrupció massiva en el mercat artístic que es produeix en aquell moment. Rosalind Krauss ho explicitava al final del seu assaig: «Actualment s'intenta desmantellar de forma generalitzada l'arxiu fotogràfic, és a dir, el conjunt de pràctiques, institucions i relacions pròpies de la fotografia de principi del segle XIX, per reconstruir-la en el marc de les categories ja constituïdes per l'art i la seva història.»<sup>6</sup>

En aquest context de pràctiques i discursos regressius que tendeixen a esborrar la història dels debats sobre la funció social de l'art (concretament la inscripció específica de la fotografia en els debats de l'art modern), l'estudi genealògic o l'arqueologia de l'exposició fotogràfica en la modernitat constitueix un dels principals escenaris de les guerres culturals dels anys vuitanta i de les formes de resistència als efectes del neoliberalisme en

2. Publicat originalment a *Art Journal*, n. XLII (hivern de 1982). Hi ha una traducció al castellà inclosa al volum de Rosalind Krauss: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

3. Publicat originalment a *October*, n. 22 (tardor de 1982). Hi ha una traducció al català a Glòria Picazo i Jorge Ribalta (eds.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997. La versió en castellà la va reeditar Gustavo Gili, Barcelona, el 2003.

4. Publicat originalment a *October*, n. 30 (tardor de 1984). [Vegeu les pàgines 29-61 d'aquest volum.]

5. Particularment els textos de Douglas Crimp: «The Museum's Old, the Library's New Subject», publicat originalment a *Parachute*, n. 22 (primavera de 1981) [hi ha una traducció al català a Picazo i Ribalta (eds.): *Indiferència i singularitat*, op. cit.], i d'Allan Sekula: «Photography Between Labour and Capital», a Benjamin H. D. Buchloh i Robert Wilkie (eds.): *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968*. Halifax: The Press of the Nova Scotia

College of Art and Design, 1983, i «Traffic in Photographs», *Art Journal*, vol. 41, n. 1 (primavera de 1981). També cal esmentar aquí alguns textos d'Abigail Solomon-Godeau, en particular «The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style», *Afterimage*, 10, n. 6 (gener de 1983).

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

## INTRODUCCIÓ

l'esfera artística, els símptomes característics del qual són el retorn a la pintura, la revitalització del mercat com a eix del debat artístic i la despolitització de l'escena.

Si els textos de Krauss i Phillips oferien interpretacions sobre l'assimilació museística de la fotografia, el text de Buchloh reconstruïa la trajectòria dels paradigmes expositius d'El Lissitski de final dels anys vint, en el context dels debats soviètics sobre la superació de l'autonomia artística i les experiències d'un art sotmès a la producció industrial i als mitjans de comunicació i propaganda de l'Estat. Plantejava de manera crucial com els paradigmes artístics sorgits de la revolució soviètica, de la interpenetració particular d'avantguarda artística i avantguarda política que es produeix en aquell context, constitueixen el veritable motor de l'art modern en el segle xx, malgrat que el relat històric de les experiències soviètiques dels anys vint hagi estat llargament obscurit i reprimit per diversos motius, entre ells la recomposició de la geopolítica cultural des de la Guerra Freda.

El text de Buchloh, que va ser el crític que va denunciar amb més precisió el moment regressiu dels primers anys vuitanta en l'escena artística dominant,<sup>7</sup> constitueix encara avui una fita dels estudis sobre la relació de document fotogràfic, avantguarda i propaganda, i va obrir un nou enfocament en el camp d'estudi de l'avantguarda soviètica. Aquest text es complementava amb un altre que va publicar el mateix any sobre l'obra d'Allan Sekula i Fred Lonidier i que presentava l'actualitat dels debats soviètics dels anys vint en el context de les pràctiques fotogràfiques dels anys vuitanta. En particular, vinculava el nou documental fotogràfic amb la factografia i amb els debats sobre el realisme, i s'interrogava sobre el potencial de resistència o oposició encara inherent a l'art.<sup>8</sup>

### *Document, persuasió, propaganda*

Abans d'avançar en l'objecte que aquí ens ocupa, que és rastrejar l'evolució d'una certa concepció dinàmica de l'espai expositiu a partir de l'ús de la fotografia, introduïda per El Lissitski, cal establir de forma molt

---

7. Vegeu sobretot el seu assaig «Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno a la figuración en la pintura europea», a Buchloh: *Formalismo e historicidad*, op. cit.

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

succinta algunes de les condicions del document fotogràfic com a mètode i gramàtica de persuasió visual.

En el seu estudi clàssic sobre la cultura documental nord-americana dels anys trenta, William Stott descriu la condició documental social com un gènere constituït per a la persuasió, per educar l'opinió pública sobre fets que han de canviar, i que busca per tant produir efectes socials. En suma, es tracta d'un gènere propagandístic, tot i que en una cultura i una època que rebutja la propaganda: «Tot i que la gent de l'època odiava la idea de propaganda, aquesta era de fet el seu mitjà comú d'expressió.»<sup>9</sup>

La precondition d'aquesta naturalesa persuasiva o propagandística del documental social és la ideologia de la fotografia com a llenguatge universal, idea que es pot traçar des dels crítics fotogràfics pioners del segle XIX, com Oliver Wendell Holmes o Francis Wey, fins als autors del segle XX, des del reformista Lewis Hine, a principi de segle, fins a André Malraux i el seu «museu imaginari» de reproduccions fotogràfiques en la postguerra, passant pels russos i els alemanys dels anys vint i trenta. En un context dominat per la ideologia del positivisme que determina el desenvolupament de l'Estat liberal-industrial-colonial del capitalisme modern, la fotografia materialitza (des de la implantació del negatiu cap a 1850 i la reproductibilitat de les còpies) un mitjà utòpic de comunicació universal, una mena de llenguatge prelingüístic, no subjecte a les diferències socials o culturals. August Sander ho va expressar d'aquesta manera el 1931: «Atès que pot ser entesa universalment, la fotografia ja ocupa el primer lloc entre els llenguatges visuals per a les masses arreu del món.»<sup>10</sup> La fotografia, d'aquesta manera, sembla que porti a l'extrem el paradigma epistemològic occidental basat en la centralitat de la visió, en la identificació de coneixement i visió.

És des d'aquesta condició que al final dels anys vint, Serguei Tretiakov, el principal teòric de la factografia soviètica, podia afirmar que «la fotografia no és un simple aparell de taquigrafia, sinó que també explica».<sup>11</sup> Més encara, que l'assaig o la sèrie fotogràfica serveix de manera singular per analitzar i aclarir aspectes de la complexitat social, ja que «proporciona un tall momentani que travessa tota el desgavell de relacions que atra-

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

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

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

11. Serguei Tretiakov: «From the Editor» (1928), a Christopher

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

## INTRODUCCIÓ

pa l'individu»,<sup>12</sup> afirmació que coincideix gairebé simultàniament amb la de Lewis Mumford als Estats Units: «La fotografia –i potser només ella– és capaç d'explicar i presentar adequadament els aspectes complicats, interrelacionats, del nostre ambient modern.»<sup>13</sup>

En aquest sentit, cal insistir en el fet que les ruptures visuals i els debats sobre la factografia i el document que es van produir cap a 1930, tant a l'URSS com a Alemanya i els Estats Units, no són realment el resultat d'una redefinició o «renaixement» de la fotografia, del seu nou protagonisme en la cultura visual moderna o de la seva eclosió massiva en l'esfera pública produïda al llarg dels anys vint. Són també significatius d'un canvi en les relacions de l'obra i el públic, d'una redefinició dels papers tradicionals d'ambdós segons les exigències i les expectatives de les noves masses urbanes respecte a les imatges i els seus mitjans de circulació i visibilitat públiques. En els seus assaigs fonamentals sobre l'obra d'art en l'era de la reproductibilitat i sobre l'autor com a productor, Walter Benjamin planteja com «la distinció entre autor i públic està a punt de perdre el seu caràcter sistemàtic»<sup>14</sup> i com els lectors es converteixen en col·laboradors.<sup>15</sup> L'aparició d'una esfera pública fotogràfica al llarg dels anys vint té el seu agent principal en la premsa il·lustrada i el naixement del reportatge modern; fins que a final de la dècada el nou tipus d'exposició fotogràfica iniciada per El Lissitski es converteix en un nou mitjà per a aquesta esfera pública. És fonamental, per tant, entendre com en aquest nou tipus d'espai expositiu s'escenifica una identificació de les imatges i el públic, la forma com el mateix dispositiu es fonamenta en les tècniques i els mètodes que impliquen una col·laboració entre l'obra i el públic que supera els papers tradicionals.

Així com el fotomuntatge constitueix una juxtaposició d'elements inconnexos la significació dels quals es produeix a través de la recomposició i la resignificació, per part de l'espectador, de la totalitat de les parts que formen l'obra, més enllà de la suma de fragments, l'exposició fotogràfica expandida porta aquesta col·laboració entre autor i públic a una dimensió arquitectònica. Per tant, en aquest tipus d'exposició, que de

12. Serguei Tretiakov: «From the Photo-Series to Extended Photo-Observation», *October*, n. 118 (tardor de 2006), p. 77.

13. Lewis Mumford: *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p. 359. L'original: *Technics and Civilization* (1934).

14. Walter Benjamin: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1993. L'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. L'original: «Der Autor als Produzent» (1934).

forma característica utilitza grans ampliacions i una multiplicitat de punts de vista, no es tracta només de representar o donar forma a un nou subjecte popular de masses, sinó d'intervenir en el procés psíquic de percepció i de proporcionar un espai i un mecanisme de lectura pública d'imatges en què l'espectador assumeix un nou protagonisme: deixa de ser espectador i es converteix en operador. És difícil traduir avui la importància d'aquesta ruptura, ja que des d'aleshores la publicitat –que precisament neix d'aquí– ha naturalitzat aquest nou tipus de relació amb les imatges que emergeixen d'aquell moment.

Finalment, hi ha la qüestió del subjecte popular o del subjecte de masses implícit en els debats dels anys trenta sobre el document i en l'adveniment del gènere documental pròpiament dit. De nou, William Stott proporciona una clau fonamental. Referint-se a John Grierson, fundador del gènere, Stott explica que el tema del documental social és «la condició humana», el seu subjecte és la gent corrent, l'home del carrer. Però, evidentment, aquest noció del que és «humà» va tenir al llarg dels anys trenta un component de classe: «l'“home” és, per descomptat, el treballador.» És per això que Stott planteja que «el documental és un gènere radicalment democràtic»,<sup>16</sup> és a dir, un gènere constituït per a l'autorepresentació del públic per al públic. Aquesta condició és coherent amb la noció d'esfera pública fotogràfica que acabem d'esmentar a propòsit de l'exposició fotogràfica expandida, i és un símptoma de les condicions polítiques dels anys trenta i del clàssic dilema plantejat per Benjamin entre l'estetitització de la política o la politització de l'art, entre feixisme o revolució.<sup>17</sup>

Es pot rastrejar com el dilema dels anys trenta es tradueix en formes antagòniques de representar el subjecte popular. Alguns exemples són les pràctiques d'autorepresentació emancipadora del moviment de la fotografia dels treballadors, inscrit en l'esfera de la Internacional Comunista. Aquestes pràctiques es difonen en revistes com *AIZ* o *Der Arbeiter Fotograf*, que suposen un contramodel al document reformista i paternalista griersonià i a les revistes com *Life* o *Picture Post*. Un altre exemple d'aquestes pràctiques d'autorepresentació és l'estudi de les tipologies socials d'August Sander, que es pot considerar antagònic a les representacions folkloritzants del món rural d'Ortiz-Echagüe, de les quals trobem exemples diversos a Europa. Durant els anys trenta hi ha múltiples casos que formalitzen les tensions ideològiques reals de l'època i que encarnen dile-

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

17. Benjamin: «L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica», op. cit.

## INTRODUCCIÓ

mes no resolts, opcions obertes. És precisament l'existència d'aquesta indeterminació i d'aquests antagonismes estètics i polítics la condició més important del període, que ja no tornarem a trobar després de la Segona Guerra Mundial, quan el dilema entre feixisme o revolució ha estat superat i a Occident es configura el nou ordre mundial de l'Estat del benestar i la Guerra Freda. Al llarg dels anys trenta, la imatge de l'home del carrer, la retòrica del que és humà i de la gent corrent és l'encarnació del potencial de transformació revolucionària i dels seus fantasmes.

### *La fotografia i l'espai de la visió expandida*

La trajectòria del paradigma d'exposició fotogràfica expandida de tipus propagandístic arranca en els debats soviètics dels anys vint sobre la fotografia i sobre els processos d'incorporació de l'art als mitjans tècnics de producció i de comunicació de masses, teoritzats en el programa «productivista» de Borís Arvátov.<sup>18</sup> Aquesta és la lògica del desplaçament de la pintura a la fotografia, en artistes com Ródtxenko, o de l'art a l'arquitectura, com en el cas d'El Lissitski. Aquest desplaçament constitueix la conseqüència lògica i final dels debats soviètics sobre la superació de l'autonomia artística burgesa i la plena incorporació de l'activitat estètica en la pràctica social i en l'economia de l'Estat industrial. En ambdós casos es tracta de la incorporació dels mitjans i processos tècnics de construcció a l'obra. L'artista renuncia a la seva activitat autònoma com a artista modern i es posa al servei de la producció de propaganda per al nou Estat comunista.

El 1926, El Lissitski va iniciar el que segons el mateix artista va ser la part més important de la seva obra: la seva activitat com a dissenyador d'exposicions, que va constituir un pas decisiu en l'evolució de la seva obra.<sup>19</sup> Entre 1928 i 1930 va dissenyar tres exposicions fotogràfiques fonamentals que van establir aquest nou paradigma expositiu basat en una nova concepció immersiva i dinàmica de la visió. La primera va ser el pavelló soviètic a l'Exposició Internacional sobre la Premsa (*Pressa*), a Colònia, el 1928. L'element central d'aquesta exposició era un fotomuntatge d'escala, o «fotofresc» que va dissenyar el mateix Lissitski amb Serguei Senkin i altres artistes com Gustav Klucis, que representava la història i el paper de la indústria editorial a l'URSS des de la Revolució, amb el

18. Borís Arvátov: *Arte y producción*. Madrid: Alberto Corazón, 1973. L'original:

*Iskusstvo i proizvodstvo* (1926).  
19 «Autobiografía», al catàleg  
*El Lissitzky. Arquitecto, pintor,*

*fotógrafo, tipógrafo, 1890-1941*.  
Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 8 [cat. exp.].

lema: «El paper de la premsa és l'educació de les masses». La gran escala remetia tant a les tradicions de la pintura mural com al cinema, i més específicament, al cinema documental i informatiu de Dziga Vértov. El fotomuntatge manllevava aportacions del cubisme –com la simultaneïtat de diversos punts de vista i l'evidència de la construcció i la materialitat dels elements–, i de les teories del muntatge cinematogràfic –com la juxtaposició i la simultaneïtat de temps diferents.

El Lissitski va ser també l'encarregat del disseny de la sala soviètica de la influent Exposició Internacional de Cinema i Fotografia del Deutscher Werkbund (*Film und Foto*), que va tenir lloc a Stuttgart el 1929 i que va ser la primera gran exposició que va presentar l'activitat fotogràfica avantguardista dels anys vint i va marcar la incorporació d'aquest mitjà a la modernitat artística. Va comptar amb una amplíssima i molt diversa participació de diferents països: els Estats Units, amb una selecció a càrrec d'Edward Weston i Edward Steichen; França, el responsable de la qual va ser Christian Zervos; Holanda i Bèlgica a càrrec de Piet Zwart; Alemanya, amb una selecció realitzada per László Moholy-Nagy i Gustaf Stotz i l'URSS, seleccionada pel mateix Lissitski.

La secció soviètica presentava l'obra dels fotògrafs professionals russos mes importants i coneguts del moment (com Ródtxenko, Ignatovitx, Shaikhet, Alpert, etcètera), i alhora treballs amateurs, anònims i de premsa. També es presentaven fotogrames de pel·lícules de cineastes russos d'avantguarda, cartells i alguns dibuixos al costat de les fotografies, tots ells sense cap text i buscant un impacte purament visual. Les imatges estaven instal·lades en una estructura arquitectònica dissenyada específicament per presentar-les.

El 1930, El Lissitski va dissenyar el pavelló soviètic de l'Exposició Internacional sobre la Higiene, que va tenir lloc a Dresden. Aquí els principis experimentats en l'exposició *Pressa* de Colònia es porten a l'extrem, en dissenyar de forma molt dinàmica un espai visual total, on fins i tot el sostre estava folrat de cartells.

Ja des de l'inici dels anys trenta, els paradigmes expositius d'El Lissitski es van convertir, per a dissenyadors i publicistes, en el llenguatge d'una nova gramàtica de l'ús de la fotografia en l'espai de l'exposició, sobretot en exposicions la missió de les quals era representar Estats, i particularment Estats totalitaris.

Herbert Bayer va dissenyar el 1930 el pavelló del Werkbund alemany de l'Exposició de la Societat d'Artistes Decoradors de París, i el 1931 el pavelló de l'Exposició del Sindicat de Treballadors de la Construcció.

## INTRODUCCIÓ

Bayer, grafista i fotògraf, s'estava convertint en aquell moment en un dels pioners més influents en l'aparició de la publicitat moderna. Va ser també pioner en teoritzar la «visió expandida», una teoria de la visió dinàmica i no lineal, la traducció de la qual a la pràctica expositiva establia una relació entre el camp visual humà i l'ús de plafons fotogràfics o tipogràfics a diverses altures, a fi de promoure una experiència d'immersió perceptiva total, la qual més endavant exportaria als Estats Units. Coneixedor del treball d'El Lissitski, a les exposicions de París i Berlín (realitzades en col·laboració amb Moholy-Nagy, Gropius i Breuer) va començar a utilitzar plafons fotogràfics distribuïts de manera dinàmica en diferents plans i nivells segons el seu esquema del camp visual de 360 graus, la qual cosa trencava la rigidesa de la presentació tradicional a una sola alçada, suposadament l'alçada de la mirada. Bayer també va començar a utilitzar rampes amb l'objectiu de multiplicar els punts de vista del conjunt dels elements i proporcionar una visió des de dalt que abracés la totalitat.

Bayer va ser, de fet, qui va sistematitzar, teoritzar i en bona mesura difondre les innovacions d'El Lissitski a Europa i més endavant als Estats Units: «Els elements més innovadors van ser la introducció d'un disseny dinàmic de l'espai i no una simetria inflexible, l'ús poc convencional de diversos materials (introducció de nous materials com ara la cel·lofana per aconseguir transparències corbes) i l'aplicació d'una nova escala en l'ús de fotos de grans dimensions.»<sup>20</sup> Bayer va entendre que l'exposició es convertiria així en un mitjà de comunicació i amb això proporcionava els mitjans tècnics i conceptuals per a l'ús ideològic dels mètodes publicitaris en les exposicions nacionalsocialistes que van proliferar a partir de 1933. La primera exposició d'aquestes característiques durant el nazisme va ser *La càmera (Die Kamera)*, organitzada pel Deutscher Werkbund el novembre d'aquell any, com a intent de continuació de la cèlebre *Film und Foto*. El lema de l'exposició pertanyia a Goebbels, «L'experiència individual s'ha convertit en una experiència del poble gràcies a la càmera», i hi tenien protagonisme les indústries fotogràfiques, les associacions de professionals i aficionats i els programes educatius.

---

20. Herbert Bayer: «Aspects of Design of Exhibitions and Museums» (1961), a Arthur A. Cohen: *Herbert Bayer. The Complete Work*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984, p. 365.

Sense ser en conjunt una mostra avantguardista, l'exposició *La càmera*, que incorporava un catàleg dissenyat per Bayer, incloïa una sala d'honor dominada per un gran fotomural que ocupava tota la part superior del perímetre. El fotomural presentava una columna militar i estava dedicat als «màrtirs del moviment», com també una sèrie de grans ampliacions a l'entrada que il·lustraven la història del moviment nacionalsocialista. A diferència dels murals soviètics, aquí les imatges respectaven els principis tradicionals de l'espai visual il·lusionista i la perspectiva central. Els principis avantguardistes del muntatge i de l'espai dinàmic total es van transformar en posar-se al servei del feixisme, fet que va comportar l'abandonament del principi del fotomuntatge i l'adopció de formes de monumentalitat regressives.

La influència dels dissenys d'El Lissitski es va manifestar també a l'Exposició de la Revolució Feixista de Roma, el 1932. A la sala O de l'exposició, dissenyada per l'arquitecte Giuseppe Terragni, es presentava un fotomuntatge monumental titulat «Vegeu com les exaltades paraules de Mussolini captiven el poble italià amb el poder violent de les turbines i el converteixen al feixisme», en el qual es veia una multitud de caps que travessaven unes grans rodes de turbina ascendents en diagonal, que eren conduïdes per unes mans enormes. Les turbines i les mans, juntament amb els textos de Mussolini que feien referència a la Marxa sobre Roma de 1922, simbolitzaven la força que mou les masses. El mural mostrava la clara influència del fotomuntatge soviètic de Gustav Klucis i del fotofresc de l'exposició *Pressa*.

El 1937 va tenir lloc l'Exposició Internacional de les Arts i les Tècniques de la Vida Moderna a París, que va comptar amb la participació de la República espanyola, aleshores en plena Guerra Civil. El pavelló espanyol va ser dissenyat per Josep Lluís Sert i Luis Lacasa. El pavelló expressava una economia de mitjans que traduïa els valors d'austeritat i modernitat de la República i comptava amb la presència d'importantes obres de Miró, Calder i, particularment, amb el *Guernica* de Picasso com a obra central. El pavelló espanyol volia expressar la lluita contra el feixisme i va comptar també amb una presència important d'obra fotogràfica que il·lustrava la diversitat regional espanyola. Dissenyats per Josep Renau, els murals fotogràfics d'aquest pavelló representen la particular materialització espanyola de les tesis sobre l'exposició com a mitjà de comunicació i els principis productivistes de posar l'art al servei de la lluita ideològica, propis de l'esquerra internacional als anys trenta.

Renau, conegut pels seus cartells i fotomuntatges polítics inspirats en Heartfield i publicats en revistes com *Octubre* o *Nueva Cultura*, havia

## INTRODUCCIÓ

assumit el càrrec de director general de Belles Arts. Els seus murals, inspirats en els models soviètics i alemanys, utilitzaven fotografies de diversos arxius, sobretot de les Misiones Pedagógicas, tot i que no eren estrictament fotogràfics ni estranys als principis d'unitat de l'espai pictòric tradicional, i per tant, divergien dels plantejaments dialèctics del muntatge soviètic, i en certa mesura, eren propers als principis del realisme socialista. Tant en les imatges de les Misiones com en els murals de Renau, es formalitza la intenció de construir la imatge de les classes populars segons una concepció ancorada en el món rural i les seves formes tradicionals de producció, i es constitueix una representació peculiar del subjecte històric emergent que encarna les aspiracions progressistes de la República espanyola.

No obstant això, en aquest pavelló, la dialèctica en la representació del que era popular durant els anys trenta es manifestava de forma ambivalent. Al costat de murals que incloïen imatges del públic rural produïdes per les Misiones Pedagógicas (que es poden vincular amb les formes d'autorepresentació del públic en algunes pel·lícules de Vértov, com *L'home de la càmera* i, per tant, amb un discurs materialista propi dels debats soviètics), es van presentar fotografies de tipus espanyols realitzades per Ortiz-Echagüe, que constitueixen la visió idealitzada, sobreestitzada i ahistòrica de l'Espanya rural tradicional i que són una contribució fonamental a les estètiques del nacionalcatolicisme espanyol.

El 1938, Herbert Bayer va emigrar als Estats Units i va començar a col·laborar en el disseny d'exposicions del Museum of Modern Art de Nova York. El 1942, en plena Segona Guerra Mundial, va dissenyar l'exposició *Road to Victory*, composta de fotografies de guerra, el comissari de la qual va ser Edward Steichen, director del departament de fotografia del MoMA durant aquest període. *Road to Victory* és la primera d'una sèrie d'exposicions propagandístiques organitzades pel MoMA per encàrrec del govern americà, basades en els principis de la visió expandida i en l'ús de la fotografia com a mitjà de comunicació de masses, teoritzats per Bayer. De nou, ens trobem amb imatges d'un gran nombre d'autors, que es presentaven segons un repertori molt variat de formats i dispositius de visió dinàmica de ressonàncies cinematogràfiques. Les fotografies, en combinació amb textos, estaven disposades a diverses altures i angles, segons una idea de seqüència i recorregut molt precisa, i en el seu conjunt generaven un efecte perceptiu semblant a un gran fotomuntatge. Aquests principis van tornar a aparèixer en la següent exposició fotogràfica del MoMA sobre la guerra, *Power in the Pacific*, de

1945, també organitzada per Steichen i amb la mateixa tècnica i retòrica expositiva.<sup>21</sup>

*Després de la Segona Guerra Mundial*

La concepció de la fotografia com a element unificador d'objectes i materials diversos i com a mitjà de comunicació universal era, després de la Segona Guerra Mundial, una idea àmpliament estesa. A *Les Voix du silence*, publicat el 1951, André Malraux afirmava que «la fotografia en blanc i negre “relaciona” els objectes que representa, per poc parentiu que puguin tenir».<sup>22</sup> En aquesta concepció, el paper de les revistes il·lustrades és fonamental.

Les retòriques documentals reformistes tenen la seva màxima difusió en les revistes il·lustrades que proliferen al llarg dels anys trenta i que constitueixen l'espai discursiu públic fotogràfic que domina fins als anys cinquanta. Aquest període és el moment àlgid de l'hegemonia de la fotografia en els mitjans de comunicació, abans de l'arribada de la televisió. Revistes com *Life*, *Look*, *Picture Post* o *Paris Match*, entre d'altres, dominen internacionalment aquest període i constitueixen una poderosa representació de la vida quotidiana i els seus problemes i dificultats, i dels valors de l'humanisme com a instrument per abordar-los, des del sacrifici i la bona voluntat. El seu llenguatge encarna una preocupació real pels problemes socials però des d'una òptica reformista: «Aquí hi ha una retòrica de canvi i millora, de gent capaç de resistència i coratge; però no hi ha per enlloc un llenguatge de dissentiment, oposició o revolta.»<sup>23</sup> La revista *Life* serà la més influent durant aquest període i el seu impacte serà ampli i durador, fins al punt d'impregnar la mateixa concepció del document fotogràfic a Occident.

Els artistes, arquitectes i crítics britànics d'avantguarda agrupats a l'Independent Group, precursors de l'art pop, van fer una sèrie d'exposicions al llarg de la dècada dels cinquanta en les quals van reinterpretar els principis de l'exposició expandida avantguardista. Entre aquestes, destaca *Parallel of Life and Art*, que es va presentar a l'Institute of Contemporary

21. Christopher Phillips ha estudiat la trajectòria de Steichen, particularment amb relació a les polítiques artístiques del MoMA al seu llibre *Steichen at War*. Nova York: Harry N. Abrams, 1981, i als assaigs «Steichen's Road to Victory», a *Exposure*, vol. 18, n. 2

(tardor de 1980) [vegeu les pàgines 367-378 d'aquest volum] i l'esmentat «The Judgment Seat of Photography», op. cit.

22. André Malraux: *Les Voix du silence*, a Malraux: *Écrits sur l'art I (Œuvres complètes, IV)*. París: Éditions Gallimard, 2004, p. 212.

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

Arts (ICA) de Londres el 1953. L'exposició s'inspirava en nocions del «museu imaginari» de Malraux –un museu de l'art universal de tots els temps constituït per reproduccions fotogràfiques– i en el tipus de fotografia de la revista *Life*. Partia d'una concepció antropològica de la percepció, del món de la cultura material i de l'experiència artística. L'exposició, organitzada per Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Alison i Peter Smithson i Ronald Jenkins, estava formada exclusivament per panells fotogràfics de diverses mides suspesos amb fils a diferents alçades i en diferents angles, situats del terra al sostre. Les imatges provenien d'una gran diversitat de fons, des de la premsa fins a imatges científiques de raigs X, vistes aèries, documents arqueològics, etcètera, en general d'origen no artístic. La juxtaposició enciclopèdica d'imatges materialitzava una arqueologia del present, una noció actualitzada del gabinet de curiositats, antecedent del museu modern, i s'oferia com una gramàtica de l'univers material de la seva època, un atlas visual del nou paisatge descobert per les noves ciències. La fotografia era l'element que permetia unificar i articular la diversitat.

Tot i que aquesta no va ser una exposició pròpiament propagandística, incloure-la en aquest relat és eloqüent de l'àmplia penetració popular dels principis fotogràfics derivats de les experiències dels anys trenta, i de com aquests principis constitueixen, després de la Segona Guerra Mundial, una mena d'inconscient fotogràfic. És evident que després de la guerra no es donen les condicions per a la implicació de l'avantguarda artística en l'avantguarda política. Amb algunes excepcions, com l'emergència del neorealisme a Itàlia, caldrà esperar als anys seixanta o setanta per tornar a trobar aquest tipus de vincles sorgits dels paradigmes dels anys vint. Al llarg dels anys cinquanta, els antagonismes esteticopolítics s'han desdibuixat i l'avantguarda artística està institucionalitzada, és una avantguarda d'Estat, desvinculada del moviment social, i es produeix en un escenari en què l'avantguarda ha estat deslegitimada. La postguerra afavoreix discursos que difuminen els antagonismes, com ara el discurs de l'humanisme que dominarà l'escena occidental i el seu nou ordre geopolític.

El fet que el context posterior a la guerra canvia les formes de representació del subjecte popular –el subjecte per excel·lència de les grans exposicions fotogràfiques de propaganda– es manifesta justament en la nova retòrica humanista. La trajectòria intel·lectual de Malraux i el seu distanciament del Partit Comunista exemplifica aquesta transformació i és un símptoma de la deriva dels principis avantguardistes, sorgits de la influència soviètica durant els anys vint, i del seu abandonament per part

de les figures hegemòniques de l'escena artística d'Occident. L'estudi de Malraux sobre les migracions de les formes artístiques entre cultures diverses que condueix al «museu imaginari» proporciona un substrat intel·lectual als principis del formalisme i ofereix un ancoratge antropològic a l'humanisme.

L'exposició *Parallel of Life and Art* és significativa del desplaçament de l'avantguarda artística dels anys cinquanta, com també de la pèrdua del vincle de la innovació artística amb els moviments polítics de masses a Occident, i de la seva nova relació amb les institucions artístiques hegemòniques que proliferen després de la guerra, en el mateix moment que s'estén l'Estat del benestar.

La gran exposició presentada al MoMA el 1955, *The Family of Man*, és la culminació dels principis de l'exposició de visió expandida i alhora marca el punt final de l'hegemonia cultural de les nocions de persuasió i universalitat que li són implícites. Significa, per tant, una inflexió en l'ús d'aquest tipus d'exposició com a mitjà de comunicació i propaganda ideològica de masses. Aquesta exposició és també la gran expressió del discurs de l'humanisme i del nou paper de l'art i l'alta cultura en la Guerra Freda cultural, en el marc geopolític de les grans institucions internacionals com l'ONU i la Unesco. Paradigma de la fotografia humanista de la postguerra a Occident, constitueix la gran representació de les classes populars sorgides després de la guerra, del gran pacte del capital i la força del treball que dona lloc a l'aparició de l'Estat del benestar a Occident.<sup>24</sup>

El MoMA té un paper legitimador fonamental en el nou ordre, que consta de dues fases: una primera fase d'alineació amb les polítiques de la Unesco, que correspon a la direcció de Steichen i que culmina amb l'exposició *The Family of Man*; i una segona fase sota la direcció de John Szarkowski, a partir dels seixanta, que suposa la canonització dels grans autors moderns i l'articulació d'una estètica formalista basada en la *straight photography* i l'«estil documental» de Walker Evans com a gramàtica fundacional de la fotografia, que buida definitivament de consideracions socials el gènere documental.

*The Family of Man* estava organitzada com un recorregut lineal òptic per la trajectòria vital de la gent corrent, de les classes populars, enteses

24. Sobre la resignificació de les classes populars en la fotografia humanista, particularment a França, vegeu l'assaig de Peter Hamilton: «Representing the

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

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

## INTRODUCCIÓ

en un sentit universalista, propi de l'època. El recorregut s'iniciava amb fotografies de romanticisme, naixement i maternitat i culminava amb imatges del Parlament de l'ONU, no sense abans passar per representants del treball, la ciència, la diversió popular, etcètera. L'humanisme es basa en una concepció antropològica essencialista de la humanitat, fonamentada en una mena de condició humana genèrica i universal, prepolítica, prèvia a qualsevol diferència de gènere, classe o raça, i sobre la qual seria impossible sostenir nocions de solidaritat i compassió. Aquesta concepció descansa evidentment sobre els pressupòsits ideològics del cristianisme occidental, la família en primer lloc. En gran mesura, l'efecte poderós de l'exposició es derivava de l'ús laic d'una retòrica religiosa. La mostra incloïa el treball d'una gran quantitat de fotògrafs, en bona part vinculats a la revista *Life*, amb la qual aquesta exposició compartia la retòrica sentimental, integradora i compassiva, a més de principis d'articulació de textos poètics i transcendents i imatges en blanc i negre de gran força gràfica.

En les seves memòries, publicades el 1963, Steichen resumia els principis del muntatge de l'exposició i la concepció del públic d'una forma que recorda les tesis de Herbert Bayer: «El contrast en l'escala de les imatges, la variació de punts de focalització, la inquietant perspectiva de la visió de llarg i curt abast en les imatges que es veuen més enllà de les que tenen immediatament davant dels ulls, són recursos que permeten a l'espectador una participació activa que no pot oferir cap altra forma de comunicació visual.»<sup>25</sup>

L'exposició *The Family of Man* encarnava nocions de comunitat i ciutadania transnacional, abans de la transformació de les classes populars de la postguerra en consumidors de masses. La fotografia apareix com una *lingua franca* i, com ha explicat Blake Stimson, assenyala el moment de transició de l'*homo politicus* sorgit de la revolució russa del 1917 a l'*homo economicus*, que neix amb l'accés massiu al consum a partir dels anys seixanta: «Durant un moment, al mig, hi va haver una altra promesa de subjectivitat global que no s'identificava ni amb el model del ciutadà ni amb el de consumidor, sinó que més aviat es veia com un *homo culturalis* global. [...] D'una banda, aquesta separació de la cultura respecte a la política

---

25. Edward Steichen: *A Life in Photography*. Nova York: Doubleday, 1963, p. 227. [Vegeu les pàgines 457-468 d'aquest volum.] Per a una lectura política de *The Family of Man*, vegeu l'assaig d'Allan Sekula, «Traffic in Photographs», op. cit.

i l'economia era una mena d'engany, evidentment, però d'altra banda també s'aproximava molt al vell somni il·lustrat, un somni que, per definició, requereix un àmbit de significat que se separi del raonament instrumental del comerç i l'administració per tal de realitzar el seu objectiu.»<sup>26</sup>

*The Family of Man* significa, per tant, el final del trajecte històric dels paradigmes i les tècniques visuals en el disseny d'exposicions propagandístiques sorgides de la Rússia soviètica dels anys vint, que s'expandeixen per Europa al llarg dels anys trenta i que arriben als Estats Units i són adoptats pel nou centre hegemònic del capitalisme mundial durant la Segona Guerra Mundial. Les formes dominants de persuasió ideològica en la dècada següent es desplaçaran de la fotografia a la televisió i adoptaran noves retòriques i nous mètodes.

---

26. Entrevista a Blake Stimson: «The Photography of the Social Forms» (2007), a [www.macba.cat](http://www.macba.cat).