

JORGE RIBALTA

19 OCTUBRE 2022
12 MARZO 2023

TODO ES VERDAD. FICCIONES Y DOCUMENTOS (1987-2020)



SCRAMBLING. 2011. MONTAJE EN EL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. 2022. FOTO MANUEL CASTELLS

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

vertientes en un corpus que se exterioriza a partir de cauces variados.

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

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

Por otra parte, esta posición anómala –el propio Ribalta la ha calificado, a veces, de “esquizofrenia”– se halla en el origen de su mismo encaje dentro del panorama de la

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

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

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

1987-1998

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

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

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

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

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

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

1999-2004

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

No obstante, la obra tenía sus propias lógicas y demandas, las cuales el artista debía respetar. En 1999, y coincidiendo con su actividad como comisario de la primera exposición de Joan Colom, empezó a hacer escenificaciones



HABITACIONES Y PROYECCIONES. 1998. MONTAJE EN EL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. 2022. FOTO MANUEL CASTELLS

de algunos lugares del Barrio Chino de Barcelona. Esas reconstrucciones se basaban en recorridos que había hecho con Colom por las zonas donde este hizo sus fotografías de prostitutas hacia 1960. Y también reconstruían lugares en proceso de desaparición por la operación urbanística de la apertura de la Rambla del Raval, que en ese momento estaba en su punto álgido, y que iba a cambiar definitivamente la fisonomía del viejo Barrio Chino. Ribalta buscaba introducir elementos de actualidad o “documentales” en sus escenificaciones. Coincidió además que vivía cerca de la zona afectada por la reforma. De aquí surge su serie *La Dalia Blanca* (1999-2002), cuyo título procede del nombre de una floristería del barrio y es a la vez una cita a *La Dalia Negra* de James Ellroy, cuya tetralogía de Los Ángeles había descubierto a raíz de *Ciudad de cuarzo*, de Mike Davis. El género negro aparecía asociado a una crítica de la historia urbana y a un “deseo de documento”. Este es su único trabajo realizado mayoritariamente en color.

Su última serie, realizada a partir de escenificaciones es *Antlitz der Zeit* (2002-2004), una cita del libro seminal de August Sander (1929), consiste en un conjunto de “anti-retratos” de celebridades y personajes de los *mass media*, realizados con figuras en miniatura. Ribalta presentaba este conjunto como una actualización paródica y, a la vez, elegiaca del proyecto de Sander de crear un retrato de la época. Pero no se trataba de una parodia o ironía de los principios y utopías del realismo fotográfico en la modernidad, sino que expresaba un deseo sincero, aunque frustrado, de representar la época. Había interiorizado tanto la crítica de la representación como las tesis deleuze-guat-

tarianas de la subjetividad como una construcción ideológica y del cuerpo como una interpenetración de biología y tecnología, como una “máquina”. Estos “sujetos sin subjetividad” surgen también de la recepción de las tesis de Donna Haraway y Judith Butler sobre el poshumanismo y el posfeminismo.

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

2005-2020

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



#587. CALLE CADENA CON SANT JOSEP ORIOL, 7 DE ABRIL DE 2000. DE LA SERIE "LA DALIA BLANCA". 2000. CORTESÍA DEL ARTISTA

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

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

Trabajo anónimo (2005) fue el inicio de esta observación fotográfica. Se componía de detalles de maquinaria y herramientas y estaba realizada en la última industria metalúrgica en Can Ricart, en el barrio del Poblenou durante la campaña vecinal por la preservación de la fábrica, poco antes de su cierre. La serie *Sur l'herbe* (2005-2008) era una observación del público del festival de música Sónar,

paradigma de las nuevas políticas culturales. *Futurismo* (iniciada en 2005 y aún en curso) era sobre los paisajes de la nueva economía en el distrito tecnológico 22@ y los nuevos espacios urbanos del Fórum 2004.

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

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

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



ANLITZ DER ZEIT. 2002-2004. MONTAJE EN EL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. 2022. FOTO MANUEL CASTELLS

2007-2020

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

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

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

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

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

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

de cambio de paradigma en las políticas culturales en favor de la explotación del pasado y la memoria, que arranca con un episodio sobre la época en que la región formaba parte del Imperio Habsburgo en el siglo XVI.

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

Valentín Roma

JORGE RIBALTA

TODO ES VERDAD. FICCIONES Y DOCUMENTOS (1987-2020)

When it comes to exploring a period of time as extensive as the one covered by this exhibition, which spans more than 30 years, the focus is not only on the artist's career, but on the age in which it unfolded. Likewise, by framing the exhibition as a retrospective, the changes that have affected the artist's work hint at closure or the beginning of new ways of working, thereby creating pauses that were perhaps not executed in a methodical way, but that were already taking shape. It is therefore surprising to observe how Jorge Ribalta's work seemed to undergo a radical shift in 2005, in a metamorphic process that led him to launch four different photographic series simultaneously: *Trabajo anónimo* (2005, Anonymous Work), *Sur l'herbe* (2005-2008, On the Grass), *Futurismo* (2005, Futurism, still in progress) and *Ángeles nuevos*. Escenas de la reforma de la plaza de la Garduña, *Barcelona* (2005-2018, New Angels. Scenes from the Renovation of Plaça de la Gardunya, Barcelona). There is no doubt that commencing four long-term projects in the same year was a colossal task, to put it mildly, and was a consequence of either an epiphany or an exorcism, or a combination of both. What is obvious, however, is that Ribalta began closing the gap between his photographic work and his research as a historian, theorist and curator of photography in 2005; he compressed both facets into a body of work externalized through various channels.

I believe that this change must be framed within the landscape that unfolds when one focuses one's interests, discovers one's own grammar and explores this in full. This is how most evolutionary processes occur; in cycles that include dramatic reversals and less than favourable syntheses. Moreover, to paraphrase the title of a book by Alexander Kluge and Oskar Negt, obstinacy has always been one of the ways of revolutionizing the determinisms of history.

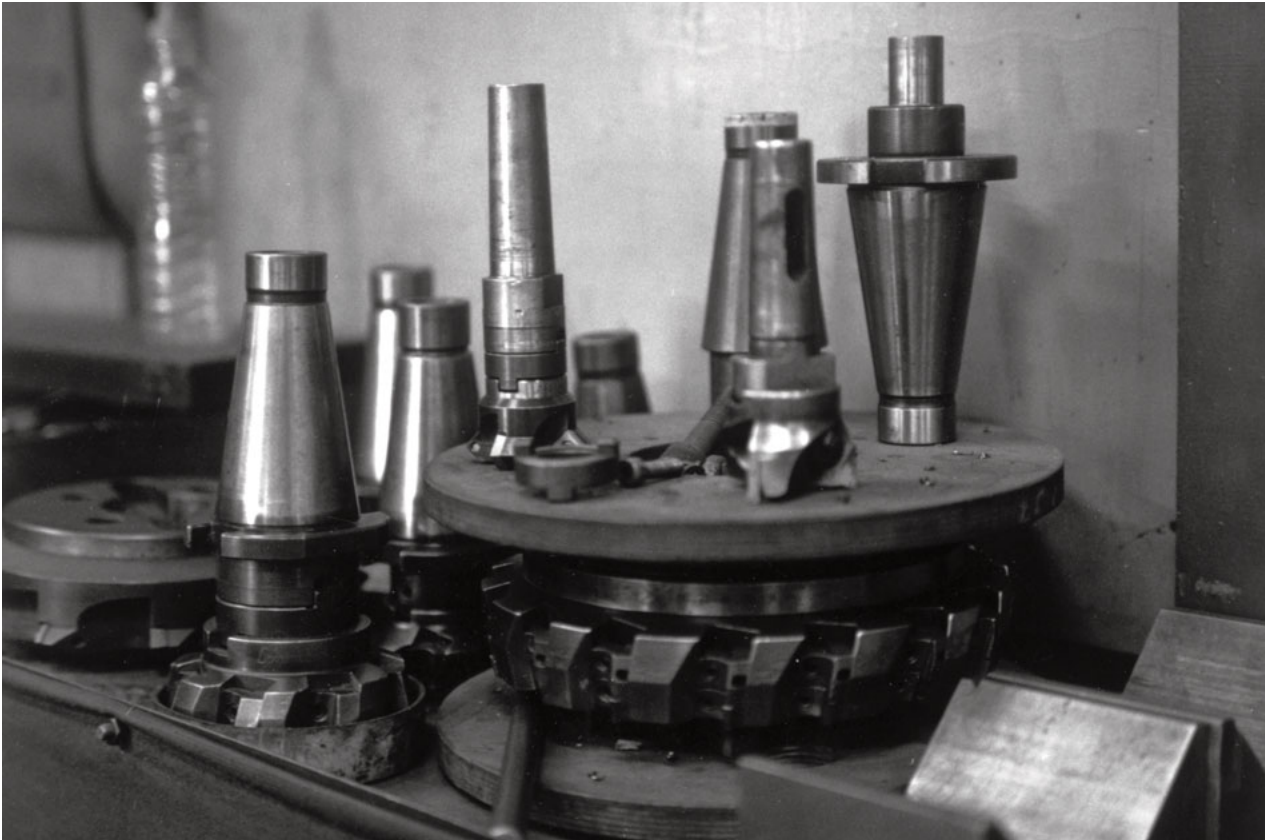
I must also say that, in my opinion, his works based on staged photography and critique of representation that

were so characteristic of the first 15 years, with their somewhat radical lyricism and veiled references to the history of photography, provided the methodological foundations for his later work. I can think of no other way of understanding the political dimension of photographic documents than by exploring the full range of visual properties in depth through actual practice.

However, this anomalous position, which Ribalta himself has sometimes described as "schizophrenic", lies at the very root of his place in the Spanish photographic world and in the company of contemporary artists. In fact, the visibility of Ribalta's work has somehow been hidden by his theoretical and curatorial activity, as well as his work in the institutional field. However, back when his work was based on an anti-naturalist and poetic approach, and in later stages, it never conformed to the prevailing movements of each era, nor did it seem to be driven by a specific internal logic. On the contrary, what I would dare to call his "deviations" are apparent in the general framework of each period, even in series whose paradigms appear to be compact. I think these are implied by the apparent antagonism of the exhibition title, by the problematic distance between fiction and document, by an unnecessarily totalitarian truth.

Nevertheless, I find Ribalta's ability to combine photographic practice and curating, writing and historiography "coherent". At the end of the day, these are merely different linguistic gateways that allow us to enter into different fields, thereby turning these forays into an ideology rather than an orthodoxy. Perhaps what is truly strange is the lack of similar careers in Spain, or the gradual fragmentation of the local photographic scene, which is increasingly made up of self-absorbed, nostalgic and sectoral ghettos.

Be that as it may, *Todo es verdad. Ficciones y documentos (1987-2020)* (It's All True. Fictions and Documents) addresses these issues head on. These uncertainties are the



PORTAHERRAMIENTAS DE FRESADORA ZAYER. DE LA SERIE "TRABAJO ANÓNIMO. IRACHETA S. L., CAN RICART, POBLENOU, JUNIO-JULIO DE 2005". 2005. NATURGY ENERGY GROUP, S. A

best way to describe Ribalta's myriad roles and present a career characterized by two somewhat conflicting periods and a clean break that makes it difficult to draw conclusions based on a long-term vision. The decision was therefore made to establish a rather more complex time frame by describing the periods in which continuities arise, even within the artist's 2005 transformation.

1987-1998

In the summer of 1987, Jorge Ribalta created his first staged studio photographs with miniatures, a method he would continue to use for the next 15 years. The first decade of Ribalta's career was marked by several periods in the United States; two in New York (1989-1990 and 1997-1998) and one in Chicago (1996). In 1994, he had his first exhibition at the Zabriskie Gallery in New York and participated in the New Photography 10 exhibition, an influential annual selection of up-and-coming international artists organized by the Museum of Modern Art (MoMA).

In line with the "staged" photography that flourished in the 1980s and, based on the reception of his discourses critiquing representation at that time, Ribalta sought to strip away photography's naturalism and transparency. His work was defined by the understanding that photographs are not predetermined, but rather the result of a process. They are produced or manufactured. His work could be regarded as an essay on the very process of manufacturing the photographic effect.

The use of an adapted large-format camera allowed him to get as close as possible and produce the necessary effect

of plausibility by eliminating all signs of staging and scale and ensuring that the image retained a strange, unsettling ambiguity. Ribalta soon started to use matt and textured paper to highlight his game of concealment and add coherence by covering shadows and certain parts of the image. He later began to use frame-mounted, coated canvases. The "neo-pictorialist" echoes were not a deliberate effect, but a means and a consequence. The problem with fabricating the image went hand in hand with the problem of the photograph as an art object and its use and effect in the exhibition space.

The artist's work in those early years was an unusual blend of critical anti-naturalism and radical lyricism. There was no set programme; the impulse was poetic. His series were initially untitled and his work invoked a strictly visual logic that reverberated with the echoes of things seen and experienced and reminders of the history of photography. The artist's larger canvases in the 1990s tended to focus on faces, though he also produced landscapes. The series *Ártico* (1991-1996, Arctic), which comprises around 50 small canvases, revealed a serial logic for the first time.

On his first trip to Chicago in 1994, he discovered the Thorne Rooms at the Art Institute of Chicago, a collection of miniature rooms that showcase the history of decorative styles. From then on, he also began to combine his work in the studio with work based on photographs of existing miniatures and dioramas. The rooms at the Art Institute gave rise to his *Habitaciones* series (1994-1996, Rooms) and he would use the same method to create the *Pacífico* series



DE LA SERIE « SUR L'HERBE », 2005-2008. CORTESÍA DEL ARTISTA

(1996, Pacific) based on the dioramas in the Pacific peoples rooms at the American Museum of Natural History in New York. These series also included some texts.

During his last stay in New York in 1997, he began to use 35 mm colour slides to photograph staged scenes and film them with a Super 8 mm camera equipped with a crossfade mechanism. This allowed him to create the effect of movement and passing time in still images.

1999-2004

Ribalta has argued that a critique is always contextual and loses its impact when repeated. The staging work and the demands of the critique of representation already seemed to be exhausted after a decade and the artist was seeking ways to escape the studio and miniatures. In 1999, driven by a desire for closure and a change in phase, he created an extensive series of 35 mm non-illusionistic portraits of virtually his entire miniature figure collection.

However, the work had its own logic and demands, which the artist had to respect. In 1999, while curating Joan Colom's first exhibition, he began to create staged scenes in Barcelona's El Raval neighbourhood. These reconstructions were based on outings with Colom to visit the areas where Colom had taken photographs of prostitutes around 1960. They also reconstructed places that were disappearing due to an urban development project to create the Rambla de Raval, a process that was reaching its climax and would forever change the physiognomy of the old El Raval neighbourhood. Ribalta wanted to introduce references to

current events or "documentary" elements in his staged photographs. The fact that he lived near the area affected by the renovations also played a role. This gave rise to his series *La Dalia Blanca* (1999-2002, The White Dahlia), a title based on the name of a flower shop in the neighbourhood and also a nod to *The Black Dahlia* by James Ellroy, whose *L.A. Quartet* series he had discovered in *City of Quartz* by Mike Davis. The noir genre was associated with a critique of urban history and a "desire for documents". This is the only work he completed mostly in colour.

His last series based on staging is *Antlitz der Zeit* (2002-2004, Face of Our Time), a reference to the seminal book by August Sander (1929). It consists of various "anti-portraits" of celebrities and mass media personalities created with miniature figures. Ribalta presented this series as a modern, elegiac parody of Sander's mission to create a portrait of the era. However, it did not seek to mock or satirize the principles and utopias of photographic realism in the modern era; rather, it expressed a sincere, albeit frustrated, desire to represent the era. He had internalized both the critique of representation and the Deleuze-Guattarian theories of subjectivity as an ideological construct, and critique of the body as an interpenetration of biology and technology, like a "machine". These "subjects without subjectivity" also arose from reception of the theses of Donna Haraway and Judith Butler on post-humanism and post-feminism.

This series represents a farewell. In addition to an exhausted methodology, it reflects an element of self-rejection, driven by dissatisfaction with a purely elegiac under-

standing of modernity and the promises of photographic realism. In the text of *Antlitz der Zeit*, the artist expresses his own uneasiness with, and even shame of photographic staging and his dislike of himself when photographing miniatures in the studio, something he considers “despicable”. In 1999, he took on the role of director of public programmes at the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) and, in 2001, began his curatorial work, which focused on documentary photography. The dissociation between his different activities overwhelmed him.

2005-2020

The year 2005 marked a turning point. Ribalta began to take informal photographs of areas of Barcelona that were undergoing transformation, such as the Forum 2004 area, the Poblenou technological district and Plaça de la Gardunya. These photographic trips marked the beginning of something much bigger, which would include his photographs of metalworking machinery at the Iracheta factory in Can Ricart and the first photographs of festivalgoers at the Sònar Festival in June of that year.

Since then, one of the cornerstones of his work has been the critical representation of Barcelona’s situation in the wake of the 2004 Universal Forum of Cultures, an event he regarded as a symbolic end of an era that started with the Cerdà Plan of 1860. That century and a half of urban growth was based on the organization of major events (from the 1888 Barcelona Universal Exposition to the 1992 Olympic Games) as a strategy to boost economic development and pool the necessary resources. Throughout the 20th century, that logic generated a public-private (and economic-media-related) model that was emblematic of the evolution towards the post-industrial or “post-modern” urban economy that gave rise to the famous “Barcelona model” in the 1990s.

For Ribalta, the failure of the 2004 Forum demonstrated that the Cerdà Plan no longer served its purpose and was no longer the guiding principle for the city’s urban evolution. The great recession that began in 2007 heightened the sense that the era had ended. The city seemed to be entering a new, uncertain stage, which the artist sought to capture in his series in the form of case studies.

Trabajo anónimo (2005) marked the beginning of this photographic observation. It consisted of close-ups of machinery and tools that were taken in the last metallurgical plant at the Can Ricart factory, in the Poblenou district, during a campaign by residents to save the factory shortly before it closed. In the series *Sur l’herbe* (2005-2008), the artist observed the crowd at the Sònar Festival, a paradigm of the new cultural policies. *Futurismo* (launched in 2005 and still in progress) featured the landscapes of the new economy in Barcelona’s 22@ technological district and the new urban spaces of the Forum 2004.

These three series constitute the initial core of his studies of Barcelona, which include other series such as *Litoral* (2009, Coast), a comment on the area surrounding El Prat airport, during the expansion work, and maintenance

of the beach against rising sea levels. *1888* (2012-2013) documents the remnants of the 1888 Barcelona Universal Exposition and their current uses. His series on the Antituberculosis Dispensary (1934-1938) by the architects Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé and Joan Baptista Subirana in El Raval, carried out in 2015-2016, was a reflection on the origins of modern architecture and its relationship with the long-term historical logic in the reforms of El Raval.

The most extensive of these series is *Ángeles nuevos. Escenas de la reforma de la plaza de la Garduña, Barcelona (2005-2018)*, a 13-year photographic study on the transformation of the square behind the Boqueria Market, perhaps the last operation carried out in El Raval according to the rationale of the master plan *Del Liceo al Seminario* (which has been used to decide on reforms in the neighbourhood over the last four decades) and presented at La Virreina Centre de la Imatge in 2019.

Studying the urban history of Barcelona was his way of bearing witness to the era. He understood local affairs to be the specific expression of historical global trends, a far cry from any identitarian or localist ideas.

2007-2020

In 2007, Ribalta received an invitation from La Caixa Foundation to carry out a photography project on the historical legacy of Tarragona, declared a World Heritage City by UNESCO. The result was *Petit Grand Tour* (Little Grand Tour), in which he observed the various processes, including museographic and tourism processes, which come together to generate discourses about the past and show that history is a fabrication. This work gave rise to a new concept of the relationships between images and between texts and images, and of the use of the exhibition space, typically overflowing with photos. This marked the beginning of his work on the field of culture and its interpenetration with ideologies implicit in cultural policies. Ribalta started using the documentary tradition in an original way to analyse or critique art institutions and cultural endeavours in a series of projects grouped by the artist under the generic name “fieldwork”.

In *Laocoonte salvaje* (2010-2011, Wild Laocoön), he extended the method employed in Tarragona to observe the cultural system of flamenco in Spain after being invited by Cajasol Foundation to take part in the *Intervalo* programme on flamenco and contemporary art. Flamenco is represented not only as a popular art form but also as a cultural field made up of multiple actors: *peñas* or groups, the record industry, schools, the public administration, monuments, bars and neighbourhoods. The project was also a critique of the neo-realist, folklore-based rhetoric that dominates these performances.

The third of these “fieldwork” initiatives was *Scrambling* (2011), created at the Alhambra in Granada based on images shot by Charles Clifford in 1860, as part of the Museo Universidad de Navarra’s *Tender Puentes* (Building Bridges) artist residency programme. The series aimed to represent the production mechanisms of the Alhambra, viewed as a factory: security, restoration, maintenance, gardening and



DE LA SERIE "SCRAMBLING". 2011. PRODUCIDA CON EL APOYO DE MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA PARA EL PROYECTO «TENDER PUENTES». MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

irrigation, marketing and commercial exploitation. The work was organized as a series of “documentary poems” on each of these processes. *Scrambling* was created when work to restore the hydraulic system in the Court of the Lions was almost complete, and the courtyard under construction was presented as an analogy of an autopsy table.

This period of Ribalta’s career is marked by his resignation from his job as director of public programmes at the MACBA in 2009, after 10 years of curatorial work that culminated in the major historical exhibition *Archivo Universal* (2008, Universal Archive). A period of intense curatorial activity began, which was significant because Ribalta’s photographic work during this period appears to have been partly characterized by his internalization of curatorial methods. Historical research became key and archival work appears to have heightened the artist’s awareness of the uniqueness of photography in modern art. His work was brimming with historical echoes.

This approach may have reached its high point in his trilogy of historical fiction about the latter years of Charles V, in which the artist describes his method as “documentary tragicomedy”.

Charles V is a symbol called into question from the point of view of the history of Spain and of the financial and imperial rationale of capitalism that emerged in early modern Europe. The current relevance of this research seems to be confirmed by Spain’s recent institutional cri-

sis, marked by the abdication of King Juan Carlos I in 2014 and the systemic crisis that began with the great recession in 2007. The first of these series was *Imperio (o K.D.)* (2013-2014, Empire [or K.D.]), about Charles V’s abdication and retirement to Yuste. The second is *Renacimiento. Escenas de reconversión industrial en la cuenca minera de Nord-Pas-de-Calais* (2014, Renaissance: Scenes of Industrial Reconversion in the Nord-Pas-de-Calais Coalfield), which was the result of an invitation extended by the Centre Régional de la Photographie (CRP) in Douchy-les-Mines in the region of Hauts-de-France. The series is a study on industrial heritage in the context of a paradigm shift in cultural policies in support of exploiting the past and memory, and kicks off with an episode about the period when this region formed part of the Habsburg Empire in the 16th century.

His third and final series is *Faute d’argent* (2016-2020, Short of Money), a reflection on Charles V’s relationship with the House of Fugger, a family of German bankers. Its geographical scope included Augsburg, Seville and Mexico and it explored the silver economy in the colonization of the Americas, thus completing the symbolic geography of the empire outlined in the previous two series on Spain and Europe. The series is not devoid of humour and is structured around a dialectic between the trade routes used for silver and cacao, whose beans were used as currency in the pre-Hispanic period.

Valentín Roma



Jorge Ribalta (Barcelona, 1963) es comisario, crítico de arte, fotógrafo y escritor. Ha trabajado en investigación archivística e histórica y también en edición. Ganó diversos premios de fotografía en su juventud antes de dedicarse durante varios años principalmente al comisariado. Actualmente ha vuelto a la práctica fotográfica con series en las que realiza observaciones sobre el campo cultural entendido y presentado como resultado de la intersección del arte, la política, la economía y la historia. Para el artista, la fotografía es parte de las cosas, un fósil; pero el montaje, que pone en relación las imágenes, les devuelve la vida. Dirigió entre 1999 y 2009 el departamento de Programas Públicos del MACBA (Museo de

Arte Contemporáneo de Barcelona) y ha editado varios libros de referencia. Ha sido colaborador habitual de *La Vanguardia* y asesor de colección de fotografía de la editorial Gustavo Gili. Publica regularmente artículos y ensayos en diversos medios.

Jorge Ribalta (Barcelona, 1963) is a curator, art critic, photographer and writer. He has worked in archival and historical research and also in publishing. He won several photography awards in his younger years before turning his attention to curatorial work for several years. He has now returned to photography with series commenting on the field of culture, understood and presented as a result of the intersection between art, politics, economics and history. For the artist, photography is a part of something, a fossil. However, assembling images and letting them interact brings them back to life.

Between 1999 and 2009, he was director of public programmes at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) and has published several reference books. He has been a regular contributor to *La Vanguardia* newspaper and a photographic collection consultant for the Gustavo Gili publishing house. He publishes regular articles and essays in various media outlets.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

JORGE RIBALTA
TODO ES VERDAD.
FICCIONES Y DOCUMENTOS
(1987-2020)

19 OCT 2022
12 MAR 2023

PLANTA
-1



COPRODUCCIÓN CON

Fundación
MAPFRE

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR
María Iriburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
MUSEUM DIRECTOR
Jaime García del Barrio

SUBDIRECTOR
DEPUTY DIRECTOR
Javier Arana

ADMINISTRADOR
MANAGER
Ion Egúzquiza

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Rafael Levenfeld
Valentín Vallhoncat

DIRECCIÓN DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE PROGRAMAS
PROGRAMS DIRECTOR
Nieves Acedo

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
COMMUNICATIONS DIRECTOR
Marta M. Acellano

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIADO
CURATOR
Valentín Roma

COORDINACIÓN
COORDINATION
Ignacio Migúeliz

ASISTENTES COORDINACIÓN
COORDINATION ASSISTANTS
Imma Blanch
Eva del Llano

DISEÑO ESPACIO EXPOSITIVO
EXHIBITION SPACE DESIGN
Pau Cassany

MONTAJE
ASSEMBLY
Mikel Juango
Cloister Services

INSTALACIÓN AUDIOVISUAL
VIDEO INSTALLATION
Ostiz audiovisuales

FOTOGRAFÍAS
PHOTOGRAPHS
Manuel Castells

TRANSPORTE
TRANSPORT
Edict

SEGURO
INSURANCE
MAPFRE Seguros
Salomé & Bonet-Godó Barcelona
Confide Correduría de Seguros y
Reaseguros

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 2583-2022 / ISBN: 978-84-8081-750-9 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES

●●● Museo Universidad de Navarra