

—reciente fotografía—  
de autor en España—

[Un cierto  
panorama]

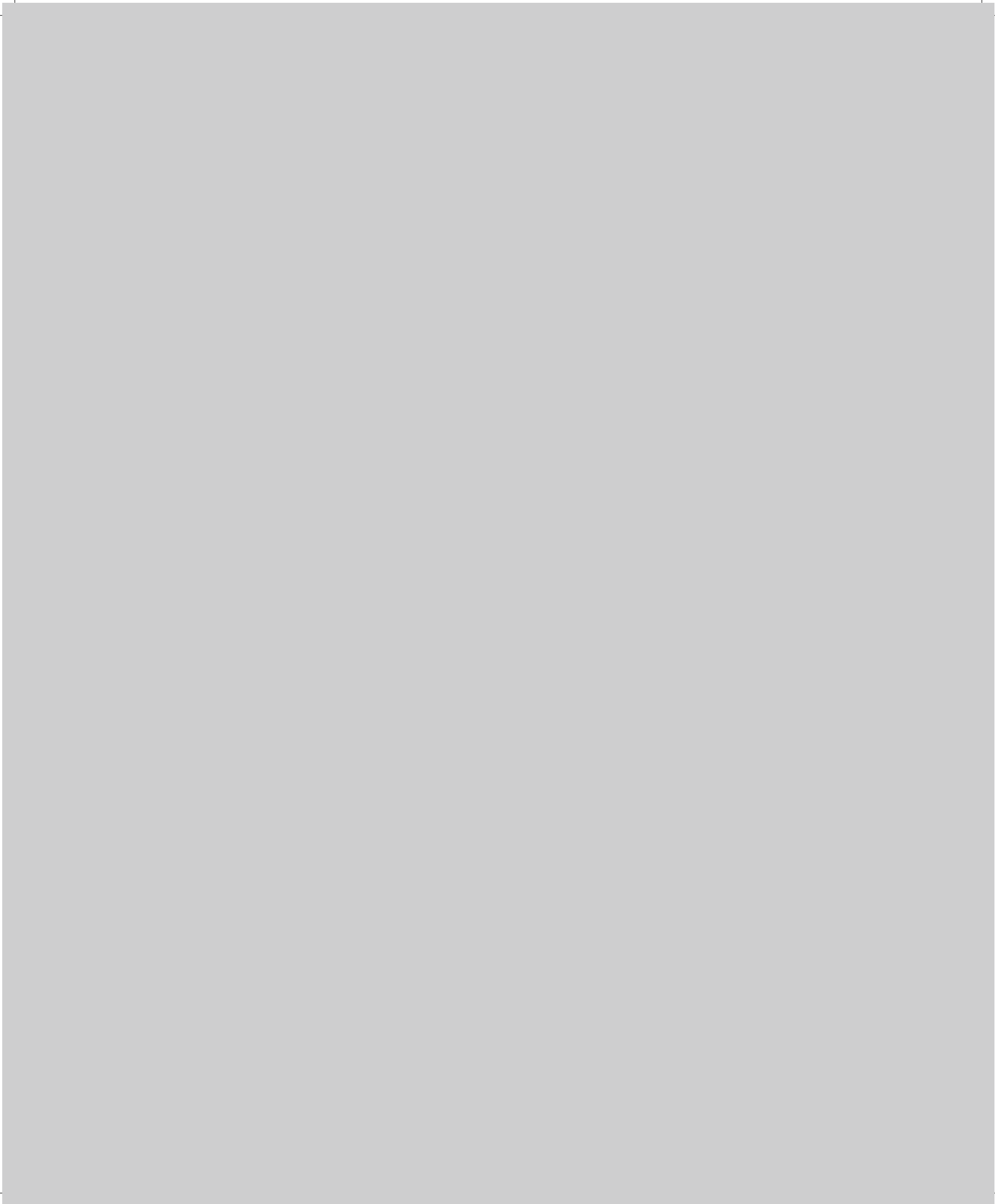


Carlos Aguilera, Carlos Alba, Alfonso Almendros, **Bego Antón**, Javier Arcenillas, Israel Ariño, Rafael Arocha, **Teo Barba**, David Barreiro, Patricia Bofill, Nacho Caravia, **[Un cierto panorama] Jon Cazenave**, Iván Clemente, Irene Cruz, Tiago da Cruz, Israel Cubillo, Fábio Cunha, Alejandro de Dueñas, Alberto Feijóo, Alberto Franco Díaz, Jorge Fuembuena, Andrés Galeano, Carlos García Martínez, M.<sup>a</sup> José García Piaggio, Antonio González Caro, **Elisa González Miralles**, Olmo González, Jon Gorospe, Javier Hirschfeld, David Hornillos, Mara León, Miquel Llonch, Amador Lorenzo, Jesús Madriñán, Mar Martín, Marta Martínez Corada, Fernando Maselli, Daniel Mayrit, David Mocha, María Moldes, **Jesús Monterde, Bernardita Morello**, Antonia Moreno, Miguel Ángel Moreno Carretero, César Ordóñez, Miren Pastor, Paco Poyato, Juanan Requena, —reciente fotografía de autor en España— Mar Sáez, David Salcedo, Pachi Santiago, Michele Tagliaferri, Manu Trillo, Yosigo.

*Un cierto panorama —reciente fotografía de autor en España—* es una muestra que tiene por objeto difundir la fotografía novel realizada en nuestro país en la última década. El principal interés de este proyecto reside en navegar por la rica pluralidad de planteamientos que define la actual fotografía de creación. Es decir, una propuesta basada en la idea de diversidad, que manifiesta la multiplicidad de proposiciones estéticas y conceptuales de los distintos creadores al objeto de definir e identificar las principales líneas de trabajo que se están desarrollando en la fotografía española.

*A Certain Panorama —Recent Author Photography in Spain—* is an exhibition aimed at disseminating the novel photography created in Spain in the last decade. The main interest of this project lies in browsing the rich plurality of proposals that define today's creative photography. In other words, it is a proposal based on the idea of diversity, that manifests the multiplicity of aesthetic and conceptual propositions of the different creators, with the aim of defining and identifying the principal lines of work being developed in Spanish photography.





**[Un cierto panorama]**

**de autor en España—**

**—reciente fotografía**

[Un cierto panorama]  
—reciente fotografía de autor en España—

La exposición *Un cierto panorama —reciente fotografía de autor en España—*, comisariada por el teórico, docente e investigador Jesús Micó en la sala Canal de Isabel II de la Comunidad de Madrid, demuestra que la creación fotográfica española goza de una salud excelente, con nuestra región como uno de sus principales focos de atención y actividad en la actualidad.

En las últimas dos décadas la fotografía ha tenido un desarrollo tan abrumador que ha diversificado y ramificado el campo en múltiples facetas.

Por un lado, la evolución increíble de la técnica fotográfica, principalmente por la llegada de la tecnología digital, ha dado un vuelco a su producción y, lo que es igual de importante, a su relación con la sociedad. La imagen se ha universalizado, se ha hecho mucho más pública, y podemos afirmar que el acto de fotografiar se ha democratizado hasta límites insospechables a finales del pasado siglo.

Por otra parte, al igual que ha sucedido en otros puntos de la geografía española, las salas de exposiciones de la Comunidad de Madrid han aumentado paulatinamente el número de muestras dedicadas a esta técnica artística.

Hace unos años, el edificio del Canal de Isabel II fue restaurado y acondicionado como sala de exposiciones, centrando su programación principalmente en este medio. Esta sala ha acogido las muestras de grandes referentes de la fotografía española como Ramón Masats, Alberto García-Alix, Miguel Trillo o Isabel Muñoz, pero también importantes proyectos de visibilización y dinamización de la escena como las Jornadas de Estudio de la Imagen, iniciadas en 1993 y con ediciones anuales (desde su XVI edición, estas Jornadas se celebran en el CA2M). En el año 2000, la misma Comunidad de Madrid sumó una nueva categoría a los Premios de Cultura que se entregan anualmente, separando la Fotografía de las Artes Plásticas.

En todo este tiempo, Madrid ha vivido la apertura de galerías de arte dedicadas exclusivamente a este medio, la aparición de escuelas de fotografía punteras y de referencia internacional o la puesta en marcha de talleres de edición y producción cada vez más avanzados. Hoy resulta más sencillo que nunca ver el trabajo profesional de fotógrafos y fotógrafas, en exposiciones, libros o soportes *online* (webs, blogs, redes sociales), al igual que es más fácil compartir experiencias e información práctica y teórica. Además, en los últimos años, ha habido un crecimiento enorme del *do it yourself*, del fotolibro, al que la Comunidad de Madrid ha contribuido poniendo en marcha, el pasado año, el concurso internacional FotoCanal. Libro de Fotografía; y también de la autoedición, e incluso de las plataformas de *crowdfunding* y micromecenazgo, para sacar adelante proyectos fotográficos.

Esta base, construida durante veinte años, también forma parte del ADN de las nuevas generaciones de fotógrafos. Es este contexto el que ha permitido la formación y la experimentación de unas generaciones de fotógrafos como los 54 seleccionados por Jesús Micó, cuya edad media se sitúa entre los 30 y 40 años, a quienes por supuesto también les ha afectado en los últimos años la crisis económica internacional que llegó en 2008.

La exposición *Un cierto panorama —reciente fotografía de autor en España—* trata, por tanto, de mostrar una radiografía de la creación fotográfica joven en la actualidad y, por otra parte, de dinamizar y ayudar a la promoción de la mejor fotografía española de autor novel. El resultado es una muestra cuyo atractivo reside en su pluralidad, en ser un abanico de posibilidades enormes y dispares, todas ellas válidas.

Para la Comunidad de Madrid es un placer mostrar esta ambiciosa selección de trabajos en la sala Canal de Isabel II. Igualmente, constituye una gran oportunidad el hecho de que esta exposición se muestre posteriormente en diferentes Centros Culturales de la AECID en el mundo, gracias a un acuerdo institucional por el que los principales beneficiarios serán los fotógrafos participantes y el público que visite la muestra en cada una de sus sedes.

Cristina Cifuentes  
Presidenta de la Comunidad de Madrid

<sup>Pág. 8</sup> Jesús Micó [**Un cierto panorama**] —**reciente fotografía de autor en España**—, <sup>Pág. 20</sup> Cristina de Middel. *Detesto escribir*, <sup>Pág. 28</sup> Índice de autores.

*Pág. 276* **Jesús Micó [A Certain Panorama] –Recent  
Author Photography in Spain—**, *Pág. 283* Cristina  
de Middel. *I hate writing*, *Pág. 288* Index of authors.



# Jesús Micó

## *[Un cierto panorama]*

### *—reciente fotografía de autor en España—*

1. Aclaraciones previas
2. Planteamiento curatorial. Recorrido por nuestra exposición
  - 2.1. Los 6 artistas en sala
  - 2.2. Los 48 artistas en formato audiovisual
3. Algunas claves y consideraciones generales de la actual fotografía de autor hecha en España

#### **1. Aclaraciones previas**

Esta exposición (y este ensayo que la acompaña) no pretende erigirse en una suerte de visión panorámica generacional de carácter absoluto, definitivo y concluyente sobre la fotografía de creación que se ha realizado en nuestro país en la última década. Tratar de hacerlo sería tan ingenuo como pretencioso (desde el punto de vista teórico e histórico) y, por tanto, a lo único que aspira es a ser sólo un cierto panorama de dicha fotografía (uno de los posibles que cualquier otro/a analista especializado/a pudiera hacer). No obstante, aspira a ser (un panorama) lo suficientemente acertado, revelador y/o aclarador como para que todo aquél/aquella que lo desee pueda adentrarse de una forma más experta en la fotografía de autor que se realiza actualmente en nuestro país. Dadas mis extensas labores docente (de ahí el tono —pretendo— clarificador de este ensayo, no sé escribir de otra manera) y curatorial (esta última exclusivamente dirigida a la fotografía joven), puedo señalar que mi contacto con los/las autores/as de la generación que se mueve actualmente en torno a la treintena (y que protagonizan mayoritariamente esta muestra, aunque haya alguno/a mayor y bastantes veinteañeros) ha sido amplio y dilatado. Me permito pensar que dicha experiencia me legitima mínimamente para considerar que mi análisis de lo realizado por esta generación (y planteado en este ensayo) pueda interesar suficientemente a los seguidores/as e implicados/as en la citada fotografía.

Esta propuesta curatorial, como todas las que he realizado hasta ahora, lo que sí pretende claramente es difundir, dinamizar y promover la fotografía española de autor novel. Todos los/las artistas elegidos/as para esta exposición presentan unos proyectos de indiscutible nivel creativo y la selección que he realizado de los mismos (me refiero tanto a autores/as como a sus obras) se ha basado fundamentalmente en la búsqueda de nuevos creadores/as con un manifiesto talento (y en la de algunos pocos autores/as que, pese a no ser noveles, a mi juicio no han sido todavía suficientemente promocionados y considerados en nuestro país —ya sea desde entidades públicas/institucionales, ya sea desde entidades privadas—).

Es muy importante tener en cuenta a lo largo de todo este ensayo que la selección de autores/as (y proyectos) se me encargó y fue realizada en el verano de 2015, siendo entregada en septiembre del citado año. Me congratula

ver que bastantes de mis seleccionados/as han ido destacando con sus proyectos y significándose considerablemente en la escena fotográfica española e internacional en este par de años. Ello implicará que algunos de ustedes ya los/las conozcan (a autores/as y proyectos) pero, a la vez, será signo de lo que indico: en junio de 2015 ya me sedujeron marcadamente sus obras (prometían considerablemente) y, al revisar ahora sus trayectorias en estos dos últimos años, veo con grata satisfacción que se han ratificado mis intuiciones. En cualquier caso, estaremos de acuerdo en que, con esos reconocidos éxitos, los seleccionados/as no han perdido un ápice de su vigencia, más bien la han reafirmado.

Como pueden comprobar en el listado final, no sólo hay autores/as nacionales trabajando aquí, también hay algún extranjero/a afincado en España y algún español/a en la situación contraria. Pese a todo, debo decir que he tenido que dejar fuera a trabajos y autores/as que merecían estar aquí tanto como los/las presentes. La selección final exige este tipo de decisiones. Resulta inevitable. Es quizás la parte más insatisfactoria de este trabajo.

En cualquier caso, buscando el sentido de máxima promoción y de renovación que siempre he pretendido caracterizara mi actuación como comisario, adelanto que para esta ocasión la lista la he confeccionado con autores/as que nunca he defendido en ninguna de mis propuestas curatoriales anteriores, ya hayan sido muestras colectivas o individuales. Por tanto, dado que no han sido pocas las exposiciones que he comisariado hasta la fecha (lo cual agradezco profundamente a todas las entidades públicas y privadas que durante todos estos años me las han demandado), debo señalar que quienes busquen (con cierta lógica) hacer una lectura en *clave generacional* a la nómina de esta exposición que les propongo encontrarán evidente la ausencia en ella de bastantes de los más significativos nombres que protagonizan la escena fotográfica española actual (me refiero en concreto a la de los autores/as que se encuentran en torno a los 30 y a los 40 años de edad). Nombres que he tenido el inmenso placer de defender en anteriores ocasiones y que, como digo, en esta ocasión no he vuelto a programar (por ejemplo: Ricardo Cases, Cristina de Middel, Aleix Plademunt, Simona Rota, Javier Marquerie, Jorge Yeregui, Federico Clavarino, Mikel Bastida, Camino Laguillo, Juan Diego Valera, Salvi Danés, Toni Amengual, Lola Guerrero, Alejandro Marote, Martín Bollati, Christian Lagata, Gustavo Alemán, Juan Valbuena, Iñaki Domingo, David León, María Sánchez, Salva López, Biel Capllonch, Marta Bisbal, Sergio Castañeira, Oliver Roma, Roger Gaus, Vicente Paredes, etc.). En bastantes casos, unos autores/as que, en aquellos momentos iniciales de sus carreras, prácticamente no recibían ningún apoyo ni institucional ni privado, y la promoción/defensa que hice de ellos/as en su momento incluía la publicación de sus primeros fotolibros (algunos tan exitosos como luego serían *Afronautas*, de Cristina de Middel; *La caza del lobo congelado*, de Ricardo Cases, u *Ostalgia*, de Simona Rota). Es, por tanto, que ahora, como les adelantaba, he querido realizar una vez más una nueva apuesta por nombres que, según mi parecer, no son suficientemente reconocidos (al menos en la fecha en que se concibió, preparó y presentó esta propuesta) y que son tan prometedores como los que he defendido anteriormente.

Tampoco estarán presentes otros artistas de esa generación que, pese a no haber tenido (yo) el grato honor de comisariarles ninguna muestra, considero han adquirido un grado de consagración tal que los/las excluye de los propósitos y objetivos (promocionales) de esta exposición. Me refiero a nombres como J. Barón, C. Spottorno, F. Vegué, A. Xoubanova, T. Xalvans, O. Monzón, L. Abril, I. Sádaba, T. Plana, G. Custance, M. A. Tornero, J. Guerrero, P. Gómez, J. del Junco, C. Irijalba, M. Costa, Jon Uriarte (con una importante labor de analista teórico, además) y un largo etcétera.

Es importante tener en cuenta que, por razones obvias, cuando generalice en este ensayo (especialmente en el punto 3), les estoy incluyendo a todos/as ellos/as (tanto a mis *defendidos/as* como, por supuesto, a éstos/as del último párrafo).

## 2. Planteamiento curatorial. Recorrido por nuestra exposición

Dadas las características físicas del recinto contenedor de esta muestra, la sala del Canal de Isabel II de la Comunidad de Madrid, desde el primer momento me resultó evidente que el espacio de que disponíamos sólo me permitía exponer a un máximo de 6 autores/as en pared. No concibo una muestra colectiva de fotografía en la que no se pueda acceder (mínima pero suficientemente) a un proyecto completo de cada autor/a. En general no me interesan las colectivas con muchos nombres y una o dos fotos en sala por autor/a (salvo que la propuesta curatorial, por alguna interesante razón, lo exigiese). Por ello, desde el principio (y, una vez más, fiel a mi deseo de promocionar), me planteé que, además de los/las 6 artistas que presentasen su trabajo en sala, habría dos audiovisuales permanentes proyectando a gran tamaño y con toda nobleza a casi una cincuentena de autores/as más. En cualquier caso, la idea en todo momento ha sido respetar la autoría personal (cuestión que, como es natural, considero sacrosanta en todo creador/a), y es por ello que los 54 autores/as presentan sus trabajos en forma de *proyecto* (no van imágenes aisladas y sueltas de diferentes obras de cada autor: en cada caso —autor/a— concreto se presenta sólo un proyecto —o varios, en alguna remota ocasión— para poder ver el alcance narrativo, sintáctico y estético del mismo de una forma suficiente, celebrada y acertada).

Pese a que resultará inevitable hacer jerarquizaciones de valor entre los 6 seleccionados/as para sala y el resto de integrantes de la muestra, es importante destacar aquí que este planteamiento expositivo, esta propuesta, desea y necesita sostenerse no sólo con la obra de los 6 autores/as con obra física en sala, sino también con la de todos y cada uno de los/las 54 participantes. El estudio que he realizado ha sido profundo en todos los casos, como espero puedan acreditar los 54 ensayos individualizados que he escrito para cada uno de ellos/as, y a los que pueden acceder en la sección principal de este libro (junto a una selección de sus imágenes: no obstante, lo ideal es ver el proyecto bien en pared o bien en el audiovisual que hemos preparado para la muestra). El diseño gráfico del libro que tienen ahora en sus manos (digo «libro» porque es algo más que un catálogo —me permito pensar—, dada la extensión, la investigación y la información que incluye) se ha conceptualizado de tal manera que se potencie y entienda la propuesta como una idea colectiva, de grupo, algo generacional, sin demasiadas jerarquías y, por supuesto, respetando individualidades.

Una vez dicho todo esto quisiera subrayar que el principal interés de esta muestra reside, por tanto, en navegar por la rica pluralidad de planteamientos que ayudan a definir a la actual fotografía de creación española: ya sea desde cuestiones de ámbito estético (con la diversidad de formatos, lenguajes, concepciones del medio fotográfico y recursos dispositivos en sala que van a ver, incluidos los fotolibros) a cuestiones de ámbito temático (se verán multitud de historias e inquietudes que caracterizan a esta generación de autores/as, unas historias muy relacionadas, como es natural, con el tiempo en el que viven).

Y es que la tesis que modestamente plantea esta exposición no es otra que descubrir, identificar y/o disfrutar (de) muchas de las claves expresivas (muy ricas y diversas) que se dan de una manera tan significativa como excelente en la actual fotografía de autor en España. Unas claves que, de una u otra manera, estarán presentes en los trabajos de los 54 autores/as seleccionados/as (y que, por supuesto, están argumentadas en cada uno de los 54 ensayos individuales: por cierto, muchos de los/las 54 están también referenciados y parcialmente analizados en los textos de sus compañeros/as de exposición; así se pueden ver algunas sinergias y divergencias generacionales —a través de la lectura de todos los ensayos—, ya sean —sinergias o divergencias— de tipo temático, formal o conceptual).

Por tanto, ésta no es la habitual propuesta expositiva (colectiva) que se basa en plantear una tesis teórica específica y cerrada que se ve ilustrada y ejemplificada por un listado de obras y artistas que interpretan libremente dicha tesis (ratificando o cuestionándola). No. No se ha tratado de hacer una

exposición con una unidad de planteamiento (temático, formal, conceptual, etc.) sobre el que trabajar con los diferentes artistas, sino que ha sido precisamente lo contrario: una muestra abierta, heterogénea, plural. Es decir, una propuesta basada en la idea de diversidad: lo importante de ella reside en la riqueza de su multiplicidad de proposiciones (de nuevo: temáticas, formales, conceptuales, etc.). Nuestra muestra es un amplio estudio, uno más de los posibles, que podrá servir para definir más claramente e identificar algunas de las nuevas y más interesantes líneas estilísticas que está tomando la fotografía española en este primer cuarto de siglo XXI. Es indudable, pues (y espero estén de acuerdo conmigo), que, si nos adentramos en el examen detallado de lo que mueve la inspiración, las motivaciones, las intenciones, los puntos de vista, las temáticas, los argumentos, los estilos, los métodos y los lenguajes de esta cincuentena de jóvenes, nos estaremos sumergiendo sin ambages en un rico y extenso mapa de inmensa creatividad y de talento.

Por último, señalar que, desde el primer momento de pensar la propuesta, también decidí dedicar en ella una sección al fotolibro, formato vertebral (como, por cierto, también lo es el audiovisual) en la vía de realización actual de la fotografía de autor, especialmente en nuestro país, como es de sobra conocido. Dada la relevancia que este formato ha tenido en la proyección internacional de esta nueva generación de fotógrafos/as (debido a la autoedición y a la autopromoción que, como se analizará más adelante, ellos/as mismos se han hecho), decidí que esta exposición tendría un apartado específico para el fotolibro (nuestra muestra incluye una cuidada selección de publicaciones y maquetas de algunos de los 54 autores/as presentados). Si la exposición pretende ser una panorámica generacional de la fotografía española de autores/as en torno a la treintena, debe presentarse en ella este formato obligatoriamente. Nunca antes el fotolibro ha tenido tanto protagonismo.

Así, finalmente, los tres apartados de esta propuesta (pared, audiovisual y fotolibro) se corresponden con los tres formatos de presentación a los que aspiran la mayoría de los fotógrafos/as de hoy en día y para los que conciben y trabajan sus proyectos.

### **2.1. Los 6 artistas en sala**

Los 6 autores/as que he elegido para exponer físicamente en pared son Bego Antón (Bilbao, 1983), Teo Barba (Madrid, 1976), Jon Cazenave (San Sebastián, 1978), Elisa González Miralles (Madrid, 1978), Jesús Monterde (Benassal, Castellón, 1969) y Bernardita Morello (Esquel, Patagonia, Argentina, 1981).

Para acceder a la argumentación particular de cada uno de ellos/as, les exhorto a que vean sus respectivos ensayos individuales en el bloque principal de este libro (todos los autores/as van por orden alfabético).

### **2.2. Los 48 artistas en formato audiovisual**

Para acceder a la argumentación de cada uno de los 48 artistas presentes en el audiovisual (pueden ver sus nombres en el índice pertinente de este libro), les pido lo mismo (disponen en cada caso de su ensayo individual y les recuerdo que, además, muchos de ellos/as están también referenciados en los textos de sus compañeros/as).

## **3. Algunas claves y consideraciones de la actual fotografía de autor hecha en España**

Dado que no pretendo realizar un estudio de carácter historicista y detallado sobre esta generación de autores/as de la que hablamos (empezamos a tener un poco de perspectiva temporal, pero sería poco riguroso intentar hacerlo tan pronto), en esta parte del ensayo voy a enumerar algunos de los signos *generales* más identificativos que, desde mi muy personal punto de vista (me baso sólo en mi propia experiencia docente y curatorial y, por tanto, insisto, no se deben entender estos signos como concluyentes, definitivos y absolutos), caracterizan a dicha generación. Es por ello que no voy a comenzar

a citar nombres, hechos, fechas y demás datos específicos y relevantes de todo lo sucedido en la fotografía española en esta última década, sino compartirles mis conclusiones personales y —como digo— generales sobre todo esto. En cualquier caso, la nómina de autores/as que protagonizan la escena a estudiar —de nuevo hablo de autores/as *en torno a* la treintena— ha quedado suficientemente detallada con todos los (nombres) que mencioné en el punto 1 de este texto —incluidos, evidentemente, los de su último párrafo—, y, por supuesto, con los de los 54 autores/as presentes en esta muestra. Así mismo, las diferentes líneas estilísticas por ellos/as empleadas (incluidas sus posibles sinergias e hibridaciones) están detalladas en los ensayos particulares y aquí, si cabe, sólo las mencionaré de manera general.

Pues bien, dicho todo esto, los autores/as que acabo de mencionar pertenecen a una nueva generación que, como es natural que suceda, ha tomado el relevo a las anteriores con temáticas, estilos, concepciones y formas diferentes (y hasta aquí, por tanto, nada nuevo). Pero, quizás, lo más remarcable es que (y en ello —y sobre todo en sus consecuencias— vendrá su principal rasgo identitario) lo ha hecho en un momento de cambios profundos (y hasta el último cuarto de siglo XX, *impensables*) en el medio fotográfico —y en la sociedad actual en general, profundamente mediatizada por lo (foto)gráfico, como bien sabemos—. Me refiero a que a estos jóvenes les ha cogido de lleno el importante momento histórico que ha traído consigo la digitalización de la fotografía y los recursos de Internet (lo que ha provocado la segunda gran democratización histórica del medio). Han nacido fotográficamente ya instalados en este nuevo paradigma visual contemporáneo (*nuevo* si lo vemos desde el prisma de la generación anterior, todavía bastante determinada por el siglo XX). Un mundo de imágenes que nada tiene que ver (ni cualitativa ni, sobre todo, cuantitativamente) con el de treinta años atrás. A eso hay que añadirle la situación de crisis económica internacional que ha acompañado el devenir de estos jóvenes desde el año 2008 —cuando todos estaban formándose y empezando con el medio—, una crisis especialmente intensa en nuestro país, como es de sobra conocido.

Otra característica que identifica marcadamente a esta generación (y que, siempre insisto en ello, es vertebral y necesaria para la normalización de la fotografía aquí) es la de su muy buena educación. Obviamente, con ello no me estoy refiriendo a algo relativo a sus modales sociales y de conducta, sino a su alta preparación en todos los órdenes de la fotografía y en otros ámbitos de su formación general (idiomas, ciencias, humanidades, arte, mercado, política, etc.). Estos jóvenes han nacido en un contexto histórico que, en España, ya les ha permitido acceder a una educación en el medio (tanto técnica, como —aún más importante— estética, teórica y humanística) de la que carecieron las anteriores (ya lo hubiéramos querido). La formación ha mejorado y se ha ampliado a pasos agigantados. Me refiero a la enseñanza privada, especialmente. La oficial (sólo destacable en ámbitos de estudio que no son los universitarios —bachillerato artístico y escuelas de arte— y muy mal tratada en las facultades de Bellas Artes y Comunicación Audiovisual) se debe siempre a unos planes de estudio que ya *nacen antiguos* cuando empiezan a implementarse (dados el progreso velocísimo de transformación técnica de la fotografía y el retraso finisecular que ofrece la Administración española para la confección y aprobación de cualquier plan de estudio oficial y homologado y su puesta en práctica posterior) y eso es lo que la mantiene en un estado de permanente fracaso. Sin embargo, las escuelas privadas reaccionan rápido y se adaptan a las nuevas demandas técnicas y estéticas que va exigiendo el medio para su constante evolución. Así, nuestros autores/as han podido estudiar fotografía de creación personal (y no sólo fotografía aplicada o profesional) en múltiples centros especializados de las principales ciudades del país. Desde prestigiosas y ya históricas escuelas como EFTI (Madrid), o IDEP y Grisart (Barcelona), a otras más jóvenes pero prometedoras, como Blank Paper (Madrid), Lens (Madrid), PIC.A (Alcobendas), etc. También existen estudios de fotografía de autor de acceso exclusivo por la Web, para quien no viva en esas grandes ciudades. Hace ya años que se

ofrecen grados universitarios completos en fotografía (las colaboraciones entre escuelas de fotografía —como IDEP— y algunas universidades —como la Abat Oliba de Barcelona— han permitido que nacieran estos esperados y necesarios títulos). Estos autores han podido cursar másters especializados en todas esas escuelas (o en la Universitat Politècnica de València), unos másters que atienden a todas las líneas de desarrollo posible de la actual fotografía de autor (nuevos documentalismos, fotografía conceptual, reportaje subjetivo, diario personal, crítica del territorio, cuestiones identitarias, de género, políticas, antropológicas, sociales, prensa de autor, fotografía escenificada, posfotografía —y todas las hibridaciones posibles entre ellas—). A nivel técnico, lo mismo. Cada vez más, estos jóvenes están perfectamente preparados/as para resolver no sólo las distintas fases del proceso fotográfico en sí mismo, sino las que le suceden: aprenden a preparar sus documentos y proyectos para ser promocionados en Internet y/o en publicaciones impresas, saben diseño gráfico, se crean sus webs y blogs, saben de edición, de técnicas de impresión y acabado de imágenes, de tipos de soportes, controlan cuestiones de audio y sonido, de vídeo. Tienen hasta formación en ámbitos como el *marketing*, el mercado del arte y la prensa, derechos de autor y de imagen, etc. Nunca antes se había podido acceder a este nivel de formación y educación en el medio fotográfico.

Dicho todo esto, se ha de añadir que no ha sido uno sólo, sino la confluencia de estos tres factores (factor técnico: digitalización del medio pareja al nacimiento explosivo de Internet; factor económico: la crisis afectando de lleno a los jóvenes creadores/as; factor educativo: excelente formación y alta capacitación para todo) el elemento catalizador y diferenciador que ha hecho especialmente significativa a esta nueva generación con respecto a las anteriores: la autosuficiencia ante el sistema, un sistema que les daba la espalda y al que han terminado *punteando* (autosuficiencia de la que luego hablaré más detalladamente).

Si la primera gran democratización del medio (la del fin de siglo XIX, con el nacimiento de la *era Kodak* y su estética amateur) trajo consigo, entre otras cosas, que se identificaran, distinguieran y separaran tres claros ámbitos de la fotografía (la fotografía profesional, la artística —con el pictorialismo y el *salonismo* internacionales— y la amateur/familiar/banal), la segunda democratización de la fotografía, la de fin del siglo XX —ocurrida, pues, una centuria después—, la que ha traído consigo la fotografía digital y los recursos de la web y las redes, ha tenido unos efectos exponenciales que han provocado que la práctica de la fotografía se haya hecho extensible a todos los seres humanos —a diferencia de la primera, la de fin del siglo XIX, que fue una democratización más lineal—. Hoy en día prácticamente todo el mundo realiza actos fotográficos con sus móviles, incluidos los habitantes de los países con menos nivel de desarrollo y bienestar. Pese a esa diferencia cuantitativa (en número de usuarios) que ha provocado esta reciente extensión exponencial de la fotografía, en un aspecto las cosas no han cambiado mucho con respecto a la primera (a la expansión lineal del siglo XX): los jóvenes fotógrafos/as de hoy en día que quieren realizar una obra con autoría deben diferenciarse de los otros dos tipos históricos de practicantes (los profesionales y los amateurs —ya sean, estos últimos, aficionados avanzados o banales—). Incluso aunque en algunos de sus proyectos los autores/as actuales decidan emular a los otros dos tipos de usuarios (empleando sus lenguajes), se debe marcar siempre la intención autoral.

Las estrategias conceptuales, formales y artísticas de sus trabajos (para marcar esa intención de autoría), como siempre ocurre, serán diferentes (me refiero en esta hornada de autores/as treintañeros) a las empleadas por las generaciones anteriores, las predigitales y anteriores a la Web. Y son esas nuevas estrategias, temáticas, estilos y lenguajes los que se observan de una forma ejemplar en nuestra muestra. Desde documentalismos naturalistas contenidos y austeros (M. Pastor, D. Barreiro, A. Moreno, D. Mocha) a documentalismos también naturalistas, pero más simbólicos, alegóricos y

metafóricos (A. Almendros, I. Cruz, I. Ariño, J. Fuembuena). Desde proyectos realizados con un lenguaje documental notarial más bien prosaico (cuestionando o analizando el territorio —A. Franco, Yosigo—) a otros realizados con un lenguaje documental también notarial, pero de tipo más poético (I. Cubillo, C. Alba). Vemos, a su vez, documentalismos con un lenguaje basado en un cierto extrañamiento visual (M. Tagliaferri, F. Cunha, T. Barba, C. García, C. Aguilera, D. Hornillos, B. Morello) y otros claramente ficcionados o montados (M. Martínez, M. Martín). Así mismo hay autores que se mueven en los códigos de un documentalismo subjetivo sucio y negro —pero profundamente poético o dramático— (R. Arocha, Alejandro de Dueñas, J. Gorospe, A. Lorenzo, A. González Caro, C. Ordóñez, J. Cazenave) y otros trabajos que atienden a la construcción de la identidad personal en las redes sociales y en la web (P. Santiago). Hay obras realizadas desde una perspectiva crítica de género (M. León, M. Sáez, P. Santiago, M.<sup>a</sup> J. García Piaggio, I. Cruz) y vemos también brillante y necesaria fotografía de denuncia y de compromiso (J. Arcenillas). Obras que cuestionan la visión colonialista occidental sobre la realidad africana (J. Hirschfield) así como proyectos de conceptualización y formalización abstractas (P. Bofill, J. Cazenave). También hay trabajos de carácter autobiográfico (N. Caravia, J. Requena) y proyectos conceptuales que hibridan la física nuclear, la poesía y la filosofía zen (I. Clemente). Obras de una factura paracinematográfica (T. da Cruz, M. Martín) o paraliteraria (J. Requena, I. Ariño). Proyectos que exploran la España profunda contemporánea (J. Monterde, M. A. Moreno, C. Aguilera, C. García, M. Trillo) o el melancólico espíritu galaicoportugués (A. Lorenzo, I. Cubillo). Otros navegan hasta contextos mucho más remotos, como la Norteamérica de clase media (B. Antón), o algunas comunidades islandesas (D. Barreiro), o latinoamericanas (B. Morello) o japonesas (E. González Miralles, C. Ordóñez). Asistimos a obras de apariencia pictorial, pero con cierto matiz sociológico (J. Madriñán) y vemos autores que se mueven en una heterogénea y libre mezcla de estilos —fotografía conceptual, documental, construida, posfotografía, escultura e instalación— (A. Feijóo). También autores/as que revisitan lo ya hecho —en un claro apropiacionismo crítico posfotográfico— (D. Mayrit, A. Galeano, M.<sup>a</sup> J. García Piaggio) y autores que crean imágenes de una exquisita excelencia visual (M. Llonch). Grandes paisajistas que parecen clásicos, pero que en realidad subvierten el género (F. Maselli, A. Franco) o proyectos que parecen escenificados y contruados, pero que son capturados (M. Moldes)... En definitiva, y para no extenderme más en este punto (dado que toda la información detallada se encuentra —como saben ya— en los 54 ensayos individuales), en esta muestra se puede acceder al amplio abanico de ideas y concepciones fotográficas con el que la mayoría de artistas españoles/as y sus redes creativas trabajan en la actualidad.

Además de estas ideas, estilos y concepciones más contemporáneas, se debería hablar también de cinco fenómenos o signos principales que caracterizan y definen especialmente a los/las nuevos fotógrafos:

a) El primero es la presencia de un mayor *internacionalismo* en esta generación (aspecto muy relacionado con lo que antes comentaba de su elevada formación, educación y experiencia: son mucho más políglotas —¡por fin!— que sus antecesores/as). No sólo la movilidad física que les ha permitido el mundo contemporáneo (democratización de los viajes y estancias, vuelos baratos, becas Erasmus, etc.) les ha facilitado recorrer mundo por su cuenta para incorporarlo a sus trabajos, sino que la Web les ha permitido informarse de una manera detallada y universal, educar la mirada de una forma más amplia y, por supuesto, promocionarse también de una manera más internacional (mucho menos localista). Por eso las nuevas narrativas y temáticas derivadas de esta internacionalización (la que genera el fácil acceso y difusión de la información en la red) son patentes en estos jóvenes (a diferencia de lo que sucedía en las generaciones predigitales y pre-Web). La creación realizada por autores españoles nunca había atendido tantos argumentos ajenos a nuestra propia cultura, a nuestra idiosincrasia particular (sin dejar de lado a

los temas autóctonos, por supuesto). Temas nada vernáculos son tratados con un gran nivel de desarrollo y conocimiento por un gran número de jóvenes autores/as españoles/as, lo cual habla de esa movilidad transnacional mucho más desarrollada de esta generación. En otras palabras, la globalización (inevitable y lógicamente) está, por tanto, muy presente (por fortuna) en las obras de estos autores/as. También esta internacionalización más fluida nos ha aportado (tal y como bastantes ejemplos de nuestra muestra acreditan) los trabajos de jóvenes autores/as extranjeros que se han instalado aquí para desarrollar sus carreras (y lo contrario: nuestros jóvenes se han trasladado a otros países y es allí donde realizan sus proyectos).

Esto ha hecho que, a diferencia de las generaciones anteriores, la (generación) que se presenta en nuestra exposición haya tenido una inicial proyección internacional de sus trabajos (a veces con mayor reconocimiento fuera que dentro de nuestro país), pero que ha sido llevada a cabo directa y principalmente por ellos/as mismos gracias a sus propias capacidades y a los recursos de Internet. Esta generación se está haciendo visible internacionalmente (y, con ello, siendo valorada), pero por sus propios medios.

b) El segundo fenómeno que caracteriza especialmente a esta hornada de nuevos artistas está relacionado con la frecuente necesidad que tienen de trabajar en (y realizarse y promocionarse a través de) colectivos independientes (que, por cierto, son tremendamente colaborativos y creativos y nada tienen que ver con las rancias agrupaciones fotográficas de generaciones anteriores, unas agrupaciones en las que, a veces, incluso había hasta cierto secretismo no compartido en las técnicas complejas de laboratorio —empleadas para conseguir en las fotografías efectos estéticos que las conducían a asegurarse un premio en sus concursos—). Los de ahora son colectivos de creación y trabajo compartido con la cámara (a veces la autoría se diluye en el grupo) o colectivos para promocionar sus trabajos una vez realizados y editados (promoción realizada en web o en presencia física en festivales), o bien pequeñas editoriales independientes y autosuficientes para autopublicación de sus trabajos, o clubes de fotolibros para compartir lecturas y visionados, o colectivos académicos a manera de escuelas. Estos colectivos, para la realización de sus proyectos, buscan en muchos casos financiación también compartida, como los micromecenazgos, el *crowdfunding*, etc. Aunque, por desgracia, a día de hoy alguno ha podido desaparecer, los que más se han destacado han sido Blank Paper, NOPHOTO, Las Baladas del Cíclope, Have a Nice Book, Pandora, Fotoaplausos, Omnivore, Ruido Foto, Leafhopper, proyectos como aquellosqueesperan.org, lascientovolando.org, Social 3200, etc. o, incluso, grupos que han creado una editorial independiente como Ca l'Isidret, Socarrel, Phree, Bside Books... El trabajo en equipo genera la mayor posibilidad de plantear, debatir y estudiar nuevos ámbitos (temáticos y estéticos), nuevos formatos y soportes, nuevas formas de presentación de proyectos y, por supuesto, una mayor interdisciplinariedad (son equipos con fotógrafos, diseñadores gráficos, editores, especialistas en audio, vídeo, web, redes sociales, etc.). Toda esta labor en grupo permite que los proyectos se adapten a la complejidad dispositiva que requieren las obras contemporáneas (que suelen ser multicanales, mestizas y más heterodoxas que las obras fotográficas tradicionales). Y, por supuesto, la promoción del producto (ya sea en Web, ya sea por canales más tradicionales) es también satisfecha por algún/a especialista del equipo. Pura economía y producción colaborativa. Un signo de los tiempos.

c) El tercer fenómeno o dato identitario de esta generación (algo que ya adelantamos antes) es el de su casi completa autorrealización profesional (como artistas) sin la ayuda de estamentos oficiales. En muchos foros de debate en los que se les da la palabra (incluso se puede ver en el lúcido y personal texto de Cristina de Middel que nos acompaña en este libro) se *quejan* (a mi juicio con razón, cosa que, tras mi labor en la Kursala, creo



que me encuentro legitimado moralmente a afirmar) de que el estamento del arte en España y las instituciones a él dedicadas no les han atendido en absoluto (salvo en estos últimos años, en que han empezado a darse cuenta de que, por lo visto, ya toca el relevo generacional). Pero, como ya he ido sosteniendo desde hace mucho en mis textos y entrevistas, estos autores/as han tenido que ser reconocidos *fuera* (algo muy patrio) para que aquí ahora pasen a rifárselos (e incluyo en este repentino interés al estamento privado de las galerías y editoriales, que también han tardado lo suyo: ¿Dónde estaban todos en el año 2009, por poner un ejemplo?). Es lógico pensar que los autores/as noveles no tengan inicialmente un acceso a las exposiciones y publicaciones (de entidades públicas y privadas) como el que tienen los consagrados y los clásicos. Hasta aquí, todo correcto. Pero en España la cosa se ha dilatado casi hasta el hartazgo (sin que dicho cansancio signifique que no tengamos absolutamente presente la indiscutible valía de la obra de los consagrados/as y clásicos/as en vida, conste). Y esa dilación en el reconocimiento y justa promoción de nuevos valores ha debido de ser fruto de la retracción, el conservadurismo y la falta de riesgo que suelen acompañar a toda crisis económica. Y como la nuestra (me refiero a la crisis) ha sido de las más grandes, quizás por ello la desatención institucional (y la privada —repito—) hacia lo novel se retrajo especialmente aquí. Nadie quería apostar ni arriesgar nada que fuera más allá de los de siempre (J. Fontcuberta, C. García Rodero, Ch. Madoz, A. García-Alix, Isabel Muñoz, C. Hara, etc.). Unos/as autores/as brillantes, pero de los que ya conocemos su obra al completo y a la perfección (lo cual es toda una suerte y es de celebrar, insisto). Por tanto, hubiera estado bien que algunas entidades —al menos las públicas, a quienes suponemos obligadas a promocionar el arte en todos sus niveles, incluido el novel— hubieran dirigido su función promocional a otros sectores de la creación fotográfica *menos seguros*, pero más renovadores. En ese sentido, creo, como decía, que estoy legitimado (lo digo por la implicación personal que ahora mencionaré) para señalar que algunas (muy pocas) entidades públicas (situadas, además y para más inri, en la periferia geográfica y cultural de la fotografía y el arte) fueron a *contracorriente* (tal y como veo que señala también Cristina de Middel en el texto que nos acompaña —lo cual agradezco—) y se dedicaron a apostar hace ya casi una década por este tipo de autores/as, ya fuera en el seno de festivales dirigidos específicamente a ellos/as (Emergent, de Lleida, y luego SCAN-Tarragona; hoy en día ya hay otros como PA-TA-TA, de Granada, o PhotoAlicante), ya fuera con la publicación de un fotolibro junto a una exposición individual (la sala Kursala, de la Universidad de Cádiz, sala —como algunos de ustedes sabrán— de la que soy el responsable artístico desde su fundación).

Por todo lo expuesto en el párrafo anterior me congratulo, como no podía ser de otra manera, de que una institución pública como es la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid (en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo —AECID—) se haya propuesto decididamente promocionar a este (tan rico) segmento de la fotografía (con esta elaborada exposición y el completo libro que la acompaña). Me honra especialmente que se me haya encargado la dirección artística de ambos. Esperemos que esta iniciativa presentada en la sala del Canal de Isabel II de Madrid se vea acompañada de otras equivalentes realizadas por otras instituciones y salas públicas y privadas de otras ciudades españolas. Que cunda el ejemplo.

Por tanto, resumiendo y concluyendo con este tercer punto, ésta es una generación (muy preparada) que, ante la imposibilidad de acceder al sistema por la vía tradicional debido a la crisis, ha terminado hallando nuevas salidas más asequibles para la promoción y divulgación de sus trabajos (salidas muy ajenas a las de la generación de muchos de los autores/as consagrados españoles). Entre otras, las webs, los blogs, las fotoproyecciones y, por supuesto, los fotolibros (electrónicos y/o impresos) de los que ahora hablaré a continuación (porque constituyen el cuarto fenómeno de mi lista).

d) El cuarto signo identitario de esta nueva generación está relacionado con el famoso concepto de fotolibro (que se ha llegado a considerar como un *fenómeno*: el tan cacareado *boom* del fotolibro). Para entenderlo hay que volver a tener presente que estos/as jóvenes, además de que se han organizado por su cuenta, viven en un momento histórico (siglo XXI) en el que se ha producido un desarrollo tal de las tecnologías audiovisuales que ha provocado la completa democratización (también) de las técnicas de impresión y edición de cualquier libro. Esta conjunción de educación y nuevos y asequibles recursos de autoedición ha permitido que nazca una generación cuya manera de entender la fotografía está muy relacionada con dicho concepto (el de fotolibro) y conciben sus trabajos mayoritariamente para, entre otros, ser realizados en ese formato. Por tanto, se ha popularizado y universalizado esta vía de expresión idónea para la fotografía, una vía que antes era mítica en la carrera de un fotógrafo: el libro (aunque antes fueran catálogos y hoy sean fotolibros). La obtención y producción de un libro de autor es, por tanto, una tarea que ha dejado de ser un imposible. En generaciones anteriores (me refiero al siglo XX), un libro solo se conseguía por la vía institucional. Su publicación era un paso mítico y un signo de reconocimiento oficial (como digo, institucional), un paso ascendente en la carrera de un fotógrafo. Hoy en día cualquiera puede autoeditarse (al ser posible realizar tiradas cortas e, incluso, *a la carta* —según vaya siendo la demanda—). Y, aunque esta democratización del libro es algo que hay que celebrar —porque permite que cualquier autor/a acceda a publicar—, también tiene un inconveniente, la saturación (y aquí ahora debería hablar de cuestiones de mercado que afectan al autor/a, al editor/a y al distribuidor/a de esos fotolibros, pero me eximo de hacerlo porque, de nuevo, les remito a las muy acertadas apreciaciones de Cristina de Middel sobre esta cuestión en el texto que nos acompaña, no hace falta que yo añada nada más).

Actualmente, en el horizonte profesional (en su mente —y desde los inicios de su carrera—) de prácticamente cualquier joven que realiza fotografía de autor se encuentra la idea de hacer un fotolibro. No es casual que, por ello, desde los estadios iniciales de su formación en las escuelas o en colectivos, a los fotógrafos/as de hoy en día se les prepare para formalizar sus proyectos en este soporte —el de libro— y ya piensen sus trabajos —desde antes de empezarlos— con la nueva narrativa que ello conlleva (hablamos de fotolibros, no de catálogos, que es, ya lo dijimos, lo que hacían las generaciones anteriores). Como bien sabemos todos hoy (quizás no tantos en 2009), un fotolibro siempre debe ser un producto que encuentre su identidad y autonomía esencial en ese formato (el de libro) y que no se deba a nada más que a sí mismo (no es, por tanto, una simple —o elaborada— retransmisión de una exposición en pared, un catálogo). El hecho de que estemos creando nuestra obra *en* un libro implica que hay dentro una sintaxis, una estructura que lo vertebra formal y conceptualmente como tal (como libro), un orden al que debe someterse todo nuestro proyecto en aras de hacerlo más cerrado, más acertado, más redondo. Influyen en él desde aspectos relativos a la edición y la secuenciación de las imágenes en el relato (su estudiada puesta en página) hasta aspectos extrafotográficos, como son la inclusión de textos, dibujos y otros elementos, y, por supuesto, aspectos táctiles relativos a los acabados, texturas, materiales, peso, tamaño, accesorios varios, sobrecubiertas, guardas, separapáginas, etc. Un fotolibro no deja de ser un soporte físico en el que se encierra una obra de creación que se ve celebrada, acabada y redondeada en ese específico formato. Es una entidad artística y comunicativa independiente y suficiente (un catálogo, en cambio, está *al servicio de* una exposición o de una colección de obra artística —hay catálogos espléndidos, por cierto—).

A diferencia de otros formatos de exposición para proyectos de autor, los fotolibros permiten lecturas privadas y únicas, lecturas en las que estamos a solas con la obra, sin interferencias de nada ni nadie más. Nos permiten realizar un espléndido viaje a través de un objeto físico y mental que no sólo está en nuestras manos, sino que, además, está milimétricamente

medido, calculado, trabajado, editado. Un objeto (y su contenido) concebido y mimado para ser mirado y tocado.

También el fotolibro (y no me refiero al electrónico, sino —además— al impreso) permite que el proyecto de un autor/a viaje más fácilmente que una exposición y que llegue a cualquier lugar remoto del mundo (es un simple envío postal). Y, por supuesto, (el fotolibro) perdura hasta el final, es algo que nunca muere.

e) En cualquier caso, y como quinto signo que define a esta generación de fotógrafos/as, puede que obligados por este nuevo formato de presentación de trabajos (la publicación) —o puede que viceversa: es decir, que los fotolibros nacieron debido a ellas—, la idea de trabajar con *series de fotografías* en las que no hay jerarquías, sino que todas se deben a un relato (o a una estructura formal) final común (todas se deben al conjunto del proyecto), se ha hecho un rasgo identitario más de esta hornada de fotógrafos/as. Y esto no es un tema baladí. Nada más y nada menos que saca a colación la cuestión de la valoración crítica de la fotografía y qué tipo de patrones de análisis/estudio se deben tener en cuenta hoy en día para realizar dicha valoración (además de preguntarnos si esos patrones están evolucionando correctamente): saber si dicha valoración debe recaer en unos patrones más formales —valoración tradicional de la fotografía— o en unos más narrativos —valoración más contemporánea—. Es por ello que, desde hace mucho, en mi actividad docente siempre hago unos análisis del medio fotográfico que pueden resultar más cercanos a la crítica literaria o cinematográfica que a la evaluación que se le realiza desde las artes plásticas (concepto, el de artes plásticas, que ya está obsoleto, además). No concibo la fotografía como un medio eminentemente (e incluso, para muchos, exclusivamente) formalista o plástico. Por supuesto, acepto que existe esta concepción de la fotografía y suele ser muy valorada por el gran público, que no duda en calificarla como «artística». Pero a mí, en general, no me interesan las imágenes fotográficas únicas y preciosistas. Me interesa el todo de un proyecto o, mejor, la obra completa de un autor/a (lo que ya incluye sus aspectos formales también). Es muy fácil de entender si vemos el ejemplo equivalente en literatura: no es lo mismo hacer un análisis sintáctico a un verso extraído de un poema de Lorca (por brillante que pueda ser la frase) que hablar de la obra de Lorca como poeta (que es hablar de su autoría y estilo). Pues en el medio fotográfico pasa lo mismo: en general no me interesa una valoración formalista de una imagen fotográfica (por espectacular que sea —lo que hoy llaman un *fotón*—), sino adentrarme en la autoría de una serie completa (lo que definimos otras veces como *proyecto*). Y, por tanto, en el momento que cae la valoración preciosista de la fotografía, si queremos interpretarla, decodificarla y disfrutarla de una forma más completa hay que hallar en ella otros códigos no especialmente (y, ni mucho menos, *exclusivamente*) formalistas (unos códigos tan ricos o más que estos últimos).

En fin, podría estar comentándoles muchas más impresiones personales sobre los signos que identifican a esta nueva hornada de fotógrafos pero sería prolongar en exceso este, por otro lado, muy largo ensayo ya. Creo que les he marcado los (signos) que, a mi juicio, son más destacables. Por tanto, no me extiendo más. Sólo me queda decirles que *Un cierto panorama* es, finalmente, una propuesta que se mueve entre la pasión subjetiva (la de mi muy personal visión de la fotografía de autor española) y el rigor académico (con el que he intentado explicarla, detallarla y argumentarla). Son dos tonos de pensamiento en principio antónimos, pero que, a mi juicio, se pueden retroalimentar perfectamente. Al menos es lo que yo intento en mi relación existencial y cotidiana con la fotografía y creo (son los dos tonos) que quizás han definido toda mi trayectoria profesional (y supongo obedecen a mi doble formación en la vida —científica y humanística—). Experimentación

y riesgo, sí, pero de la mano del método, el estudio y la investigación. Esta muestra que les ofrezco no puede ser otra cosa salvo ese cóctel: por un lado, es politemática, poliestilística, policonceptual —es decir, suelta y diversa—, pero, por otro, este ensayo que la argumenta es —pretendo— cartesiano, razonado, medido. Espero que en ella (en nuestra muestra), como si se tratase de un buen combinado, esos dos ingredientes conjuguen correctamente entre sí (se retroalimenten) y hagan que les resulte finalmente tan fresca como rica en sensaciones. No lo duden y adéntrense en ella. Tienen ante sí todo un cierto —pero extenso y detallado— panorama de espléndidas emociones.

Jesús Micó  
(Cádiz, Madrid, Barcelona). Abril de 2017

# Cristina de Middel

## *Detesto escribir*

Una de las principales razones por las que decidí decir lo que tenía que decir con la fotografía fue precisamente para evitar escribir. Tengo con «lo escrito» una relación de amor y odio que me lleva a rodearme de libros con letras y al mismo tiempo evitar tener que redactar cualquier idea u opinión, y mucho menos tener que compartirla.

Lo que dejas escrito no cambia al mismo ritmo que tu opinión y entiendo que es una actividad de riesgo que se puede volver en tu contra. Por eso, mejor lanzar tus ideas con un lenguaje más abierto, donde sólo queda constancia de que una vez opinaste sobre algo, pero sin llegar a sentar cátedra sobre su contenido. La fotografía y el uso que hago de ella es el medio que más flexibilidad me ofrece. También es el lenguaje que prefiero consumir, porque no cierra las puertas tras de sí.

Y, bueno, aquí estoy, tratando de ofrecer una panorámica sobre los últimos acontecimientos relacionados con la fotografía en nuestro país. Tratando de explicar, desde mi propia experiencia, las razones por las que muchos parecen estar de acuerdo ya al anunciar que estamos viviendo un cambio de ciclo. Y lo hago por escrito, consciente de los riesgos que conlleva y no muy segura del resultado final. Quede constancia, de ahora en adelante, de que reivindico mi derecho a contradecirme.

Pertenezco a una generación que ha vivido los cambios tecnológicos en la fotografía sin preámbulos. De un día para otro las publicaciones pasaron a pedir archivos y a acelerar el plazo de entrega. No guardo una nostalgia especial por el laboratorio ni echo de menos estar expuesta a soluciones químicas y a la luz roja. Yo abracé el cambio digital con tanta alegría como resignación. Recuerdo las conversaciones encendidas que teníamos los fotógrafos cuando aún me estaba formando en Barcelona y las actitudes intransigentes de muchos que estaban dispuestos a inmolarsse y convertirse en mártires de lo analógico, ideando estrategias de resistencia para un fenómeno que ya no tenía vuelta atrás. Fue la primera vez que tomé conciencia del cambio de ciclo, un cambio generacional. Los nuevos, los que intentábamos rasgar la venta de una foto sin estar en plantilla, teníamos un monstruo menos contra el que luchar.

El cambio de analógico a digital es ya, por suerte, un tema superado en los corrillos fotográficos, pero aún estamos sufriendo, al menos aquellos que trabajan en prensa, las consecuencias de una transformación que ha puesto en la cuerda floja a la misma razón de ser del negocio. A día de hoy, ninguna publicación ha dado con una solución que amortigüe y haga viable un cambio tan radical en su forma de producción y, sobre todo, de distribución. Ni siquiera es rentable la versión digital de *The New York Times*, con más de un millón y medio de suscriptores.

Pasé unos años asentada en la prensa local, a la que considero mi verdadera escuela fotográfica, y no fue muy complicado llegar a manejar los códigos y exigencias del lenguaje documental. Creo que fue precisamente cuando más asentada estaba cuando vi una foto de Ricardo Cases que me volvió loca.

Ricardo acababa de ganar el concurso Nuevo Talento Fnac de Fotografía con su serie *La caza del lobo congelado* y sus imágenes me sacudieron tanto a nivel técnico como conceptual (por no hablar del título). Yo simplemente



Ricardo Cases. Serie *La caza del lobo congelado*. 2009

nunca había visto nada igual y por otro lado nunca había sentido tanto interés por la caza. Su lenguaje hacía que se tambaleasen todos los fundamentos que yo andaba intentando replicar en mis proyectos personales, si es que entonces podía llamarlos así.

La suerte quiso que no tardase en conocerle personalmente y entender mejor lo que había detrás de esas imágenes: una entrega tan profunda como lúdica a la práctica fotográfica y un entretenimiento genuino dedicado a sacudir los pilares de la fotografía que se venía consumiendo en España. Ricardo fue una persona fundamental en mi progresión y para mí sigue siendo el que lleva la bandera de esta nueva generación. Sus títulos, por otro lado, siguen sorprendiéndome. De nuestro primer encuentro sólo recuerdo las ganas irrefrenables de querer tirar todos mis discos duros por la ventana y pensar en empezar de cero tras un episodio de vergüenza intensa al mostrarle mis retratos de niños en Haití. En blanco y negro, por supuesto.

Pero Ricardo Cases no era el único. Por entonces ya me intrigaba Carlos Irijalba, con su proyecto *Twilight*, que ganó la beca Botín a la que yo me presenté, también con los mismos niños haitianos. La posibilidad de construir imágenes a ese nivel, con esa grandiosa logística, abrió mil puertas ante mí. Honestamente, no tenía ni idea de por dónde empezar.

También estaba Sergio Belinchón con su proyecto *Público*, que me llevó a descubrir los «no-lugares», que son el equivalente de la «no-fotografía» que circula hoy en día por las vanguardias de las escuelas. Si en los 2000 la fotografía se dedicó a desmontar las postales, en los 2010 es la misma fotografía la que se está desmontando.

Tanto Carlos como Sergio jugaban en otra liga. Ya eran artistas reconocidos, representados por galerías y apoyados por comisarios, y quizá por eso no se incluyen a día de hoy en las listas y retrospectivas precipitadas que surgen para tratar de poner orden en este nuevo panorama emergente. Ellos llevaban ya tiempo en la superficie.

Así que, con estas referencias, algún libro de Magnum que me habían regalado por Navidad mis padres y poco que perder, decidí que tenía que probar otros lenguajes antes de acomodarme del todo en mi puesto de trabajo. Empezaban ya a escocerme las limitaciones de la foto en página con pie de foto, las manipulaciones gráficas y lo rápido que había que reaccionar. Dejé mi trabajo e hice *Afronautas* sin saber que era el inicio de una etapa mucho más acelerada. La prensa había sido sólo el entrenamiento, ahí empezaba lo serio.

### **Lo que no te mata te hace más fuerte**

Muchas veces he tenido que contestar a preguntas sobre las señas de identidad de esta nueva generación y siempre he decidido apuntar la crisis económica como el verdadero motor.

Muchos de los que dimos el salto hacia un nuevo lenguaje veníamos de un puesto seguro en un negocio debilitado como la prensa. Muchos vimos como conseguir una publicación o incluso un encargo se había convertido en una gesta imposible y quizá lo que hizo detonar todo fue que ninguno decidió abandonar y sacarse unas oposiciones a bedel. El objetivo seguía siendo el mismo: compartir un proyecto y que llegase al público. Y esa última fase, por suerte, también había sufrido una pequeña revolución. Para publicar un libro o hacer una revista no necesitabas una editorial detrás. Casi al mismo tiempo que Obama acuñaba el «Yes, we can», en España algunos decidimos tomárnoslo al pie de la letra.

Todo ocurrió muy rápido, pero de repente, y, gracias a escuelas como Blank Paper, que crearon un ejército de nuevos documentalistas sensibles a los mismos temas, la flora fotográfica tomó un tinte radicalmente distinto. Empezaron los lenguajes personales, los procesos de autoconocimiento, la adoración a Paul Graham, la avidez por conocer y comprender lo que sucedía fuera de España, las excursiones a los festivales en los que la banda española se movía como los japoneses frente a la Sagrada Familia... Al menos así lo vivía yo, desde el extrarradio y siendo mujer, una posición que no me



Carlos Irijalba. Serie *Twilight*. 2007/2009



Sergio Belinchón. Serie *Público*. 2004

favorecía mucho de entrada, y curiosamente mucho menos en esta generación tan revolucionaria y tan moderna.

Pero volviendo al «Yes, we can», el lenguaje que estaba floreciendo no era nada nuevo en el mundo de la fotografía, pero aún era difícil de clasificar en España. Se situaba en ese terreno inexplorado (Fontcuberta no cuenta) que se encuentra entre el arte y el documento y parecía poner en aprietos tanto a los fotoperiodistas como a los comisarios de arte. Era fotografía, contaba una historia, pero estaba tan cargada de opinión y usaba un lenguaje tan poco neutral que no podía ser documento. A mí misma me llevó un tiempo entender que simplemente se trataba de un nuevo género híbrido que de momento no se podía encasillar.

Por poner un ejemplo, todos sabíamos de la existencia de la Casa de Campo, pero ninguno podía intuir las imágenes que Antonio Xoubanova recopiló en su libro.

A través de la fotografía y de todos estos trabajos se nos forzaba a volver a mirar y así redescubrir todo lo que nos rodeaba. Las posibilidades eran infinitas. Desde tu propia familia hasta el portero de tu finca o una sala de fiestas. Las miradas se exacerbaban y se volvieron cínicas, melancólicas, irónicas y nostálgicas, como si de repente nos diéramos cuenta de que, a pesar de pertenecer a una generación históricamente cómoda, nuestras vidas también eran interesantes. No podíamos contar batallitas de la Guerra Civil, ni habíamos ido a conciertos de los Beatles, ¡pero tampoco estábamos vacíos por dentro!

La mayor ventaja de todas, y la que expandió paradójicamente nuestros horizontes, fue que para hacer una historia interesante ya no era necesario viajar a Guatemala en busca de forajidos por la noche. Bastaba con irse al parque con la cámara, ir muchas veces (muchas) y editar el resultado dándole la prioridad a conceptos como el ritmo, el contraste, la estridencia y sobre todo la secuencia. Por mucho que las sesiones de edición en los nuevos corrillos se desarrollasen a base de dictaminar si una imagen era *fotón* o no lo era, el resultado iba siempre más allá del interés particular de una imagen, lo importante era la historia y el croma de fondo era lo de menos.

También es cierto que estas nuevas historias visuales no iban dedicadas al mismo público. El objetivo final no era una beca Botín o un premio Luis Valtueña. Mirábamos hacia fuera porque sabíamos que en España estaba todo el pescado vendido y que había que salir a alta mar a buscar bancos con nuevas especies, a lo vikingo. Nuestras propuestas llegaban cuando el Olimpo de los fotógrafos ya estaba consolidado con cinco nombres y la capacidad de atención del público español con respecto a la fotografía no estaba para muchas fiestas. Mejor apostar por lo seguro, recuperar la inversión. Nunca fuimos un país que fuese abriendo brecha ni sosteniendo estandarte alguno, y los tiempos de la movida ya quedaban muy atrás como para ir apostando por nuevos valores a lo loco.

Aquí debería poner varios asteriscos porque no siento que la llegada de nuevos nombres a la fotografía haya modificado ese Olimpo del que hablaba. La presencia de estos artistas no se ha visto afectada en absoluto; si acaso, el espacio que ocupaban, ese Olimpo, hizo una reforma para ampliarse. Alberto García-Alix, Cristina García Roderó, Chema Madoz, Cristóbal Hara, Isabel Muñoz, etc., siguen sentados allí arriba, más o menos involucrados con la actualidad de la fotografía española, y su trabajo parece tan pertinente como siempre.

Lo cierto es que nuestra generación no contó por defecto con el apoyo institucional clásico, pero también hay que decir que los verdaderos trampolines que nos permitieron dar el salto final, en muchos casos, vinieron de pequeñas iniciativas o instituciones que supieron adaptarse a las nuevas necesidades y eran conscientes del caldo de cultivo que estaba a un paso de solidificarse. El festival Emergent, de Lérida, o, por supuesto, el trabajo de Jesús Micó con los Cuadernos de la Kursala fueron, en mi caso, fundamentales para conseguir dar un paso más, y yo sólo seguía el camino que habían marcado ya otros con tanto éxito como Juan Diego Valera, Camino Laguillo o Federico Clavarino, por nombrar a algunos.



Antonio Xoubanova. Serie *Casa de Campo*. 2012



Camino Laguillo. Serie *Inward*. 2009

El paso que yo di me llevó fuera de España y desde entonces sigo los acontecimientos con esa distancia.

### **La Armada Invencible**

Quizá otro de los motores que hizo que se consolidara el «fenómeno español» fue que traspasó nuestras fronteras. Al final, todas esas excursiones a los festivales en manada estaban dando sus frutos y durante unos años se volvió casi tradición que hubiese algún trabajo español entre los finalistas en las pasarelas de París y Nueva York. El *British Journal of Photography*, la publicación de fotografía más antigua del mundo, nos llegó a llamar «La Armada Invencible», no sé si deseándonos lo mejor desde Inglaterra o usando un nombre gracioso que les trajese buenos recuerdos. Desde entonces la presencia de fotógrafos españoles y las voces de los analistas en revistas de referencia se han convertido en algo común. Hay pocos festivales que no incluyan obra de uno u otro en su programación y parece que se nos ha quitado el complejo de Alfredo Landa.

Por suerte de nuevo, y debido a la celeridad con la que aconteció todo, ese nuevo género híbrido y tan difícil de clasificar floreció en un contexto en el que el fotolibro estaba surgiendo con fuerza como nueva plataforma para la fotografía y encontró allí, y de manera muy oportuna, su pabellón definitivo.

Personas mucho más expertas que yo se han encargado ya de recopilar y ordenar la evolución del fotolibro en España, así que no pretendo hacer aquí un análisis serio. Tan sólo, quizá, explicar cómo me fui sumergiendo en ese mundo casi sin darme cuenta.

Me parece que a estas alturas ya ha quedado claro que mi papel en este fenómeno se hizo desde la periferia. Yo no formaba parte de los corrillos y mi proceso de creación de *Afronautas* se hizo con la ayuda de dos personas que, aunque ahora son nombres propios en el mundillo, entonces tenían escasa relevancia. Laia Abril, Ramón Pez y yo empezamos a idear el libro sin apenas experiencia ni referencias, y sigo opinando que eso nos favoreció. Se hizo con frescura y sin ambición, como un juego que iba a marcar nuestras prácticas artísticas para siempre de manera inconsciente. La reacción inicial a la serie en España fue bastante discreta y no fue hasta que presenté el libro en concursos y ferias internacionales que la historia comenzó a ponerse seria. Más tarde, siendo fiel a una tendencia en España que no es exclusiva de las artes ni de la fotografía, cuando el reconocimiento llegó de fuera, se me abrazó con ternura. Todo bien.

Esto fue en el año 2012 y muchas cosas han pasado en tan sólo cinco años. Se han multiplicado las publicaciones, las editoriales, las distribuidoras, los concursos, las exposiciones... estamos, en definitiva, en uno de los mejores momentos de la fotografía española, en cuanto a su visibilidad e inclusión en el codiciado mundo del arte. Pronto, otro de los temidos debates sobre si la fotografía es arte o no quedará también obsoleto, porque la tendencia no es a la baja.

### **La neo-nueva generación**

Ahora supongo que toca hablar del futuro, de cómo, aunque se me asigne un papel en esta nueva generación de fotógrafos españoles, yo ya siento como que pertenezco a otra era.

Insisto, todo ha pasado muy rápido. Igual que España pasó de la dictadura a la democracia en unas semanas, nosotros ya estamos dando clases a nuevas generaciones que vienen con ideas aún más frescas. Me divierte pensar que haya fotógrafos que me vean como a García-Alix, intocable ahí arriba con su carrera consolidada, en posición de dar consejos. Me han llegado a llamar «la reina del fotolibro» o «monumento de la fotografía española», haciendo alarde este país, de nuevo, de un gran sentido del humor. Resulta irónico, cuando menos, que de un año al siguiente yo pasara de estar sentada en el auditorio a ocupar el atril (o a escribir este texto). A veces me pregunto si la base sobre la que todo este fenómeno se ha construido no necesita algún tiempo más para madurar y ver en qué acaba todo, porque es sinceramente



muy difícil situarse en un contexto en el que, de un día para otro, pasas de ser joven promesa a ser una referencia.

Pero voy a dejar ya de lloriquear y compartir mis vértigos. Mi preocupación no viene por el reto que supone enfrentarse a lo nuevo y además entenderlo; viene, más bien, por la perspectiva que me ofrece el haber crecido en el Levante español y haber sido testigo de lo que ocurre cuando a los españoles nos da por construir: Torrevieja o Benidorm.

Parece como si el fotolibro se hubiese convertido en una fórmula de éxito *per se*, y se multiplican las publicaciones que, independientemente de su calidad, llevan adosadas expectativas que resultan irreales. Como el que se compró el piso haciendo una inversión convencido de que el alquiler pagaría las cuotas de la hipoteca. Parece que estamos ligados a la crisis de una manera mucho más profunda y que va más allá de irse a Alemania a buscar trabajo.

Hace no mucho estuve de jurado en un concurso de maquetas de fotolibros en un país del norte. Las deliberaciones del jurado fueron intensas y al final ganó la propuesta por la que yo había apostado. No era un gran libro. No era nada nuevo. Era simplemente correcto y divertido. Se anunció el ganador en una gala muy nórdica y nos fuimos todos a dormir. El día siguiente desperté con un e-mail del ganador y un mensaje muy perturbador. Yo no le conocía más allá de haberle dado un ramo de flores en un escenario y él me preguntaba, sin hola ni adiós: «En serio: ¿Y ahora, qué?» Me sorprendió la osadía y me entristeció la falta de perspectiva. En algún lugar de la cabeza de ese joven fotógrafo estaba la idea de que bastaba con ganar un concurso y que ya podía pasar a recoger las llaves de su ático en Nueva York. Es, por supuesto, un caso aislado, y además no ocurrió en España, pero me hizo pensar sobre lo que se estaba perdiendo: la aventura de arriesgarlo todo y aprender de los fracasos, ¡aunque hubiese ganado!

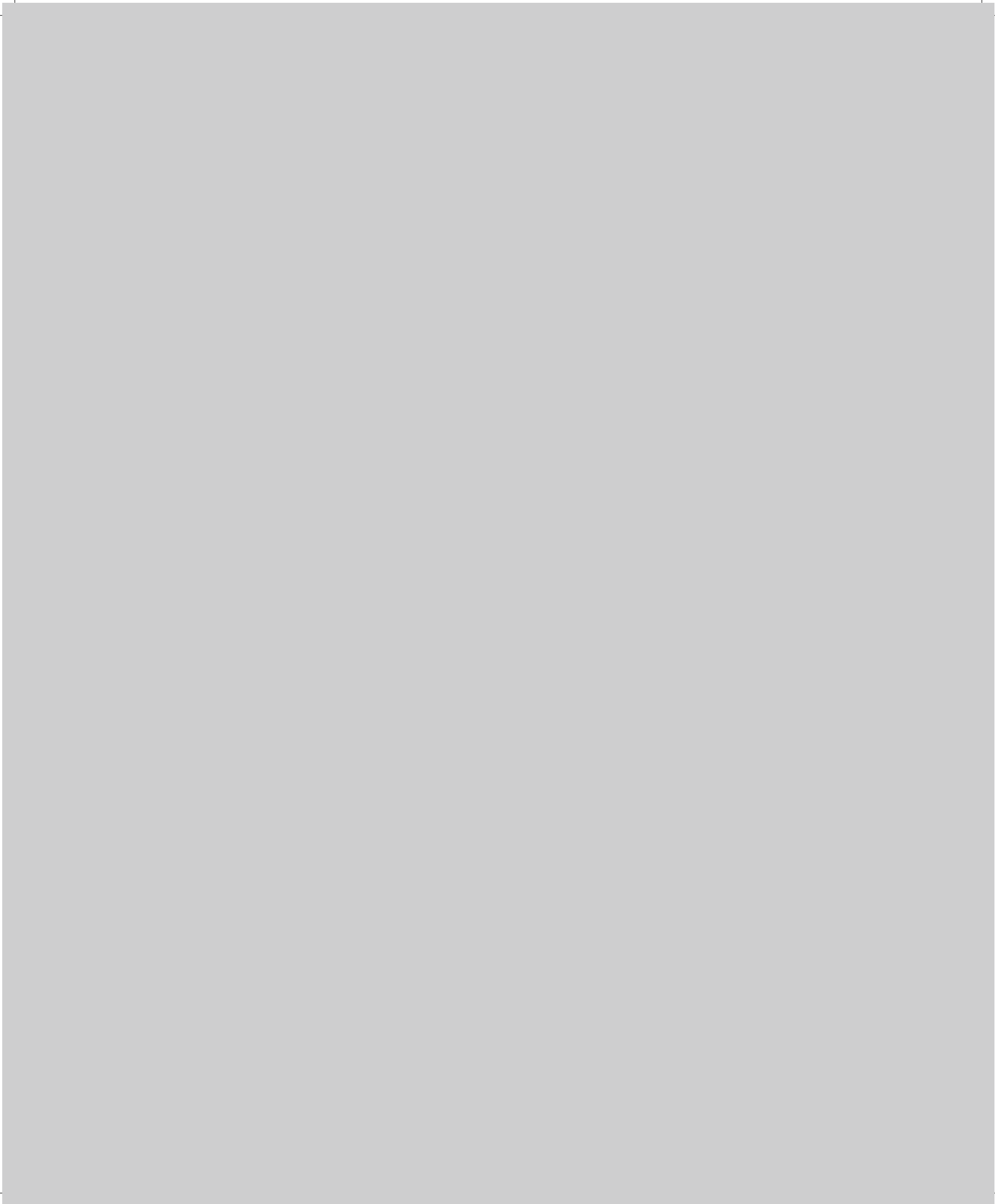
Lo cierto es que «nuestros alumnos» vienen ya casi con un manual de instrucciones que seguir paso a paso: tienen la lista de direcciones adonde mandar sus maquetas, tienen listados con los concursos y alarmas de Google que les recuerdan las fechas de entrega, tienen también miles de entrevistas en las que contamos cómo sucedió todo. Sobre lo que no podemos escribir con propiedad todavía es sobre cómo conseguir un sistema sustentable, y yo personalmente ando investigando el tema a fondo. Las condiciones de las editoriales, sobrepasadas por la oferta, son casi ridículas y convierten el flujo de trabajos de alta calidad en un negocio en el que (por lo visto) nadie gana. Los autores entregan su trabajo a cambio sólo del estatus que supone tener una publicación en parrilla. Las editoriales ceden casi la totalidad de su beneficio (por lo visto) a los distribuidores, quienes colocan las publicaciones en Amazon con descuentos que hacen llorar. Para maquillar la debilidad del negocio, las campañas de *crowdfunding* se multiplican, convirtiendo la amistad en una moneda de cambio, y la sensación es que, más allá de algunos coleccionistas ávidos, el mercado lo mueven los propios creadores apoyándose unos a otros *ad infinitum*.

El resultado de todo esto es que contamos ahora con una variedad increíble de propuestas fotográficas en forma editorial; la calidad no se ha visto afectada, más bien todo lo contrario, pero es lógico preguntarse cuánto tiempo más se puede sobrevivir con este esquema. La autoedición podría ser una solución, pero hace falta ser un genio de las redes y tener la agenda del director del MOMA para conseguir crear un modo de vida a partir de esta actividad. Parece que estamos aún lejos de poder vivir como los escritores, que sacan un libro cada tres años y pueden recostarse tranquilamente a preparar el siguiente, y la razón es que no hemos creado interés genuino en la audiencia. No quiero ser agorera, pero sí considero necesario hacer hincapié en la necesidad, por parte de todos, de hallar la manera de abrirse al gran público, como lo hicieron las instituciones con los que ocupaban el Olimpo antes de llegar nosotros: con la misma estrategia con la que consiguieron que mi madre reconociera las fotos de Chema Madoz. Y quizá sea ese el reto de esta neo-nueva generación: encontrar, a través de las redes, la fórmula que nos salve a todos.

Después de cinco años frenéticos en los que muchas veces me han preguntado cómo he conseguido aguantar el ritmo, sigo siendo optimista. Por decirlo de algún modo, «he visto cosas que jamás creeríais; atacar naves en llamas más allá de Orión» y el problema es el mismo en todo el mundo. El fenómeno fotolibro se manifiesta casi como una avalancha de automecenazgo, que ha llenado de productos endogámicos las librerías especializadas, como si los fotógrafos hubieran hecho una huelga a la japonesa sólo por el gusto de hacerla, sin exigencias.

Quiero pensar que estamos en la fase inicial de algo más grande y que sabremos encontrar entre todos las fórmulas definitivas para conseguir ser los máximos beneficiarios de nuestro propio trabajo. Y me van a disculpar ahora este venirse arriba y hacer uso del atril sin miramientos, pero la transformación que necesitamos es común a toda una generación y no es sólo cosa de fotógrafos inspirados. La base es simple: mis fotos son tu materia prima, todo lo que sigue se estudia en primero de Empresariales. Un «Power to the people» en toda regla.

Y, bueno, hasta aquí lo que me atrevo a dejar por escrito sobre este tema. Puede que en dos semanas consiga un contrato millonario con una editorial que sepa hacer sus cuentas y tenga yo que revisar todo lo dicho, pero, como ya advertí, reivindicó mi derecho a contradecirme.



[Un cierto panorama]

*Por Jesús Micó*

—reciente fotografía  
de autor en España—

*Pág. 31* Carlos Aguilera, *Pág. 35* Carlos Alba, *Pág. 39* Al  
*Pág. 51* Javier Arcenillas, *Pág. 55* Israel Ariño, *Pág. 59*  
*Pág. 71* David Barreiro, *Pág. 75* Patricia Bofill, *Pág. 79*  
[Un cierto panorama], *Pág. 91* Iván Clemen  
*Pág. 103* Israel Cubillo, *Pág. 107* Fábio Cunha, *Pág. 111* Al  
Feijóo, *Pág. 119* Alberto Franco, *Pág. 123* Jorge Fue  
*Pág. 131* Carlos García Martínez, *Pág. 135* M.<sup>a</sup> José  
Caro, *Pág. 143* **Elisa González Miralles**, *Pág. 151*  
*Pág. 159* Javier Hirschfeld, *Pág. 163* David Hornillo  
*Pág. 175* Amador Lorenzo, *Pág. 179* Jesús Madriñá  
Corada, *Pág. 191* Fernando Maselli, *Pág. 195* Danie  
Moldes, *Pág. 207* **Jesús Monterde**, *Pág. 215* **Bern**  
*Pág. 227* Miguel Ángel Moreno Carretero, *Pág.*  
—reciente fotografía de autor en Espa  
Requena, *Pág. 247* Mar Sáez, *Pág. 251* David Salcec  
Tagliaferri, *Pág. 263* Manu Trillo, *Pág. 267* Yosigo.

Alfonso Almendros, <sup>Pág. 43</sup> **Bego Antón,**  
Rafael Arocha, <sup>Pág. 63</sup> **Teo Barba,**  
Nacho Caravia, <sup>Pág. 83</sup> **Jon Cazenave,**  
nte, <sup>Pág. 95</sup> Irene Cruz, <sup>Pág. 99</sup> Tiago da Cruz,  
Alejandro de Dueñas, <sup>Pág. 115</sup> Alberto  
embuena, <sup>Pág. 127</sup> Andrés Galeano,  
García Piaggio, <sup>Pág. 139</sup> Antonio González  
Olmo González, <sup>Pág. 155</sup> Jon Gorospe,  
los, <sup>Pág. 167</sup> Mara León, <sup>Pág. 171</sup> Miquel Llonch,  
án, <sup>Pág. 183</sup> Mar Martín, <sup>Pág. 187</sup> Marta Martínez  
el Mayrit, <sup>Pág. 199</sup> David Mocha, <sup>Pág. 203</sup> María  
**ardita Morello,** <sup>Pág. 223</sup> Antonia Moreno,  
<sup>231</sup> César Ordóñez, <sup>Pág. 235</sup> Miren Pastor,  
ña—, <sup>Pág. 239</sup> Paco Poyato, <sup>Pág. 243</sup> Juanan  
edo, <sup>Pág. 255</sup> Pachi Santiago, <sup>Pág. 259</sup> Michele



Carlos Aguilera  
(Alicante, 1992)





Aunque Carlos Aguilera es natural del pequeño municipio de Los Montesinos (Alicante, 1992), se ha terminado vinculando a Granada, ciudad en la que ha estudiado Comunicación Audiovisual y donde, entre otras actividades, coordina su club de fotolibros. Además Aguilera ha estado un tiempo en EE. UU. formándose y trabajando como asistente del Departamento de Fotografía de la Universidad de Carolina del Norte. Estas circunstancias han permitido que nuestro artista, al igual que otros jóvenes de pequeñas localidades y que también desean estudiar, haya salido de su espacio existencial de confort y se haya instalado en otra realidad mucho más llena de retos, estímulos y experiencias, como es natural. Un nuevo contexto desde el cual el mundo y la vida se ven (y se viven) de forma muy diferente a como lo hacen al ser observados desde un pueblo como el suyo, situado en la vertiente mediterránea española (aunque es un pueblo de campo o seco: esa *aridez* está de alguna manera muy presente en su trabajo *La General* —que nuestro artista ha realizado en los alrededores de su casa familiar—).

El sitio donde uno nace y habita con su familia, vecinos y allegados es un territorio de estabilidad visual (y, por lo general, emocional también). Has crecido rodeado de todos esos códigos visuales y los has interiorizado

como propios y naturales (en el sentido de ser los que corresponden a tu contexto social, cultural y familiar). Uno no encuentra ningún tipo de rareza —ni estética ni temática— en ellos. Estás casi como anestesiado ante ellos, te han acompañado siempre y han conformado tu visión inmediata, cotidiana y permanente del mundo y de la vida, de la existencia. Todo lo que ves y te rodea en tu espacio habitual parece pertenecer a la lógica (local) del mundo en ese territorio del planeta. La que te ha tocado a ti. Pero, en cambio, la visión que uno tiene de su entorno puede ser reconsiderada cuando uno logra salir del mismo por un tiempo, ve mundo, crece, se amplía, se forma, madura (incluyendo la mirada, que se hace más crítica) y luego vuelve de nuevo a casa (por cierto, algo similar a lo que les pasará también en esta muestra a M. Trillo y a M. A. Moreno). Aguilera quiebra la visión convencional de su propio espacio familiar cada vez que regresa a él. Y, para ello, se ayuda de la fotografía. Ha sido este medio el que le ha permitido revisarlo (su entorno) de una manera tan crítica y curiosa como nostálgica y empática. Poniendo el acento formal —raros encuadres a veces— y el temático en ámbitos de la imagen a los que no les correspondería (por su banalidad, su carácter vulgar, su nula trascendencia estética ni funcional, su falta completa de interés narrativo), gira el relato (visual) hacia un campo de la percepción que resulta ser tan personal y auténtico como áspero y seco, ácido, cortante —ahora usa flash— y que genera un cierto extrañamiento visual —como veremos en las obras de F. Cunha y M. Tagliaferri, presentes también en esta muestra—. Así, en cada imagen, planos muy cerrados nos impiden ver el espacio completo (en todo el trabajo no lo llegamos a ver nunca), sólo vemos fragmentos del mismo que nos sirven para, por un lado, imaginar qué tipo de territorio es el fotografiado y, por otro, verlo de una manera imprevista, no esperada, no usual. También se nos ofrecen imágenes de objetos o bien pintorescos



Sin título. De la serie *La General*. 2015

o bien transformados en pintorescos por el extraño punto de vista y/o encuadre de Aguilera.



*Sin título. De la serie La General. 2016*

*La General* es también el nombre de la carretera que cruza el pueblo y que ha estado muy vinculada a la vida comercial del municipio (a mediados del siglo pasado, varias familias —entre ellas la de nuestro autor— se establecieron en esa vía y abrieron comercios —la mayoría en las plantas bajas— para abastecer a la gente que iba de paso de una ciudad a otra). El proyecto inicial tenía otro título, *Carmen*, el nombre de su abuela, quien le prestaba un llavero que le daba acceso a todos los sitios que quería fotografiar en los comienzos del trabajo, por entonces realizado en medio formato, con luz natural, centrado más en su exacto entorno familiar y con una mayor carga nostálgica —aunque ésta no llegará a desaparecer nunca del curso de toda la obra—. Luego derivó en un estudio menos específico (no sólo su familia) dirigiéndose a documentar (con su forma tan particular) la decadencia del otrora pasado comercial del pueblo. El eje de trabajo sería toda la calle y no sólo los establecimientos comerciales de la familia. Finalmente el proyecto se haría más libre y, aunque seguiría limitado geográficamente y temáticamente al ámbito de esa carretera (y, sobre todo, a los interiores de sus locales), terminaría siendo un muy original documento de reivindicación silenciosa (y poética) de lo *auténtico*, lo vernáculo, lo cercano y lo local (por cierto, una reivindicación diferente a la que, en esta muestra, veremos en el trabajo de M. Llonch, quien, para una causa similar, optará por usar un lenguaje formalmente elevado y de un alto esteticismo).

*La General* es, por tanto, un trabajo de documentalismo personal (y en esa medida es subjetivo, aunque sus códigos formales sean casi de documentalismo notarial/prosaico —pero no lo son la temática de cada imagen ni los cambiantes e inusitados encuadres que presentan—) que ofrece dos interesantes visiones: por un lado, la de un espacio con sus particulares connotaciones sociourbanísticas. Por otro, la de su entorno familiar sentimental. En el primer caso vemos uno de esos reductos urbanos (pequeños pueblos) que nacen al albur de una carretera que los atraviesa, dejándolos siempre con la sensación de ser lugares de paso o de que todo está en tránsito (obras en la casa, pintura, ladrillos, baldosines rotos por el suelo, cemento, gallinas que viven sueltas, etc.), lugares no muy relevantes, sin demasiada historia, sin valor arquitectónico, sin pretensión estética alguna. La cámara de Aguilera se detiene en ese territorio buscando sus particulares códigos identitarios, los que genera la *autenticidad* del espacio y ciertos objetos en él presentes, así como algún que otro peculiar personaje: «Mi interés se centra en los rastros, en lo cutre, y en la extrañeza que emana de un lugar aparentemente tan normal. También me interesa la capacidad que poseen ciertos objetos para *conectar* con la identidad de ese lugar. Es decir, cómo el todo puede reducirse a elementos banales concretos.» Aguilera se obliga a mirar su entorno intentando hallar un nuevo tipo de códigos que subviertan los que se suelen usar (convencionalmente) para un trabajo de corte documental descriptivo. Es, la suya, una mirada curiosa. Una curiosidad que deambula de aquí para allá por sus espacios de siempre, pero encontrando en ellos inusitados hallazgos visuales que choquen un poco nuestra mirada y nos resulten insólitos. Esta primera visión de la que hablamos es, por tanto, más sarcástica (acentúa —inteligentemente, sin burla— lo grotesco y lo extraño visual, lo desfamiliarizador, lo raro). La segunda visión que ofrece el proyecto es, en cambio, de cierta empatía nostálgica. Y es que estos lugares (muchos a punto de cerrar) no dejan de ser los escenarios de la vida del autor, sus espacios emocionales de siempre, por mucho que los mire ahora con la visión sutil y experta de un autóctono (sabe muy bien de lo que se trata) que ya no vive allí y cuya mirada está filtrada por la contemporaneidad, la internacionalidad y la visión de mundo.

Por último, señalar que este es un proyecto del que se destila por todos lados una cierta (y muy inteligente) ambigüedad (fotografía documental/fotografía construida, ficción/realidad, ironía/neutralidad, crítica/devoción —lo que comúnmente se entiende por amor/odio—, trágico/cómico, análisis social/intención poética, etc.).

# Carlos Alba (Madrid, 1984)



*Old Bethnal Green Rd.  
Tower Hamlets, London.  
De la serie *The Observation  
of Trifles*. 2013*

*The Observation of Trifles*

Carlos Alba (Madrid, 1984) nos presenta *The Observation of Trifles*, un proyecto cuyo título ya adelanta alguna clave de por dónde discurrirá su objetivo argumental (el título está sacado de una frase del personaje Sherlock Holmes en la cual se señala que la verdadera visión de un detective se debe detener en la observación de las nimiedades —*trifles*—).

En marzo de 2013 Alba se mudó de Madrid a Londres con la idea de salir de su espacio de confort y dar un giro en su vida profesional (dirigiéndola ahora más hacia sus trabajos en fotografía personal —de autor— en lugar de otorgar tanta exclusividad a los encargos, como hacía en su ciudad natal). Ese planteamiento suponía todo un reto estimulante y necesario para su nueva



etapa vital. Alba relata que al despertar la primera mañana en la capital británica se encontró con el dibujo de un sencillo mapa de los alrededores que le había dejado la propietaria de la casa donde se había instalado. Esto inspiró aún más a nuestro joven autor, quien decidió salir a la calle ese mismo día para iniciar un sereno, dedicado y contemplativo viaje de descubrimiento de su nuevo hábitat, viaje que, además, le llevaría a tomar contacto con los lugareños, sus nuevos convecinos a quienes deseaba conocer. Y decidió hacerlo (salir a deambular e indagar) con la cámara encima. De esta manera podría ir registrando gráficamente lo que le resultara interesante durante el paseo, un paseo que nunca sería urgente, sino que sería tan curioso como tranquilo y reposado (único tono que permite conocer lo nuevo con autenticidad y empatía). Así comenzaría un proyecto que le llevó a estar tres años fotografiando su barrio de Bethnal Green, en el este de Londres (y sus alrededores). Alba no sólo captaría imágenes con su cámara, sino que también empezaría a recopilar y coleccionar objetos personales (notas manuscritas, mensajes, papeles, fotografías, negativos de películas y pequeños objetos

banales) encontrados al azar en el curso de esos periplos de exploración del territorio. Lo hacía para intentar saber algo del pasado que podían esconder o averiguar sus posibles propietarios y, con ello, lanzarse a nuevas excursiones siguiendo las pistas, señales y rastros que dichos objetos le sugerían. Además, dichos objetos recuperados añadirían atractivo físico y mayor narratividad e intriga (son como residuos sentimentales) al proyecto, cuando finalmente se presentase y desplegase ante el espectador (a manera de colección de una cierta arqueología visual).

Cuando te acabas de instalar en una ciudad (máxime si ese entorno físico, geográfico, social y cultural es muy diferente al tuyo —dado que está situado en otro país y, además, con otra lengua—) todo te resulta inédito al principio. Experimentas el extrañamiento original de un foráneo, un novato, un recién llegado. Estás viendo ese desconocido espacio, esa distinta realidad física y humana *desde fuera*, vives con las antenas puestas, atento a todo para aprehender los códigos y claves en que se desarrolla esa nueva vida autóctona en la que tendrás que adentrarte (y de la que tendrás que llegar a formar parte). Luego va pasando el tiempo y llega un momento en que dejas de ver *nuevo* ese entorno, dejas de verlo *raro*, dejas de verlo, como decíamos, *desde fuera*. Para que



*Victoria Park, Tower Hamlets. London. De la serie The Observation of Trifles. 2014*

llegue ese momento se requiere tiempo para adquirir una cierta costumbre visual con el espacio y para ir empatizando poco a poco en el discurrir del día a día con la ciudad y su gente (suponiendo que uno tiene trabajo —por básico que sea— y/o estudia, para integrarse de una forma aceptable). Pues bien, este trabajo de Alba parece ser una fórmula (un recurso) muy personal y eficaz para precipitar la llegada de ese momento en que todo inmigrante integrado —aunque sea temporal— deja de ver su nuevo entorno como *diferente* y empieza a verlo *desde dentro*, como uno más. Nuestro autor tiene un gran deseo empático de descubrir y participar de —interactuar con— su nueva realidad. Se le intuye como un joven bastante predispuesto a incorporarse de forma muy positiva y fraterna a su nuevo contexto social y cultural. No parece ser la —más dolorosa— integración de alguien que va con reservas y/o a la defensiva (por legítimas que éstas pudieran ser). En cualquier caso, Alba lleva los ojos muy abiertos, todos los sentidos agudizados y la intuición bien despierta. Y, por supuesto, la cámara la usa en tono perfectamente contemplativo (no es casual que sea medio formato, pues): esto no es *street photography*, no se trata de emular al rítmico y veloz Garry Winogrand, precisamente. Tampoco va a la búsqueda de instantes (objetos, sucesos, personas) *decisivos* cargados de simbólica y completa significación, de esos que conducen a imágenes únicas, de gran potencia y autosuficiencia visual. Alba, dedicada y detalladamente, busca todo lo contrario: busca nimiedades (*trifles*), momentos, sitios y personajes intrascendentes y cotidianos, auténticos, cercanos, convecinos, aliados —y, a ser posible, amigos—, y las imágenes encuentran su completo sentido narrativo (y estético/formal) cuando se ven insertas en el conjunto del libro, de la serie entera. Y es que este proyecto, de alguna manera equivalente a los que hemos elegido de C. Aguilera y M. A. Moreno para esta muestra, no deja de ser un homenaje a lo sencillo, a lo auténtico, lo local, lo próximo, lo vernáculo (aunque lo vernáculo, en el caso del Londres actual, sea multicultural, polisocial, variado, mestizo, diverso). En el caso de Alba (de los tres autores mencionados), la mirada es más nostálgica, amable, cercana y cómplice. El suyo es un trabajo de campo más cálido y menos áspero que el de Aguilera y con menor énfasis en lo grotesco, lo ácido y lo chocante que el de Moreno. *The Observation of Trifles* es una especie de diario de viaje en el cual la cámara se convierte en un medio ideal para empatizar, socializar y tomar verdadero contacto con una nueva realidad en la que nos instalamos. Un medio que puede ayudarnos a acelerar la fase inicial de conocimiento y descubrimiento de un lugar y sus gentes para adentrarnos mucho antes en la (fase) de la integración emocional en ellos.

Alba no nos presenta la imagen de un Londres de ritmo urbano trepidante. No nos traslada a la *City*. Es un Londres doméstico, de barrio, de extrarradio. Vemos paisajes de modestas viviendas sociales creadas entre los años 50 y 70 para londinenses e inmigrantes con rentas bajas y de clase trabajadora. Por esas periferias olvidadas, nuestro autor vagabundea y se encuentra con personajes, objetos y lugares que pueden resultarnos familiares, pero que nos son ofrecidos con una visión (sobre todo al volverlos a mirar tras haber cumplido con el relato al completo) como insólita, más críptica, haciéndolos un poco surreales o misteriosos. Vemos escenas con atmósferas esquivas a veces y a veces otras, pero, en cualquier caso, siempre muy británicas.

Sea como fuere, no es el de Alba un deambular vago y sin memoria, no. Nuestro autor documenta de manera casi taxonómica los lugares que le han ofrecido una pequeña revelación, por común, simple y cotidiana que sea (lo que las hace más auténticas), apuntando sus coordenadas postales (las del lugar de captura de la foto o de encuentro del objeto) para generar así una colección-álbum-archivo sentimental/emocional de referencias perfectamente datado y situado en el plano (el libro incluye un detallado índice del callejero visitado). Este proyecto podría ser entendido como una especie de personal y muy subjetiva guía turística, una exquisita cartografía sentimental de lo intrascendente, un mapa emocional de lo sencillo y lo auténtico de la vida cotidiana que se desarrolla en el *East London*.

Curioso que el trabajo se cierra con la foto de un *homeless* con una pierna ortopédica...

# Alfonso Almendros (Alicante, 1981)

39



*Sleepiness. De la serie Family Reflections. 2011*

*Family Reflections*



Alfonso Almendros (Alicante, 1981, durante años ha residido en Helsinki) es un autor del que presentamos su proyecto *Family Reflections*, un trabajo que,



aun siendo muy alegórico, puede ser considerado de rasgo autobiográfico y personal. Está realizado dentro de los cánones de lo que podríamos definir como un documental subjetivo de clara orientación simbólica y metafórica (no sólo las imágenes lo manifiestan, sus títulos también lo corroboran). No obstante, dado el descarnamiento de algunas imágenes (así como la pureza metafísica o el misticismo casi religioso de otras), parecería que estamos tratando más con una obra cercana a los territorios (latinoamericanos) del realismo mágico que a cualquier otra cosa.

Almendros relata que su padre murió cuando tenía dos años y que esta circunstancia, entre otras cosas, le impide tener imágenes mentales y recuerdos de su progenitor. Nuestro artista es el hijo menor de una familia de cinco hermanos (separado además de ellos por una gran diferencia de edad) en la que hay un pasado familiar algo oscuro y ciertos asuntos complejos sin resolver desde hace décadas. Después de estar viviendo varios años fuera de España, Almendros decidió volver por un tiempo a su casa y reencontrarse con su pasado (es decir, con el de su familia), con lo poco que recordaba de él, un pasado que sabe confuso y problemático pero del que no tiene imágenes claras, que sigue pesando inalterable en las relaciones actuales que se dan entre los miembros de su familia y que hace que algunos estén completamente distanciados de otros sin hablarse entre sí.

En el seno de esta situación de reencontro con algo pendiente (pero incierto) nuestro artista decide realizar *Family Reflections*, un proyecto a manera de relato (construido) muy simbólico sobre el peso emocional y vital que tiene ese pasado sobre él (y su familia). Un pasado aún muy presente/influyente en todos sus miembros, incluso treinta años después de la muerte de su padre. Los protagonis-

tas de las imágenes serán su madre y algunos hermanos que se han prestado a colaborar en el proyecto. Otros no han querido participar e incluso han denostado el trabajo. El propio Almendros también se fotografía a sí mismo en alguna escena.

Con *Family Reflections*, nuestro autor intentará comprender mejor ciertos pasajes de una historia que él no ha vivido, pero que toca de forma considerable sus emociones. El propio Almendros escribe: «Creo que me siento atraído por las huellas o marcas que el pasado puede dejar en la gente. Todo alrededor de mi padre es vago y lejano pero, al mismo tiempo, su figura y lo que le sucedió afectaron directamente mi vida y la de mi familia.» Ese pasado es recreado unas veces a través de imágenes construidas y escenificadas para la cámara (con una estética claramente onírica o alegórica/metafórica),

*Brother and Vase.* De la serie *Family Reflections*. 2011

*Still Life With Mother.* De la serie *Family Reflections*. 2011



*Still Life With Bird. De la serie Family Reflections. 2010*

otras veces con imágenes de un documental más notarial (puro, descarnado) y en otras, con imágenes difuminadas y borrosas. En cualquier caso, Almendros consigue retrotraernos a un universo emocional muy sugerente y lleno de escenas que pueden ser tanto crudas como místicas, escenas que van desde una poética nostalgia y una delicada melancolía hasta el vacío frío de la soledad y la muerte.

Por último, señalar que nuestro artista tiene un proyecto posterior a este, bastante más conceptual y menos emocional que *Family Reflections*, titulado *My Father's Wrinkles* (con mapas y cartografías de la Luna), que si-

gue siendo un trabajo metáfora entre dos figuras *imaginadas* (conjeturadas, sospechadas): la de su padre (dado que, en el caso de Almendros, esa figura no puede ser *recordada*) y la de un sitio del cual tenemos certeza y prueba de su existencia, pero que nunca veremos (como es el caso del citado astro).



Bego Antón  
(Bilbao, 1983)



*Sin título. De la serie Everybody Loves  
to Cha-cha-cha. 2015*

*Everybody Loves  
to Cha-cha-cha*

Bego Antón (Bilbao, 1983 —reside en Barcelona desde hace años pero es una viajera incansable, como denotan todos los proyectos internacionales realizados en su excelente trayectoria—) nos presenta *Everybody Loves*



*To Cha-cha-cha*, un peculiar documento (fotográfico y videográfico) sobre una determinada comunidad de individuos (fundamentalmente mujeres —y en Norteamérica—) que realizan una actividad un tanto especial con sus mascotas: participan en concursos de baile con sus perros y lo hacen con coreografías estudiadas, sincronizadas y muy trabajadas al unísono entre canes y propietarias (por cierto, la relación que se establece entre ambos hace que muten su relación de *propietarias* a la de *parejas* —de baile y mucho más, como veremos—). El título es el mismo que el de la muy exitosa canción de finales de los 50 del cantante y compositor afroamericano Sam Cooke. En ella se hace referencia al baile del *cha-cha-cha*, una danza de origen cubano que se hizo tremendamente popular por aquellas fechas. En la letra, Cooke y su novia acuden a un local donde suena esa música y ella le confiesa

no saber bailar. Él se compromete a enseñarle y al final de la noche ella termina haciéndolo mejor que él. Es importante tener en cuenta —como es natural— las claves que nos da cualquier título de un proyecto —siempre que esté bien elegido— y en este caso esas claves nos dan una doble referencia: por un lado (el título) nos retrotrae a la idea de baile, danza, coreografía —idea vertebral en el proyecto, obviamente—, pero por otro se plantea también la idea de que cualquiera está invitado a practicarlos, que no es una actividad imposible para nadie —lo mismo que defienden los/las seguidores del *Musical Canine Freestyle*, que es como se denominan estos concursos de baile entre humanos y perros—. En estas competiciones cualquiera puede hacer la coreografía que desee y los niveles de *profesionalización* entre los participantes pueden ser muy diferentes, pero todo el mundo tiene cabida en ellos. Digamos que es una fiesta y un entretenimiento (que demuestra la comunión humano/animal) más que un *deporte* reglado y sometido a severas normativas de estilo y actuación. Esto no es óbice —tal y como nos descubre certeramente el proyecto de Antón— para que estas mujeres no se preparen concienzudamente con sus mascotas y midan al milímetro sus pasos, piruetas y movimientos —además de prepararse un *attrezzo* y vestuario que, aunque nos pueda resultar de dudable gusto, manifiesta la completa entrega e interés de estas mujeres por estos concursos—.

Antón es una autora que, a la hora de realizar sus proyectos (todos en un lenguaje de documentalismo naturalista, más lírico que prosaico —pese a ser literal y puro—), parece haberse especializado en registrar determinados colectivos humanos (por tanto, la idea vertebral que discurre a lo largo de toda su obra es de cariz fundamentalmente antropológica y social) que están unidos por una creencia o actividad común que acostumbra a ser bastante inusual/insólita/distintiva y que les agrupa en una especie de hermandad (ya sean mujeres que bailan con sus perros, ya sean individuos que avistan ovnis y experimentan fenómenos paranormales, ya sean naturistas que reivindican el nudismo como práctica, ya sean colectivos que creen en los elfos y en personajes mágicos). La fe y entrega de estos individuos a sus



*Sin título. De la serie Everybody Loves to Cha-cha-cha. 2015*

respectivas creencias/actividades les hace sentirse empáticamente unidos (en *comunidad*) y les diferencia (a veces con cierto orgullo —pese a que a una mayoría de terceros sus prácticas puedan parecerles algo estrambóticas—) del resto de la sociedad. Esta pertenencia a una comunidad tan específica y con experiencias y gustos afines reafirma la identidad del grupo y les permite practicar sus peculiares actividades de una manera participada y compartida (como decimos, *reafirmada*).

Así, para realizar *Lady Winter*, nuestra autora se desplazó a vivir a un pueblo remoto en el norte de Islandia llamado Ólafsfjörður. Toda una inmersión, por tanto, en lo más crudo de la realidad del invierno (máxime en una localización geográfica como la que mencionamos, con esa orografía y meteorología tan especialmente adversas). Antón terminaría realizando toda una (tan poética y libre como certera) investigación socioantropológica que sacaba a colación cómo puede ser el comportamiento humano (y su capacidad de adaptación) en contextos en los que las condiciones atmosféricas y climáticas no son nada favorables para la vida.

En *Butterfly Days*, realizado en un pequeño pueblo del sur de Inglaterra, la cámara de Antón se volvería hacia un pequeño grupo de personas interesadas por las mariposas y las polillas. Este colectivo humano conformaba de nuevo una comunidad cuyo rasgo identitario es que participaban de un desmedido interés por estos lepidópteros.

Cuando nuestra artista descubrió que en Islandia una gran parte de sus habitantes cree en seres mágicos (elfos, trolls, hadas, huldufolk, monstruos y espíritus varios), decidió que ése era uno de los temas que movían su interés y se planteó comenzar *The Earth Is Only A Little Dust Under Our Feet* (2013-2015): «Decidí ir a la búsqueda de esos seres. Quería encontrarlos, pero sobre todo quería verlos con mis propios ojos. Entrevisté a decenas de personas que tienen *el don* y recorrí el país de norte a sur buscando sus casas y escondites.» Fue así como Antón nos terminaría mostrando a personajes como Phorun, que vive con Oli, un elfo de metro veinte de estatura que nunca se peina. O a Ragnhildar, que puede ver las puertas y ventanas de las rocas donde viven esos seres mágicos. O a los miembros del *Dalvik Weather Club*, que son capaces de predecir el tiempo a través de sus sueños.

Volviendo al proyecto elegido, *Everybody Loves to Cha-cha-cha*, es una obra que nos constata de nuevo el interés de Antón por ese tipo de comunidades que viven su (siempre peculiar) rasgo identitario (en este caso el amor por sus perros, manifestado en forma de coreografías) de una forma

que nos sorprende al resto de la sociedad porque rozan la —en ocasiones— fina linde que separa lo grotesco (el esperpento) del orgullo (por cierto, algo que veremos también en esta muestra en el trabajo de M. Trillo). Una de las claves de este trabajo reside en que nuestra artista fotografía sus personajes (y/o sus espacios) de una manera muy cercana a ellos (la entrega de estas mujeres a Antón es completa, en muchos casos sus declaraciones rozan la más profunda intimidad) aunque, como autora, sabemos que está *fuera* de ese peculiar universo que registra con tanto acierto y conocimiento. Sólo viéndolos *desde fuera* se pueden entender los códigos de ese mundo particular que nos es inteligentemente desentrañado por Antón desde diferentes emplazamientos de los Estados Unidos. Por tanto, nuestra artista puede estar muy cerca de (y ser muy empática con) lo que fotografía, pero tiene una perspectiva muy diferente a la que tienen sus protagonistas de sí mismas. En cierta medida Antón es como una *superturista* de la extravagancia ajena. Hace viajes de visita y regreso a ella, personificada en estas peculiares mujeres, tan auténticas como chocantes (en el fondo son ellas —y



Sin título. De la serie *Everybody Loves to Cha-cha-cha*. 2015



*Sin título. De la serie Everybody Loves to Cha-cha-cha. 2015*



sus entornos— definitivamente quienes llaman nuestra atención, no tanto sus perros). Nuestra fotógrafa, muy trabajadora y meticulosa —se entrevista previamente con cada una de ellas y genera un clima de plena confianza y colaboración—, se gana una suerte de privilegiado pasaporte que le permite adentrarse con licencia completamente abierta en esa concreta realidad, la del mundo *freestyle* (tan dulce y encantador como *freaky*). Si todo sucede perfectamente es porque, por un lado, estas mujeres fotografiadas por Antón no son demasiado conscientes de su propia apariencia grotesca (a veces tragicómica, siempre kitsch), dado que están *cegadas* por su (muy peculiar) amor a sus canes (y a los concursos, todo hay que decirlo: los concursos —como los de *misses* infantiles— están muy presentes en el ideario social del norteamericano medio) y, lejos de verse así, se muestran completamente orgullosas de sus perros, sus coreografías, sus (simplones) temas musicales, sus decorados, sus vestidos y *su attrezzo* (pretendidamente glamurosos y exquisitos, aunque rocen a veces el esperpento estilístico). Por eso su entrega a la cámara es sin ambages. Pero, por otro lado, nuestra autora sí que sabe que, para una mirada exógena (para quienes vivimos ajenos al mundo *freestyle*), estas mujeres pueden rozar lo caricaturesco (resultándonos risibles —aunque peculiares y únicas—) y se encarga perfectamente de identificarlo con esta espléndida colección de contemplativos y hermosos retratos. Hay imágenes que corroboran la manida frase de que *los perros se parecen a sus dueños* (o viceversa). En nuestro caso se mimetizan y unos emulan a los otros: véanse el retrato de una de las protagonistas que posa con los ojos cerrados (al igual que su perro) o el de la mujer en el suelo que tiene un pelo tan blanco y tan rizado como el de su caniche, al que abraza.



Pero, no nos confundamos, la mirada de Antón en absoluto se mofa de ellas y, como le pasaba a Diane Arbus con sus personajes, es una mirada comprensiva, respetuosa, fascinada, incluso *amorosa* —aunque todo ello no evite que la nuestra de espectadores críticos se mueva a veces en la sorna—: «Cuando empecé el proyecto creía que tendemos a dar a nuestros animales cualidades humanas que no necesitan. Sin embargo, al terminar el proyecto y después de pasar mucho tiempo con estas mujeres y tras hablar horas y horas, llegué a la conclusión de que nosotros mismos nos *animalizamos* por ellos. Es un intercambio de amor. En *Musical Canine Freestyle* he encontrado la máxima conexión que puede haber entre el hombre y el animal. Un lazo difícil de explicar con palabras.»

Además de este amor mutuo, para estas mujeres el *freestyle* es la oportunidad de realizarse como creadoras en la vida y está claro que, pese a ser de clase media (no nos imaginamos —por ejemplo— a ninguna mujer de las élites neoyorquinas compitiendo), no pertenecen al sector social norteamericano que tiene una vida con cierto desamparo social (sector especialmente amenazado con la nueva Administración estadounidense, nos tememos), lo que les permite dedicarse a esta entregada actividad y hacerla el centro de interés de sus vidas. Desde el punto de vista sociológico, esta serie de retratos, de alguna manera, nos muestra el orgullo de las amables clases medias norteamericanas populares y convencionales (*carne de Arbus*,



*Sin título. De la serie Everybody Loves to Cha-cha-cha. 2015*

repetimos: hay en el vídeo una pareja —humana—, sentados los dos con el traje de baile en su salón —y con los premios, las cintas, las guirnaldas, los diplomas y los trofeos en la pared de fondo—, que recuerda a la de la conocida fotografía que hizo la norteamericana con los ganadores —el rey y la reina— de un baile de jubilados).

Por último, desde el punto de vista animalista (y pese a las opiniones de nuestra autora, que relata que la relación que se establece entre estas mujeres y sus perros es *de igual a igual* —al mismo nivel— y que se funden en una suerte de conexión íntima que inunda a ambos de amor y bienestar emocional: «A veces, el vínculo entre ellos es tan fuerte que entran en la burbuja rosa, una dimensión en la que se convierten en un ser y el resto del mundo desaparece»), no podemos negar que esta práctica —no nos atrevemos a llamarla deporte—, no deja de resultarnos moralmente paradójica. Por un lado, está la cuestión declarada del amor y entrega absoluta hacia sus canes (cosa que no cuestionamos), pero, por otro, está la idea de someter a estos animales —que no tienen raciocinio ni voluntad propias, como es lógico— a una doma y un entrenamiento que son absurdos para *su condición* (de animales). No somos especialistas en el tema (animalismo), pero el hecho de que se conciben como *mascotas* —por muy amadas que sean— indica que se entienden como *posesión* y no como un animal doméstico con el que hay que relacionarse de igual a igual, de una manera —por tanto— que respete y sea lo más posible empática con su condición *natural* (y no que le fuerce a realizar artificios absurdos que no son propios de dicha condición). La entrega a tu animal ha de ajustarse en la medida de lo posible a su desarrollo *natural*, aunque sea en el entorno doméstico que se comparte en común. Y, francamente, vestir al perro con tutús y enseñarle a que baile al ritmo de *El Rey León* no entendemos sea la mejor manera de que un can se vea *realizado* como tal. No amamos un miligramo menos que estas damas a nuestro pe-

rro si le dejamos ser eso, un perro, y, por tanto, sólo le enseñamos las justas —e inevitables— normas para convivir en nuestras casas.

Por mucho que estas encantadoras mujeres nos relaten los sentimientos de conexión espiritual y/o anímica que tienen con sus mascotas y nos hablen de la profunda adoración y respeto que tienen a sus animales, dudamos que sean realmente animalistas cuando no dejamos de ver lo incoherente que es pretender reducirlos y reconducirlos (por capricho y no por necesidad) a específicas actividades humanas —como es la danza—, un completo absurdo para su condición de animales no racionales. Igual no nos equivocamos demasiado cuando vemos que una de las entrevistadas en el vídeo (con un cierto parecido también a su espléndido y enorme perro —al que besa entregadamente en sus tremendos morros—) exhibe de fondo en la pared de su salón la



enorme piel de otro animal salvaje a manera de orgulloso trofeo de caza. Esa escena quizás sea un perfecto resumen gráfico de toda la resbaladiza paradoja moral en la que se mueve este trabajo y que lo hace tan fascinante.

# Javier Arcenillas (Bilbao, 1973)

51



*Un sicario encapuchado de la zona  
14 me amenaza por unos instantes,  
cansado de fotografías. De la serie  
Sicarios. 2009-2011*

*Sicarios*

Javier Arcenillas (Bilbao, 1973) es un autor que en nuestra exposición «representa» al perfecto classicismo en la fotografía de reportaje y de compromiso. Así, en muchas de sus series podemos ver imágenes que siguen a pie juntillas el célebre planteamiento de Henri Cartier-Bresson sobre el *instante decisivo* (tan continuado por el *estilo Magnum*), imágenes de denuncia o con cierto tinte humanista y/o antropológico, temáticas llenas de una rotunda energía visual y de dramatismo, de intensidad emocional, perfección formalista (incluidas manchas y artefacto visual) incluso en situaciones límite, uso deliberado del blanco y negro en algunos proyectos, control juicioso de la luz —incluido el flash de relleno— y el claroscuro, imágenes de una sobrecogedora belleza, etc., y todo ello realizado con una factura técnica impecable.

Arcenillas desarrolla sus temas (para diferentes agencias, medios de prensa y ONGs) de manera independiente y viajando por el mundo con asiduidad. Es un trabajador incansable, habiendo realizado multitud de proyectos en su espléndida trayectoria. Entre sus series más destacadas cabe señalar *Gladiator School* (sobre una escuela de jóvenes boxeadores amateurs cubanos), *Weapon Social Club* (sobre una feria de armas en Kentucky), *Transilvania* (sobre la dificultad de la vida en esta comarca rumana), *City Hope* (sobre las condiciones de vida y trabajo en los vertederos de plástico de



los que depende la supervivencia de muchas barriadas periféricas de diferentes ciudades latinoamericanas), *Sleepers* (sobre cómo los pertenecientes a la casta de los intocables en la India duermen a la intemperie por no tener un techo bajo el que cobijarse), *Breakers* (sobre los desheredados que sobreviven con el desguace de barcos en Bangladesh) y, sobre todo, *Sicarios*, su trabajo más aclamado —si cabía— (y el que hemos elegido para presentarles). Nuestro autor, como decimos, infatigable, tiene en marcha otros tantos trabajos en España (*Akelarre* y *Mutante*), Honduras (*Latidoamérica*) y Haití (*Coleratimes*). Además, Arcenillas ha realizado otro proyecto de factura e intenciones completamente diferentes a todo lo relatado hasta

aquí (*Ufo presences*, un proyecto premiado en 2016 por la editorial RM para su publicación en forma de libro), un homenaje a los grandes fotógrafos de paisaje norteamericanos a través de una historia recreada sobre la presencia de los ovnis en la cultura de ese país. Nuestro autor sostiene que la dureza habitual de sus trabajos le conduce —como es el caso— a *descargar* de vez en cuando *la intensidad de la fotografía* con otros proyectos basados en la ilusión, la fantasía y la imaginación (en vez de en su habitual dolorosa realidad).

Arcenillas se define como un documentalista emocional, alguien que no narra una historia de manera superficial, sino que previamente intenta establecer vínculos con ella, empatizar con el entorno a fotografiar, hacer una inmersión en él. Alguien que en cada proyecto necesita tiempo para analizar, concluir y contar. Nuestro autor tiene muy presente que su trabajo se desarrolla ante la adversidad, el sufrimiento o el infortunio de terceros (los desposeídos) y sostiene que eso le dota de una indudable responsabilidad moral (responsabilidad que, según nos ha declarado, debe incluir siempre la autocrítica ética profesional, tener perspectiva de uno mismo como fotógrafo de denuncia y reconocer que todo reportero inevitablemente, en la mayoría de las ocasiones, se ve obligado a trabajar con —vivir de— el dolor ajeno: este reconocimiento personal hace más loable aún el trabajo de Arcenillas).

Leroy Gálvez, momentos después de ser atacado por dos Sicarios, que le han asestado tres puñaladas. De la serie *Sicarios*. 2009-2011



*Escortas del político Carlos Menocal, ministro de Gobernación, encargado de la seguridad en la ciudad de Guatemala. De la serie Sicarios. 2009-2011*

Sólo desde el prisma de ese documentalismo emocional han podido nacer trabajos como *Sicarios*, una obra maestra de este tipo de fotografía de compromiso. En ella se nos narra con absoluta crudeza y ritmo visual la vida de los jóvenes asesinos por encargo que pueblan las ciudades de Guatemala. La descarnada presencia en estas imágenes de la violencia, el peligro, la sangre,

las armas, la muerte y el dolor consigue retrotraernos por unos instantes a esa cruda realidad y, con ello, sobrecogernos intensamente.



*Un sicario amenazando a Luis Esteban. Con el cañón apuntándole el sicario le marca en el cuello como señal de una deuda. De no pagarse en un tiempo establecido, le asesinará. De la serie Sicarios. 2009-2011*

Israel Ariño  
(Barcelona, 1974)





Una de las cualidades que más se evidencian en la obra de Israel Ariño (Barcelona, 1974) es el permanente y deliberado tono silencioso, intimista y lírico que baña a todas sus imágenes. Su documentalismo naturalista puede considerarse como de un orden subjetivo y paraliterario en la medida en que, pese a desarrollarse principalmente con unas prístinas, limpias y nítidas fotografías (lo que les otorgaría, a cada una de ellas, una cualidad de testimonialidad notarial y una mayor pátina de veracidad —ese naturalismo antes mencionado—), en cambio (es un documentalismo que) termina retro trayéndonos a un poético mundo sugerente y evocador en el que la completa lectura y resolución narrativa de sus imágenes es entregada intencionadamente a la libre imaginación del espectador. Sus fotografías no hay que entenderlas como compartimentos estancos de información acabada y final (pese a, como decimos, su cristalina transparencia documental), sino más bien como sugerentes ventanas o puertas entreabiertas a la evocación, la elipsis y la metáfora, puntos de partida de una inspiradora narrativa abierta, ambigua y llena de misterio, puntos de cuestionamiento y cierto enigma (más que puntos finales de llegada de lectura definitiva, concluyente, acabada y cerrada). Son fotografías no tan orientadas a dar respuestas como más bien a plantear preguntas.

La serie que les presentamos, *Atlas*, viene a ser como una cartografía libre, introspectiva y emocional en la que Ariño hace físicas (es decir, visuales, en forma de fotografías) sus imágenes mentales, unas imágenes a veces nítidas, a veces turbias y desenfocadas, como ocurre con las escenas de la memoria y de la propia vida. En esta cartografía visual navegamos, por tanto, de forma elíptica —no literal: no es una historia con tiempo lineal ni argumento concreto, es un deambular mental— por las obsesiones, recuerdos,



ensoñaciones, experiencias, deseos, descubrimientos y demás estados anímicos que pueblan la imaginación de este elegante autor cuando quiere abismarse en sí mismo y reflexionar sobre la (su) existencia (sobre esta idea de reflexionar y deambular por su propia vida, nuestro artista señala: «La serendipia, o el arte de descubrir cosas sin proponérmelo, está en la base de mi proceso. La serendipia es producto de la constancia y de una receptividad especial que depende de la personalidad y de la experiencia de cada uno y además reconoce el valor de las nuevas oportunidades a medida que van surgiendo.»).

Ariño concibe la (su) fotografía como una extensión vertebral y nuclear de la (su) vida. Es decir, la fotografía —si se realiza con rigor profesional y/o artístico— puede ser una perfecta manera de ampliar y enriquecer considerablemente la propia existencia de uno. Y, por la misma razón, si uno tiene una vida más rica (con rigor emocional ahora), indudablemente la fotografía que realice también lo será. Ambas (fotografía y existencia) se retroalimentan por igual, ambas van de la mano porque lo que las une no es otra cosa que una misma aventura común, la de mirar e intentar comprender mejor el mundo y nuestra función

en él, navegando entre sus impresiones, vacilaciones y dudas. Pero siempre entendiendo a la fotografía más como un medio que sugiere y plantea incertezas (y que nunca descubre del todo) que como un medio que proclama, manifiesta y dicta testimonios *decisivos* (es decir, absolutos). Es por ello que,



*Sin título.* De la serie *Atlas*. 2006-2012

aunque no se identifique en Ariño ninguno de los dos estilos, podemos decir que la intención general de nuestro artista es más heredera de la que planteó Robert Frank a mediados de los 50 que de la que había proclamado Cartier-Bresson a principios de esa década.

*Atlas* es un trabajo que se desarrolla todo con imágenes de exquisita limpieza visual, con una gran armonía formal y una innegable belleza compositiva, con líneas puras y netas (a veces una delgada rama es como un escueto trazo gráfico que da sentido completo a la imagen), con cierta sensualidad visual (en muchos casos el agua está presente de una forma cristalina y/o en exquisita y silenciosa calma —si acaso con algunas leves ondas—; también son destacables las escenas subacuáticas de la medusa y el pez), con un sereno y elegante estilo. En cualquier caso, siempre nos encontramos con delicadas y poéticas fotografías, ya sean escenas documentales de enfoque pulcro —purismo visual—, ya sean otras con cálidos desenfoques y ensoñadoras brumas —pictorialismo—. Esa delicadeza y poesía en gran medida deviene de su tono austero, escueto y contenido. Esta obra es de un minimalismo que en algunos casos se acerca a la abstracción (portada y contraportada) o se manifiesta con unas imágenes cuyas formas son tan protagonistas como parcas, finas y esenciales (de nuevo, las ramas —o las piedras en el agua—). En este sentido, la pureza de los elementos naturales presentes en las imágenes de Ariño es cercana a la de las fotografías de H. Callahan, M. White, A. Siskind, P. Caponigro, unos autores que, a mediados del siglo pasado, concibieron la fotografía como una vía de ascesis espiritual que generaba imágenes que

debían ser entendidas como equivalentes gráficos emocionales de la conexión íntima de sus autores con la vida, la naturaleza y la divinidad (también unos autores herederos del naturalismo *withmaniano* y del purismo moderno de los 20 y 30 —Edward Weston, Ansel Adams—, inspirados éstos a su vez en las teorías del maestro Stieglitz).

En cualquier caso, lo subrayable es que, si bien todas las fotografías de *Atlas* son, por un lado, imágenes de elegante contención poética (de un orden *minimal*, repetimos), por otro, son también (imágenes) de una muy amplia y sugerente libertad narrativa.



Rafael Arocha  
(Las Palmas de Gran  
Canaria, 1978)



*Sin título. De la serie Medianoche. 2011*

*Medianoche*

Rafael Arocha (Las Palmas de Gran Canaria, 1978) nos presenta *Medianoche*, un trabajo que ya está cerrado y autopublicado, pero que consideramos tiene un peso específico considerable y emblemático en las producciones realizadas en estos últimos años en fotografía de autor en nuestro país.

En este trabajo Arocha se adentra en los espacios de la noche (bares, clubes, discos, *afters* y antros varios) fotografiando a los personajes que lo habitan (sobre todo su lenguaje corporal, más que su identidad o cualquier atisbo de biografía: no dejan de ser protagonistas anónimos) y así poder exponer al público y sin rubor los deseos, pulsiones e inquietudes más primarios que se viven en dichos contextos de relación, unos contextos —como sabemos— marcados por el instinto y por la desinhibición y la liberación

de los códigos, los condicionantes, las reglas y las normas sociales que rigen la vida diurna, ordenada, laboral y cotidiana. Para ello Arocha se decanta por un documentalismo muy descarnado y de una estética tan sucia y *feísta* como poética. Un lenguaje voyeurista, insistente, obsceno, atrevido, provocativo, estridente (justo como el ambiente que registra con su cámara). Fotografías cuyos excesos de luz artificial, desencuadres, composiciones al azar, *errores*, etc., además de situarnos de una forma muy empática con la situación —libre de convenciones— que viven los protagonistas de las escenas, se erigen en artefactos y ruido visual que funcionan a la manera de potentes improntas poéticas que inyectan una sensación de decidido verismo en las imágenes. Incrementa esta estética su visceral uso del B/N y del flash. Con ambos usos alcanza la dureza de brillos y sombras que desea y nos ofrece esos peculiares golpes de luz que recortan, delimitan y encuadran más dramáticamente sus escenas.

*Medianoche* es un trabajo instintual, visceral, cuyos disparos han sido realizados a manera de arrebato, muy sueltos, intensos, libres. Para ello es necesario que el autor forme parte de esas situaciones, se integre, no se esconda, sea uno más de la fiesta (y no un intruso, ni un último invitado a ella). No es una especie de *superturista* que ha hecho un viaje puntual de visita y regreso a esa realidad (el trabajo se ha realizado en varios años, no en una madrugada). No son fotografías escenificadas para él. Son capturas realizadas desde dentro de la acción que se fotografía y de la que también se participa. *Medianoche* es, por tanto, un testimonio muy personal y subjetivo (pero testimonio al fin) de un momento muy particular, un momento *bisagra* en el que, al caer la noche, sus personajes se despojan

de todas las convenciones diurnas y se transforman teatralizando y liberando sus comportamientos y creando todo tipo de subterfugios y fantasías de seducción para potenciar el encuentro con los otros.

Arocha tiene en curso un proyecto que parece (sólo parece) haber girado hacia una línea de mucha mayor introspección. Es su proyecto *O*. En él realiza un ejercicio de búsqueda o de viaje hacia dentro de sí mismo, ofreciéndonos con ello un muy sugerente y personal imaginario mental conformado por un conjunto de fotografías que funcionan como equivalentes gráficos que le acercan a una suerte de silencio interior con el que conectar con el mundo, casi con el cosmos. Es como si nuestro autor hubiera pasado de los excesos y el ruido mental y emocional (existencial, vital) que se experimenta en el ámbito de la noche a una especie de autocatarsis de limpieza anímica/emocional/espiritual en la que ahora busca la contención





*Sin título. De la serie Medianoche. 2011*

de su mundo personal. Como si hubiera pasado de lo público y del ruido colectivo al silencio y a la reflexión privados, personales, íntimos y despojados de todo lo que no sea esencial (en una actitud de cierto carácter zen). Como si hubiera realizado un viaje de inicial fuerza centrífuga (es decir, un viaje



expansivo, provocador, volcado hacia el exterior, acompañado de otros personajes, retroalimentado por otros coprotagonistas, un viaje social, fuerte, lleno de energía y estímulos) que vira de repente (y en sentido contrario), impelido ahora por una fuerza centrípeta, hacia ámbitos casi antónimos a los de *Medianoche* (en *O* el viaje es interior, contenido, solitario, no compartido, casi espiritual, una especie de ejercicio de abismarse en sí mismo y reflexionar sobre la condición humana de una forma mucho más abstracta, sin mirar a los demás, sin estridencia alguna y buscando la esencia de dicha condición, no en el mundo exterior, con todo su rico jaleo vital —especialmente el del mundo de la noche—, sino en la más profunda introspección). Es decir, en palabras más concretas: se trata de un viaje de fuera hacia adentro. Fotografíar —ahora— con un mayor grado de consciencia de sí mismo ante el mundo y la vida.

Pero lo importante no sólo es lo que diferencia ambos trabajos sino, quizás, lo que tienen de común. Nos referimos a que en los dos trabajos se evidencia un mismo rigor (moral) por buscar la esencia descarnada y primaria de la vida. En un caso, Arocha lo hace a través de nuestras relaciones de comunicación con los otros (especialmente en contextos en los que dicha comunicación se hace extrema y primaria, se despoja de convenciones y queda desnuda de códigos sociales que la disfrazan —como es el caso de *Medianoche*, con esa liberación de sus personajes por el alcohol, la música, el baile y demás elementos estimulantes—). En el otro, lo hace a través de nuestra propia comunicación interior (que no está protagonizada ni alterada por estímulos exteriores, sino que queda sobriamente despojada de cualquier artefacto social que la afec-

te y nos deja solos a nosotros con nosotros mismos). En realidad son dos ejercicios extremos de búsqueda y están llenos de fuerza y emoción los dos. En el primer caso, hacia fuera y hacia los demás; en el segundo, hacia dentro y solos. Los dos trabajos usan recursos formales similares (blanco y negro intenso, dramático, cortante —Arocha recorta y encuadra siempre con decisión—, uso deliberadamente marcado del flash, grano evidente, etc.), pero la elección temática es bastante contraria: en una hay elemento humano y ritmo vital que desborda los límites de la imagen hasta la náusea (con esos cerrados y claustrofóbicos encuadres que nos introducen en la escena —en la fiesta— como si formáramos parte de ella, nos invitan a participar de la misma, imágenes como de una especie de borrachera visual), en otra hay un interés por fotografiar (con un ritmo vital de orden contemplativo, pausado y sereno: contrario a los vibrantes disparos que realizaba en *Medianoche*) no protagonistas humanos ni personaje alguno, sino exclusivamente elementos inanimados (con encuadres y puntos de vista que no pretenden documentarlos de una forma notarial y descriptiva, sino enfatizando en ellos misteriosas formas y volúmenes —acercándose incluso a la abstracción— que terminan funcionando como equivalentes gráficos emocionales del autor y su mundo interior: *O* es un ejercicio de percepción de la existencia universal a través de un trabajo de profunda introspección personal).

# Teo Barba (Madrid, 1976)





Teo Barba (Madrid, 1976) nos presenta su proyecto *REAL* (que lleva como subtítulo *De los Sitios Reales y de los Reales Sitios*), un proyecto que, pese a estar desarrollado al completo con un lenguaje de factura documentalista y notarial, prosaica y literal, fehaciente y de apariencia neutral, a poco que nos vamos adentrando en él, descubrimos que es tremendamente subjetivo y personal (evidenciándosele una vez más esa clara tendencia hacia el —recurrente y lúcido— mundo de extrañamiento visual que caracteriza las escenas de una buena parte de los/las mejores documentalistas actuales en nuestro país: C. Aguilera, F. Cunha, C. García, M. Tagliaferri, B. Morello, D. Hornillos). No obstante, se ha de señalar que el (extrañamiento visual) de Barba es menos enérgico y caliente —pero igual de bueno— que el de la mayoría de los autores mencionados. Es más frío —a veces casi gélido—, más clasicista (aunque pueda resultar paradójico que la irreverencia visual pueda serlo —clasicista—: precisamente es en esa paradoja en la que se mueve parte de la excelencia de este trabajo). Es como un extrañamiento visual matemático y medido al milímetro, calculado —no encontrado—. Y, desde luego, es menos visceral, sensual y voluptuoso que el de M. Tagliaferri o B. Morello (lo cual no lo hace peor: de hecho se mueve muy bien en esos inteligentes y exactos códigos de asepsia casi clínica y contención —tanto narrativa como formal—).

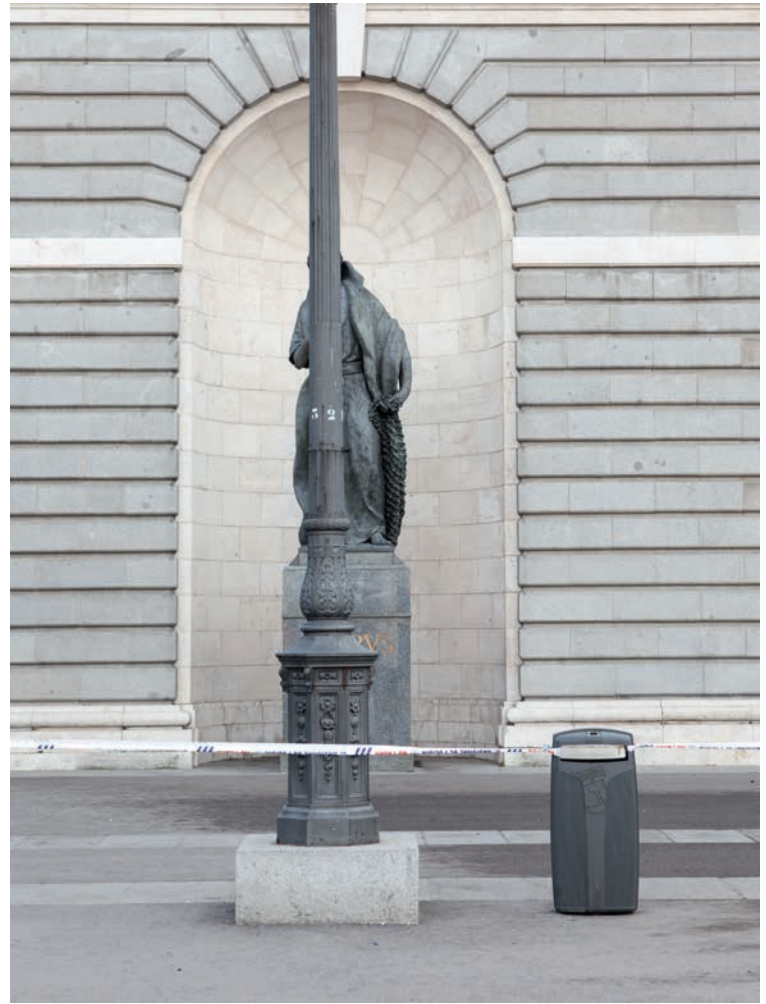
Con el título al completo de este trabajo nos encontramos con una circunstancia similar a la del proyecto que les presentaremos de C. García. En ambos casos, el doble sentido del título (que podría pasarnos desapercibido

si no se nos advierte) nos adelanta alguna clave de los objetivos argumentales y conceptuales del proyecto. Así, *REAL* puede ser interpretado como algo relativo a *la realeza* (a la monarquía, a los reyes) o como algo relativo a *la realidad* (concepto este último tan imbricado con la noción de fotografía, especialmente la documental —la que maneja Barba—). Y es, precisamente, en la reflexión sobre ambos campos en los que se mueve brillantemente y no deja de transitar nuestro proyecto. Porque, en él, no sólo se trata de cómo nos ha sido representado y tratado por Barba *lo Real* (de realeza) sino cómo nos ha sido también representado *lo real* (de realidad). El propio Barba sostiene: «Entiendo la fotografía como una búsqueda permanente de preguntas sin respuesta... Una misión obsesiva por *desentrañar la imagen, diseccionarla, acotarla, llevarla a los extremos*. La fotografía no es sólo

la forma, el color o el encuadre... La fotografía es un silencio, un murmullo, un vacío, una explosión, un choque frontal, un grito desgarrado, un diálogo... un encuentro» (por tanto, atención a ese «*desentrañar la imagen, diseccionarla, acotarla, llevarla a los extremos*» que hemos querido destacar en cursiva: curiosamente es algo similar/equivalente a lo que planteará Tagliaferri, pese a la antinómica temperatura de sus disparos).

En *REAL*, en una primera aproximación, nos encontramos con dos categorías de imágenes: unas más contemplativas y formalmente más convencionales (planos más amplios y descriptivos, frontales y muy centrados, perspectivas pluscuamperfectas y de gran profundidad espacial, con puntos de fuga visual que bien podrían ser los de alguna pieza del *Quattrocento* y *Cinquecento* italianos, equilibrio compositivo, serenidad y estabilidad visuales, armonía y contención: imágenes de una espléndida factura, necesarias





en el relato, al representar la parte cartesiana y racional de la mirada —representan la sobriedad, fuerza y elegancia de estos palacios y jardines—. Las otras son imágenes cuya temática o cuyo punto de vista *desfamiliarizador* y más inusitado, de ángulo o encuadre más insólito e irreverente, con planos más cerrados e incisivos, con mayor rareza visual, son los que dan el contrapunto al equilibrio y mesura antes mencionado y los que se adentran en lo grotesco, en lo decadente, en *lo menor*, generando —como decimos— el contrapunto crítico o sarcástico de la obra, contrapunto que en muchos casos nos lleva a la lectura casi surreal de los espacios y temas tratados. Y es en ese vaivén de convención e irreverencia (tanto de *lo Real* como de *lo real*) donde —como adelantábamos— encuentra sentido el trabajo. Vemos ambos conceptos (*Real* y *real*) subvertidos por la mirada callada y atenta (pero crítica, sagaz) de Barba.

Desde el primer momento en que visionamos por primera vez *REAL*, resulta inevitable señalar que esta doble subversión de conceptos (el de la mirada al poder institucional y el de la propia fotografía y su relación con la



realidad) estaba ya presente en el célebre trabajo *The American Monument*, realizado por Lee Friedlander a mediados de los 70. Aquél fue un encargo para conmemorar el 200 aniversario de los Estados Unidos de América y en el que se recogían más de 100 monumentos de muy variada índole que el autor encontró viajando por todo el país. En aquella obra se podía identificar —como pasa en el caso de Barba— cómo unos motivos concebidos para la celebración estética (se supone que los monumentos son símbolos —y más si son identitarios, nacionales— por los cuales una determinada comunidad —un país, era el caso— manifiesta orgullo, respeto y veneración) eran tratados por Friedlander de una manera completamente desmitificadora. Los encuadres y puntos de vista empleados por el norteamericano no eran los que correspondían a los patrones visuales de elevación estética

que se les presuponían a tan excelsos motivos, sino todo lo contrario: eran encuadres raros, como sutilmente desencajados, confusos a veces, con puntos de vista insólitos y que no heroizaban precisamente a los personajes protagonistas de esa estatuaria pública nacional. Tampoco eran puntos de vista encendidamente críticos, descarados y ultrajantes (nada en Friedlander podía ser *encendido*: su inteligente visión crítica siempre sería silenciosa, como en Barba). El resultado era ver *lo solemne*, pero de una manera escépticamente (desapasionadamente) irreverente. Y, de paso, cuestionar los límites y las convenciones formales (encuadre, marco, punto de vista) de la fotografía documental. Justo lo que vemos en Barba: sutil (de hecho es neoclásica, educada) pero evidente insolencia visual (audacia, inconveniencia) hacia las esculturas, edificios y símbolos *Reales* y lo mismo (atrevimiento) hacia el propio lenguaje de la fotografía documental. Se subvierte así, con elegante estiramiento y distancia, toda mirada *bienpensante* hacia esa doble cuestión. Ésa es la licencia que se otorga a sí mismo nuestro autor, un autor tan metódico, ordenado y sistemático con su obra como crítico e incisivo gracias a ella. Y es que la perfección técnica y el acertadísimo ajuste temático le otorgan un privilegiado pasaporte para esa doble subversión de la que nos hace (a los espectadores —felizmente—) partícipes. Dice Barba: «Una fotografía es sólo una imagen, el dibujo de la luz, un conjunto de píxeles, pero puede



*Sin título.* De la serie *REAL*. 2013-2016

estar repleta de matices, de sugerencias y de diferentes interpretaciones. Se establece así una interesante y necesaria conexión entre lo fotografiado, quien lo fotografía y quienes reciben esa imagen o sucesión de imágenes.»

Todas las fotografías para este proyecto han sido realizadas en las provincias de Madrid y Segovia, dentro de los llamados *Reales Sitios* (en la Comunidad de Madrid: el Palacio Real de Madrid, el Real Sitio de Aranjuez y San Lorenzo del Escorial; en la provincia de Segovia: la Granja de San Ildefonso, el Palacio de Riofrío y el antiguo Palacio Real de Valsain). Nuestro autor ha realizado más de sesenta visitas a estos lugares durante los tres años que ha durado el proceso de la toma de imágenes. En ellas el elemento humano está presente sólo como una pieza más de un decorado, como si formara parte del *attrezzo*, sin protagonismo alguno, sin identidad, como elementos colaterales dispuestos en las escenas de una manera (en la lejanía o tras una cortina de ramas u otros elementos que dificultan su identificación) que sólo ayuda a interiorizarlas (esas escenas) con una sensación de mayor extrañamiento visual. Dicha presencia (la de los sujetos de sus imágenes) está, por tanto, también subvertida: lo habitual es que, cuando irrumpe la figura humana en una composición, esta irrupción suele ser protagonista (principal o secundario —pero protagonista al fin—) del relato. En el trabajo de Barba, por el contrario, la estatuaria, el trazo urbanístico y la arquitectura (*Reales*) son las grandes protagonistas de las escenas —por insólitas que hayan sido las formas de registrarlas—. Estas —nada convencionales— formas son las que hacen que revisitemos esos espacios (*Reales*) con una mirada nueva, desestabilizadora, descabalgada de la manera reverente y pertinente con la que habitualmente son observadas por el público común.

Como sabemos, la arquitectura y el urbanismo (incluido, pues, el jardín como concepto) es un constructo cultural que, como tal, está lleno de códigos informativos (de tipo identitario, político, económico, social, cultural, climatológico, orográfico, etc.). Estos edificios nacieron con una función de

exaltación y manifestación del poder (de nuevo político, económico, social, etc.) y, como tal, concebidos para ser vistos con una mirada de cierta veneración. En cambio, la mirada de Barba, entre otras muchas cosas ya señaladas, nos los ofrece con un punto de vista que resalta ahora el anacronismo de aquellas funciones originales (al ser contempladas en pleno siglo XXI y con la caída de popularidad que está teniendo el estamento *Real* en la sociedad española). Pese a ello, no es la suya una mirada reivindicativa y política, no ese ése su objetivo. Es simplemente una mirada *desacralizadora* (sin dejar de ser profundamente poética). Incluso se denota en ella un cierto poso nostálgico y melancólico (en realidad estos paisajes forman parte del imaginario personal y familiar de Barba —de ahí su visión experta y única de los mismos—: «Mi vínculo con los *Reales Sitios* viene desde



de muy niño, cuando todos los años me iba con mi padre [Teo Barba, pintor] a pasear por los Jardines de Aranjuez mientras éste tomaba apuntes de la llegada del otoño. Desde entonces he sentido admiración por ellos. Mientras él manchaba su paleta de ocre, dorados y rojos... yo me dedicaba a pasear y buscar aventuras como cualquier chiquillo de mi edad. “No te vayas muy lejos” —me decía casi sin apartar su mirada de los pinceles y el lienzo—. Y entonces, cuando ya le había perdido de vista, absorto en mis juegos, surgía



de pronto entre las hojas y arbustos el aletear de un faisán, o el esperpéntico grito de un pavo real... Con el miedo en el cuerpo y el pulso acelerado, yo volvía corriendo asustado bajo las faldas protectoras de su caballete.» Barba no es, por tanto, un fotógrafo *superturista* de visita y regreso a una realidad que le es ajena y que sólo ha hecho suya para la realización del proyecto. No es el caso. Él conoce muy bien lo que fotografía y, además, parece tener muy claro cómo debe hacerlo. Nada de sorna ni crítica ácida, nada de desprecio visual. Pero, por la misma razón, nada de visión común y prevista de los temas, espacios y lugares.

Desde el punto de vista técnico, todo el trabajo está resuelto en formato digital (no es analógico) y en los trabajos posteriores de edición y preparación de las copias finales no hay manipulación alguna de la realidad fotografiada (únicamente los necesarios ajustes de luz, corrección de color, perspectivas, enfoque, etc., pero sin ninguna otra trasgresión ni alteración de la escena).

En cuanto a la disposición espacial en sala, nuestro artista ha dispuesto dos áreas contrarias y complementarias para la exposición de las imágenes (que atienden a las dos categorías que antes mencionamos). Por un lado, las que representan la parte más *objetiva* y *real* del trabajo (las más contemplativas y de visión paisajista y estabilizadora), ambas en asépticos y austeros muros blancos y dispuestas lineal y ordenadamente (y con los mismos tamaños, acabados y enmarcados, siempre clásicos y solemnes —sólo la primera foto de ellas va en un tamaño mayor, con funciones como de *puerta de entrada* al proyecto—). Y, por otro, las fotografías que representan la parte más *subjetiva* del trabajo, piezas que van expuestas sobre un fondo de terciopelo rojo en nuestra sala y en diferentes formatos de presentación. Imágenes que representan la ambigüedad de *lo Real* y *lo real* a base de peculiares guiños ópticos e insólitos puntos de vista y giros de encuadre. Este panel de fondo rojo se nos presenta especialmente recargado y barroco, emulando



de alguna manera el interior de estos palacios. Además, es un panel perimetrado por unas peanas doradas con un cordón que cerca y acota la distancia de observación de este bloque (recordándonos que debemos someternos a las normas, a la autoridad y al poder de lo que miramos y emulando las delimitaciones físicas que estos palacios —convertidos mayoritariamente en museos— nos marcan a la hora de visitarlos —*prohibido acercarse, prohibido tocar*—). Este cordón, por tanto, además de marcarnos unas líneas rojas que no podemos transgredir, también nos habla del orden establecido, del estatus social y de la jerarquización del poder.

En palabras del propio Barba (y a manera de conclusión): «Una atracción inevitable es la que me ha llevado a recorrer estos lugares de otra época, detenidos en el tiempo, con sus imponentes palacios, sus misteriosos jardines,

rincones que huelen a intrigas, blasones, coronas e hijos bastardos. Muros que hablan del poder, columnas de siervos y esclavos, estatuas de faunos, de ciervos, de bacos...» Todo un sugerente viaje literario al que somos especialmente invitados, un viaje lleno de matices y relatado con una tan brillante como contenida prosa poética.

David Barreiro  
(Pontevedra, 1982)



*Sin título.* De la serie  
*Behind The Waterfall.*  
2013-2014

*Behind The Waterfall*



David Barreiro (Pontevedra, 1982 —reside en Islandia desde hace años—) nos presenta *Behind the Waterfall*, un trabajo realizado en la costa sur de dicho país durante los veranos de 2013 y 2014. Siendo una de las zonas con una mayor concentración de atracciones turísticas, esa región cuenta con un gran número de hoteles y casas de huéspedes que operan casi exclusivamente durante los meses de verano, atrayendo así no sólo a viajeros, sino a trabajadores de temporada. En este proyecto se expone el particular universo



de una de estas comunidades durante esos meses de vacaciones y de alta ocupación para la hostelería local. En concreto, el de un pequeño hotel en mitad de la nada, cercano sólo al atractivo turístico natural de unas cataratas y sin ningún otro aliciente ni reclamo destacable en 40 kilómetros a la redonda. En temporada alta, cada día los autocares llegan con grupos de visitantes que ven el espectáculo natural, toman algo en el hotel y se largan, sin detener demasiado su ruta. En el hotel y la zona trabaja personal autóctono e inmigrante. Y es ese micromundo el que ha querido registrar Barreiro de una forma muy personal.

De la misma manera que veremos en los trabajos de M. Pastor o D. Mocha para esta muestra, el trabajo de Barreiro se desarrolla con un lenguaje documental naturalista que opta principalmente por la serenidad visual y narrativa. La historia que se nos relata es sencilla (casi *minimal*) y los paisajes y personajes que la habitan son fotografiados con un tono especialmente contemplativo (tono que, como es lógico, se hace extensivo a la audiencia). Un tono con el que ninguno de ellos (ni paisajes ni personas) adquiere mayor protagonismo que los restantes. Así, asistimos a unos retratos que no han sido cazados ni robados sino que están levemente detenidos, como sutilmente escenificados, lo que nos da la posibilidad (como lectores) de ficcionar más libremente sobre sus vidas y pensamientos.

Y es que cuando uno mira una imagen que ha sido creada de una manera, como decimos, contemplativa (porque su autor

no ha querido fotografiar una realidad de manera excitada y llena de energía visual —y rápidamente captada—, sino que lo ha hecho de una forma más detenida, silenciosa y contenida), puede hacer un recorrido mucho más extenso, desarrollado y lento por toda la extensión de la misma. Un recorrido narrativamente más amplio. Cuando uno mira una imagen *caliente* (fotografía de reportaje decisivo, por ejemplo), la mirada se dirige fundamentalmente al área de esa imagen que está más encendida y se recrea en ella, en su fascinante energía visual (o formal) y temática (o argumental). Esto hace que la mirada hacia el resto de la escena (que no es tan caliente) se deje para un segundo nivel de interés y su lectura, por tanto; no es tan rica como cuando miramos la periferia de una fotografía contemplativa. En las fotos de Barreiro nos podemos recrear sin altibajos, sin jerarquías, sin prisas, por todas las áreas de la imagen, por lo central y lo colateral.

En cuanto a las imágenes de paisaje, Barreiro las fotografía con un lenguaje descriptivo que es igual de contemplativo y sereno que el de los



*Sin título. De la serie Behind The Waterfall. 2013-2014*

retratos. Esta cualidad permanente en el estilo de Barreiro hace que todas las imágenes (ya sean paisajes, interiores o personas) tengan un mismo trato narrativo y no haya jerarquías entre ellas, haciendo que el peso del relato descansa entre todo el conjunto de fotografías por igual. No hay ningún



exceso, ni de forma/lenguaje, ni de contenido/argumento. Todo está ligeramente desaturado, decromatizado, todo es suave, no hay ningún ruido visual, no hay alto contraste. Uno incluso tiende a pensar que esas nubes de los cielos del norte (incluso en verano) son capaces de tamizar y detener por igual tanto la intensidad de los colores y las sombras como las emociones de estos lugareños.

También es destacable que predominan los espacios vacíos, ya sean interiores o exteriores (incluidos los autocares) y, por supuesto, el hecho de que los humanos figuren en este proyecto siempre a solas, nunca interactuando entre ellos. Hay alguna foto de un grupo (de lo que parecen ser turistas), pero situado muy a lo lejos y mirando un paisaje agreste, nada espectacular. Todo, por tanto, conduce a una tal sensación de aislamiento (pero, por alguna razón, no de soledad) y de quietud social que, inevitablemente, uno no puede de nuevo dejar de pensar en cómo será la vida allí en lo más crudo del invierno...

Patricia Bofill  
(Barcelona, 1973)

75



*Sin título.* De la serie *Derivas*. 2012-2017

*Derivas*

La obra que les presentamos de Patricia Bofill (Barcelona, 1973), titulada *Derivas*, es un proyecto reposado y en curso, de muy extenso recorrido en el tiempo y que se desarrolla toda en el campo de la abstracción, una abstracción que no es sólo de orden formal (basada en imágenes no figurativas ni identificables), sino que, en su caso, también debería definirse y entenderse como de orden *espiritual*. Asimismo, es una obra de claro interés y trascendencia estéticos, pero que busca, como en el caso de los formalistas modernos norteamericanos de los 50 (H. Callahan, A. Siskind, M. White, etc.), que dicha trascendencia mute en algo así como (se entienda como) una suerte de

introspección emocional (del artista) que es proyectada al espectador, un abismarse hacia dentro de uno mismo para luego hacer de estas imágenes unos equivalentes poéticos gráficos de ese sentir íntimo profundo del autor ante el mundo. Ya hemos hablado de esta concepción de la fotografía en el caso que les presentamos de I. Ariño (con un trabajo diferente al de nuestra artista, pero con cierta similitud en las intenciones). Las restantes series de Bofill (*Urbs* y *Passages*) inciden en la misma cuestión y, por tanto, definen y delimitan la línea permanente de su intención y su autoría.

En *Derivas*, título de la serie que les presentamos en esta muestra, Bofill realiza un viaje esencial hacia el minimalismo puro y primario de la fotografía documental (dado que no es fotografía manipulada, no es intervenida, es pura y directa), un ejercicio de destilado profundo de los valores habituales de la fotografía, que pasan a ser serenamente subvertidos: así, los valores tradicionales de *representación* que siempre se han atribuido de manera protagonista a la imagen fotográfica (de ser pura denotación sin apenas connotación) son intercambiados en este proyecto por unos valores (menos comunes) basados ahora en su capacidad de evocación (lo que implica justamente lo contrario: dar prioridad a la connotación sobre la denotación). La fotografía pasa de ser una entidad cuya función fundamental es el registro y la constatación (incluso la afirmación o el testimonio) a ser una entidad cuya función fundamental es la sugerencia abierta, la metáfora y la elipsis. Dice Bofill: «*Derivas* gira en torno a la naturaleza ambigua, opaca y elusiva de la imagen fotográfica, a su poder de representación y a la relación frágil y precaria que mantiene con lo real.» Si la fotografía es habitualmente una sección de realidad identificable, aquí se le hace desaparecer esa cuestión de la identificación para que seamos nosotros, los espec-

tadores, quienes construyamos un nuevo significado a unas imágenes que, de manera literal, a lo máximo que llegan es a informarnos de espacios, volúmenes, superficies, texturas, formas, límites, geometrías, etc., pero nunca lo hacen (informar) de nada reconocible en concreto. Son fotografías en tonos austeros, monocromáticas, sin referencias de espacio ni de tiempo, de encuadre cerrado y sin perspectiva, espacios planos, pura bidimensionalidad, sin sombras, sin escala, sin contexto, donde todo adquiere, por tanto, una nueva dimensión, un nuevo significado abierto, sin certezas visuales.



Sin título. De la serie *Derivas*. 2012-2017



*Sin título. De la serie Derivas. 2012-2017*

Fotografías silenciosas (su serenidad formal y abstracta genera la percepción de que no hay exceso ni ruido alguno), escuetas, parcas, casi cercanas a un ascetismo zen.

La propia Bofill describe perfectamente sus intenciones: «Trato de desnudar la imagen fotográfica, despojarla de todo lo superfluo, reducir al mínimo toda referencia que pueda tener a lo real, todo reconocimiento, de manera que la mirada del espectador apenas tenga puntos de apoyo donde sostenerse [para hallar un significado concreto]. Mi interés se centra en lo que sucede *en* la imagen y no *fuera de* ella, lo que me lleva a un progresivo alejamiento de la

realidad y a un desinterés en el valor de representación de la imagen fotográfica. *Derivas* no busca representar, documentar, ni ser evidencia de nada. El interés recae en el mundo que presenta la imagen y en su poder visual para evocar o crear una emoción.»



Nacho Caravia  
(Oviedo, 1980)



*Sin título.* De la serie *Mamá*. 2012-2015

*Mamá*



Nacho Caravia (Oviedo, 1980) nos presenta *Mamá*, un proyecto de marcado carácter personal y subjetivo que ha sido realizado todo él con un lenguaje — si cabe— más intimista y lírico (en algunas imágenes roza lo *camp*) que el de otros trabajos suyos —un poco más descarnados y crudos: vean su web—. Un



lenguaje que, pese a estar deliberadamente recreado con una factura y apariencia suelta, amateur y *naïf* (lo que le genera una impronta de mayor veracidad y cercanía), consigue trasladarnos decidida y emocionalmente (lo cual no es nada ingenuo) hacia ese universo tan peculiar (ahora lo explicaremos) que se ha ido construyendo entre nuestro artista y su madre (de quien es hijo único —que, además, no ha conocido a su padre—).

En *Mamá*, nuestro joven autor nos ofrece una particular visión de su progenitora, (visión) a ratos fascinada y cómplice con ella (una mirada de orgullo), a ratos con un cierto poso triste, melancólico o nostálgico (como si Caravia, al mirarla, a veces no encontrara a la figura materna que realmente necesitara). Fotografiar a una madre de esa manera no debe de ser fácil cuando quien se supone debe ser en gran parte tu soporte emocional y tu sustento racional en la vida, se ha transformado en un ser libre que parece desconectar bastante de la lógica normal del mundo y que subvierte del todo las habituales jerarquías de poder y orden social entre madre/hijo.

Caravia nos relata su historia sin ningún tinte de dramatismo ni de desesperanza (aunque a veces es evidente la preocupación), sin establecer juicios de valor moral e intentado empatizar con el peculiar mundo personal que parece haberse instalado en la vida de su madre, una mujer con una cierta ambigüedad ante la cámara: a veces parece frágil y como preocupante víctima de un trastorno conductual (en lo que parecería ser un síndrome de Diógenes) y en otras ocasiones posa con un decidido poder de seducción y atracción (de hecho es indudable una cierta elegancia innata y natural en la anatomía y los movimientos de esta mujer, en ocasiones tocada incluso por cierta coquetería). Su aspecto en

unas imágenes parece como abandonado pero, en cambio, en otros retratos su estilo y su belleza son destacables.

Esta obra es, en el fondo, como una forma de diálogo entre dos personajes, el autor y su madre, afectada esta última de claros desórdenes anímicos que tienen indeseables consecuencias domésticas y sociales en su vida cotidiana. Caravia, de una forma poética, luminosa y llena de afecto, de una forma morosa y amorosa, dedicada y detalladamente, la fotografía y procura entenderla y aceptarla (él dice: «En la medida de lo posible intento ayudarla a ser consciente de su situación y mejorar su relación con el entorno»; «empecé a fotografiar a mi madre coincidiendo con mi emancipación personal, hacer



*Sin título. De la serie Mamá. 2012-2015*

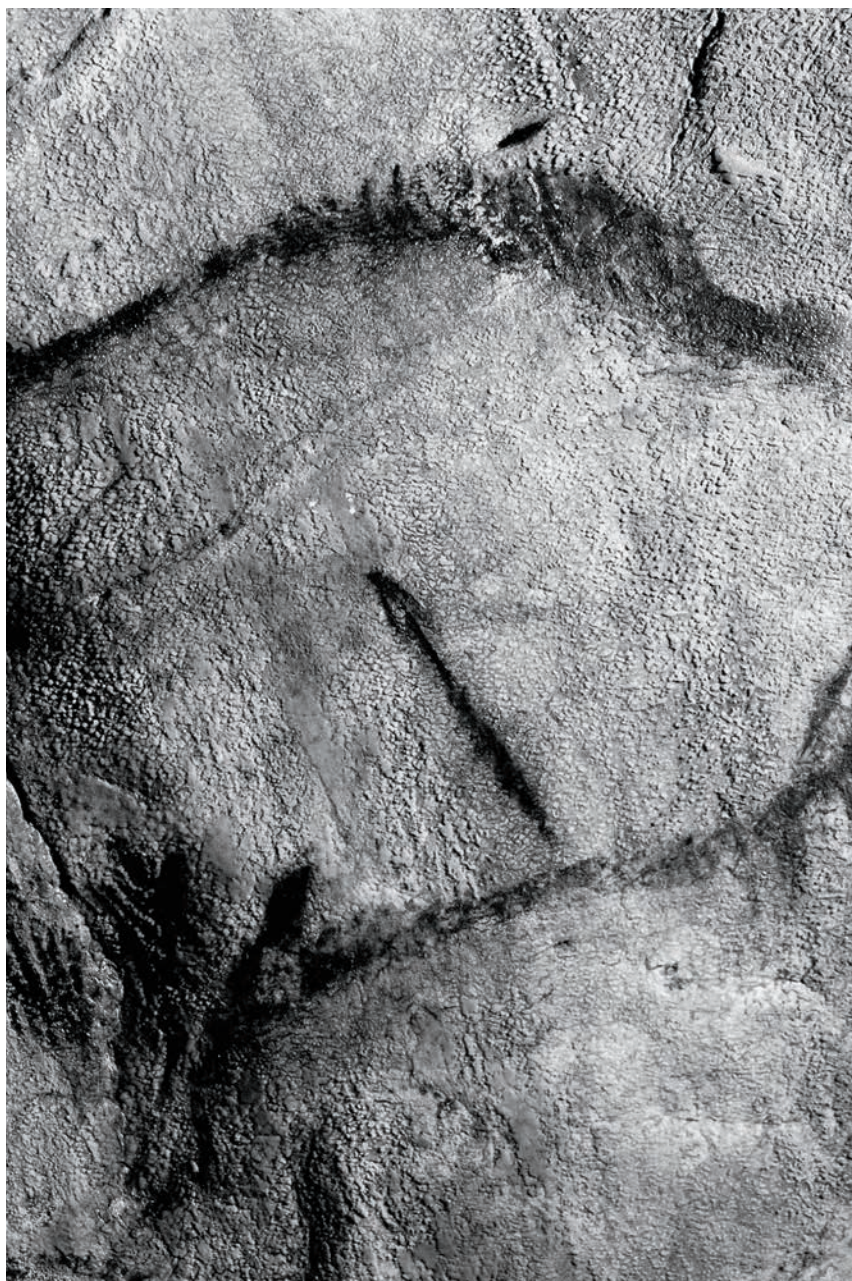
fotos y editarlas era una forma nueva de diálogo entre los dos libre de la jerarquía madre-hijo. Con el paso del tiempo, ver a mi madre desde esta nueva perspectiva, desprovista de su rango —que no de mi afecto—, me ha ayudado en la tarea de comprenderla e interpretarla»).

Y mientras Caravia y su madre *dialogan*, nosotros asistimos (pese a la narrativa *naïf* y amateur) al elaborado y entregado retrato-homenaje que nuestro artista construye de ella, un retrato que acaba con unas hermosas

imágenes de la protagonista bailando en una suerte de danza personal consigo misma —imágenes metáfora de una libertad interior tan intensa como inocente— y una preciosa foto final *vintage* con los dos personajes desdibujados.



Jon Cazenave  
(San Sebastián, 1978)



Jon Cazenave (San Sebastián, 1978) es un autor intenso y emocional (aunque no debemos entenderlo como suelto, expresionista y apasionadamente desbordado, sino más bien austero, espiritual, ascético, silencioso y sintético) cuya implicación en los proyectos que desarrolla (algunos, como el que les presentamos, de una década de realización) es rigurosa y firme, una implicación que (incesablemente) se dirige más a la búsqueda del origen de todas las preguntas que el propio autor se pueda plantear a sí mismo que a la (búsqueda) de sus respuestas concretas. Su obra se mueve en el campo del cuestionamiento introspectivo y de la aprehensión del conocimiento a través de la duda y la investigación *interior*, más que en la búsqueda de soluciones directas obtenidas del *exterior*, del concreto universo (*exógeno*) que le rodea, un universo, en su caso, de clara raíz y connotación vascas. Es, por tanto, un intento de comprensión mejor del mundo (no sólo de su mundo perimetral —vasco, como decimos, en este caso—, sino del universal —lo que entendemos por *la vida*—: en cualquier caso, ambos son *exter-nos*), pero realizado a través del estudio —*interno*— de uno mismo.

*Galerna*, la obra que les presentamos (es la primera vez que se expone al completo, en forma de síntesis de 10 imágenes), se termina configurando como una especie de muy elaborado y subjetivo imaginario visual de Euskadi (dice Cazenave: «Es una suerte de antropología íntima del sentir vasco») y consta de varias series: *Gatazka* [«Conflicto»] (2007-2009), *Herri ixilean* [«En el país silencioso»] (2010), *Ardora* [«Luminiscencia del pescado en el mar al alba»] (2012-2016), *Numen* [«Deidad»] (2011-2014), *AMA LUR* [«Madre tierra»; pero también *AMA* —«madre», en euskera— y *LUR* —nombre de la compañera sentimental de Cazenave—] (2013-2015) y *Urantz* [«Agua piedra»] (2015-2016). A lo largo de todas estas series, el trabajo va a ir pasando de un inicial lenguaje documental de reportaje en *Gatazka* (prensa de autor subjetiva —como podría ser la de A. González Caro— o dramatismo poético —como el de A. de Dueñas, J. Gorospe, A. Lorenzo y C. Ordóñez—: negros extremos, muy contrastados,



turbiedad, grandes manchas, movimiento, oscuridad, imágenes metáfora de una falta de respuesta, imágenes de duda y cuestionamiento más que de proclamación afirmación y testimonio, etc.) hasta el esencialismo abstracto en *Urantz* (como el de P. Bofill, por ejemplo). Argumentalmente (y de manera harto resumida), el proyecto parte del análisis determinado del conflicto vasco (*Gatazka*) y se va adentrando de forma más genérica (*Herri ixilean*) en la naturaleza, la historia y las leyendas de dicho pueblo (sobre todo a través de su antropología y cultura rurales, de su magia ancestral, de sus mitos y rituales, conservados, venerados y transmitidos generación tras generación, tanto en la montaña —*Numen*— como en el mar —*Ardora*—) para intentar llegar al alma de su identidad (la del pueblo vasco) en los rastros de la presencia prehistórica del ser humano (*AMA LUR* y *Urantz*) en las cuevas paleolíticas de Euskadi. La cueva es entendida —de manera mítica— por Cazenave como un lugar vacío del interior

de la Tierra donde —como tal vacío— hay ausencia completa de todo artefacto y, por tanto, la esencia de la condición humana puede descansar primaria sin contaminación alguna (y, además, estar presente, de una forma matérica, en sus paredes y piedras ancestrales).

Cazenave nos declara: «Al principio me introduje en las dos partes del conflicto vasco y viví situaciones complicadas (*kale borroka*, asesinatos de ETA, funerales, manifestaciones por los derechos de los presos...), pero rápidamente (en uno o dos años) dejé de interesarme en la fotografía periodística para buscar un mayor desarrollo del lenguaje personal y ser yo el que marcara los ritmos de este proyecto de investigación. He fotografiado a amigos, he fotografiado a mi familia, he embarcado en un barco pesquero durante semanas para buscar la nada del mar, he conocido a familiares de víctimas, a familiares de presos, he conocido a antropólogos que guiaban mi búsqueda. Todas estas personas están en estas fotografías. Nunca me he escondido. Siempre he utilizado un 35 mm y un 50 mm precisamente para eso, para no esconderme, para estar cerca de lo que fotografío. A veces pienso que mi ojo no me guía tanto como mi nariz. Necesito oler. A veces fotografío por el olor y suelo recordar el olor de una fotografía. Es muy especial.»



*Enbor. De la serie Galerna. 2014*

De todo este recorrido antes mencionado, quisiéramos destacar ciertos aspectos de alguna de las series. Así, en *Numen* es subrayable que el documentalismo profundamente subjetivo que emplea nuestro fotógrafo consigue retrotraernos certeramente a un mundo de espíritus antiguos y vernáculos introduciéndonos en el interior de ritos primarios y ancestrales, pero haciéndonos partícipes casi directos de la experiencia, como si estuviéramos dentro de ella (si Cazenave hubiera fotografiado con unas claves más notariales y literales, más objetivas y realistas, nos hubiera dejado completamente «fuera» como espectadores, como *turistas* de una exótica realidad que nos es del todo ajena).

En *Ardora* se comienza a identificar la progresiva tendencia a la abstracción formal y conceptual del trabajo. Ya aparecen las primeras imágenes que empiezan a ser sintéticas y no analíticas: esas inmensas olas del Cantábrico que chocan entre sí y que son metáfora del desencuentro entre dos polaridades que, cuando se encuentran, se golpean violentamente haciendo que se genere como una explosiva liberación de energía y angustia, una liberación catártica, limpiadora, como la que se produce en la apertura de un quiste infectado que, al sajarlo, expulsa su malsano interior y la herida es, finalmente, limpiada, sanada, reparada. No se instala (Cazenave) definitivamente en ella (en la abstracción), pero comienza a emerger como vía de solución al proyecto y sus trascendentales preguntas. Dicha abstracción irá ocupando cada vez más protagonismo, en los subsiguientes proyectos de *Galerna*.

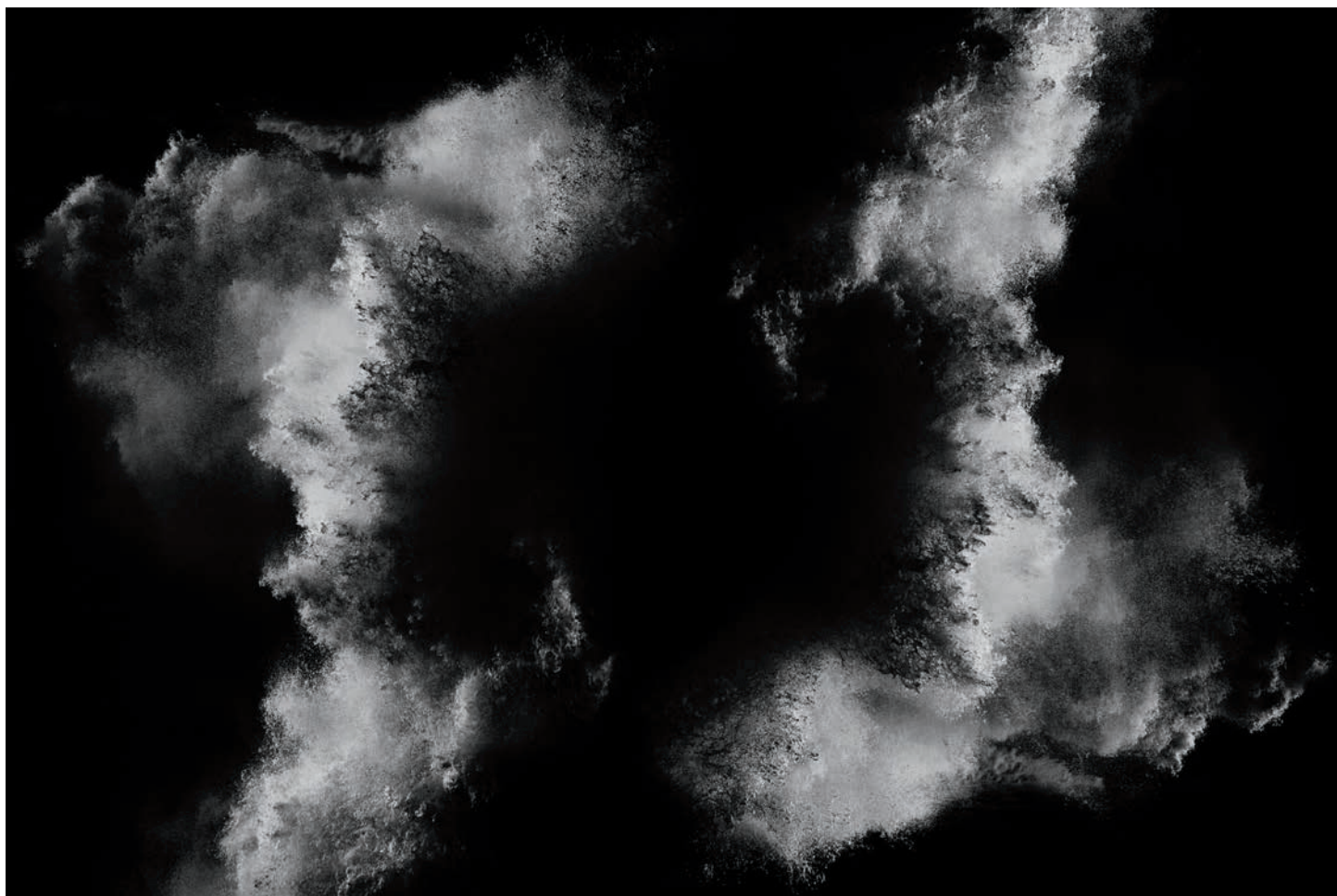


En *Uraitz*, nuestro artista llega a la piedra, al agua y a la materia primigenia. La fotografía se hace abstracta y ya no hay rastro del hombre vasco. Irrumpe el color. Cazenave recoge piedras de la montaña

moldeadas por el paso del tiempo y el agua y luego las toca, las estudia, las analiza, las siente, las palpa, las trata con polvo de óxido de hierro (resultando un ocre rojo sagrado, el primer color) y finalmente las fotografía. El acto de fotografiar queda así al final del proceso y no al inicio —que es lo habitual—. El proceso artístico se hace más lúdico, juega con los materiales y los interroga, los reduce a símbolos —es un proceso de síntesis, pues, pero, a la vez, es un proceso metafórico—. Nos resulta poético que, cuando Cazenave decide incorporar el color a sus imágenes, dicho color sea fundamentalmente el rojo (por ser metáfora visual de un color atávico, primario, puro, inocente, matérico, natural de la tierra, origen de todo, fertilidad inicial). El rojo que irrumpe en *Galerna*, por tanto, no es el de la sangre, que sería una metáfora obvia y superficial de la violencia y el conflicto (por terribles que éstos hayan sido). El rojo del óxido de hierro en la piedra irrumpe, pues, como metáfora del origen primigenio de la vida y no como conclusión fatal de esta última.

Sea como fuere, en *Galerna* (hablamos ya como obra completa), nuestro autor no parece plantearse su identidad política o nacional de una manera específica (pese a que el *sentimiento* vasco navega por todo el proyecto y es como una pátina que está presente —con mayor o menor elipsis, da igual— en todos sus diferentes subapartados), sino que lo hace de una forma más abstracta y primaria (lo cual la torna en mucho más poética y auténtica). En realidad —y como hemos visto—, el trabajo en sus inicios sí que se desarrolla en unos términos identitarios más vernáculos (con unos presupuestos argumentales, pues, bastante más cerrados y determinados), pero, según va avanzando con los años, esa evidente y vertebral cuestión identitaria concreta —la vasca— muta progresivamente en algo más universal y genérico (y, como decimos, abstracto: la condición humana). Ese viaje de la especificidad a la abstracción, ya se ha adelantado, será doble: por un lado, un viaje formal (nos referimos a aspectos relativos al lenguaje —o lenguajes— empleado/s). Y, por otro —y mucho más importante—, un viaje (en el mismo exacto sentido: de lo particular a lo absoluto) temático o conceptual.

Además, se ha de mencionar que el trabajo (lo que se ratifica aún más en toda su completa extensión) posee una connotación autobiográfica evidente, aunque dicha connotación no sea concreta ni literal. Resulta indudable que un proyecto realizado con un grado de implicación tal como el que vemos no



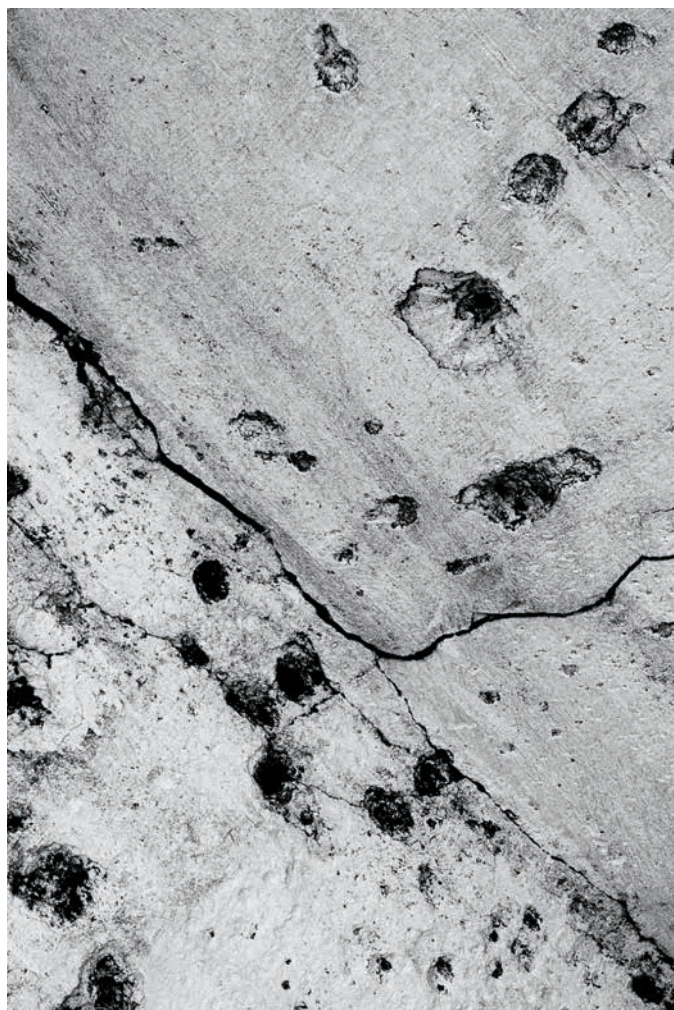
*Talka IV.* De la serie *Galerna*. 2014



puede dejar de estar hecho con las tripas, las emociones y el análisis introspectivo profundo. Pero, como ya dijimos, no nos confundamos, *Galerna* no debería situarse en esa parte de la creación artística que se hace *exclusivamente* con las tripas: pese a que la mayoría de textos que hemos leído sobre Cazenave inciden en ello de una manera principal y también pensemos que este es un proyecto fundamentalmente visceral, animal y primariamente vibrante, nos resulta imposible (a la vez) dejar de ver que está todo él bañado y protagonizado por una segunda (pero paralela, colateral e igual de importante) visión estudiosa y analítica, una visión bastante más metódica de lo que parece, juiciosa, medida, razonada y controlada. En otras palabras, hay mucho de contención racional y sustancia gris en este trabajo (y no sólo encendido —y caliente— impulso o arrebató emocional).

Pese a indicarles por adelantado y aceptar que no somos especialistas en la *cuestión vasca* (mas allá de la información, siempre polarizada, que hemos recibido de las dos diferentes tomas de posición —bastante extremas— durante los duros y largos años del conflicto), nos permitimos pensar que nuestro autor parece navegar en el difícil territorio de la legítima duda: tener una empatía profunda con la identidad vasca (no violenta) más reivindicativa (Cazenave ha nacido allí y ha crecido rodeado de vida euskaldún), pero reconocer también

los terribles excesos que ha tenido su parte más violenta. En cualquier caso nuestro autor sabe que las cosas no se arreglan en un choque identitario de dos polos opuestos (choque en el que ha nacido y ha discurrido toda su vida). La reducción a estereotipos (esos dos polos opuestos históricos que permanecen en la raíz del conflicto) está en las antípodas de su concepción de la vida. Esa reducción no permite la resolución de las cosas. Y, por ello, decide salirse de ese nivel de *ruido superficial* (por gravísimo que haya sido —con la sangrante e irreparable herida que ha creado en todas las víctimas—) e intenta llegar a otro (nivel) de *silencio* en el que encontrar una posibilidad de respuesta. De hecho, parte de la excelencia de *Galerna* reside en haber hallado en su contención abstracta final una suerte de pasaporte moral para abordar limpiamente el problema, en vez de haberse recreado (posicionado) en una defensa polarizada de una de las dos posibles causas de la *cuestión vasca*, una cuestión —como sabemos— bastante irresoluble si sólo se atiende desde una de ellas en exclusividad. Si Cazenave se hubiera quedado en *Gatazka*, su primer capítulo (aunque lo hubiera desarrollado mucho más), se habría instalado en un mundo narrativo argumental y temático mucho más particular y concreto, el del histórico conflicto y el de sus raíces identitarias más tópicas y conocidas (con toda su terrible marca dramática de violencia y terrorismo), pero le habría sido difícil concluir con alguna idea realmente liberadora del problema, de su ya muy largo nudo emocional, cargado de viciados e históricos rencores (no resueltos del todo para ninguna de las dos partes). La universalidad de la única respuesta a la que llega Cazenave (la condición vasca reducida a su síntesis primigenia en la Cueva prehistórica y ancestral) es la única que puede dotarse de una legitimidad (moral y política) indiscutible, al mantener la cuestión identitaria (vasca) completamente alejada de su contaminación contemporánea (la de esa segunda mitad del siglo XX), una contaminación que es de un orden más específico y puntual/particular y que, se ha comprobado —pese al terrible pasado reciente de violencia—, ha incapacitado hasta la fecha toda posibilidad de resolución consensuada. La vulgaridad de la *política aplicada* ha conducido al choque, al enfrentamiento y a la violencia. La *política en abstracto* (la que sólo permiten el arte y la filosofía, por desgracia), que es esencialista (es *filosofía de lo político*), es la única que permite a la identidad vasca regresar hacia un estado primigenio de pureza que la hace incuestionable ante todo tipo de terceros y/o de polaridades. En *Galerna*, por tanto, con una belleza profundamente conmovedora, elegante e impactante, se llega a silenciar (a acallar) históricas posturas antónimas. Es tal su reducción a la esencia primera y ancestral de lo vasco que





*Azeri. De la serie Galerna. 2009*

intentar encontrar en ella ecos y coletazos de un conflicto —por gravísimo que haya sido— del siglo XX (y XXI) resulta moral y estéticamente improcedente. Por suerte, la obra de Cazenave está por encima de todo eso.

Nuestro autor, en ese viaje de introspección filosófica hacia la identidad atávica vasca llega, a la vez, a la esencia más universal de la condición humana. Y en ella toda problemática política concreta queda diluida en aras de esa abstracción final del ser humano. En ese esencialismo final, la respuesta es universal (y ya no sólo vasca) y, como decíamos, no admite cuestionamiento ni polarización: se ha despojado al hombre (al ser humano) de todo, dejándole en un estado de equilibrio primigenio con la naturaleza. Por tanto, Cazenave no es que quiera evadirse de la *problemática* cuestión (identitaria vasca) (de hecho su trabajo es moralmente puro, rigurosamente puro, casi inocente: es como un niño que sigue buscando respuestas en donde le han dicho siempre que no las hay). Lejos de evitarla —nuestro autor podría haber realizado proyectos que nada tuvieran que ver con la esencia vasca—, Cazenave se zambulle en las raíces ancestrales y en los orígenes de la cuestión porque sabe que en ellos no habrá *ruido* y porque, probablemente, será el sitio donde poder llegar a una respuesta que, aunque no dé las claves para entender la dramática problemática vivida en su tierra desde los años 60, al menos será un territorio en que su identidad (vasca y humana) se encuentre de una manera limpia, originaria y en paz. Un territorio anterior a todo conflicto. Un territorio de salvación, de equilibrio, de silencio. Un sitio en el que la reafirmación de su identidad no conflictúa con nada ni con nadie y no implica renuncia alguna.

El suyo, pues, no es un viaje cobarde, sin posicionamiento, una suerte de subterfugio para evitar plantear una cuestión tan problemática en la sociedad vasca y española actuales. Todo lo contrario. Es un viaje que intenta buscar una respuesta profundamente empática a una polarización histórica de difícil resolución y cuya única posibilidad moral de resolverse/solucionarse/encajarse es reafirmando la esencia pura de una identidad antes de estar contaminada. Es como situarse en el centro de esa histórica polarización, entendido como el único lugar en el que no hay intereses *superficiales* que decantan la balanza hacia uno de los dos lados (cada uno con sus legitimidades incuestionables —siempre que estas últimas no estén teñidas de violencia y muerte, por supuesto—). Nuestro autor no ha querido escurrir el bulto. Al revés: *Galerna* es un territorio de unificación común encontrado a través del esencialismo artístico y fuera de todo ruido o tormenta —sustantivo este último que ha dado título al proyecto completo—.

Por cierto, escribimos esto el día en que ETA está en todos los titulares de prensa electrónica del país porque acaba de anunciar hace un par de horas su desarme incondicional y unilateral para el 8 de abril, facilitando a través de medios de comunicación internacionales la localización de sus zulos.

Como conclusión, desearíamos destacar que *Galerna* es un viaje que, lejos de ser de búsqueda (como se había planteado al principio), termina siendo de iniciación, de alumbramiento. Un viaje que, en lugar de llevarnos a un destino lleno de respuestas concluyentes y acertadas, nos conduce al origen de todos los orígenes, el único territorio de serenidad y de ausencia de contaminación, la única respuesta posible. En los comienzos del trabajo aparece la imagen de una mano (de la huella de una mano —que parece como ensangrentada, pero que es una mancha en la pared tras una tarde de disturbios en San Sebastián—) que es una clara metáfora del desgarrar y del dolor. En la foto final de *AMA LUR*, esa mano (de nuevo una huella tintada —en la piedra—) es una mano primigenia, limpia, inocente, ancestral, en equilibrio, una mano unificadora, serena, sin conflicto, una huella que reivindica identidad —*aquí he estado yo, un ser humano*—, pero una identidad que, insistimos, no admite contaminación ni polarización porque es esencial y sintética, la de la condición humana universal manifestándose en sus orígenes.



Iván Clemente  
(Madrid, 1979)

91



Iván Clemente (Madrid, 1979), en su proyecto *h* (título que hace referencia a la constante de Planck, origen de la mecánica cuántica y origen, pues, de casi todo), hermana la poesía con la física nuclear y con la filosofía zen.



*...I might be chasing waves of light  
Out towards the grim  
Where stars are sparse  
And the cold of space seeps in  
Earth, Queen.*  
De la serie *h*. 2013

*h* no es un trabajo científico (invita a soñar e imaginar, no a acreditar, probar ni certificar), pero está inspirado claramente en la posible intersección y afinidad de las tres áreas que acabamos de mencionar. Es una obra concebida en forma de libro que acertadamente coreografía (dispone en página, edita y secuencia), por un lado, teoremas, ecuaciones, fórmulas universales, principios físicos (Schrödinger, Einstein, Lorenz, etc.), y, por otro, citas de grandes escritores y pensadores (Kerouac, Borges, Mallarmé, Pound, Neruda, etc.). Se consigue así a lo largo de todo el volumen un exquisito baile de referencias (científicas y literarias/filosóficas) que se ven acompañadas por hermosas imágenes fotográficas que también podrían tener esa doble connotación (por un lado, parecen tener un origen, justificación e intención puramen-

te estéticos; por otro, a veces parecen ser imágenes de texturas, superficies, volúmenes, etc., tomadas con una actitud exclusivamente pragmática como la que se da en todo estudio físico, científico y concreto de algo). Estas imágenes se ven, a su vez, acompañadas por unas espléndidas ilustraciones no fotográficas realizadas por Zuzana Kralova.

En cualquier caso, entre todas esas referencias e imágenes, Clemente consigue recrear imaginariamente (y de forma muy libre y abierta) una especie de *Kosmos* en el cual, como espectadores, se nos insta a trascender lo cercano y lo obvio, lo mundano de las cosas, y a aproximarnos a una visión renovada de éstas, una visión que (aunque a una gran parte de la audiencia le resulte sorprendente) aúna poesía y física. Y es que, como acredita *h*, hay un



territorio común que comparten poetas, físicos nucleares y maestros zen: el arquetipo mental, la síntesis del pensamiento, el destilado esencial de las ideas, la reducción a la idea primaria y fundamental de las cosas. Este espacio de hibridación e intersección entre disciplinas es el que fascina y motiva todo el trabajo de Clemente (con formación en ingeniería nuclear). Un jardín oriental, escenario preferente de la meditación zen, no es otra cosa que una perfecta representación del Cosmos. «En un grano de arroz se encierra todo el universo», dice la filosofía budista. Algo equivalente a lo que puede ocurrir en una fórmula (o ecuación) matemáticas o en un poema.

Las imágenes para este trabajo (de naturaleza analógica o digital) han sido realizadas en entornos urbanos, comunes y cotidianos y no dejan de ser figurativas e

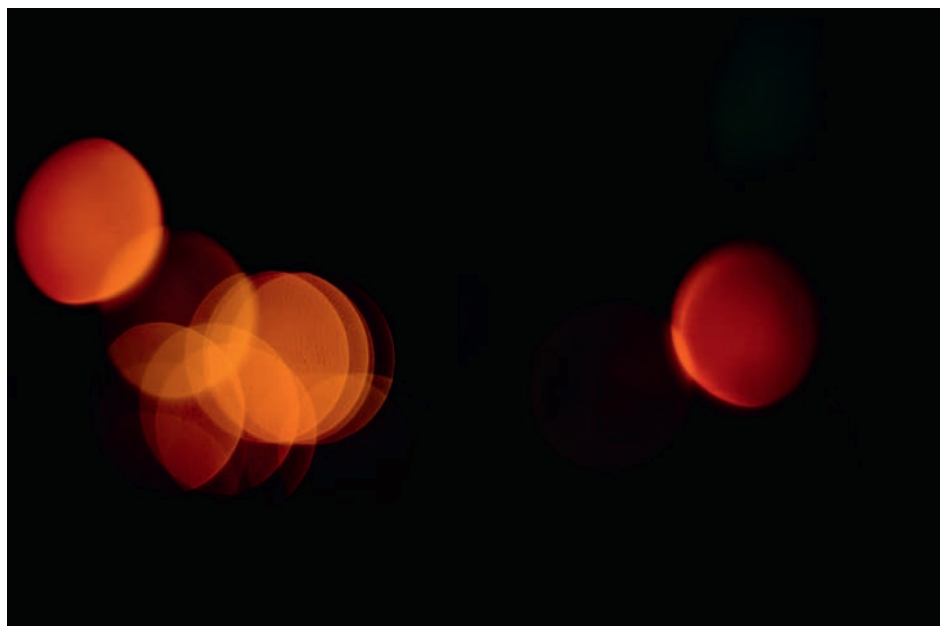
identificables, pero al ser presentadas (recontextualizadas) en este proyecto adquieren una visión mucho más abstracta, huyendo de una representación más obvia de las cosas. El propio Clemente señala: «Capturo imágenes que, extraídas de un contexto urbano y tras una destilación posterior, se convierten en ventanas de los [sugerentes] mundos que encierran.» Esa cercanía a la abstracción que mencionábamos es necesaria porque, por un



*...en un grano de arroz he encerrado todo el universo.*  
Taisen Deshimaru. De la serie *h*. 2016

lado, recrea el imaginario visual altamente estético que Clemente busca para seducirnos como artista, y, por otro, entronca (la idea de abstracción) con su propuesta conceptual, la de la síntesis del pensamiento que tienen en común las tres disciplinas que mencionábamos antes.

Por último, señalar que el proyecto ha ido evolucionando desde su concepción inicial como fotolibro hasta complementarse actualmente con elementos multimedia, música, aplicaciones móviles, web, desarrollo textil, textual y expositivo.



*...nauta silente  
que atraviesas pétalos y rocas.  
Neutrino, Mora Vélez.  
De la serie h. 2014*

Irene Cruz  
(Madrid, 1987)

95



*Urlaub  
Mär  
Stimmung*

*Vacaciones: Retiro y  
recuperación. De la serie  
Urlaub XV. 2013*



Irene Cruz (Madrid, 1987 —aunque reside desde hace años en Berlín—) es otra representante en nuestra muestra (al igual que M. Pastor, I. Ariño, A. Almendros...) de lo que podríamos considerar como un naturalismo documental de orden subjetivo, que, en su caso, además, es bastante simbólico y



alegórico, y siempre, en casi toda su obra, está relacionado con una idea muy contemplativa del paisaje y la naturaleza. Una idea heredera, en gran medida, de las teorías estéticas del Romanticismo alemán y de la filosofía oriental (ámbitos de los cuales Cruz es una ferviente seguidora —tal y como ratifican sus diferentes series—). No es casual que todas ellas tengan títulos en lengua alemana, un idioma, como sabemos, con un gran peso semántico cuando se trata de definir conceptos teóricos y artísticos (con complejos términos de larga morfología que encierran un significado profundo y extenso). Nociones como *Stimmungslandschaft* (el paisaje emocional), una idea estética que, junto a otras extraídas del pensamiento taoísta, está muy presente en la mayoría de los proyectos de Cruz, unos proyectos que, pese a ser independientes y autosuficientes, no dejan de estar a la

vez muy interrelacionados (formal y conceptualmente) entre sí. Para esta muestra les presentamos tres de ellos.

En *Urlaub. Vacation: Retreat & Recover*, nuestra artista fabula visualmente (con una narrativa abierta pero, como en el resto de sus trabajos, construyendo un muy personal universo/arquetipo femenino) una particular acción (señalemos aquí que Cruz tiene una amplia obra artística de carácter performático) de conexión de ella misma con el hermoso y decadente entorno natural que le rodea en las escenas, una acción como de limpieza vital de sí misma —de catarsis renovadora— ante la Naturaleza. El personaje que se nos presenta en las imágenes —siempre la propia Cruz— parece buscar en ellas una suerte de vacío físico y existencial ante la inmensidad del mundo, un vacío entendido como metáfora de nuestra nimiedad (la de los seres humanos) ante la enormidad de la Tierra, del universo, del cosmos. Según señala Cruz, «la filosofía china sostiene que del vacío proceden el aliento primordial y los demás hálitos vitales que constituyen la Naturaleza y rigen su constante fluir». Es por ello que las imágenes creadas para *Urlaub* (es evidente que nuestra autora se mueve en el campo de la fotografía escenificada) proyectan una cierta sensación de vacuidad, aislamiento y soledad, en lo que parece ser un viaje de huida de la civilización, de retiro al campo, a lo abandonado, a lo primigenio. Según la propia Cruz, un viaje de vuelta a la Naturaleza «para vaciarse, impregnarse de su fuerza vital y recuperarse». En otras palabras: *por el vacío a la plenitud*. Y es que debe señalarse que esta obra está inspirada en los textos —casi filosóficos— de François Cheng, conocido especialista en poesía y pintura chinas, cuyos escritos inciden en la idea de que todo artista debe conocer la noción de vacío, eje fundamental de la concepción taoísta del universo y su comprensión del mundo y la vida, un vacío entendido como aliento vital y como estado supremo al que el hombre debe tender. Las hermosas escenas de *Urlaub* —muchas, como de levedad/fragilidad/levitación— parecen indicar la necesidad de vaciarte para purificarte y volverte a llenar de ti mismo y, con ello, recuperarte. Todas han sido tomadas en el antiguo parque de atracciones Spreepark, de Berlín, un recinto rodeado de maleza y vegetación salvaje, cerrado, olvidado, vacío, desocupado, vacante, en vacaciones... (de ahí la elipsis del título).

Cruz tiene otra serie titulada *Mär* (que significa «cuentos de hadas» en alemán, aunque es una palabra que ya no se usa). Mär también es un término que en castellano se asocia al agua (es el medio marino) y Cruz juega con ambos significados, con una serie de limpias fotografías recreadas y



*Where All My Thoughts Are Found.* De la serie *Mär* V. 2013

coreografiadas en las que de nuevo vemos esa unión pura y empática entre un enigmático personaje (representado por un cuerpo humano femenino desnudo) y la Naturaleza, una Naturaleza en este caso protagonizada fundamentalmente por el agua.

En su serie *Stimmung* (otro vocablo alemán, que se usa para designar una variedad de significados, como son estado de ánimo, humor, espíritu, clima, tendencia, moral...), nuestra artista, influida por las lecturas de Simmel sobre el paisaje, de nuevo se hermana —completamente desnuda— con la naturaleza en otra acción de comunión y purificación de su propio cuerpo con la tierra, el agua, los árboles y demás elementos del bosque. Con sus escenas, Cruz (con cierta equivalencia a las observadas en el naturalismo finlandés que tan bien representa A. R. Minkkinen) consigue recrear

toda una obra de paisaje, entendido éste como constructo mental y reflejo de la situación emocional de uno mismo ante lo que le rodea. La propia Cruz afirma: «El género artístico del paisaje muestra la necesidad humana de sentirnos cerca de la naturaleza, así como la de valorar su belleza. Hablo de la idea de Paisaje como conciencia del lugar en el que estoy, en el que sucede la vida. La Naturaleza ejerce un poder que nos minimiza al integrarnos en ella, al tiempo que nos conecta con un sentimiento de existencia y pertenencia común al universo.»



Tiago da Cruz  
(Caldas de Rainha, 1976)



*Sin título. De la serie The Dark Ride. 2016*

*The Dark Ride*

Tiago da Cruz (Caldas da Rainha, 1976), fotógrafo portugués residiendo en Algeciras (Cádiz), nos presenta un oscuro trabajo de reportaje subjetivo o introspectivo, en parte ficcionado o escenificado pero siempre realizado



bajo una cierta atmósfera de realidad posible, un reportaje —en cualquier caso— con unas connotaciones formales y semánticas que bien podríamos definir como precinematográficas. Su historia, titulada *The Dark Ride*, resulta más emocional y sensorial que concreta y, aunque sin un guión lineal (y, en realidad, tampoco un principio ni un fin), se apoya en una suerte de narrativa secuencial y ordenada de las imágenes (sobre todo cuando funciona en su mejor formato, el de fotolibro), con un eficaz y sugerente acompañamiento sonoro (cuando se visiona el vídeo específico de la obra). El relato es, por tanto, pretendidamente abierto y, con ello, con un mayor componente ficcional y enigmático. Bien podría ser una película de cine negro pero realizada no con los códigos visuales y narrativos al uso (nos referimos a los de los filmes norteamericanos, los hasta ahora dominantes), sino, por suerte, con los igualmente atractivos (y eficaces para la historia) códigos vernáculos y locales, en concreto los que se dan en la vida en el sur de España, por la zona del campo de Gibraltar, un contexto (el sur de Europa) por el que este tipo de cine ya ha demostrado también su interés en los últimos tiempos.

Da Cruz realiza este trabajo adentrándose y fotografiando una realidad que no le es ajena. Él ha registrado escenas que pertenecen a determinados submundos de la noche en los que también se sumerge habitualmente como uno más. Esto le otorga una especie de

pasaporte para documentar de una forma muy descarnada y verista (con un evidente grado de empatía, intimidad y cercanía) lo que experimentan en sus salidas sus compañeros/as de viaje (aunque se ha de remarcar que el trabajo al completo funciona más a modo de evocación que de revelación). El propio autor señala: «Los habitantes de la noche son desconfiados y solo aceptan la presencia de quienes caminan junto a ellos sin juzgarlos.» De alguna manera Da Cruz fotografía parte real de su vida. Pero, lejos de concebir su obra como un diario autobiográfico (lejos de decantarse por esa opción, que suele ser más al uso), lo que él nos relata está mucho más cerca de la ficción que de la experiencia vital personal (y de hecho hay imágenes escenificadas y construidas, incluso más de una de claro carácter simbólico o alegórico). Además, pese a la nocturnidad y a la alevosía (y a diferencia de lo que veíamos en la obra de R. Arocha, con su brillante lenguaje *féista* o sucio),



*Sin título. De la serie The Dark Ride. 2016*

el (lenguaje) de Da Cruz es preciosista (al menos, exquisito en luces y composición) y sus imágenes no llevan artefacto ni ruido visual.

En cualquier caso nuestro autor consigue recrear un particular y silencioso universo cerrado, como de moteles, bares y antros de carreteras secundarias, lugares de periferia y extrarradio, con —como dijimos— claras influencias del cine/novela negros (atención a la iluminación artificial real, es muy sugerente), con referencias al cuerpo, al sexo, al dolor, al placer, imágenes insertas en un relato con un cierto poso de misterio, enigmático, perturbador, con atmósferas a veces claustrofóbicas y angustiosas, oscuras casi

siempre —ya lo dice el título—. Los personajes no tienen jerarquías de protagonismo y nunca sabemos exactamente cuál es su papel concreto en el relato.

*The Dark Ride* se adentra en la noche, un paréntesis de tiempo en el que los códigos morales parecen ser diferentes. Pero son unos códigos que, en cualquier caso, siempre —dice Da Cruz— «se desvanecen cuando llega la luz del día, dejando un sabor a medio camino entre la redención y la culpa».



# Israel Cubillo (A Coruña, 1973)

103





Israel Cubillo (A Coruña, 1973) nos presenta *El Noroeste y otras cosas*, un proyecto nacido para la web (a manera de blog) en el que se nos ofrece un extenso archivo de memoria (un álbum, una colección) de un particular universo visual situado en las coordenadas geográficas y culturales del entorno donde reside nuestro autor y del que el título nos da ya una clave fundamental. Un universo lleno de objetos y lugares intrascendentes (pero muy evocadores) que, en muchos casos, están bañados —como no podía ser menos— por una suave, húmeda y tamizada luz atlántica. Siempre luz natural, nada de flashes ni artificios.

El territorio que se registra en este proyecto es un territorio tanto físico como emocional: más que puros documentos visuales de paisajes y bodegones (y pese a su inquebrantable y muy pulcro estilo purista), lo que se registra en las fotografías de Cubillo son *atmósferas*, lo que implica que las imágenes ofrecen códigos con información pragmática —como decimos— de tipo geográfico/cultural, pero, a la vez, códigos más personales y subjetivos sobre la particular manera en que Cubillo mira —interpreta— esos objetos y lugares. En concreto, ese territorio es el del noroeste de la península Ibérica, es decir,



según Cubillo, todo el universo comprendido en un radio que le pille como a unas tres horas en coche desde A Coruña, su ciudad. Así, este proyecto no abarca sólo Galicia, sino también el norte de Portugal hasta Oporto, Asturias y parte de Castilla y León. Para nuestro autor pesa más la idea de territorio sentimental (que no tiene lindes definidas) que el de mapa comarcal con exactas coordenadas. El trabajo tiene una narrativa de documentalismo notarial (o fehaciente), pero con ciertos tintes líricos y nostálgicos (lo que vendría a ser algo así como una prosa poética, pero resuelta en imágenes). Además, se puede adivinar en él un cierto carácter metódico, de colección y de inventario. Pero se trataría más de un inventario (gráfico, visual) sentimental sobre *el noroeste como sensación* que uno más concreto geográfico/orográfico/político. No obstante esta aproximación sentimental que comentamos, su narrativa documental y purista le diferencia de otro de los proyectos presentados en esta exposición y que se le puede asemejar en su intención (ambos se dirigen casi al mismo ámbito geográfico-cultural, casi a una misma realidad). Nos referimos al trabajo de A. Lorenzo, un trabajo también de *fotografía de atmósferas*, pero mucho menos prosaicas que las de Cubillo, es decir, mucho más subjetivas

y líricas —están llenas de morriña y fado—, menos nítidas y literales.

No hay apenas personajes en las fotografías de *El Noroeste y otras cosas*, y, cuando nos encontramos con alguno, siempre tiene un papel anodino o secundario. El elemento humano no es, pues, el que suscita la atención especial de Cubillo (salvo que dicho elemento figure como rastro o como parte no protagonista de la imagen —y ayude a verla de una manera narrativamente más atractiva porque genera un interesante contrapunto visual y temático al resto de lo encerrado en la escena—). De nuevo (como ya hemos visto de alguna manera en C. Alba y C. Aguilera en sus proyectos para esta muestra) nos encontramos con un trabajo que, independientemente de su intención temática específica (recrear el imaginario mental y emocional de un determinado territorio), en el fondo es una obra que destaca e incide en el valor de lo cotidiano y lo auténtico, además de hacerlo también en el de lo autóctono y lo vernáculo (en este caso, lo galaicoportugués). Pero Cubillo

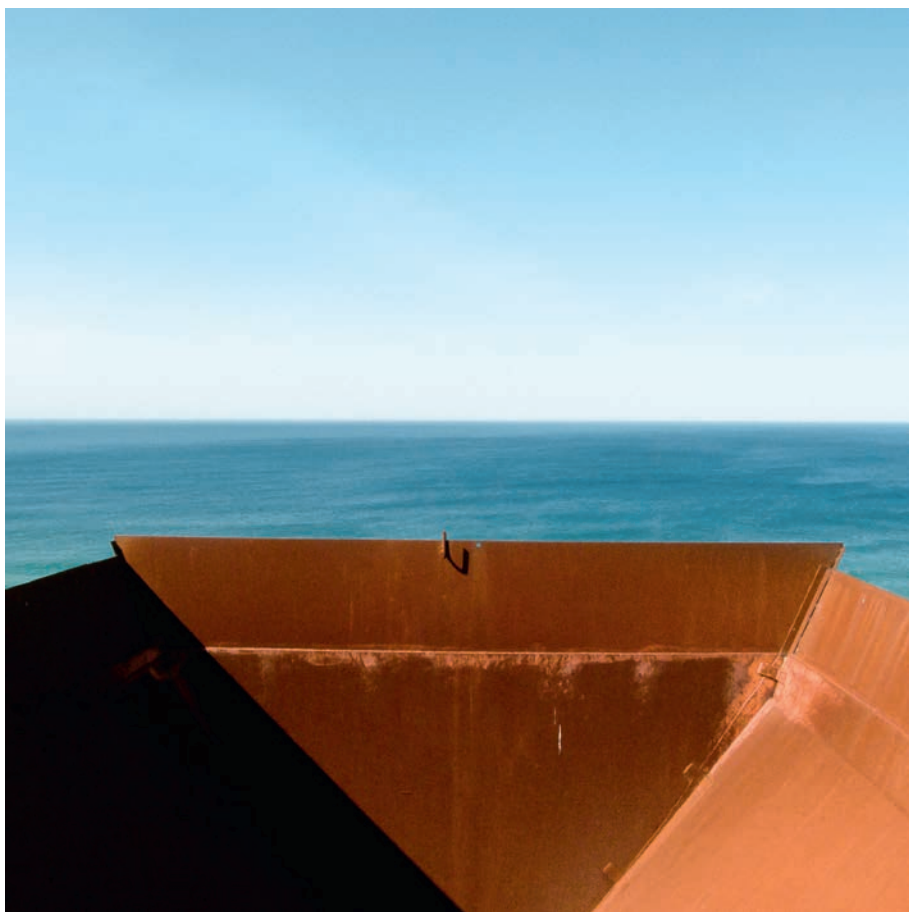


no es ni tan nostálgico, cercano y cálido con lo que fotografía como Alba, ni tan áspero como Aguilera. Digamos que nuestro autor se sitúa en un término medio entre ambos (los tres son excelentes). El equilibrio formal y temático del trabajo de Cubillo no genera una obra demasiado *suelta*, sino que se ve (una obra) medida al milímetro. En realidad es una taxonomía sistemática y silenciosa de la luz atlántica —noroeste— que se ha realizado con un tono especialmente descriptivo y neutro, lo que es clave para que el trabajo de nuestro autor sea menos emocional que el de Alba —y mucho menos aún que el de Lorenzo—. Un tono que se ve sutilmente subvertido por la inteligente selección y elección temática de las escenas —siempre banales, no trascendentales, ni simbólicas, ni míticas— y por los títulos que tan bien acompañan y complementan a la edición realizada. Ese perfecto ajuste que realiza Cubillo, entre unas formas exquisitas y unos argumentos —aparentemente— banales, consigue un certero cóctel de visión crítica y poética (nostálgica) a la vez. Hay tanta admiración, amor y afecto en estas miradas de Cubillo como ironía y cierta sorna a veces. Y ahí reside su valor, en esa paradójica mezcla de contención y sobriedad formal (por un lado) y temas cálidos, cercanos, humanos (por el otro). Nuestro autor nos resulta próximo, pero sin llegar a ser melancólico. Y, todo ello, aderezado y bañado por la serena luz del norte.

Los acertados títulos de las fotografías (destacando siempre lo que a Cubillo le ha llamado especialmente la atención de toda la escena) nos conducen a asociar e imbricar (y ampliar) nuestra lectura de espectadores con la suya, la del autor. Por cierto, cuanto más descriptivo y austero sea su tono

(el de los títulos), con una sintaxis neutra, típica de pie de foto, mucho mejor (dicho tono debe ser acorde al —tono descriptivo— de sus imágenes). Así la ironía o la nostalgia se hace más inteligente.

El hecho de que el proyecto se haya concebido en forma de blog le da un poso de realización morosa, dedicada y pausada en el tiempo (7 años), le inyecta esta componente de ritmo calmo, sereno y contemplativo en el registro de los espacios. Ésta no es una obra urgente, con plazo concreto ni —por ahora— límite de finalización.



# Fábio Cunha (Vinhais, 1985)

107



*Sin título. De la serie  
ZONA – An Investigation  
Report. 2013-2016*

## ZONA – *An Investigation Report*

Al estudiar el trabajo que les presentamos de Fábio Cunha (Vinhais, 1985), fotógrafo y arquitecto portugués, una vez más nos encontramos con un joven de una generación (de autores/as documentalistas) que, pese a que su tema parece sugerirlo, no se decanta por hacer una obra con claros tintes de denuncia o con un punto de vista ideológico (político) encendido y marcadamente definido, sino que opta por realizar una aproximación mucho más personal y subjetiva al tema (aproximación que, afortunadamente, puede dar verdadera rienda suelta a la creatividad del *artista documental*). Parece ser, pues, un código intencional presente en muchos/as de ellos/as (lo que

es de celebrar). Si los fotógrafos documentales de la primera mitad del siglo xx pensaban que la cámara, con su pátina de verdad incuestionable (especialmente en la fotografía de denuncia), era un perfecto instrumento testimonial con el que señalar el bien y el mal de la condición humana y, con ello, ayudar a *transformar* el mundo, los autores posteriores a la modernidad han renunciado hace mucho ya a entender al fotógrafo como un juez que dictamina lo moralmente correcto y lo incorrecto y aspiran no a *transformar* el mundo con sus imágenes, sino, como mucho, a intentar *comprenderlo* mejor en toda su rica complejidad.

Como detallaremos más adelante, si bien en la mayoría de las imágenes del trabajo que les presentamos (y, desde luego, en el visionado del proyecto al completo) subyace una cierta idea de crítica sociopolítica sobre la especulación urbanística, lo que trasciende verdaderamente de él es, en cambio, ese peculiar mundo de evidente extrañamiento visual al que nos conduce Cunha con sus fotografías (por cierto, de alguna manera algo equivalente a lo que veíamos en C. Aguilera: la estética de ambos conduce a su ética personal, a su visión única de los hechos).

*ZONA – An Investigation Report* es un documental ficción a manera de supuesto informe visual encargado a una especie de funcionario fotógrafo investigador del Instituto de la Vivienda para que registre las consecuencias de la crisis en las zonas más afectadas del país. El trabajo nos describe gráficamente un particular espacio urbano que ha sido recreado de una forma tan sorprendente que en ocasiones roza lo surreal (y también lo decadente y lo grotesco), pero lo importante es que lo hace partiendo de una muy pragmática realidad, la de los resultados del falso y tramposo desarrollismo público y privado que generó la enorme burbuja inmobiliaria (y su posterior crisis económica) en barrios situados en la periferia de las grandes ciudades. Nada más y nada menos. El trabajo de Cunha, por tanto, trata un tema que, desde

luego, no es baladí. Pero su reto (y resultado) es más conceptual y estético que testimonial y de compromiso. Ahí está el lúcido riesgo asumido y muy bien resuelto por nuestro joven luso.

Dada su formación académica, Cunha quería hacer un trabajo relacionado con la arquitectura, la crisis inmobiliaria y las negativas consecuencias de esta última en el urbanismo público. Y decidió hacerlo sólo con un análisis muy particular, el de sus efectos en la periferia de Madrid (a la que recurrentemente fotografió durante tres años). Pero también tenía claro que deseaba que ese trabajo pudiera tener una lectura más universal, ser extrapolable a todas las periferias del sur de Europa, las de los países que, como sabemos, fueron especialmente afectados. Por eso utilizaría el recurso creativo que les hemos adelantado, el de construir un universo gráfico (una *ZONA* mental) que, paralelamente, por un lado nos ofreciera los (muy serios) códigos



Sin título. De la serie ZONA –  
An Investigation Report. 2013-2016



que identifican claramente la conocida especulación urbanística en nuestro país y, por otro, un mundo no concreto geográficamente (da igual que sea Madrid u otra ciudad especialmente afectada por la especulación), plagado de paradojas ópticas, temáticas insólitas e imágenes con una lógica visual sorpresiva e irreverente, *desfamiliarizadora*. Así, su proyecto logra construir un lugar real y ficcionado, una ZONA que es, según Cunha, tras la crisis de la vivienda, «como un territorio postconflicto». En dicha ZONA se identifican las fallas y fracturas (las caóticas mutaciones), sociales y de barrio, que trajo consigo la crisis. Pero nos son ofrecidas de una manera tan creativa y particular que se nos conduce finalmente a ver un raro teatro del absurdo que, fundamentalmente, nos divierte y atrapa como espectadores, más que conducirnos a la indignación moral, la respuesta, la acción y la denuncia. Un mundo en cuyo espacio público nos encontramos con personajes y situaciones alienados, a veces casi alienígenas, que parecen pertenecer a escenas de las historias de ciencia-ficción de serie B (algo que veremos también en la obra de M. Moldes). La gente (nunca identificable, para mantener la universalidad) se comporta en ellas de manera sorprendente y anómala. El paisaje,



fotografiado muchas veces con la luz dura del mediodía, a veces parece como *distópico* (postconflicto), con imágenes en las que vemos un cierto caos inmobiliario, o cómo la vegetación crece salvaje y va avanzando sobre lo construido, invadiendo, lenta pero sin freno, lo civilizado. Vemos mucho hormigón sin acabar, mucho descampado urbanístico con claros signos de deterioro, desuso y abandono (pero que, en realidad, no ha llegado a estrenarse: así son muchas de las ruinas contemporáneas, construcciones humanas que no han muerto de historia sino que lo han hecho antes de nacer). La mirada de Cunha es obsesiva, se detiene al milímetro en detalles y en realizar una búsqueda intensa de curiosos encuadres e inusitadas relaciones formales entre los distintos elementos de la periferia (espacio, personas, objetos, situaciones, tamaños). El resultado son imágenes cargadas de un simbolismo hueco que conduce finalmente a un inteligente y atractivo sin sentido (una papelera que literalmente se come un paraguas viejo o un automóvil haciendo lo propio con un hombre en *smoking*). En otros casos, el resultado es cercano a la abstracción formal.

En ZONA también están todos los habitantes que se adaptan a estos lugares tan nuevos como abandonados. Según Cunha, «son seres que colonizan los espacios públicos de la periferia y que tienen problemas de adaptación a las reglas espaciales establecidas por urbanistas y arquitectos, no aceptando de manera pasiva el proyecto urbano impuesto. Ocurre así una “traición” del espacio proyectado. Quien ahí vive es al final quien ocupa y construye el lugar.» Esta fricción, este desencaje entre personas y espacio/objeto planeados proporcionan excéntricas situaciones visuales (y, por extensión, conceptuales) que a veces rayan en el absurdo, lo ridículo, lo paródico y que ayudan a que el espectador interiorice más el caos de la periferia tras la crisis.

Alejandro de Dueñas  
(Cádiz, 1987)

111



*Sin título.* De la serie *Mundo finito*. 2010-2011

*Mundo finito*



Alejandro de Dueñas (Cádiz, 1987) nos presenta *Mundo finito*, un diario personal realizado durante varios años con el que intenta reconstruir de forma muy abierta algunas escenas personales (recuerdos desenfocados) que le marcaron el final de su adolescencia, un periodo que no fue fácil en su vida y que ahora trata de revisar y entender mejor. El título original del trabajo era *La caída de los dioses*. Sea cual fuere finalmente el elegido (los dos son acertados y dan alguna clave), el trabajo versa sobre cómo el descubrimiento de un turbio suceso familiar mucho tiempo después de que haya ocurrido (irrumpiéndole desde entonces una cierta sensación de culpa) puede hacer que un joven veinteañero vea de repente algunos hechos y algunos protagonistas de su vida de una forma muy diferente a como lo hizo cuando sucedieron, siendo un adolescente (momento en el que estuvo ciego ante la realidad).

Es, por tanto, un trabajo que pretende tener una especie de función terapéutica o catártica personal y emocional: nuestro autor quiere reescribir (visualmente y —repetimos— de forma muy abierta, de una forma *sensorial*) pasajes de aquel momento vital, pero para intentar recordarlos ahora de esta nueva manera, con el *filtro de la verdad*, verlos de la forma en que debió haberlo hecho entonces (dado que su ingenuidad condujo a que en aquel momento le pasaran desapercibidos). Por tanto, en *Mundo finito* se pretende rehacer, *re-componer*, *re-construir* la memoria (aunque sea para hacerla más veraz, no para falsearla). Puede resultar paradójico (dado que en teoría un recuerdo —o la memoria— es algo vivido, no algo inventado), pero este diario visual recreado y emocional es el único recurso que tiene De Dueñas para poder intentar ver más claro lo que sucedió (y que le marcó tanto al descubrirlo). Un recurso para —sobre todo— poder gestionarlo (emocionalmente) y encajarlo mejor (cosa que ha requerido un tiempo y que, a la vista de las imágenes, no ha debido de ser fácil). De la misma manera en que *le abrieron los ojos* cuando le descubrieron la verdad, este metafórico diario visual, estas fotos, le prestan ahora unos nuevos ojos para volver a ver aquella etapa de una forma *más real* que la que le aportan las imágenes de su memoria, sus *verdaderos* recuerdos. Con ellas este joven gaditano puede verse mejor a sí mismo, casi como verse desde fuera.

Son mayoritariamente imágenes (las del proyecto completo, no sólo las del libro) de narrativa sugerente, nada cerradas, mentales, de códigos elípticos y metafóricos (algunas casi simbólicas, como la foto virada al sepia de un coche solitario

completamente cubierto con una funda protectora), imágenes enigmáticas (la cabeza de pez, el cuchillo en una mesa que parece ensangrentado), angustiosas, inquietantes, oscuras, grises, movidas, desenfocadas, claustrofóbicas y cerradas —algunas, con cortes muy enérgicos—. Imágenes de alto contraste, flash directo, manchas, grano, ruido visual. Pero también vemos fotografías profundamente líricas y suaves (como el poético y luminoso perfil de una joven mirando la lejanía, la espalda desnuda de otra chica o un paisaje marino en color —la imagen más abierta de todo el trabajo, casi—). El proyecto comienza con una gran fotografía (doble página en el libro) de un mar inquieto, como de marejada, movido, es una imagen un poco angustiosa, cerrada pero con horizonte, extraña (como un paisaje marino incierto,





que nos genera la sensación de estar a la deriva y en un día muy gris —como ocurre en ciertas etapas de la vida—. La portada del libro ofrece unas nubes vistas desde arriba (desde un avión) en una clara alusión metafórica a la levedad del suelo (al serlo de nubes), a la frágil base de sustentación (emocional) de la vida. La obra acaba con la imagen de una carretera en la noche, desenfocada, en gris oscuro y negro, una carretera que conduce a un horizonte final incierto, indefinido.

En *Mundo finito* se combina B/N y color, lo cual es un arriesgado acierto —que irá siendo más común con el tiempo: los jóvenes de hoy empiezan a liberarse de estúpidas ortodoxias—. Es un trabajo muy personal, realizado en un estilo documental claramente evocador, subjetivo y paraliterario (como los de J. Gorospe y A. Lorenzo en esta muestra), influido por autores como R. Frank, B. Plossu, David Jiménez, el último García-Alix... Este documental se diferencia del notarial en que renuncia a la literalidad, al detalle y la definición en las imágenes, lo que exige frecuentemente que el documento seduzca al espectador de una manera diferente a la habitual —manera que ha estado siempre ligada a su precisión de registro y a su exacta fidelidad a lo real—, determinando en muchos casos una composición y un encuadre diferentes, portadores de mayores riesgos, como vemos en *De Dueñas*. La presencia deliberada de artefactos se ve acompañada del uso de un lenguaje primario y como extraprofesional. Estos artefactos y este lenguaje deliberadamente informe generan una muy deseada potenciación de los valores *no visibles* de la imagen. Nos referimos a que la renuncia a la nitidez, definición, detalle, precisión, fidelidad a la realidad, etc., hace que las imágenes sean voluntariamente *imperfectas* y que hayan de ser interpretadas no tanto por *lo que se ve* como por *lo que se sugiere* en ellas. Es como si lo visible conformara la imagen, pero lo invisible le diera su valor (un valor más literario, más poético, mágico, misterioso, emocional). Muchas de las fotografías de *De Dueñas* son escenas que terminan de hacerse en el tiempo del lector, siendo el que las contempla el que realiza el último acto de cancelar y cerrar su significado y sentido, el que los completa y culmina.

Sea como fuere, *Mundo finito* es un viaje introspectivo y personal que permite por fin que nuestro autor inspire fuertemente y, con ello, pueda renovar el aire viciado que se instaló en él al conocer la verdad, borrando así la mala conciencia de no haber podido ayudar.



Sin título. De la serie *Mundo finito*. 2010-2011

Alberto Feijóo  
(Alicante, 1985)



*Sin título 19. De la serie SWUTK. 2014*

**SWUTK**

Alberto Feijóo (Alicante, 1985) nos presenta *Something We Used to Know* (SWUTK), una obra en la cual se hace una particular revisión nostálgica de un periodo concreto y muy significativo de la vida, el fin de la adolescencia y la entrada en la primera juventud, y todo ello simbolizado a través de un áspero y muy personal imaginario mental creado por el autor a partir de escenas y vivencias experimentadas en torno a los grandes festivales de música, eventos que casi se podrían considerar como ritos de paso en la vida juvenil actual. No obstante lo acabado de señalar, este no es un trabajo de reportaje documental sobre esos multitudinarios conciertos, no busca hacer



un estudio de su valor antropológico/social. No. Ya hemos adelantado que es más de corte simbólico (no es una historia cerrada, es una revisión metafórica del tema). Es un trabajo bastante abstracto en concepción y en forma, pese a dirigirse a un tema (juventud y grandes espectáculos de música) que parece requerir la más habitual fotografía literal, testimonial y directa. El proyecto es mucho más poético (pero no lo entendamos como suave) que pragmático (informativo). Y eso es lo que lo hace muy poco convencional. Su historia (el fin de la rebelde adolescencia como un paso más de la inevitable entrada en el inicio de la madurez) sólo sirve de soporte narrativo a un trabajo más inconcreto, indeterminado y genérico: una reflexión —como decimos— abstracta sobre la juventud (entendida como una identidad colectiva común), sobre el paso del tiempo, las etapas de la vida, la fraternidad, la amistad, el amor, la rebelión, la música como

elemento de comunión y significación del grupo, del colectivo, de una generación. No será el único autor que trate este tema tan trascendental en nuestra muestra, también lo veremos en los trabajos de M. Pastor y J. Madriñán: la diferencia es que estos últimos lo harán de una manera documental (un documentalismo de corte subjetivo en el caso de Pastor y de corte inventarial/taxonómico/antropológico/social en el caso de Madriñán). En cambio,



Feijóo aborda el tema de un modo más conceptual y, además, sus formas traspasan las propias del medio fotográfico entendido de una manera purista —es decir, documental—. Nuestro autor combina estricta fotografía directa (que, además, está realizada y revelada por él —aunque también usa el medio en su versión digital—) con anónimas capturas de pantalla —algunas son *frames* de vídeos— obtenidas de la difusión de estos eventos en la web; retratos naturalistas de personajes que documenta con su cámara, con otras escenas completamente recreadas y construidas también por él (destacando especialmente las de sus desconcertantes bodegones). Porque Feijóo es algo así como un tipo calmado pero irreverente que, desapasionadamente, mezcla y desacraliza todo lo que observa y toca y que, como tal, no respeta rangos ni fronteras entre medios: su trabajo transcurre en una libre excursión de visita y regreso (y vuelta a empezar) desde la fotografía

analógica a la digital, del fotomontaje y el *collage* al apropiacionismo posfotográfico, de la fotografía de objeto al objeto físico real, de la escultura a la instalación. Muchas de sus fotografías (y, sobre todo, sus disposiciones espaciales en sala de exposiciones) son como invasivas, crecientes, plano a plano, nivel a nivel, estrato a estrato, capa a capa. Se van superponiendo unas con otras componiendo *collages* en la pared (o en las páginas del libro) y haciéndose así más físicas, más matéricas (saltando a la visión del espectador no



*Sin título 25. De la serie SWUTK. 2014*

sólo como imágenes, sino como objetos). Los bodegones los construye para ser fotografiados, pero terminan adquiriendo un protagonismo tal que se hacen reales, metamorfoseándose libremente y en un pausado *crescendo* de la bidimensionalidad de las fotografías a la tridimensionalidad, como decimos, de la escultura y la instalación. Son bodegones realizados con materia viva en descomposición, como esas frutas degradándose que, a manera de metáfora, podrían manifestar el paso —y el peso— implacable del tiempo en nuestras vidas. En otros hay superposición de diferentes texturas, materiales y superficies, como maderas, telas, vidrios, etc., unos materiales como de desecho cuya conjunción y composición en la imagen resulta a veces paradójica y



exquisitamente estética, y, en otras, más abigarrada (como si se tratase la de un *neodadá* orgánico). Esos bodegones son fotografiados y, a su vez, esa fotografía es expuesta en sala sobre maderas que son superpuestas y *okupadas* de nuevo por otras fotografías, en una insolente actitud de desjerarquización de los diferentes medios, niveles y soportes empleados en la obra.

Todo ello hace que el trabajo de Feijoó resulte tan interesante como paradójico. Nos referimos a que en *SWUTK* se observa una curiosa mezcla de opuestos que siempre está muy bien resuelta. Por ejemplo, ésta es una obra de exquisitas y medidas formas y, a la vez, es deliberadamente sucia (en el sentido de poco amable estéticamente). Es una obra que revisita la idea de juventud, pero desde un prisma poéticamente duro (la idea de juventud —máxime en el caso de un autor que acaba de entrar en la treintena— suele ser tratada con tono vital alto y mitificador y no, como decimos, con tanta aspereza). También es una obra que aúna imágenes con gran ruido visual (con grano, movimiento, desenfoque y/o muy pixeladas) con otras realizadas con la exquisitez de una cámara de medio formato. O imágenes llenas de energía visual (masas de adolescentes vibrando intensamente bajo la música de rock duro —Iron Maiden, Nailbomb, Led Zeppelin—) con otras de puro silencio contemplativo, pictorial y artístico (por ejemplo, las delicadas naturalezas muertas con esas frutas en un entorno abyecto y decadente, con las frutas cuidadosamente intervenidas,

pintadas, seccionadas, peladas o también pochadas —como elementos orgánicos que mutan, se oxidan, envejecen, como nosotros— o la foto de una pareja que se abraza con más tristeza y melancolía que deseo o el retrato con una estética casi *camp* de una joven tumbada sobre la hierba).

# Alberto Franco (Cádiz, 1977)

119



*Pabellón deportivo 16. De la serie  
Pabellón deportivo. 2014*

*Campo de juego  
Pabellón deportivo*



Alberto Franco (Cádiz, 1977 —reside en Guadalajara—) realiza una obra que, de partida, podría entenderse como de documentalismo estrictamente notarial del paisaje. Pero, pese a este lenguaje de apariencia pura (fehaciente, directa, objetiva) que presentan todas sus fotografías, sus proyectos plantean una reflexión crítica que va más allá de ser una exploración estrictamente contemplativa de los espacios naturales, decantándose más por otro tipo de códigos (que no sólo los estéticos) en su investigación del territorio. En un primer trabajo, titulado *Pabellón deportivo* (y que es el elegido para la sección audiovisual de nuestra muestra; el segundo estará presente en la sección de fotolibros), Franco ha realizado (en la provincia donde reside) un proyecto fotográfico de método y colección (con cierta actitud sistemática y de archivo). Y lo ha hecho registrando recintos deportivos



que han sido abandonados y llevan años en desuso porque la población de las zonas rurales a las que pertenecían ha descendido tan considerablemente que estos campos de juego, pistas de tenis, de baloncesto y demás espacios para la práctica de la actividad física han dejado de tener sentido y función. Porterías de fútbol que, con los planos abiertos y descriptivamente neutrales de las fotos de Franco, se ven ahora melancólicamente abandonadas y solitarias, desoladas. Pueblos donde no quedan chavales y donde el futuro quedará detenido hasta

la probable desaparición —tanto de vecinos como del municipio—. Las mejores metáforas visuales de esta realidad son las ruinas de estos espacios deportivos. Hay otras (posibles metáforas), pero Franco se decanta por una de las más certeras para subrayar esta idea (recintos que en su función habitual acogen vida, energía, movimiento, juventud, juegos, alborozo, etc., cuando han sido dejados en el olvido, se tornan en símbolos perfectos de una huida, de una marcha, de un implacable éxodo que, desde décadas, está empujando en España a las gentes del campo a instalarse en la ciudad). Hay otro elemento significativo en este trabajo (tocado, por cierto, todo él de una poética sensación de nostalgia y melancolía al ir procediendo a su visionado completo), y es el de comprobar que la naturaleza vuelve a recuperar lo que tiempo atrás le fue robado. Un espacio otrora natural fue colonizado y ocupado (transformado) por el ser humano. Con ello, pasó a ser un espacio artificial (codificado, cultural, construido, controlado). Y ahora, muchas décadas después, el hombre lo abandona y, como ocurre con cualquier ruina olvidada, la vida natural retorna a él morosamente. El progresivo deterioro (y decadencia) de la instalación se ve acompañado de forma paralela por el avance lento e imparable de las yerbas salvajes y rudos arbustos y el agrietado de algunas pistas de cemento. Esta vegetación libre progresa silenciosamente, invadiendo y colándose de nuevo en lo que en su día fue civilizado, y así, poco a poco se devuelven las cosas a su orden natural. En palabras de Franco: «Estos espacios se convierten en testimonio de la pérdida, de la crisis, del fin del proyecto social que generó su origen.»



*Pabellón deportivo 09. De la serie Pabellón Deportivo. 2014*

En su segundo trabajo, *Campo de juego*, nuestro autor realiza una revisión de los escenarios naturales en los que se desarrolló la serie documental de Félix Rodríguez de la Fuente titulada *Fauna ibérica*, emitida por Televisión Española en los ochenta. Fotografiados por Franco, adquieren un significado diferente, que se mueve entre lo puramente descriptivo y testimonial y lo enigmático. El libro, autopublicado y presente en nuestra muestra, está compuesto por 18 fotografías que se repiten dos veces cada una en el volumen. Usando la escala, el encuadre en página y la secuenciación se consigue enseñarlas sin tener la percepción de haberlas visto por duplicado. Aunque el libro carece de texto, sí contiene en el centro una separata que sintetiza el proyecto conceptualmente. Se trata de una hoja en A4 que muestra en una cara un reencuadre de una de las fotografías del proyecto, en blan-

co y negro, y, en la otra cara, un mapa en color. Al plegar la hoja por un determinado sitio se puede localizar el lugar donde ha sido realizado el proyecto.



# Jorge Fuembuena (Zaragoza, 1979)



*Staged Ground.* De la serie *Inside Insect.* 2016

*Inside Insect*

Jorge Fuembuena (Zaragoza, 1979) es un autor cuya firme línea de trabajo (con una muy acreditada y sólida trayectoria) se ha señalado de forma especialmente significativa en esta generación. Una línea que aúna método, sistema y rigor documental con narrativas que a veces transitan de manera fluida y bidireccional entre realidad y ficción, sembrándonos en muchos



casos un cierto poso de duda. Sus proyectos incluyen imágenes de un documentalismo naturalista que, lejos de tener una lectura rápida, parecen tener varias capas semánticas que terminan haciéndola (esa lectura) más interrogante e incierta que cerrada y veraz. Un estilo —el de Fuembuena— que, pese a ese naturalismo documental, se mueve más, en cambio, en el campo de la construcción de la realidad que en el de su registro notarial (él señala: «Siempre me he sentido atraído por la noción de paradoja y por ello me ha interesado más cómo construimos nosotros la realidad que la realidad en sí misma.»). Y, para ese fin, Fuembuena articula sus trabajos no sólo con esas (más enigmáticas) imágenes, sino usando también una sintaxis (en cada proyecto) medida al milímetro (ya sea en sus disposiciones espaciales de la obra en pared y sala, ya sea en sus publicaciones

en fotolibro o cartelería —en dicha sección de nuestra muestra pueden ver la maqueta de *Inside Insect*, el proyecto que les presentamos, también en la sección audiovisual—).

Fuembuena plantea que toda percepción de la realidad está condicionada por el propio observador (que realiza la percepción) y que, por tanto, no existe la mirada neutra e inocente (y menos en un mundo tan lleno de códigos visuales como el que vivimos actualmente). Pero es que, por la misma razón, la mirada del fotógrafo sobre lo real tampoco es neutra, incluso aunque se opte por una posición de —aparente— documentalismo testimonial. Y esto es lo que nos encontramos precisamente en el lenguaje elegido por Fuembuena. Por un lado vemos esa pátina de naturalismo fehaciente que presenta siempre la fotografía documental (en este caso algo descoloratizado, con formatos amplios, espléndidos, claros, contemplativos y precisos —de documentalista del detalle—). Pero, por otro, la personal visión de Fuembuena hace que (ese naturalismo) termine resultándonos como extraño (sobre todo en muchos retratos, con una actitud escénica detenida y algo anormal), como un poco desencajado. Asistimos a un raro naturalismo que nos hace ver la realidad de una forma más interrogante que manifiesta, más simbólica que cierta. Ese cuestionamiento sobre la realidad y su construcción (qué es real y qué es ficción) está conceptualmente muy ajustado (muy bien planteado) en su proyecto *Demo*, en el que nuestro artista ha fotografiado con completa descripción objetiva (tomas muy limpias) un escenario bélico en el que los espacios y los personajes (así como las acciones y funciones que realizan) son reales, pero, en el fondo, están insertos en una farsa, en una recreación: se trata del seguimiento fotográfico de unas maniobras de la OTAN, en definitiva de un teatro bélico. Incluso en su conocida serie *Crash*, la documentación *neutra* (pero muy cerrada) de interiores de coches destrozados (que han sido llevados a desguace tras un severo



*Hand With Ants.* De la serie *Inside Insect.* 2016

accidente) termina creando toda una turbadora obra de paisaje emocional devastador. En otros proyectos aborda espacios naturales cuya desaparición genera conflictos de orden sociopolítico y/o medioambiental (*Wood Stories* o *The End of Cathedrals*). También ha realizado un trabajo sobre destinos geográficos y paisajes de naturaleza que tienen un gran reclamo turístico, lo que conduce a la imposibilidad de su adecuada contemplación estética (de su visión sublime) al estar siempre atestados de gente (su serie *Holidays*).

Todas las cuestiones de estilo mencionadas antes se pueden identificar claramente en *Inside Insect*, un sólido proyecto realizado durante cuatro



años (con mucho trabajo de campo e investigación previa) sobre la figura artística y humana de Buñuel (el mundo del cine está muy presente en la obra —tanto personal como de encargo— de Fuembuena). El proyecto (que explora las tres ideas principales que articulan el ideario del histórico cineasta: el erotismo, la fe y la muerte, sus principales obsesiones) busca las huellas del paso de Buñuel por los diversos emplazamientos en los que estuvo en alguna etapa de su vida. Para su completa factura nuestro autor ha viajado a ciudades como México DF, Nueva York, San Sebastián, Zaragoza, París, Madrid y Toledo. Un viaje que ha implicado visitas al Museo de Historia Natural de Nueva York, la Filmoteca española y la Cineteca Mexicana. El proyecto se compone tanto de fotografías de Fuembuena como de documentos de archivo y objetos personales de Buñuel (cartas, postales, fotografías, mapas y textos) obtenidos con la colaboración directa de la familia y amigos del cineasta. El trabajo, mezclando deliberadamente realidad y ficción, relaciona imágenes de uso privado con imágenes construidas por Fuembuena y juega con los sistemas de signos y la representación, discurriendo de forma resbaladiza entre el pasado y el presente, el deseo y la realidad, lo objetivo y lo subjetivo, la razón y la emoción.

# Andrés Galeano (Mataró, 1980)



*Unknown Photographers #15. De la serie  
Unknown Photographers. 2012*

## *Unknown Photographers Google In View*



La obra de Andrés Galeano (Mataró, 1980, aunque reside entre Berlín y Barcelona) se desarrolla toda en el campo de lo que conocemos por *posfotografía*, una concepción del acto creativo que, como es sabido, se desarrolla en base a realizar un *apropiaciónismo* inteligente de la fotografía amateur o doméstica, especialmente la que se mueve por Internet y las redes sociales (y en esto se diferencia del *apropiaciónismo* posmoderno de los años 80-90 del siglo XX, que estaba dirigido a la desactivación de la fotografía de autor —o la muy icónica: publicidad, moda, prensa—, porque, entre otras cosas, pretendía cuestionar dicha concepción —la de autoría—, al ser ésta una de las claves en las que se había fundamentado todo el arte moderno —recordemos que aquel movimiento de fin de siglo XX se basaba en la idea de crisis de la modernidad y de los valores y metarrelatos en los que ésta se había sustentado, incluidos los del arte—). Así, en los dos principales proyectos de Galeano observamos esa lúcida reutilización



de banales fotografías anónimas que caracteriza a los seguidores de esta concepción de la fotografía actual. La diferencia entre ambos trabajos —entre otras cosas— es que en uno las fotografías revisitadas por Galeano son obtenidas de la web, mientras que en el otro son imágenes en papel, antiguas fotografías analógicas (fotoquímicas) compradas por él en rastros y mercadillos. Ambos proyectos tienen resolución en formato de fotolibro y se pueden ver en dicha sección de nuestra muestra.

*Unknown Photographers* es un proyecto de reutilización de fotografías domésticas (*posfotográfico*, pues) que se presenta en forma de poéticos y muy pensados montajes que Galeano realiza con imágenes encontradas en viejos álbumes familiares de desconocidos (esos montajes, con sorprendentes asociaciones gráficas, «las revitalizan» —dice Galeano—). De esta manera, unas fotografías que nacieron con una función de información (y de afectación emocional) de carácter *privado* son ahora recicladas y transmutadas en fotografías que adoptan la trascendencia y las funciones *públicas* (y más solemnes) del acto estético (por tanto, *lo amateur* y *anónimo* pasa a *lo artístico*, cambia la función original y originaria de esas fotos).

Las fotos se dotan de un nuevo significado, un metasignificado que no les estaba previsto ni presupuesto cuando nacieron. *Unknown Photographers* se inicia en 2011 y actualmente consta de unas 200 obras únicas divididas en tres series: *Momentos cumbre*, *Estudios del cielo* y *Fotos rotas*. Galeano tiene una colección de más de 10.000 fotografías, agrupadas en diferentes temáticas. El propio autor señala: «Me suelen interesar instantáneas que desvelan el deseo humano de una movilidad vertical o diagonal ascendente, las diferentes formas humanas de conquistar el cielo y de representar *cielos en la tierra* o ciertos *momentos cumbre*. En este sentido, cabe entender esta serie fotográfica como la continuación de mis obras en torno al mito del volar y a la figura del humano-pájaro.»

En el fondo, con este proyecto nuestro artista está haciendo un cierto homenaje a la primera democratización de la fotografía, la que se dio en el fin del siglo XIX con el nacimiento de la era Kodak y su estética amateur. Curioso es que, en cambio, *Google In View*, el otro proyecto que les presentamos de Galeano, esté relacionado con la segunda democratización de la fotografía, la de fin del siglo XX, que trajo consigo la fotografía digital y los recursos de la web, una democratización que ha sido de orden exponencial (comparada con la primera, que se puede considerar lineal): nos referimos a que hoy en



*Fotógrafo fotografiado #3. De la serie Google In View. 2012*

día prácticamente todo el mundo realiza actos fotográficos con sus móviles, incluidos los habitantes de los países con menos nivel de desarrollo y bienestar. En *Google In View* Galeano deambula permanentemente por la web; en concreto, a la busca y captura de imágenes que desvelen los errores digitales del todopoderoso (visual e ideológicamente hablando) *Google Street View* (que, como sabemos, nos permite tener una información fotográfica exacta de cualquier parte del mundo, una información que el sistema ha obtenido de forma panorámica con 360° de visión usando un vehículo equipado con nueve cámaras). *Google* permite que podamos hacer visitas virtuales completas a cualquier localización exterior del planeta. Pero en contextos remotos y/o de difícil acceso, donde el vehículo especial no ha podido llegar, esa información ha sido enviada por usuarios que han estado allí para fotografiar el lugar, lo cual conlleva que existan pequeños fallos ópticos que las nueve cámaras profesionales no generan. Son esos errores (compartimentados en tres categorías: «cielos y soles», «geometrías negras en el cielo y en la tierra», y, por último, «fotógrafos fotografiados») los que captura en pantalla Galeano para realizar este proyecto. Las imágenes, sorprendentemente, en muchos casos tienen la estética (aunque no sean tan abigarradas y prolijas) como de un montaje posdadá, por su intensidad gráfica, su irreverencia visual, sus alteraciones de la perspectiva y su significado ambiguo. En palabras del propio Galeano: «Este es un proyecto posfotográfico que, desde *Google Street View*, mira arriba y abajo, revelando su eje, sus cámaras, trípodes y fotógrafos, su perspectiva, sus puntos de fuga, sus cegueras o fueras de campo, sus mágicas fantasmagorías y, en definitiva, sus expresivos errores que delatan su virtua-

lidad a la hora de representarnos la Tierra de manera tridimensional». La publicación, para traducir la experiencia de las navegaciones virtuales en el formato de libro, es giratoria (se puede ver en cuatro direcciones) y tiene un formato inspirado en las guías turísticas o mapas convencionales que se usan comúnmente para viajar.



# Carlos García Martínez (Alicante, 1992)

131



*Sin título. De la serie Ciudad Real. 2014-2017*

*Ciudad Real*

Carlos García (Alicante, 1992) nos presenta *Ciudad Real*, un título que ya de partida puede darnos claves de sus objetivos, si (como en el caso del trabajo que les ofrecemos de T. Barba en esta muestra) es interpretado ateniéndonos a su posible doble sentido (aspecto que probablemente nos pasaría desapercibido si no se nos previene): por un lado, en su sentido *específico*, el título (y el proyecto) hace referencia al nombre concreto de la esa localidad geográfica española (que es donde se ha realizado), y, por otro, en un sentido



más *abstracto* —si entendemos el calificativo como *genérico* y no como *toponímico*—, se hace también referencia (y el proyecto así se hace también extensivo) a cualquier municipio (ciudad) «real», sin mayúsculas. Y es que, en el fondo, el trabajo se apoya en el caso concreto de esa localidad española, pero, a la vez, dicho caso, aunque es un soporte específico, no deja de funcionar también de manera más universal, haciéndolo aplicable (el caso) a cualquier municipio o localidad de nuestro país. Por tanto, el proyecto se desarrolla transitando sobre ambos conceptos: por un lado, la particular realidad del municipio/comarca concreto en sí (sito, como sabemos, en la llanura manchega), y, por otro, la idea general de qué es hoy en día (en este mundo de crisis de todo tipo de valores en que vivimos —este mundo posmoderno—) una ciudad *realmente*, qué es *lo real* de una ciudad, de una localidad. Qué es —y en qué se ha convertido— *lo auténtico* de un municipio, de un lugar. E identificarlo a través del análisis y el estudio de sus viviendas y su urbanismo actuales.

Además de la coincidencia con Barba, también vemos ciertas equivalencias entre este proyecto y los que les hemos presentado de C. Aguilera y F. Cunha (este de García parece ser tan áspero como el de Aguilera y menos surreal y grotesco que el de Cunha). En cualquier caso, entre los tres trabajos (y otros como el de M. A. Moreno), asistimos a la recreación de esta nueva España de extrarradio y cañí que ahora también existe y que ha sustituido a la imagen exitosa que tenía de sí mismo el país antes de la crisis. Casi todos coinciden en estudiar esta especie de nuevo realismo ibérico que está como focalizado en un falso y pretencioso desarrollismo urbanístico,

que, además de uniformizar el territorio en el conjunto del Estado y restarle así valor vernáculo, luego se quedó todo él en *agua de borrajas*. Por tanto, este proyecto se desarrolla en base a un documentalismo notarial prosaico y literal pero con connotaciones críticas, sociourbanísticas y políticas —aunque todas éstas no pretendan ser encendidas, obvias ni panfletarias—.

El paisaje humano (y más el urbanístico) es un constructo lleno de códigos de información sobre la realidad de quienes lo habitan (códigos culturales, identitarios, sociológicos, históricos, artísticos, geográficos, orográficos, climatológicos, políticos, etc.). Tradicionalmente la arquitectura y el urbanismo vernáculos ofrecían unos signos visuales que permitían la identificación y la diferenciación de cada distinto contexto patrio. Esos signos residían fundamentalmente en las estructuras de construcción de las viviendas y en el ornamento específico que las acompañaba (y también en la concepción del urbanismo). Eran códigos autóctonos, históricos, nativos, los propios del lugar (por lo general, ricos en información y perfectamente adaptados a la orografía y la climatología de cada región).

Por otro lado, como sabemos, la propuesta arquitectónica y urbanística (internacional) que trajo consigo el movimiento moderno de los 20 y 30 se basó en el racionalismo y en la reducción de todo a la síntesis (*menos es más*), conteniendo todo exceso, incluido el ornamento local que tanto caracterizaba la idiosincrasia arquitectónica lugareña (por ello generó una estética —arquitectónica— internacionalista). Pues bien, si sumamos una muy mala evolución (y de pésimo gusto) de tan histórica y brillante propuesta con una especulación urbanística completamente invasiva, desafortunada y fuera de



*Sin título. De la serie Ciudad Real. 2014-2017*

control (como la que se dio en nuestro país durante la burbuja inmobiliaria), el resultado es la presencia de una arquitectura y un urbanismo absolutamente mediocres y vulgares (y, en muchos casos, falsos e inacabados), que, para más inri, han terminado por colonizar, uniformizar y homogeneizar los diferentes territorios de la geografía española. Han hecho del paisaje ibérico un territorio lleno de lugares comunes, intercambiables y sin carácter. Un universo urbanístico posmoderno basado en una lógica del consumo y en los valores de la publicidad, el eslógan y la representación mercantil de lo real. Es, como sabemos, la suplantación del mundo por su apariencia, por su anuncio (en este caso, a través de las promesas infladas de la arquitectura española durante la crisis).

García se planteó en un principio hacer este trabajo para visitar los paisajes de su historia familiar (aunque nacido en Alicante, sus raíces son manchegas) y, lejos de encontrarse con el imaginario mítico de los ilimitados campos de Castilla y la romántica y castiza meseta quijotesca, se dio de bruces con esta realidad de ladrillo y trazados urbanísticos tan mediocres como pretenciosos. La vulgarización de la arquitectura y el urbanismo era un hecho que no sólo afectaba al litoral español. El panorama en la amplia llanura manchega era igual de desalentador. Por tanto, el trabajo de García viene a decirnos que esta especulación urbanística, este *boom* —falso— de la construcción ha dejado convertido todo nuestro país en una especie de parque temático (en una falsa puesta en práctica, de muy bajo nivel) del proyecto urbanista del movimiento moderno, con resultados que sólo manifiestan zafiedad y vulgaridad estética, falso desarrollismo y homogeneización burda del territorio. Una estética de edificaciones y barriadas de periferia.

En las escenas de este proyecto no hay apenas elemento humano y, cuando aparece algún personaje, siempre está presente sin protagonismo, como si fuera un elemento descriptivo más de la escena, del paisaje fotografiado. Todo está carente de alma. No son imágenes que celebran visualmente el espacio fotografiado, sino que son frías, desangeladas, de registro notarial neutro del paisaje. Aunque no hacen un cuestionamiento crítico encendido de esos lugares, no son (imágenes) amables y en muchas hay como un cierto extrañamiento visual.



M.<sup>a</sup> José García Piaggio  
(Santiago de Chile, 1990)

135



*My Name Is Dolores...  
But Call Me Lolita*

*Sin título. De la serie My Name Is Dolores...  
But Call Me Lolita. 2015*



M.<sup>a</sup> José García Piaggio (Santiago de Chile, 1990) es una autora que, siendo muy niña, se instaló con su familia en Perú, en cuya capital terminaría cursando estudios completos de fotografía en el Centro de la Imagen. Posteriormente vino a España a realizar un programa de alta especialización en el Máster internacional de la escuela EFTI, de Madrid. Por tanto, García,

que desde hace años reside entre Madrid y Lima, no es precisamente una autora ingenua y, por tanto, su visión está tocada no sólo por su creatividad personal, sino también por una mirada sutilmente crítica y muy bien alimentada tras su ardua formación.

A lo largo de todas sus series (que van desde ámbitos tan *—a priori—* contrarios como son la pura fotografía documental *—es una excelente retratista—* y la posfotografía, creando *collages* amables *—Mix Media—* o productos tan ácidos como el proyecto que les presentamos aquí: *My name is Dolores... but call me Lolita*) se constata permanentemente que nuestra artista tiene una visión sagaz e inteligentemente crítica que se percibe silenciosa, elegante, *neutral* y contenida *—pero muy eficaz—* en sus trabajos documentales puros y (se percibe) más evidente en su obra heterodoxa y posfotográfica. Pero queremos remarcar que esa visión está presente en ambas. Porque, ya sea en una línea o en la otra, García reflexiona (sobre sus distintos específicos temas) siempre desde una perspectiva de género, revisando ciertos estereotipos y roles sociales asignados a la mujer, ya sea en trabajos más universales (*My name is Dolores...*), ya sea en trabajos cuyo estudio y alcance han sido más dirigidos a analizar determinados aspectos de la concreta realidad social limeña.

Cualquier revisión crítica que se quiera realizar de un estereotipo social (especialmente el de la mujer y la femineidad) requiere, entre otras cosas, reflexionar sobre cuestiones como el cuerpo, la pose, la mirada pública, las representaciones que se hacen desde los medios y la publicidad, así como, actualmente, tener también en cuenta las muy prolíficas imágenes anónimas que circulan y se encuentran en la web. En este mundo en que vivimos, tan mediatizado y protagonizado por las tecnografías (la mayoría, fotografías: moda, publicidad, prensa, etc.), cualquiera sabe que, para que nuestra imagen pública sea aceptada por la mirada de los demás, debe ser trabajada y adaptada a los patrones visuales y conductuales dominantes. En un tiempo de proliferación de redes sociales e Internet, en el que podemos construirnos un perfil público a nuestro antojo o una nueva identidad moldeada (construida) a la carta (siguiendo nuestros gustos personales), ¿hasta qué punto nos vemos todos *—especialmente las mujeres, y además, desde muy niñas, como se encarga García de recordarnos en alguna de sus series—* sometidos a un buen número de códigos culturales, antropológicos, morales, políticos, religiosos que, conscientemente o no, nos conducen a recrear patrones estéticos, sociales y conductuales basados en estereotipos y clichés?

En su serie *Little Ladies*, nuestra artista realiza un trabajo documental de orden notarial y con espíritu de colección, una especie de taxonomía conformada por unos excelentes retratos de niñas de familias limeñas con elevados recursos (lo que, entre otras cosas, hace que tengan su propio espacio, generalmente habitaciones con una gran entrada de luz y muy diáfanas). García retrata a sus jóvenes modelos siguiendo en todos los casos una pauta



Sin título. De la serie *My Name Is Dolores... But Call Me Lolita*. 2015



*Sin título. De la serie My Name Is Dolores...  
But Call Me Lolita. 2015*

común, un método, una norma que hace que el trabajo se pueda entender como un archivo de referencias. Esa pauta metodológica común, que sistematiza todo el trabajo y le da una connotación de valor social y antropológico, consiste en demandar a las niñas que posen para ella en el escenario que libremente elijan de sus amplias y ordenadas casas —generalmente, sus propias habitaciones o el salón familiar—, con sus ropas preferidas y, sobre todo, con la actitud escénica que ellas mismas decidan. Así, vemos cómo estas jovencitas construyen su identidad (su imagen) ante la cámara repitiendo ciertos patrones en la postura, el lenguaje corporal y en la actitud escénica general (similar posición de piernas y brazos, actitud seria y con una calma inusual para unas niñas de esa edad —entre 5 y 13 años—). Son imágenes frágiles (no dejan de tener el candor de la infancia), pero, a la vez, denotan una especie de solemnidad que las hace fuertes. Estas niñas parecen ya preparadas para controlar y dirigir el espacio doméstico que les rodea (espacio que siempre es de rol y dominio femenino). Los códigos de información que ofrecen estos espléndidos retratos son muy ricos: desde la decoración y el *attrezzo* elegido por ellas (siempre incidiendo en los tópicos —colores rosas y suaves, muñecos, coquetos atuendos, delicadeza visual rayando a veces la cursilería—) hasta sus poses nada expansivas y muy femeninamente contenidas (la expansión gestual, la firmeza y la decisión corresponden a los chicos).

Nuestra artista tiene otra serie destacable, *Belleza Express*. Este proyecto consiste de nuevo en un archivo documental y metodológico formado por retratos de mujeres que son clientas de unas peluquerías que están instaladas de forma permanente —como un puesto más de la plaza— en el interior de los mercados más populares de Lima. En el proyecto se fotografía a las clientas en el momento previo al resultado final de su tratamiento (capturando el proceso inacabado). Es importante el hecho de que se retrate a estas mujeres en un momento que, teóricamente, no es el que corresponde para que sean fotografiadas, dado que todavía no están arregladas y, por tanto, no deben ser sometidas al escrutinio público. Es evidente que el aspecto de estas clientas nos hace reflexionar sobre las exigencias que se les imponen a

las mujeres en cualquier contexto para cumplir con su papel en un mundo que les obliga a estar siempre a punto para la mirada dominante de los hombres.

*My name is Dolores... but call me Lolita* es un proyecto pensado para formalizarse en soporte de fotolibro y que, de nuevo, revisa la cuestión del estereotipo de la seducción femenina y sus formas de representación en la fotografía. Estas formas siempre denotan la existencia de un *otro*, que es el que mira (y/o el que fotografía), un observador potencial que es el primer actor que (directa o indirectamente) conduce a la mujer fotografiada a realizar las elecciones sobre su *attrezzo* y lenguaje corporal (pose, actitud e interacción con la cámara), con el único fin de ser deseada/mirada. En esta obra García realiza un trabajo de apropiación de imágenes (siempre de mujer)



provenientes de tres ámbitos fundamentales: unas son imágenes analógicas de álbumes familiares anónimos —que nuestra artista compra en mercadillos, como también hemos visto que hacía, en nuestra muestra, A. Galeano—; otras provienen de ciertas revistas eróticas de los 70 —que incluían en sus últimas páginas las imágenes vencedoras de un concurso semanal en el que se pedían fotos de las esposas de los lectores—, y otras son capturas de pantalla de shows también eróticos y amateurs que se ofrecen en vivo por webcam.

Antonio González Caro  
(Conil, Cádiz, 1984)

139



*Dos perras de Juan en plena carrera detrás de una liebre. De la serie *Hunting Shadows*. 2014*

*Hunting Shadows*

Antonio González Caro (Conil, Cádiz, 1984). En una línea muy equivalente al documentalismo subjetivo que emplean otros autores/as de esta muestra (aunque con trabajos bien distintos: A. de Dueñas o A. Lorenzo, por ejemplo) se desarrolla el trabajo de este joven fotógrafo gaditano. No obstante, habrá diferencias significativas entre los tres. González, al igual que ellos, se va a decantar por hacer un viaje introspectivo y muy personal fotografiando la realidad de una forma nunca intervenida (ni antes ni después del disparo), pero, quizás, al estar su tema más cercano al reportaje de prensa de autor, su forma será más cruda, más sobria, menos lírica, más gutural que la de Lorenzo y De Dueñas. El proyecto que les presentamos de González tiene una narrativa como de neorrealismo de posguerra y, por ello, presenta una dureza especialmente descarnada, visceral, parca, seca (en el sentido de flaca, como la figura de estos esbeltos galgos), severa, concreta, sintética (de síntesis). Y, además, en nuestro caso es *ibérica* (podría haber rémoras de *Los santos inocentes*, de Delibes, en partes de este trabajo). González es, por tanto, menos onírico que Lorenzo y De Dueñas. En cualquier caso, los tres autores presentan unas obras que son indiscutiblemente poéticas, reveladoras, inteligentes, conmovedoras, únicas.

Es evidente que González vuela bastante libre cuando realiza sus reportajes y que, por suerte, cada vez lo hace más (hemos estado a punto de presentarles su exitosa serie anterior, titulada *Garum*, sobre la pesca del atún en la costa de Cádiz con la técnica ancestral de la almadraba, un excepcional reportaje de gran carga dramática que le está dando a conocer en importantes foros de fotografía internacional, pero finalmente hemos optado por el que les presentamos porque su lenguaje en él se ha hecho —si cabía— más acertado, más maduro, más íntimo y subjetivo). En *Hunting Shadows*, el trabajo que pueden ver en nuestra muestra, aunque González nos cuenta una historia *menor*, lo más importante es que magistral y paralelamente consigue crear una atmósfera narrativa tan sugerente y sobrecogedora que hace trascender a dicha historia, yendo mucho más allá (infinitamente más) de lo que es el simple relato de la misma. Cuando la definimos como *menor* (aunque, por supuesto, perfectamente resuelta y acabada), nos referimos al hecho de que sea la pequeña y específica historia de un personaje y sus perros. Y ya



*La sombra de Juan proyectada en una de las paredes de su perrera, mientras una de sus perras lo observa. De la serie Hunting Shadows. 2014*

está. No es, por tanto, una obra de reflexión más universal sobre los pros o los contras de la caza realizada con galgos, unos canes que sabemos presentan una conocida problemática sobre el maltrato animal (muy necesitada de denuncia, por supuesto). Pero es que González no desea juzgar, ni hacer un cuestionamiento crítico, ni posicionarse políticamente ante el tema. No pretende hacer un alegato animalista (por necesario que éste sea, repetimos) ni, por tanto, hacer una obra de denuncia de estas prácticas. No es ése su interés. Nuestro autor sólo ha intentado acercarse a la realidad de Juan, este cazador de liebres con sus perros (heredero de una tradición de muchas generaciones anteriores), de forma muy empática y respetuosa (de forma *silenciosa*: la presencia del fotógrafo —tanto física como moral— parece ser siempre mínima,

sin molestar ni alterar nada de lo que va a ser fotografiado).

Pero, atención, no nos confundamos, por otro lado la historia no evita en lo más mínimo la dureza de esta realidad. No es un trabajo amable y es previsible que revuelva las tripas de algunos espectadores. Sangre, muerte, dolor y brutal esfuerzo físico no son obviados en la narración. Tampoco se hace una alabanza ni una celebración de este tipo de prácticas. González no hace un héroe del cazador. No hace una apología mítica de los valores

*Juan llega temprano al campo para preparar sus perras para el día de caza. De la serie *Hunting Shadows*. 2014*



141



*Juan muestra los colmillos de una de sus perras. De la serie *Hunting Shadows*. 2014*

rurales y ancestrales como fórmula, como pasaporte para la justificación universal de dichas prácticas. Ni una cosa ni la otra.

Y aunque, como no podía ser menos, la historia está bien cerrada, no sabemos mucho más que el hecho de que Juan es un hombre de campo que cuida sus galgos y no los explota hasta la extenuación como hacen muchos otros propietarios de estos perros. Porque, en el fondo, lo más importante de este ensayo fotográfico no es que conozcamos al detalle los hechos del relato sino, como decíamos, conseguir crear esa atmósfera gráfica, narrativa, emocional, increíblemente personal y marcadamente subjetiva que discurre por todo él. Y si eso sucede es gracias a los recursos formales y al brillante lenguaje que emplea este joven gaditano, un lenguaje muy respetuoso con las escenas a fotografiar pero, a la vez, tremendamente libre y osado (manchas, alto contraste, textura, grano, desenfoco, imagen movida, encuadres rotos, etc.). El atrevimiento y el riesgo, por tanto, son más estéticos que temáticos. Dicho de otra manera: no es tanto la historia en sí narrada (que también), sino la forma en que nos la han contado. Eso denota el gran creador que es González: es capaz de trasportarnos a un universo anímico tremendamente sugerente a través de una historia particular en la que él desea pasar ideológicamente inadvertido (ser lo más neutro posible) para volcarse en lo que verdaderamente le importa, que no es otra cosa que la traslación emocional

del espectador al imaginario mental (lleno de misteriosas y turbadoras escenas) que el propio González tiene *a priori* en su cabeza cuando se plantea contarnos una historia.



*Juan coloca todas las liebres capturadas en el suelo al finalizar la cacería. De la serie Hunting Shadows. 2014*

Elisa González Miralles  
(Madrid, 1978)

143



*Sin título.* De la serie *Wannabe*. 2015-2016

*Wannabe*



Elisa González Miralles (Madrid, 1978) nos presenta *Wannabe*, un proyecto que le ha ocupado casi un quinquenio (entre viajes, posproducción, edición y publicación) y que ha realizado por entero en Japón (país al que se ha desplazado en varias ocasiones para toda la fase de documentación gráfica y captura de imágenes). De hecho, González ya había visitado una primera vez el país nipón en el año 2002. Por entonces nuestra joven aún no era fotógrafa, pero en aquel viaje nacería el germen de lo que muchos años después se convertiría en su segundo gran proyecto artístico —que es el que les hemos anunciado y del que luego hablaremos—. Ese germen fue el encontrarse con el (desconocido para ella hasta entonces) mundo de las muñecas sexuales hiperrealistas, unas muñecas que emulan a la perfección un cierto ideal estético femenino al que, como nos revelará *Wannabe*, aspiran muchas jóvenes japonesas de hoy en día. González lo descubriría en aquella inicial visita y la idea quedaría anclada en su subconsciente hasta una década más tarde. Cuando volvió de nuevo (ya como fotógrafa, en 2013 y en varias ocasiones más hasta agosto de 2016) lo hizo con la intención de sumergirse de lleno en la citada temática y comenzar (y luego desarrollar) el excelente y exitoso trabajo que en esta muestra les presentamos.

Nuestra fotógrafa ya había realizado un gran proyecto años antes. Aquella obra le supuso su brillante estreno (bastante reconocido) en la fotografía de autor española (luego vendrían unos años de silencio creativo —dedicados por completo a poner en marcha junto a dos socios más una joven escuela de fotografía en Madrid, Madphoto—; pero tras ellos vendría, por fin, *Wannabe*). Se tituló *Recuerdos sin Memoria* y con él ganó el premio Fotopres de la Fundació la Caixa en 2007. En él, durante tres años, González se convertiría en testigo íntimo de una realidad profundamente dura, la de la progresiva degeneración mental y física que la enfermedad de Alzheimer terminaría provocando a su muy querida abuela María. González declara:

«Mi abuela fue muy importante para mí, sentía un gran amor por ella, vivíamos juntas y vi cada paso de la enfermedad, estuve en casa hasta el final (mi madre es médica y se encargó de los cuidados) y yo fotografié hasta el último momento. Sentí la necesidad de hablar de aquello, era mi preocupación, me tocaba muy dentro y la fotografía fue la mejor forma de expresarme que encontré.» El proyecto comenzaría con muchos retratos de la protagonista, pero contextualizados y generalmente acompañada por otros miembros de la familia. Posteriormente, en una muy acertada elección, González iría reduciendo todo a la esencia, es decir, su abuela sola y sus espacios y enseres cotidianos. El trabajo es como un silencioso (y amoroso) documento de despedida. El Alzheimer se lleva a nuestros seres queridos antes de que mueran y este trabajo es una crónica tan severa como sentimental de esta realidad. El vacío y la huella que iba a dejar la ausencia de su abuela se adivina ya en estas fotografías de triste anticipación. Hay mucha más melancolía de la que parece en este tra-



bajo. *Recuerdos sin Memoria* aúna la condición de ser un testimonio fiel y veraz, por un lado, y ser un registro nostálgico —por otro—. Así, el trabajo tiene la belleza —más prosaica— de lo crudo y descarnado, pero también la poesía —más lírica— del recuerdo, de la pérdida —sobre todo cuando ésta está tan claramente anunciada y asistimos progresiva y resignadamente a su llegada—. Es un proyecto, por tanto, que no solamente habla del Alzheimer, sino sobre una visión muy íntima de su abuela, en un momento en el que ya no podía existir comunicación con ella.

Tras el proyecto de su abuela no se implicaría en ningún otro hasta 2012, año en que comenzó *Wannabe*, con la idea de indagar en el fenómeno de las *baby dolls* (también llamadas *love dolls*) japonesas que tanto le habían



*Sin título. De la serie Wannabe. 2015-2016*

sorprendido y fascinado en su primera incursión en el país nipón (una fascinación que, imaginamos, se debió mover entre el estupor y la mirada crítica).

Pese a lo extensa y rica que pueda ser la cultura japonesa, el interés de González sólo se verá dirigido al muy específico tema de estas muñecas y su influencia en la vida de muchas jóvenes niponas que las toman como referente (lo que no es poca cosa, claro). Ahí acaba su área de investigación.



No es un trabajo, pues, como el de otros autores/as que desarrollan una visión más generalista de la cultura japonesa (véase, por ejemplo, en esta muestra el trabajo de C. Ordóñez: el Japón de González y el de C. Ordóñez no son similares, sólo coinciden en el área geográfico-cultural elegida —el país nipón, especialmente Tokio—, pero en lo demás son bastante diferentes. La connotación subjetiva —relacionada, además, con ciertos aspectos paraliterarios y casi autobiográficos— y el radio de acción extendido a toda la ciudad que veíamos en Ordóñez no estarán presentes en el trabajo de González; nuestra autora habla de una realidad japonesa muy concreta, la del fenómeno *baby doll* —aunque, como veremos, su mensaje final, una cuestión de género, se puede hacer extensivo a una comunidad mucho mayor, de un orden universal—. Incluso cuando preguntan a González por el valor antropológico y social de este trabajo, nuestra artista responde: «En Tokio hay muchas tribus urbanas, pero este no es mi tema de investigación. No me interesa el tema de la moda y las tendencias —aunque éstas estén relacionadas con marcadas normas de comportamiento, como en el caso de las *Mori girls*—. La tribu de las *Sweet Lolita* (a lo María Antonieta) podría ser la que tiene una estética más parecida a la de las muñecas. Pero no es lo que busco.» González estará más interesada en descontextualizar a sus protagonistas para hacerles un retrato más bien psicológico y profundo —más abstracto y universal— que no sociológico o antropológico. No pretende ser una especie de Miguel Trillo en el país del sol naciente —por cierto, es excelente la histórica obra del célebre autor gaditano—. Esa descontextualización la consigue a base de planos muy cerrados y cercanos (trabaja con un 50 mm) y reduciendo los fondos a negro (ya sea en la propia localización —intenta buscar salidas de bocas de metro o paredes oscuras en la calle— o ya sea con técnicas de posproducción) para evitar la presencia de ruido/artefacto visual en torno a cada retrato y así, como decíamos, poder abstraerlos (y, con ello, el mensaje conceptual del proyecto). Un proyecto, pues, decididamente simbólico (pero tan bien articulado —como ahora les explicaremos— que no se hace nada críptico —lo cual es un cóctel excelente—).

Las *love dolls* son unas muñecas de silicona o látex de aspecto y tacto muy similar al de una joven real de carne y hueso (generalmente de una talla 36, la más demandada). Son tremendamente realistas y se emplean como juguetes sexuales. Se compran por encargo y el cliente puede hacer su selección a la carta para así poder construirse su chica ideal. Las muñecas ofrecen diferentes acabados, habilidades y prestaciones según el precio —que puede oscilar de los 5.000 a los 25.000 euros—. Se puede elegir la altura, la compleción, el color de piel, el color y el tipo de pelo y su longitud (pelo auténtico, por supuesto, en todas las partes del cuerpo, incluidas pestañas), el color de ojos, el tamaño, volumen y forma del pecho (así como su rigidez —dependiendo del tipo de silicona utilizada—), el tamaño de la vagina, la flexibilidad de las falanges de los dedos, etc. Así, estas muñecas son *seres* que no envejecen, cuya piel tiene un tacto muy similar a la humana y con órganos sexuales y cuerpos que pueden almacenar la temperatura, para que no les falte el «calor humano». Estas muñecas, sofisticados juguetes eróticos, se convierten en verdaderas compañeras sexuales y, por motivos distintos (hay muchas parafilias), sus consumidores las prefieren a las mujeres reales.



*Sin título. De la serie Wannabe. 2015-2016*

Se ha de señalar que nuestra fotografía no presuponía que hubiera una legión de acérrimas seguidoras reales de la estética *baby dolls* y por eso había vuelto a Tokio en 2012, para fotografiar sólo muñecas, y no jovencitas de carne y hueso. Pero, en una inteligente decisión, en el momento en que fue consciente de la existencia de estas chicas, dio un giro conceptual al trabajo hallándole una nueva vía de resolución (y de desarrollo) que lo harían aún —si cabía— más interesante (una vía basada en la subversión del consciente óptico —y crítico— del espectador cuando asistiera a una colección de retratos que, de alguna manera, pueden funcionar a manera de trampantojos visuales entre muñecas y chicas reales).

El aspecto de muchas jovencitas japonesas que se veían por la calle se mimetizaba por completo con el de estas muñecas. Era alucinante. En realidad se cerraba un círculo: muñecas que quieren parecer chicas reales y viceversa. En este mundo posmoderno en el que la réplica (la copia) tiene mayor valor que el original, la ficción y la realidad quedaban respectivamente subvertidas (la ficción imita a la realidad y esta última aspira a parecerse a la primera). Y, por tanto, lo que empezó a interesar a González fue la parte simbólica de todo eso: «El mito de la mujer muñeca presenta una idealización de lo femenino que nos obliga a todas a responder a unos imperativos morales y estéticos inalcanzables. Es una mujer sintética que nunca ve alterada su anatomía, es un ideal de mujer que tiene todas las virtudes que se le exigen a un cuerpo femenino —como belleza, juventud y sensualidad—, pero ninguno de los *indeseables* signos que presentan las mujeres reales, como la vejez, el embarazo o la menstruación.»

González da mucho peso específico a la fase de edición de su trabajo. Normalmente su manera de operar incluye comenzar a disparar de una forma inicialmente intuitiva sobre el tema que se ha planteado y, después, en el momento de analizar y editar (el momento de las dudas y las preguntas), es cuando estudia más a fondo —y sin urgencias— la línea del proyecto, su desarrollo, los caminos por donde puede adentrarse y su posible resolución.

Sea como fuere, *Wannabe* es un proyecto que plantea una reflexión de orden universal (la denuncia de roles y estereotipos de género), aunque parta de una historia muy puntual y concreta, la curiosa historia de las muñecas realistas y las adolescentes japonesas que se imitan mutuamente. El proyecto se mueve, pues, entre lo general y lo particular. Partiendo de esto último (el fenómeno *love dolls*)

se llega a lo primero (el sometimiento y la sumisión de la mujer —la mujer en genérico, y no sólo en el caso de estas jóvenes tokiotas— a las directrices del capitalismo occidental, con los roles y estereotipos sociales —estéticos y de consumo— que dicha concepción de la vida —la capitalista— impone sobre los individuos de dicho género). Así, en *Wannabe* nos encontramos con temas tan contemporáneos y relevantes como son la construcción (o la pérdida) de la identidad individual y la colectiva, la tradición, el peso de las costumbres, la presión social, la cosificación del cuerpo de la mujer, la objetualización, el automatismo (por cierto, el que se ve en *Wannabe* se asemeja de alguna manera al de M. Martín). González tuvo muy claro desde el principio que no quería hablar de la cultura japonesa como tal (en general y en abstracto). No se considera con conocimientos suficientes para hacerlo. Ésta tampoco es una obra definitiva sobre la cuestión universal de la mujer (la condición femenina) vista a través de la sociedad japonesa, no es tan absoluta y genérica. Es sólo un —espléndido— proyecto más, que *contribuye a la causa* centrando el relato sobre la muy específica realidad de estas muñecas y las chicas que las emulan (en sus formas de vestir, de maquillarse e incluso llegando a la cirugía estética para occidentalizarse ojos y nariz —las que no pueden se pegan los párpados con pegamento—), algo de lo que sí se siente legitimada a hablar pese a no ser experta en cultura y vida japonesas.





*Sin título. De la serie Wannabe. 2015-2016*

*Wannabe* es un trabajo de denuncia de género que cuestiona la mirada de poder, la mirada masculina y heteronormativa (la mujer debe estar siempre preparada para la satisfacción y la delectación visual de la mirada de los hombres y ser gestualmente contenida, sumisa y pasiva). En cualquier caso, en lo que respecta a este aspecto político (sobre el género y el estereotipo, temas abordados en nuestra muestra por autores/as como M. León, P. Santiago, M. J. García, I. Cruz —con diferentes puntos de vista, por supuesto—), este no es un proyecto de tipo reivindicativo encendido y directo, ni



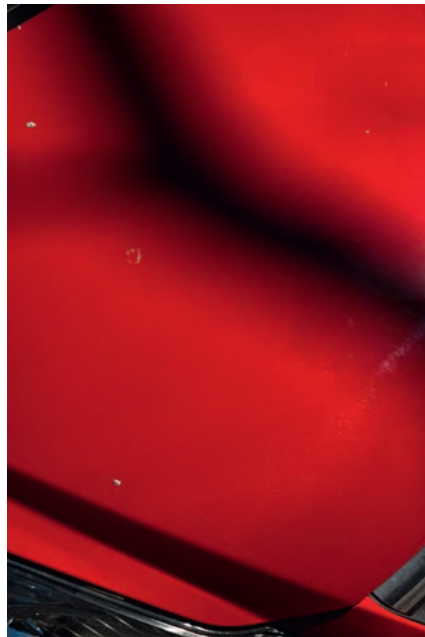
tampoco es literal. No es un trabajo de documentación verista de una realidad para denunciarla o cuestionarla moralmente. No. Es más bien un trabajo de reflexión política simbólica, metafórica, poética. Un trabajo que nos recuerda que el compromiso y la denuncia ideológica de la fotografía no solamente se consiguen con el reportaje documental de tipo más testimonial, sino que también puede ser muy acertado utilizar los recursos de una fotografía más conceptual y elíptica. Una fotografía que, como en el caso de *Wannabe*, se mueve entre la literalidad descriptiva de los hechos (fundamental que las pieles y los rostros de las jóvenes —desde las niñas hasta las maduras y las muñecas— hayan sido mostrados con tanta fidelidad a lo real) y el completo simbolismo del pez globo (pasando por la acertada descontextualización —y neutralización/homogeneización— de las protagonistas sobre un fondo negro).

El trabajo (y su disposición en sala) se plantea con varios niveles de protagonismo. Comienza con las mujeres más vulnerables e inocentes (son las más jóvenes y «representan la presa inocente, influenciada, las víctimas de la presión social, las marionetas que cumplen el rol que les viene impuesto»); luego están las muñecas («el ideal al que parecerse, bellas, sexys, sin kilos de más, son siempre jóvenes, no pueden quedarse embarazadas, son el objeto de deseo de los hombres...»), y, por último, las mujeres ya maduras —las más grotescas— pero que luchan contra viento y marea por seguir siendo una *baby doll*. Finalmente, la inquietante (y estéticamente espléndida) presencia colateral y permanente del pez globo a lo largo de todo el trabajo (por ello, el inmenso vinilado de toda la pared de nuestra sala de exposiciones) está cargada de simbolismo. González nos dice: «El pez globo [que es una deseada y muy cara exquisitez culinaria nipona y que debe ser cocinado correctamente para neutralizar su veneno mortal] simboliza el cautiverio y el inconsciente de estas mujeres y me interesa particularmente porque es un pez cuyo veneno actúa paralizándote primero to-

dos los músculos —sin perder la conciencia— hasta que terminas muriendo. Me parecía perfecto para hacer un símil con esta sociedad que envenena a las mujeres convirtiéndolas en muñecas.»

Las formas y el color, como narrativa, son muy importantes en la secuencia del trabajo, sobre todo en su formato de libro. Los labios de las chicas jóvenes, que están como paralizadas (casi como muñecas), son sucedidos por los —labios— del pez venenoso y tóxico que paraliza antes de matar. El último retrato del libro es el de una mujer que se ha operado los párpados y la nariz y que se ha teñido el cabello de rubio, un aspecto que roza la línea entre lo grotesco y el orgullo, algo que ya veíamos también en nuestra muestra en los casos de M. Trillo y B. Anton. Y es que las protagonistas de González —al igual que los de Diane Arbus—, gracias a su inteligente y crítica visión, se mueven muy acertadamente en la sutil frontera que separa *lo normal* y *lo anormal*, lo bello y lo siniestro, lo cómico y lo trágico.

Olmo González  
(Madrid, 1981)



*Sin título. De la serie  
Control. 2013-2015*

*Control*



En *Control*, Olmo González (influenciado, entre otras cosas, por la estética del movimiento constructivista y por las lecturas de pensadores posmodernos



de la talla intelectual de Baudrillard y Deleuze) reflexiona sobre los mecanismos de poder (y los de imposición de sus estructuras de pensamiento) que utiliza todo sistema social humano para manifestarse. Como bien sabemos, uno de ellos es la fotografía, un medio de comunicación visual que no es nada inocente ni ideológicamente neutro. De hecho, el medio fotográfico ya nació culturalmente condicionado y codificado, sometido a una concreta lógica visual (y, por tanto, como decimos, también ideológica), la de la cámara oscura del Renacimiento, que en sí misma ya generaba unas claras estructuras de poder, de imposición y de dominio, puesto que era la única (lógica visual) que legitimaba la visión cierta, cartesiana, científica y racional del mundo (además de ser la visión dictada por Occidente). Todo lo que no se ajustase al patrón óptico (y, como decimos, ideológico) que aquel artificio pre-fotográfico generaba partiendo de sus nuevas leyes de la perspectiva no era considerado como una representación gráfica *correcta* del mundo visible (representación, pues, que era la ejercida por el pensamiento dominante).

Incluso para aquellos primeros teóricos que habían sostenido que la cámara fotográfica era un instrumento transparente de representación objetiva y neutra del mundo (los representantes del *discurso de la mimesis* —según P. Dubois—, que dominaron la teoría de la fotografía durante todo el XIX y parte del XX y que entendían ontológicamente a las fotografías, especialmente a las documentales, como si fueran espejos de lo real, como evidencias naturales de la realidad que no requerían códigos de interpretación —como mirarse reflejado el rostro de uno mismo en un estanque de aguas quietas—), la consideración que plantearon los teóricos semióticos y estructuralistas (fundamentalmente franceses) de los años 60 de que la cámara oscura era ya en sí un instrumento altamente codificado (por, como adelantábamos, su propio peso histórico, científico, ideológico, tecnológico y cultural) y que, por tanto, su simple uso hacía de toda fotografía —incluida la más literal, fiel y documental— un

constructo, una representación gráfica inevitablemente cultural —y no natural—, terminaría siendo innegable. La fotografía no se debía entender como inocente, ingenua y neutralmente desideologizada.

Por tanto, desde hace mucho que se defiende sin discusión que ya desde el XIX la fotografía se entregó de forma nada neutral a las estructuras de poder y de pensamiento del mundo occidental, manifestándose como uno de los más eficaces sistemas de control de las sociedades humanas. Y, por supuesto, el siglo XX y lo que llevamos de XXI no han hecho sino reforzar esos mecanismos.

Llegados a este punto, nuestro autor se pregunta: ¿Es posible fotografiar sin ejercer un poder opresor, sin reflejar los modelos visuales que hemos adquirido dentro del sistema? González defiende que se puede fotografiar descargando de poder ideológico a la imagen (haciéndola escapar del sistema opresor) si ésta se dirige hacia la abstracción y se abandona el documentalismo explícito. Así, en *Control* se realiza un viaje que parte de imágenes identificables y claramente figurativas (y en forma de secuencias) para finalmente llegar, como decimos, a la abstracción. La fotografía, según González, se convierte así en «una herramienta al servicio del ritmo, los colores y las formas, en lugar de perpetuar el régimen visual [controlador]». Dice el propio González: «*Control* es una investigación visual sobre el potencial



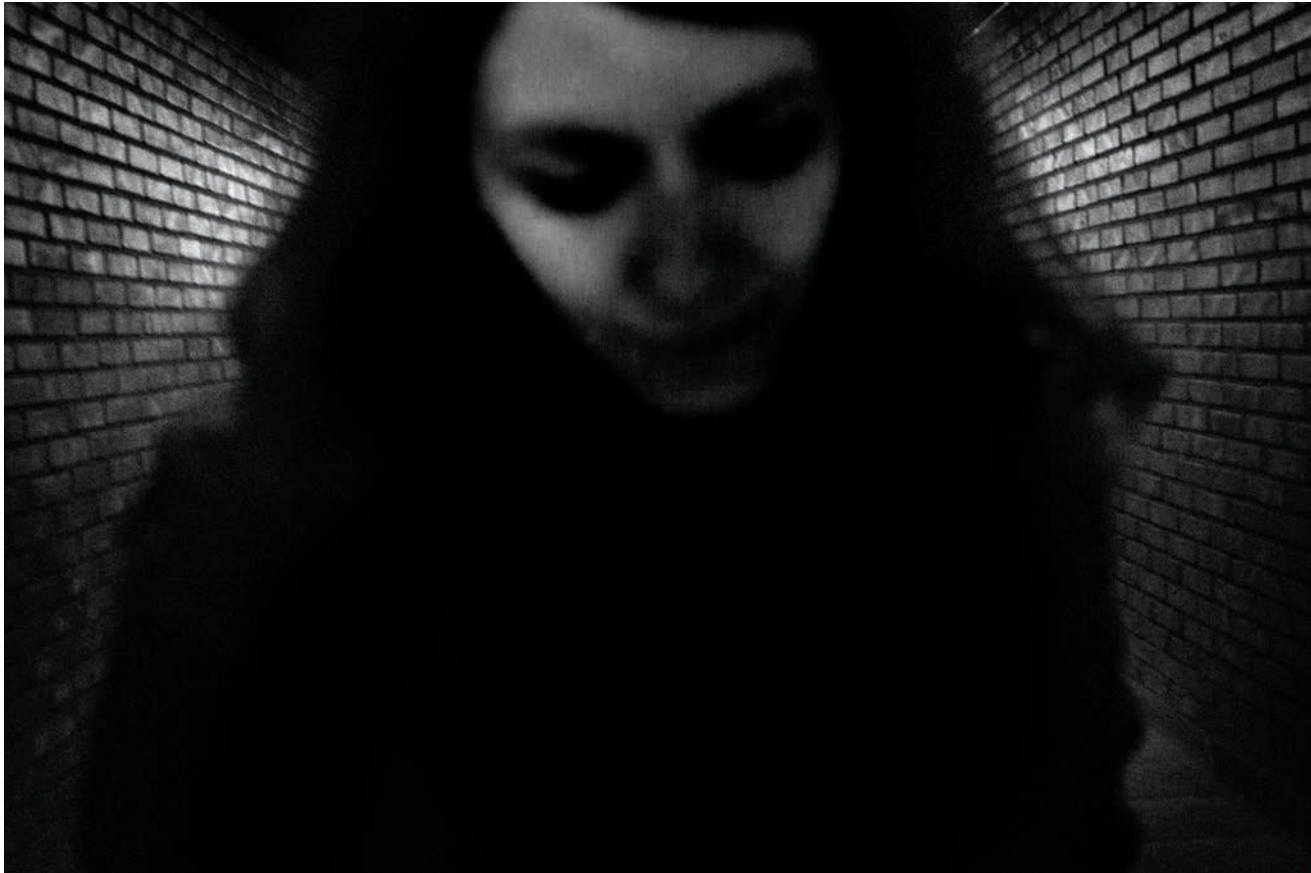
*Sin título. De la serie Control. 2013-2015*

emancipador de la imagen no documental unida a la secuenciación, dentro de un sistema controlado en toda su estructura. También es una crítica al papel de la fotografía en el sostenimiento de dicho sistema.»

Por último, debemos señalar que este trabajo conceptualmente abstracto no deja de tener una cierta connotación poética (de manera elíptica) cuando nuestro autor señala que está inspirado en los cantos de los antiguos esclavos de EE. UU., quienes, como es de sobra conocido, en medio de una situación de tan absoluta opresión y explotación como la que les tocó vivir, al menos con sus voces compusieron una cierta vía de escape y de liberación emocional para sus duras existencias.



Jon Gorospe  
(Vitoria, 1986)



*Sin título.* De la serie *Almost Black*. 2011-2015

*Almost Black*

Jon Gorospe (Vitoria, 1986) nos presenta *Almost Black*, un trabajo realizado de nuevo con los códigos de lo que estamos denominando en estos ensayos individuales como documentalismo de carácter subjetivo. Un documentalismo que, entre otras cosas —como las relativas a su poder de evocación—, presenta unas formas no demasiado literales ni definidas y, sobre todo, no se encuentra sumiso a los patrones heredados y bien asentados de lo que se entiende por fotografía de *instantes decisivos*. Sabemos que, para la audiencia general y común, la idea de lo que constituye una buena fotografía (especialmente si es de reportaje) suele ser la de una imagen que esté basada en los postulados que planteara Cartier-Bresson a principios de la década de los 50 —aunque dicha audiencia ni siquiera sepa que existen esos postulados, claro está: eso no es óbice para que el público general haya interiorizado ese tipo de fotografías como las buenas y acertadas—. Y es que esta concepción se hizo tremendamente popular cuando encontró su perfecta aplicación al humanismo positivo de posguerra (alcanzando su epítome en *The Family of Man*, la magna exposición comisariada por Edward Steichen para el MOMA de Nueva York y que fue vista por millones de personas en su itinerancia por todo el mundo) y cuando (dicha concepción) terminó dominando toda la importante fotografía de prensa que se realizó durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, especialmente la de las



grandes revistas gráficas semanales (como *Time*, *Fortune*, *Life*), con su —en aquel momento— naciente y renovado interés por la vida en las calles de las ciudades (*street photography*). Para Cartier-Bresson, un contumaz esteta, la fotografía (de reportaje) debía captar la esencia de un momento, de una situación, y hacerlo siempre con unas formas destacables, únicas, perfectas, de gran limpieza visual. El autor, en cada disparo, debía conseguir siempre el mejor resumen de una historia (dando lugar al nacimiento de imágenes de gran autosuficiencia, tanto desde el punto de vista formal como desde el temático o argumental). Imágenes, pues, de una denotación perfecta (literalidad, definición y estética visual) y de una connotación clara, concisa y cerrada. El fotógrafo, además, debía tener la actitud de un cazador —estar al acecho— y

tener el don de la rapidez. Debía estar en guardia siempre para prever y registrar momentos únicos, que estaban en trance siempre de su posible irrupción y desaparición ante sus ojos.

Pues bien, parecería que en *Almost Black*, primer proyecto de autor de Gorospe, nuestro joven vasco decide hacer todo lo contrario de lo que establece el canon dictado por el célebre maestro francés en su conocido ensayo el *instante decisivo*. Gorospe (como, de alguna manera, hacen también J. Requena, A. de Dueñas, A. Lorenzo, R. Arocha y C. Ordóñez) se decantará en ocasiones por una fotografía visualmente «sucias», oscura (en el sentido directo y el metafórico del término), turbia (de nuevo en ambos sentidos), nada literal (ni a nivel de forma/lenguaje/aspecto visual, ni a nivel narrativo o argumental). Imágenes que sugieren de una forma abierta, más que manifiestan de una forma clara y concreta (*decisiva*). Imágenes perturbadoras, ya estén borrosas o no. La denotación y concreción del documento fotográfico literal son abandonados y sustituidos por la mayor connotación del más dramático o poético documento emocional (no nítido en muchos casos). Dureza de contraste, artefacto, ruido visual. Pero también imágenes silenciosas e intimistas, líricas, contenidas. Y, en cualquier caso, mucho negro (muchas áreas opacas en la imagen). El negro como metáfora de misterio, de lo no visto, lo no conocido. Ese negro dominante en el espacio de las imágenes



*Sin título. De la serie Almost Black. 2011-2015*

(ocupando una gran área de las mismas) es usado como estrategia de ampliación argumental de las mismas, como un recurso narrativo que, según Gorospe, permite que el espectador pueda interpretar libremente la escena en cada caso, «rellenando esa opacidad con sus recuerdos, su imaginación, sus pensamientos». Nuestro artista también busca que las imágenes sean atemporales; por eso «nunca llevan elementos que nos den datos de su cronología, evito las señaléticas o cualquier pista que nos hable de una época». No es casual que sea un conjunto de fotografías sin títulos ni pies de fotos. En cualquier caso, son fotografías que, pese a su autosuficiencia estética, encuentran su lógica argumental entregadas al relato común (aunque éste no sea cerrado). Es decir, la idea de serie o conjunto de imágenes está muy presente en todo su trabajo. Son escenas registradas en múltiples y muy diferentes momentos/tiempos y espacios/sitios de la vida de Gorospe (el proyecto no tiene límites geográficos: las imágenes están realizadas de 2011 a 2014 en diferentes viajes y en su día a día; el espectro registrado ha ido desde África —Gambia— hasta el círculo polar —Noruega—), pero todas están unidas por un mismo clima emocional y es en dicho clima donde encuentran su razón de ser y se apoyan unas a otras, dando sentido —como decimos— a la serie, a la historia: «Me interesa el poso que queda en cada imagen y cómo éste se acumula, jugando con la memoria retiniana del espectador al hacer que la imagen anterior case compositivamente con la siguiente.» Por tanto, no hay relato lineal ni narración estructurada, pero sí coherencia visual y narrativa (coincidente siempre con ese tono poéticamente opaco, sugerente y enigmático que ya hemos mencionado).

Por tanto, podríamos concluir, a manera de resumen, señalando que Gorospe no nos narra una historia concreta o particular, sino que nos ofrece un conjunto de imágenes que son todas equivalentes gráficas de un estado emocional, de un estado poético definido en la propia manera de observar la vida a través de una cámara. El título elegido da cuerpo principal al proyecto y remite a una forma de mirar el mundo en momentos en los que éste está a punto de oscurecerse y, por tanto, de perderse ante nuestra vista, dado que la visión (como la fotografía) siempre requiere la presencia de la luz. Es un atisbo de ésta última la que permite a Gorospe mirar (y fotografiar), como si lo hiciera con los ojos entrecerrados, buscando esbozos de las formas,

impresiones, intuiciones. La literalidad de la imagen (no sólo su luminosidad) se desvanece, ganando en potencial expresivo su capacidad de sugerencia, de evocación, de traslación narrativa. Imágenes a veces eléctricas, a veces silenciosas, y muchas veces cargadas de artefacto (grano, desenfoco, movimiento, encuadre), pero que terminan conformando finalmente un estilo tan profundamente lírico como emocionalmente sincero.



Javier Hirschfeld  
(Málaga, 1979)



*Miguel de Moreno  
Once ideal Senegal  
Más Morena  
El píxel protector*



Toda la trayectoria de Javier Hirschfeld (Málaga, 1979) se mueve en torno a una idea central, la inspección y el cuestionamiento de la historia del arte partiendo de las representaciones que dicho área de conocimiento (concebida —y dirigida— por una mirada de poder blanca, masculina, heterosexual y occidental) ha hecho de *los otros* (de la otredad). Unas representaciones que durante siglos se han caracterizado por la exclusión y marginación de los *no dominantes*, especialmente de las mujeres. Es esa revisión crítica de la mirada al *otro* —de gran calado moral y de firmes valores— la que conduce a Hirschfeld a centrar su obra en la desigualdad nacida de la diferencia cultural, identitaria y de género. Inspirado en el argumentario ético de la pensadora india Gayatri Spivak (que señala y fiscaliza la exclusión y marginación

que las instituciones y la alta cultura ejercen sobre lo que ella llama los *subalternos*, especialmente las mujeres, que, como pasa siempre, por su condición femenina lo son doblemente), Hirschfeld realiza una obra de clara intención política al dar voz a esa alteridad (concretamente en el caso africano) y, con ello, paralelamente, cuestionar la voz vencedora. Además de esta intención política, es también subrayable que todo su trabajo —sin excepción— presenta una elevada y muy cuidada factura estética y visual.

Señala Hirschfeld que el interés por este tipo de temática le nace en Londres, ciudad en la que se instala para estudiar Historia del Arte en el *Birkbeck College*, de la Universidad de Londres. En un contexto tan atractivo, rico, heterodoxo y multicultural como aquél comenzará a conocer y sentirse atraído por personas provenientes de la diáspora africana. Con la idea de ir conociendo más a fondo la realidad presente y pasada de este continente y aprender a mirarlo

de una manera mucho más empática (desde el punto de vista no sólo emocional y humano, sino identitario y político), decide implicar (centrar) su obra (su trayectoria) en dicha realidad.

Nace así su primer trabajo, *Angelitos negros*, una obra nuclear en su carrera, la que hace germinar en él ese imperturbable e irrefrenable deseo de adentrarse como artista (y como hombre) en la cuestión de la alteridad. En ella nuestro autor cuestiona cómo habría sido analizada por la —normativa— historia del arte la obra de los grandes maestros barrocos si, por ejemplo, hubieran retratado a individuos provenientes de otras etnias y formas culturales.

En *Más Morena*, el trabajo que le sucedería, Hirschfeld dirige la mirada autoral y crítica hacia la mujer africana (y su entorno cultural) revisitando (con una sutil ironía) y subvirtiendo unos admirados iconos clásicos del arte y la cultura españoles, los muy conocidos retratos de Julio Romero de Torres. Nuestro artista sustituye las modelos, el atuendo y el fondo de las imágenes por mujeres africanas vestidas con sus ropas, sus útiles y sus abalorios autóctonos y las fotografía en su espacio habitual logrando recrear perfectamente la atmósfera costumbrista que conseguía el pintor cordobés en cada uno de sus lienzos.

A *Más Morena* le seguirá *Once ideal Senegal*, un trabajo en el que Hirschfeld fotografía a niños y jóvenes ataviados con camisetas de fútbol con la numeración y el nombre de los más exitosos jugadores de la Liga española. Estos muchachos juegan al fútbol en los descampados y playas de Dakar y la isla de Goré. Y es allí donde acude nuestro autor, cámara en mano, a realizar esta suerte de taxonomía social y antropológica (una taxonomía con número final de cierre: once, que es el número que conforma un equipo al completo). Es de común acuerdo que el uso de esas prendas está cargado de códigos y, en el caso que nos ocupa (muy diferente de si hubieran sido niños españoles), estos (códigos) no tienen que ver con una suerte de orgullo patrio, nacional o





*Las Hermanas de Santa María. De la serie Más Morena. 2013*

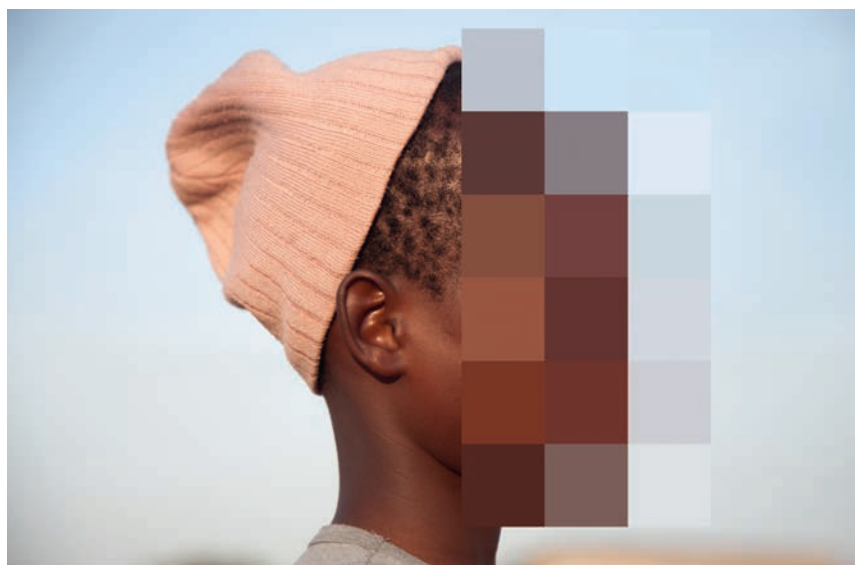
local —son jugadores de nuestra Liga, no senegaleses—, sino con una promesa de futuro, de bienestar, de prosperidad y de salir de su muy dura realidad, un sueño casi inalcanzable: emigrar y ser como sus ídolos.

En *Miguel de Moreno*, su serie más personal (de hecho, el autor, cuyo apellido materno es Moreno, concibe al personaje protagonista como un *alter ego* suyo), se revisan de una manera crítica (pero con un lenguaje y unas formas llenas de colorido y atractivo visual) las importantes cuestiones del exilio y la homofobia. Tomando como referencia la historia de Miguel de Molina, Hirschfeld realiza un trabajo que saca a colación de nuevo la cuestión del sincretismo estético y cultural entre las tradiciones artísticas europeas y la africana. Es espléndido el retrato central de la serie, en el que vemos a un inmigrante camerunés representando (con su pose característica) al célebre actor y cantante de copla malagueño, ataviado con la blusa que creó y popularizó en sus actuaciones, pero confeccionada con telas wax africanas.

En *Santas*, proyecto en curso, se ofrece una visión de la mujer africana en la que se toma como referencia el concepto de *retrato a lo divino*, con el que Zurbarán trabajó para realizar su serie de santas vírgenes (pero siendo ahora sustituidas por mujeres senegalesas ataviadas con telas propias precoloniales, reivindicativas de su identidad cultural). Los atributos de las santas, la iconografía y otros símbolos usados en el barroco son aquí expresados a través de las telas wax de África occidental y tejidos precoloniales como el *paint tissé*.

Relata Hirschfeld que el planteamiento de *El Pixel Protector* —también un proyecto en curso— le surgió en España tras sus ocho años de residencia en Reino Unido y después de un reciente viaje a Senegal: «Me movía entre el estado de excepción por la pedofilia británica y el anarquismo fotográfico africano. En Londres automáticamente tapaba la cámara si había un niño a menos de dos kilómetros; en Dakar, los menores destapaban la cámara para ser fotografiados. Todo esto hizo que me planteara las diferencias en el tratamiento de la imagen en función del sujeto retratado, de la diferencia cultural, social o simple residencia.» Así, nuestro autor hace que el recurso de la pixelización para respetar identidades (individuales) se convierta en protagonista conceptual y plástico del proyecto. La lúcida argumentación de Hirschfeld deja bien clara la idea: «El encuentro del cazador de imágenes blanco con el menor africano se suele producir sin cuestionamiento alguno. Limpios y sonrientes, sucios y tristes, con ropas coloridas o con desnudez negra, con permiso y sin permiso. La fotografía capturada en África del infante negro, rápidamente proporcionará *me gustas* en Instagram, luego en Facebook y, más tarde, en la web del fotógrafo. Así, la imagen del infante

africano pertenece al cazador de imágenes (y a sus amigos de Facebook). Por el contrario, menores hijos de famosos en España merecen, por ley, una máscara de píxeles que proteja sus caras antes de salir al mercado del corazón.» El rigor moral de Hirschfeld le ha llevado últimamente a cuestionarse la legitimidad de toda su propia obra (porque podría considerarse su mirada como poscolonial, blanca y masculina). Cabe decir que hemos mostrado nuestro más profundo desacuerdo con esa idea y le hemos instado a que siga realizando con ahínco su obra, ya que no sólo es éticamente necesaria, sino que, además, es de una valía estética indiscutible.



David Hornillos  
(Madrid, 1974)

163

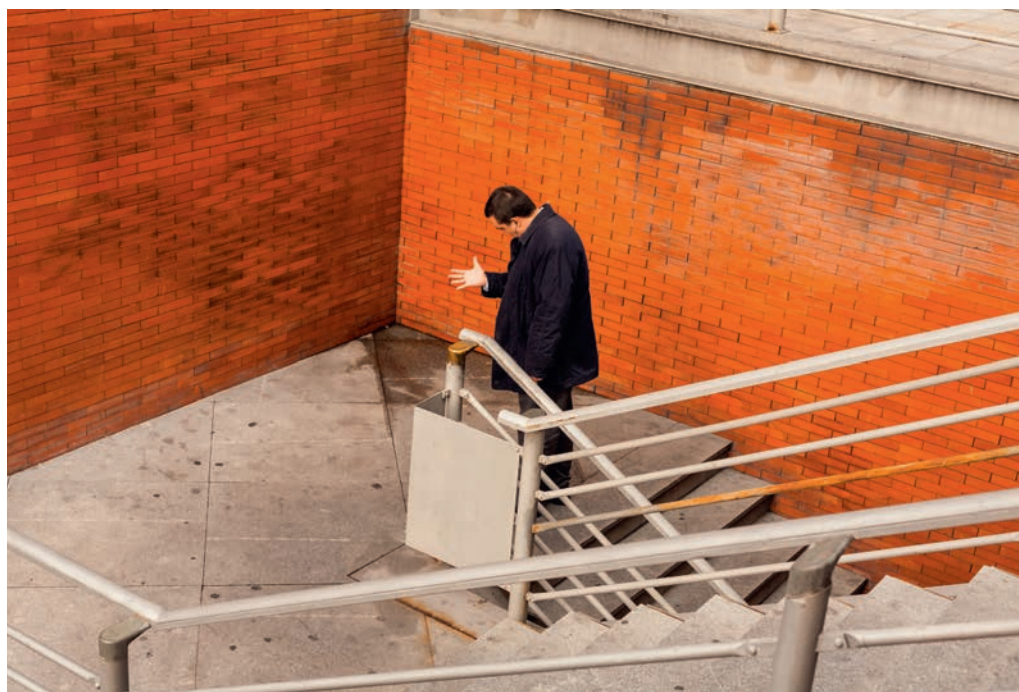


*Sin título. De la serie Mediodía. 2012*

*Mediodía*

David Hornillos (Madrid, 1974) concibe todos sus proyectos para ser realizados de una manera lenta, constante, a muy largo plazo (hablamos de tres o cuatro años) y siempre en contextos cercanos a los de su propia vida. No necesita irse a mundos lejanos ni exóticos porque lo que busca es que territorios conocidos y banales nos muten en espacios inesperadamente atractivos, al estar llenos de personajes y situaciones que nos son ofrecidos (los vemos) como dislocados de la común realidad, como si de otra (realidad —paralela—) se tratase.

En *Mediodía*, toda una grotesca fauna de personajes (humanos y animales) nos son revelados con una clara extrañeza visual (extrañeza también observada en los trabajos de F. Cunha, C. García, C. Aguilera, B. Morello) gracias al muy peculiar y permanente punto de vista de Hornillos y a la autoimposición que se aplica así mismo al obligarse a fotografiarlos siempre en un momento de luz dura —la del mediodía—, frente a una pared de ladrillos de intenso color naranja y



en un pequeño perímetro de los alrededores de la estación de Atocha de Madrid (antes llamada estación del Mediodía —de ahí el título del trabajo, que es también la hora elegida para disparar—). El resultado es algo parecido a una excéntrica *performance* humana que se desarrolla ante un hipnótico y constante escenario naranja de asfixiante atmósfera. Un raro y estrambótico teatro del absurdo (un poco como el de F. Cunha), visualmente magnético y atrayente, en el que sus extraños personajes deambulan sobre un fondo —invariable, obsesivo y recurrente— de ladrillo rojo. Por cierto, el excelente diseño gráfico del libro incide en esta idea cuando el naranja protagonista y central que tienen todas las fotografías de la serie se

ha visto resuelto —y enmarcado— sobre páginas de fondo negro, como ocurre con cada ladrillo en la pared. En la cubierta de *Mediodía* encontramos solo una imagen en la que un brazo sujeta un rudimentario aro de alambre y cuerda del que no sabemos más. Pero Hornillos nos da la clave de su pertinencia y elección cuando nos afirma: «El trabajo está planteado para ser leído de forma circular, en el libro he tratado de plasmar el movimiento que yo hacía alrededor de la estación mientras fotografiaba. Durante estos cuatro años he trabajado de forma circular, dando vueltas alrededor de la estación, intentando abstraer todo lo que sucedía en torno a ella.»

Nuestro autor ya había realizado un trabajo similar —pero más primario, menos medido, en blanco y negro— en la estación Príncipe Pío (también de Madrid, en la zona centro, cerca del río Manzanares). Un trabajo que, a buen seguro, le sirvió de excelente campo previo de operaciones para terminar afinando su mirada de la forma tan inteligente y certera que demostraría luego en *Mediodía*. El interés por los muy peculiares sujetos que cautivarían a Hornillos en *Príncipe Pío* se terminaría ratificando en *Mediodía* con esa curiosa tipología de personajes que vagabundean o transitan por los alrededores inmediatos de la estación, unos personajes insólitos y extravagantes (bien por su propio aspecto o bien por el punto de vista en que nos son ofrecidos por la cámara de nuestro autor) que lindan la frontera no sólo de la estación, sino, lo que es más subrayable, de la *normalidad* social (a veces son como desarraigados o marginados, desheredados, personas sin techo o inmigrantes sin recursos: en cualquier caso, son ese tipo de personajes de los que Diane Arbus diría que manifiestan una falla en sus vidas, una quiebra existencial).

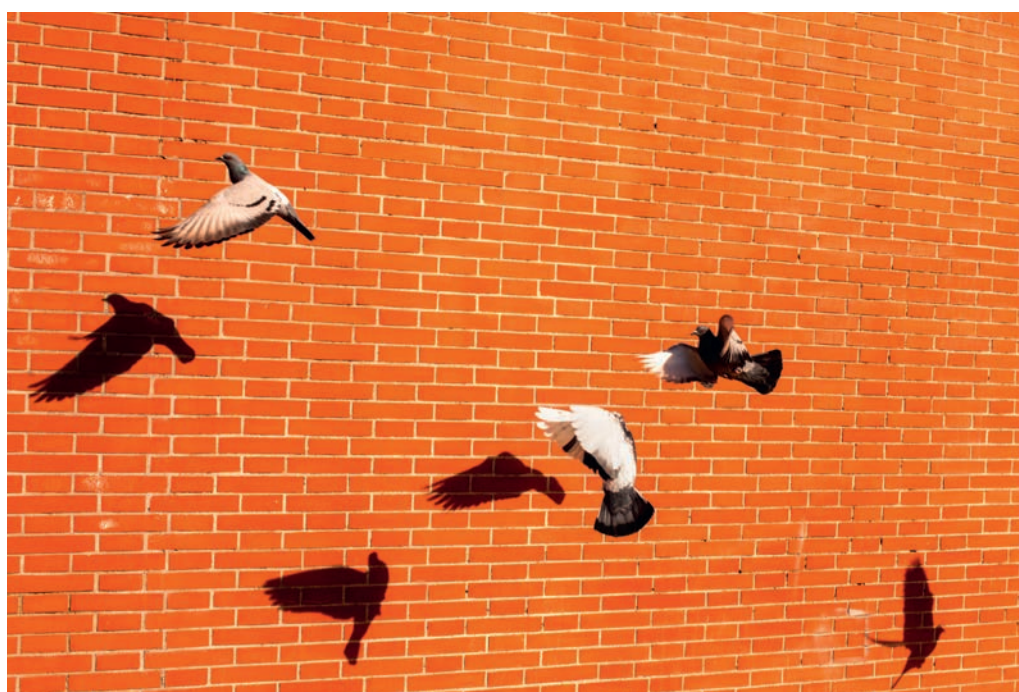


*Sin título. De la serie Mediodía. 2012*

Sea como fuere, visiones como la de Hornillos (que, por cierto, ya tiene en curso un trabajo sobre la estación de Chamartín -también en Madrid) nos enseñan a mirar la realidad —incluso la más cercana, cotidiana y conocida— de una manera diferente, depositando el centro de interés (el acento temático de esa mirada) en personajes y espacios que solemos atender sólo de manera colateral e incluso nos llegan a pasar inadvertidos, personajes y espacios sin interés previo, pero que, cuando se saben captar permanentemente con inteligente acierto —sin que sobre ninguna imagen en la serie, una serie que, como en el caso del libro de Tagliaferri, es *marquetería fina*—, nos terminan describiendo todo un submundo que no veíamos y que estaba ahí, delante de nuestras narices, un submundo que, sorprendentemente, es tan real como extraño y chocante.

No hay crítica social en esta mirada, no hay intención política, no es ese su interés. Nuestro autor ni se mofa de sus personajes ni los mitifica; sólo nos los señala (visualmente, fotográficamente) con acierto para revelarnos su existencia y evitar que pasen desapercibidos (máxime cuando se les considera protagonistas legítimos de ese espacio —o ecosistema— urbano y social, el de la estación de Atocha). De nuevo vemos un proyecto cuyo

centro de interés reside en lo mundano, lo decadente, lo no elevado (como pasa en los casos de M. A. Moreno, C. Aguilera, C. Alba). Por tanto, la visión de Hornillos puede que no sea amable, pero tampoco es reivindicativa. Lo que sí que termina demostrando ser es (una visión) inteligente, atenta, experta y, por supuesto, marcadamente personal.



Mara León  
(Sevilla, 1970)

167





Mara León (Sevilla, 1970) es una artista que a lo largo de su completa trayectoria ha trabajado de manera recurrente sobre el área temática y el concepto de *cuerpo* (entendido éste como un género artístico más contemporáneo que el tradicionalmente denominado como *desnudo* —término más acorde a las bellas artes tradicionales—). Nuestra autora ha construido toda una potente obra basada en imágenes en las que se retrata a sí misma desnuda en un espacio vacío de coordenadas tempoespaciales —hablamos de



la neutralidad de muy sobrias y contenidas fotografías de su cuerpo realizadas sobre un fondo blanco y con una pulcra y nítida iluminación, sin ni una sola referencia más— para, con ello, dirigir sus proyectos deliberadamente hacia una línea de trabajo de carácter más conceptual que documental (pese al uso permanente que hace de una fotografía pura, fiel y literal). Esta elegante contención y austeridad formales, así como la actitud de pose —desmitificadora, frontal, sin subterfugios escénicos ni teatrales que eviten la transparencia diagnóstica de la imagen—, instalan a sus fotografías en el seno de una muy determinada escenografía moral que marca todo su trabajo y que hace que las fotografías se doten de una trascendencia tan silenciosa —a veces muda— como impactante y conmovedora. Y esta cualidad, casi solemne, se observa (se interioriza por parte del espectador) desde el primer instante en que se miran sus imágenes. Con ello, sus investigaciones en torno a su cuerpo trascienden lo meramente estético y lo meramente personal (no es un ejercicio concreto de autorretrato, de biografía, ni de narcisismo; tampoco un juego exclusivamente formal) para convertirse en severas (y poéticas) reflexiones sobre la vulnerabilidad y la fragilidad de la condición humana (condición que incluye a hombres y mujeres, como es obvio). De hecho, antes de que irrumpiera la enfermedad en su vida (importante cuestión de la que ahora les hablaremos, dado que es el origen de su proyecto actual), las series que realizaba no debían interpretarse con una lectura y una visión especialmente de género (en el sentido de reflexionar exclusivamente sobre la identidad femenina y con la perspectiva de ser una mujer su creadora). En aquellas primeras series, León usaba su propio cuerpo como soporte de las escenas, sí, pero indaga-

ba sobre sensaciones primarias que nos afectan a todos (flaquezas, fortalezas, la salud y la enfermedad, el dolor y el placer, el paso y el peso del tiempo, las marcas de la biografía —arrugas, cicatrices, improntas en la piel—, signos insertos en el cuerpo que le llenan de significación e historia), buscando una suerte de inmersión en los territorios de la condición humana, pero expresada a través de la corporalidad. Era un estudio universal (es decir, de un orden abstracto y general), aunque partiera desde su cuerpo personal y se sustentase exclusivamente con imágenes de su específica anatomía de mujer (además, en aquellas primeras series también incluía a veces el cuerpo de un varón). El cuerpo siempre era mostrado desnudo de una forma descarnada y cruda, eran como desnudos desnudados, con una franqueza inusual y ante un fondo neutro de estudio, muy clínico y puro, perfecta y exquisitamente blanco, el cuerpo exhibido de una manera limpia, definida, con sus formas, volúmenes y texturas muy protagonistas en la escena y con un cierto tinte escultural y objetual (imágenes casi cercanas al bodegón —de carne—). Pero lo hacía (y lo hace) sin perseguir una pura celebración visual y estética del mismo, sino, como decimos, adentrándose en él de una manera o bien simbólica (en sus series primeras) o bien política (en su serie actual, completa y legítimamente reivindicativa, de denuncia). En cualquier caso, ya desde aquellas primeras obras León usaba el cuerpo como huella, como reflejo, como depositario de los agravios del paso del tiempo y la biografía, que lo marcan y van cambiándolo como si de un paisaje se tratase.



*Hospital de Mérida. Servicio de Oncología. De la serie E- 730. 2015*

*Centro de Especialidades Quintana. Madrid. De la serie E-730. 2015*

En 2013 diagnosticaron a León un cáncer que requirió duras sesiones de radioterapia y quimioterapia, así como una mastectomía radical de la mama izquierda. Esa amputación completa del pecho («el cáncer se llevó un trozo de mí, mucho más allá de lo físico y lo estético», dice nuestra artista) iría seguida de posteriores tratamientos oncológicos durante dos años más. Finalizado el proceso, se incluyó a León en una lista de espera para la reconstrucción mamaria cuya previsión sobrepasaba los dos años. Nuestra artista consideró totalmente inaceptable tan largo proceso para su total recuperación (según sus palabras: «Iba a necesitar más de cuatro años para volver a sentirme completa»). Decidió comenzar un proyecto de denuncia para reivindicar un acortamiento de los plazos de las listas de espera para la reconstrucción del pecho. El proyecto se titula 730 (que son el número de días que ella tenía que esperar).

En España cada año se diagnostica un primer cáncer de mama a 26.000 mujeres, y se mastectomizará a muchas de ellas. La lucha de León, la ha hecho extensiva a todas ellas. Nuestra artista ha decidido fotografiarse desnuda mostrando claramente su torso (con su único pecho y con la cicatriz en el lado izquierdo) durante cada uno de esos 730 días. Con esas fotografías, León realiza (junto a multitud de voluntarios nacidos de las redes sociales)

acciones de pegadas de carteles por todos los ambulatorios y hospitales públicos de Andalucía, con la idea de que se lleve al Parlamento una iniciativa popular que acorte los plazos de espera para esta cirugía reparadora. Es del todo inaceptable que estas mujeres *deban conformarse* con el hecho de seguir vivas y que la reconstrucción mamaria se les considere como una cuestión estética y no de salud (no es necesario recordar aquí las tremendas consecuencias —físicas y psicológicas— de una mastectomía). 730, como es lógico, no ha nacido para ser físicamente exhibido en el circuito artístico convencional, sino para ser pegado en acciones reivindicativas en multitud de centros sanitarios públicos y, por supuesto, para ser divulgado en web por redes sociales. Resulta insultante la inflexibilidad de alguna de ellas (tan pacata moralmente como falta de inteligencia) cuando prohíbe la exhibición en sus páginas de imágenes en las que se vea algún pezón femenino, aunque sea por una causa tan necesaria y legítima como ésta.



Miquel Llonch  
(Terrassa, 1963)

171



*Joan i Manel. De la serie Pels camps d'or. 2008*

*Pels camps d'or*

En *Pels camps d'or*, título de la obra que les presentamos de Miquel Llonch (Terrassa, 1963), se nos invita a asistir a una suerte de paseo físico y emocional protagonizado por unos desconocidos personajes situados en un espacio natural muy determinado (aunque no identificable), el de las afueras de una ciudad que, aunque no es crucial conocer, intuimos mediterránea por el tipo de luz, de vegetación y de atmósfera general (además de la clave que da el título en catalán, claro). Ese paseo resulta ser tan intimista y silencioso como enigmático y sugerente (y siempre lírico). Por cierto, adelantamos que es destacable que ese



poético tono de mutismo y contención (a veces un poco sobrecogedor) es mantenido durante toda la obra, incluso cuando el autor fotografía e incluye personajes en las escenas (y no sólo en las imágenes de paisajes a secas, sin protagonista/s humano/s, unos protagonistas que, en teoría, al *inyectar vida* en las escenas, podrían anular su silencio —pero, como decimos, no es nunca el caso—).

Llonch, hace años, comenzó a fotografiar los campos de los alrededores de su ciudad como fórmula de escape del bullicio urbano y buscando una suerte de refugio solitario, callado y espiritual. Posteriormente, enamorado del espacio y su atrayente atmósfera de calma, paz y equilibrio, comenzó a retratar allí a diferentes miembros

de su entorno familiar (hijos, esposa, padres, etc.) y a diferentes amigos y vecinos, todos próximos a su vida sentimental (lo que él define como *la tribu*). En la obra ningún personaje tiene un papel protagonista o superior, todos tienen repartidas pequeñas y equivalentes responsabilidades narrativas y la historia (abierta) se sostiene distribuida por igual entre el grupo, para reforzar el sentido de clan, de comunidad, de *tribu* (en el sentido de tener unas raíces familiares comunes, iguales ancestros, mismos ritos sociales, culturales y afectivos: «gente que nace, vive y muere en el mismo lugar, que está asentada en su tierra natural» —dice Llonch—). El trabajo, por tanto, es un canto al valor de lo vernáculo, de lo auténtico, de lo cercano. Pero no es en ningún caso un trabajo político de reivindicación concreta nacionalista o identitaria. Es una loa, como decimos, a lo vernáculo, pero entendido de una forma universal (aunque pueda parecer paradójico, dado lo antónimo de ambos conceptos). De hecho, el territorio que se mitifica es inconcreto y hace referencia a un contexto más emocional (y, con ello, como decimos, *universal*) que a uno geográficamente específico o local. En el caso de *Pels camps d'or*, ese lugar es la frontera de muchos ámbitos: ciudad y naturaleza, luz y oscuridad, ruido y silencio. Un espacio sereno en el que, con el ocaso, al empezar la noche, en el crepúsculo (el *vespre*, hermosa palabra catalana para definir este momento), con el avance de la oscuridad y la caída de la luz (que adopta esos maravillosos tonos cálidos y dorados que han inspirado el título de la serie, tonos tocados por la iluminación suave de la ciudad al fondo), todo se transforma y adquiere un nuevo significado, haciendo que mute lo real en irreal, lo vulgar en esencial, lo evidente en misterioso («Es en esa penumbra donde los sentidos se agudizan y dan paso a un mundo de imaginación y emoción», señala el artista).

Llonch, con su elegante documentalismo naturalista, consigue recrear atmósferas únicas, tanto desde el punto de vista formal (o estético) como desde el punto de vista narrativo (o temático, argumental). Algunas escenas se ven tocadas por un cierto matiz de dramatismo (en el sentido teatral, no en el de dolor) por el hecho de percibirse en ellas una primera y rápida



sensación visual como de fuego en la distancia (generada por las luces del municipio desenfocadas a los lejos), como si el fondo fuera una gran llamada en la urbe; incluso los personajes a veces parecen como sentados en torno a una hoguera (cuando en realidad son los reflejos de las luces de la ciudad). También los cielos grises oscuros del crepúsculo que se observan en algunas imágenes podrían parecer como una densa humareda que presagia un amenazante incendio remoto del que el grupo habría conseguido salvarse al dejarlo definitivamente atrás.

En el trabajo está muy presente la cuestión generacional. A través de diversos personajes (casi siempre cargados de misterio e hipnóticamente enigmáticos —incluso cuando posan ante la cámara con frontalidad en la mirada—) vemos a representantes de las diferentes etapas vitales, todos fotografiados con una exquisita serenidad. Ancianos de cuyos retratos aflora la dignidad de los mayores, porque sus ojos denotan la sabiduría y el sosiego que genera el haber llegado al último tramo de la existencia. En cambio, los adolescentes ofrecen una imagen más turbadora, llena de energía detenida, contenida, a punto de estallarles como si fuera un borbotón hormonal (aunque otras veces aparecen absortos en sí mismos). Los niños se ofrecen a la cámara con una elegante mirada de silencio casi impropia de su edad (aunque no deja de ser *naïf*, pura, inocente), lo que les hace narrativamente más oscuros, más complejos. Los maduros en torno a la cuarentena son quienes —curiosamente— ofrecen las miradas más frágiles, las menos intensas, las menos sostenidas, a veces huidizas o quebradas o perdidas, como si quisieran denotar que son hombres y mujeres que se encuentran en esa fase de la vida en la que las responsabilidades importantes (hacia los ancianos y hacia los hijos) recaen exclusivamente en ellos/as.

El trabajo también tiene una sutil connotación nostálgica, que deviene del hecho de que Llonch concibe estos espacios como frágiles y amenazados por el desarrollismo urbanístico excesivo y la euforia constructora que caracteriza a nuestros municipios. Una euforia que irrefrenablemente

terminará deglutendo estos entornos periurbanos que todavía siguen siendo islas de salvación, pequeños paraísos a los que recurrir para encontrarse de una manera más auténtica (sin contaminar) con uno mismo y con los suyos.



Amador Lorenzo  
(Pontevedra, 1976)

175



*Sin título.* De la serie *Tudo isto é fado*. 2012

*Tudo isto é fado*



Amador Lorenzo (Pontevedra, 1976) nos presenta *Tudo isto é fado*, un proyecto cuyo título está inspirado en un conocido tema de Amália Rodrigues y que comenzaría realizándose en dos ciudades muy vinculadas a su vida, A Coruña —localidad en la que vive desde hace más de una década— y Porto —municipio al que ha viajado recurrentemente desde su adolescencia—. A ellas se les uniría posteriormente Lisboa, tercera ciudad que tocaría los afectos e inspiraría la creatividad de Lorenzo (quien se confiesa completamente seducido por la película de Alain Tanner *En la ciudad blanca*). Tres ciudades, pues, que simbolizan a la perfección un espíritu común, el de la melancolía y el lamento lírico, un espíritu —como se encargará de recordarnos Lorenzo— tan característicamente gallego como portugués. Un mundo de emociones perfectas para ser registradas con el tono de documentalismo subjetivo e intimista que caracteriza el estilo de nuestro autor. Un estilo situado en las antípodas de la célebre concepción del instante decisivo que proclamara Cartier-Bresson a mediados del siglo pasado.

Muy al contrario, en el caso de Lorenzo, claro heredero de Frank o Plossu, deberíamos hablar más bien de reportaje del instante *intersticial* o —aparentemente— intrascendente. Su lenguaje es el de la sugerencia, no el de la constatación y el testimonio. Para Frank lo importante era ver lo que resultaba invisible para los demás. Así, poniendo el acento fotográfico —el énfasis emocional de la situación— en momentos de apariencia trivial, anodinos y comunes, argumentalmente banales, momentos privados, menores, no elevados y con cierta inconsistencia formal, el suizo-norteamericano sentaría las bases de un estilo de reportaje elíptico basado mucho más en la metáfora, la traslación y la evocación que en el manifiesto, la afirmación

y la proclamación. Justo lo que vemos en el lenguaje de Lorenzo, mucho más interesado en el impacto emocional de sus imágenes que en la documentación concreta y exacta de Lisboa, A Coruña o Porto. Nuestro autor no quiere *afirmar documentalmente* nada concreto sobre estas tres ciudades, sino *trasladar emocionalmente* a ellas —o, mejor, al sentimiento común que las une: el fado, la nostalgia, la melancolía—. En ese sentido, se puede considerar esta intención como de orden *paraliterario*. Lo que busca Lorenzo es transmitir al lector equivalentes gráficos de empatía con esos tres lugares y, sobre todo, con las sensaciones y emociones que él tuvo de ellos. Finalmente nuestro autor consigue recrear una única ciudad soñada, etérea, personal, melancólica, un microcosmos lleno de metáforas

en forma de rincones y callejones que se dejan ver entre luces, sombras y brumas impregnadas de su poética subjetividad. En palabras de Lorenzo: «Entre esas sombras nunca hay nada claro, sólo se atisba la soledad del individuo, el paso del tiempo, la infancia y el desasosiego.»

El deliberado toque subjetivo y sesgado que tienen sus fotografías (no está preocupado por ofrecer una mirada objetiva de las tres urbes) le legitima para, en ocasiones, usar un lenguaje no necesariamente literal, definido y limpio. La presencia de artefactos (grano, desenfoque, imágenes movidas, flash bruto, imágenes torpes y de apariencia fortuita, descentramientos, encuadres desencajados, etc.) no sólo no constituye problema alguno para Lorenzo, sino que, todo lo contrario, se desea para conseguir el traslado emocional antes mencionado. Esos artefactos funcionan como improntas poéticas en la imagen: si el fado es triste, es perfectamente válido representarlo también con estas imágenes cargadas de grises o negros, desenfocadas





*Sin título. De la serie Tudo isto é fado. 2012*

y sin nitidez. La realidad queda así *sugerida* (y no *decisivamente declarada*, lo que censuraría en el lector la posibilidad de imaginar). Si estas «imperfectas» imágenes son documentos, desde luego lo son del estado de ánimo de Lorenzo. En *Tudo isto é fado* está permanentemente presente el argumentario de la célebre canción de Amália Rodrigues: «Amor, celos, ceniza y fuego, dolor y pecado. Todo esto existe; todo es triste; todo esto es fado.»

Además de este proyecto característicamente subjetivo, nuestro autor tiene otro en curso que es menos intimista y de documentación más prosaica, titulado *Océanos de porcelana*, en el que abandona el registro urbano y se adentra en la realidad rural de su entorno geográfico, una zona específica de la montaña orensana, el Macizo Central. En este lugar de Galicia se está produciendo un fenómeno de desertización y abandono tal que conduce a que Lorenzo trate de visibilizar este problema creciente y reivindicar el valor de la zona. El título hace referencia a los pequeños *mares del interior*, simbolizados en los numerosos embalses presentes en la comarca y que Lorenzo registra a manera de símbolo: en ese entorno en peligro de extinción, la presencia del agua es una metáfora de vida.

Por último, señalar el trabajo que Lorenzo ha concebido y formalizado en soporte fanzine (autoeditado en diciembre de 2016) y que lleva como título *Bolhao*, el nombre del famoso mercado de Oporto. Sobre dicho trabajo, el propio Lorenzo nos declara: «El mercado del *Bolhao* es un espacio. Pero también es un tiempo. El *Bolhao*, al igual que una ciudad, un país, una cultura, se erosiona ante las embestidas de las manecillas del reloj, éstas que hieren con sus horas y finalmente matan con la última. El *Bolhao* representa un augurio, una presencia que tiende a diluirse en una ausencia. Un mercado que es el alma de una ciudad, de un país, de una manera de entender la vida.» Sea el proyecto que fuere, es de celebrar que el lenguaje de clara intención poética y de evidente tono subjetivo no desaparezca nunca de la cámara de Lorenzo.



Jesús Madriñán  
(Stgo. de Compostela, 1984)

179



*Sin título (La pareja del año). De la serie Dopo Roma (Después de Roma). 2016*

*Dopo Roma*

Jesús Madriñán (Santiago de Compostela, 1984) es un autor cuya obra, por un lado, manifiesta (a la manera de un Sander contemporáneo) una patente intención fotográfica pura y documental (con un cierto cariz sociológico en sus series protagonizadas por jóvenes) pero, por otro, proyecta permanentemente en el espectador la sensación de que estamos asistiendo como a un dedicado homenaje a los cánones de la pintura clásica y a las bellas artes en general. Es decir, se aúnan una cierta visión *científica* y otra estética. Dicha obra está conformada fundamentalmente por colecciones de espléndidos retratos en grandes formatos (con una estética y disposición en pared, como decimos, equivalentes a las de la gran tradición pictórica). Además, Madriñán tiene también un hermoso proyecto —sobre bodegones y espacios interiores— titulado *El Estudio* (un proyecto de atmósfera —de nuevo— claramente pictorial con el que Madriñán desafía y transgrede el género clásico del bodegón, con imágenes todas ellas construidas y registradas en el entorno personal del autor). En cualquier caso, sus imágenes son relecturas contemporáneas de la pintura de caballete, relecturas realizadas con una estética de fotografía convencional de estudio (de hecho, están realizadas con fotografía analógica de gran formato).



Sus series de retratos son las más conocidas. Realizadas en contextos tan diferentes como Londres (*Good Night London*), núcleos de ocio de entornos rurales de Galicia (*Boas Noites*) o en la capital italiana (*Dopo Roma* —trabajo todavía en curso, que les presentamos en nuestra muestra y que Madriñán realizó tras una residencia artística allí, en la Real Academia de España—), todas ellas se centran básicamente en fotografías de jóvenes en torno a locales nocturnos de copas y diversión, y en su conjunto constituyen un interesante catálogo de los ricos códigos visuales (tribus urbanas) a través de los cuales se construye actualmente la identidad adolescente y juvenil de los europeos (algo que, de alguna manera, como ya comentamos, estaba presente en la obra que les hemos presentado de A. Feijóo). Tribus urbanas que, dada la extensión de las series —mucho más cortas y sin buscar tan metódicamente esa pretensión—, no llegan a ser del amplio espectro sociológico que pueda observarse, por ejemplo, en las del histórico trabajo de Miguel Trillo. Pero, no obstante, el matiz se hace presente y, así, podemos ver el conjunto de sus series como un gran retrato generacional en marcha, especialmente si Madriñán decide seguir haciéndolas extensivas a diferentes ciudades y contextos nacionales e internacionales.

Aparte de esta indudable connotación antropológica y sociológica, estas series señalan el interés de Madriñán por subvertir los códigos de la fotografía convencional de estudio (toda ella concebida, como sabemos, en torno al control minucioso de factores técnicos y escenográficos, a la premeditación calculada, la medida y el equilibrio) cuando está inserta en un contexto para el que no está preparada (como es el de estos antros nocturnos a últimas horas de la madrugada, lugares donde nuestro autor sitúa la cámara de gran formato y las luces), un contexto complicado y lleno de imprevistos técnicos

*Sin título (Forte II)*. De la serie *Dopo Roma (Después de Roma)*. 2016



*Sin título (La pareja más bella).*  
De la serie *Dopo Roma (Después de Roma)*, 2016

y escenográficos, un contexto en el que está ausente toda idea de preparación previa ni hay pacto de actitud escénica con los sujetos fotografiados (ellos posan como deseen, no se les impone nada, improvisan sobre la marcha). El resultado resulta ser, de alguna manera, una contradicción, una sutil y elegante paradoja entre tema tratado (espontáneo, distendido) y estilo/formato/acabado empleados (solemnes).

En cualquier caso —Madrinán señala— «*Dopo Roma* posee el magnetismo de la discordancia, derivada de la contradicción entre tema y acabado. Como si de un acto de redención se tratase, los personajes y su entorno quedan suspendidos en un espacio donde el ruido y el bullicio se congelan en una atmósfera [fotográfica] de calma y serenidad».



# Mar Martín (Granada, 1984)





Mar Martín (Granada, 1984 —reside en Berlín desde hace años—) es una autora que utiliza la fotografía de una manera casi documental —imágenes de una pureza visual muy literal, nítidas, sin intervención o con intervención no muy evidente—, pero para recrear mundos inventados y escenificados que presentan un poder narrativo que podría entenderse como paracine-matográfico (generando exquisitamente una ambientación con cierto tono científico, retrofuturista y atemporal —y lo más curioso es que consigue recrear dicha ambientación en su entorno doméstico, ya sea en Berlín, ya sea en su pequeño pueblo de Granada—). Dado que es una especie de docu-



mentalismo *ficcionado*, las imágenes son —por tanto— *construidas*, pero es destacable señalar que los recursos de *attrezzo* y ambientación empleados son muy básicos, siendo así que no se ha requerido un elaborado proceso de producción (nuestra autora nos indica que es más un trabajo de buena iluminación y de acertada descontextualización del espacio cotidiano que de búsqueda de localizaciones, vestuario y escenarios mucho más complejos: «Uso una iluminación básicamente artificial y nocturna, pues en este proyecto no existe el sol. Me ayudo de flash, simples linternas e iluminaciones muy básicas y puntuales para crear ese tipo de ambientación»). Luego, muchas de las imágenes tienen un tratamiento de posproducción que consiste fundamentalmente en la decromatización de la piel de los personajes, el uso de una pequeña dominante de color que acentúa la frialdad de

las escenas y la limpieza visual de algún otro fondo. Subrayamos todo esto porque es crucial que los jóvenes autores/as consigan recrear sus universos narrativos con eficacia gracias a la inteligencia y la imaginación más que con elevados recursos de producción —recursos que, habitualmente y como bien sabemos, no suelen estar disponibles para los artistas de su edad—. Por ello es remarcable que, como adelantamos ya, Martín haya conseguido estas gélidas y certeras ambientaciones en dos contextos tan remotos (a nivel de clima, de luz y de orografía) como son su apartamento en la ciudad de Berlín («los escenarios son —mayormente— en la puerta de casa, de camino al trabajo o desde la ventana de mi escritorio») y los alrededores de su pueblo en el sur de España. Los modelos que protagonizan las imágenes son amigos del entorno personal de nuestra autora que se han mostrado dispuestos a interpretar esos roles narrativos y escenográficos sin problemas. La narración no cojea en ningún caso y cada escena se ajusta perfectamente a los presupuestos argumentales del relato. Un relato de guión abierto pero con una evidente ambientación en un mundo frío, tecnológico, del futuro pero sin referencias concretas de tiempo histórico ni de lugar: no sabemos cuándo exactamente podría estar sucediendo lo que vemos y, además, tampoco tenemos referencias concretas de un espacio identificable. Todo ello nos provoca la sensación de asistir a un mundo como *postdistópico*, un poco *orwelliano*, con desajustes sociales, aislamiento, soledad, vacío existencial, incomunicación. Un mundo en el que sus (deshumanizados) personajes parecen vivir con un cierto sometimiento a un indefinido (pero muy presente) sistema de poder, un sistema que parece dominar la vida de esos desangelados y casi inanimados habitantes, herederos silenciosos y resignados de lo que debió ser un mundo más cálido y humano. No sabemos si viven en un entorno definitivamente opresor —aunque no parece ser muy idílico, la verdad— ni quién o quiénes son los que controlan el sistema. No sabemos si (los personajes) son víctimas de algo, de alguien, de un poder superior que los mantiene encerrados y secuestrados de un mundo libre o si son los pocos sobrevivientes de un mundo postconflicto intentando redimir sus culpas. No hay ningún personaje que nos parezca el director controlador de los demás



*Sin título.* De la serie *A.L.M.A.* 2014-2016

(tan sólo uno se diferencia de los demás, pero no se le ve actitud jerárquica alguna). No hay diferencias de protagonismo en los sujetos retratados, no sabemos qué papel desempeñan en todo el relato, no sabemos si son personajes secundarios o principales en la acción. No hay verdugos ni sometedores, todos parecen más bien víctimas, sometidos. Lo único que sabemos es que habitan un mundo que parece tan clínico, aséptico y controlado como claustrofóbico y gélido, casi congelado a veces.

El proyecto lleva por título *A.L.M.A.*, que son las siglas de *Atacama Large Millimeter/submillimeter Array*, el conjunto de telescopios más potente del mundo (conjunto que se emplazó en el desierto de dicho nombre —Atacama—). Con él se consiguieron (en 2013) las primeras imágenes en alta resolución de la nebulosa *Boomerang*, algo así como una estrella que ha muerto. Martín nos informa de que *Boomerang* «es una protonebulosa planetaria que se encuentra a unos cinco mil años luz de distancia de la Tierra, en la constelación de *Centaurus*. En 1995 los astrónomos se percataron de que emitía ondas extremadamente frías; tanto, que superaron a la radiación del *Big Bang*, lo más frío conocido por la ciencia hasta entonces. Su temperatura es de tan sólo 1 °K (-272 °C), un grado por encima del cero absoluto. Es, por tanto, el lugar más frío del universo conocido. La importancia de este descubrimiento radica principalmente en que ayuda a determinar lo que sucede con las estrellas una vez que mueren, al igual que sucederá con el Sol. Ahora podemos saber lo frío que puede resultar el futuro de nuestro Sistema Solar y del Universo entero.»

*A.L.M.A.*, en una elegante elipsis semántica, se inspira en dicha noticia y termina siendo una especie de relato poético de ciencia ficción, austero y contenido, *minimal*, de estética, factura y apariencia muy cuidada y destacadamente sobrio y gélido (en el sentido formal y narrativo del proyecto y, por supuesto, en el del tema elegido). Martín parece desvelarnos los efectos del frío en el alma humana (el frío de *A.L.M.A.* parece conducir al ser humano hasta la parálisis), en un mundo anónimo rodeado de tecnología y ciencia —ámbitos que no parecen estar al servicio del ser humano, sino más bien al contrario—.

La serie (compuesta de casi dos decenas de imágenes y una sugerente pieza videográfica) se ha realizado en el curso de dos años de trabajo y sigue evolucionando. Martín afirma que a partir de ahora intervendrá más las imágenes e incorporará al trabajo realidad virtual, sonidos electrónicos e instalación espacial.

En cuanto a sus referentes, la propia Martín nos declara: «Comencé buscando fotografías de archivo para inspirarme sobre frialdad y parálisis y

fui a dar con las del Dr. Duchenne de Boulogne, que me fascinaron y me sirvieron de inspiración para alguna de las fotografías. Posteriormente fueron las visitas al Museo de la Naturaleza de Berlín las que me dieron ideas e incluso alguna imagen para la serie. El estudio de la criónica me ha dado también mucha materia sobre la que trabajar y he llegado hasta a contactar con un científico alemán que se va a crionizar.» «Y, por supuesto, me han interesado las lecturas de 1984, *Un mundo feliz*, *Fahrenheit 451*, películas como *El cielo sobre Berlín* y series como *Black Mirror* o *True Detective* —aunque Tarkovsky, Lynch y Lang son referentes que siempre están ahí en mi cabeza—.»



Sin título. De la serie *A.L.M.A.* 2014-2016

# Marta Martínez Corada (Logroño, 1984)

187



Marta Martínez Corada (Logroño, 1984) se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y reside desde 2011 en Londres (aunque en ese periodo ha tenido una residencia artística de un año en China). El trabajo que les presentamos se integra en lo que podríamos considerar como un documental de carácter ficcionado. Aunque todas sus imágenes tienen una cierta raíz de veracidad (dado que son fruto de capturas fotográficas normales, es decir, documentales, indécicas, indiciales) posteriormente han sido manipuladas para crear con ellas universos gráficos más narrativos, llenos de curiosas



y anecdóticas relaciones espaciales e interacciones que se dan entre los sujetos que las integran y entre éstos y los paisajes. La idea es hacer una recreación más elaborada y rica de los recuerdos vividos por nuestra autora en las diferentes ciudades en las que ha pasado algún tiempo. El proyecto se titula *Post-memories* y les ofrecemos los capítulos dedicados a Shanghái y a Londres (y alrededores), respectivamente.

Es evidente que el trabajo de Martínez no está sometido a la ética periodística y a su obligatoria sumisión a la realidad (por eso en la fotografía de prensa y en la de denuncia o compromiso no se deben alterar los

hechos). Esto legitima a nuestra autora para poder recrear sus recuerdos de una manera más convenida y construida, potenciando especialmente en ellos los valores visuales que le ayudan a construir un imaginario personal más mítico del lugar a recordar, imágenes —para la autora— compendio/compilación sentimental de dichos espacios y sus habitantes, tan diferentes a los de su cultura y contexto originarios y que, por tanto, le llaman la atención.

Con este documental de carácter ficcional se llega de manera digital a lo que podríamos definir como un suprainstante decisivo de los que defendiera Cartier-Bresson en la pasada década de los 50 (aunque el célebre maestro francés jamás aprobaría la transgresión de la realidad y el engaño documental, lo sabemos). Queremos decir que, de la manera en que trabaja Martínez, las imágenes resultantes son como disparos fotográficos de gran valor formal (con insólitas asociaciones de líneas, espacios, volúmenes y personajes interactuando entre sí) que encierran el mejor momento y síntesis de una historia, el mejor resumen de la misma (o, al menos, uno lleno de muy rica información visual). Puras cualidades que vertebraban el discurso de Cartier-Bresson (tan sujeto a la composición y sus reglas; de hecho, llegó a hacer suya la máxima de Víctor Hugo: «La forma es la esencia llevada a la superficie»), pero (cualidades) llevadas, en el caso de Corada, a un punto más extremo.

Por tanto, lo interesante es que la trasgresión ficcional que realiza nuestra autora se mueve siempre en los términos de lo que podríamos considerar como una situación verídica, no estando interesada en realizar fotografías de claro carácter fantástico, ilusorio y extrarreal. Sus escenas, mayoritariamente urbanas, se mueven siempre en una línea de aparente veracidad. Los recuerdos que Martínez desea tener de estas ciudades y su entorno pretenden ser visualmente más ricos, sí, pero basados en su experiencia real (espacios y personajes son absolutamente ciertos; lo único



*Eastbourne Festival. De la serie Post-memories. 2013*

que no es cierto son las nuevas interacciones entre todos ellos creadas por Martínez en cada imagen).

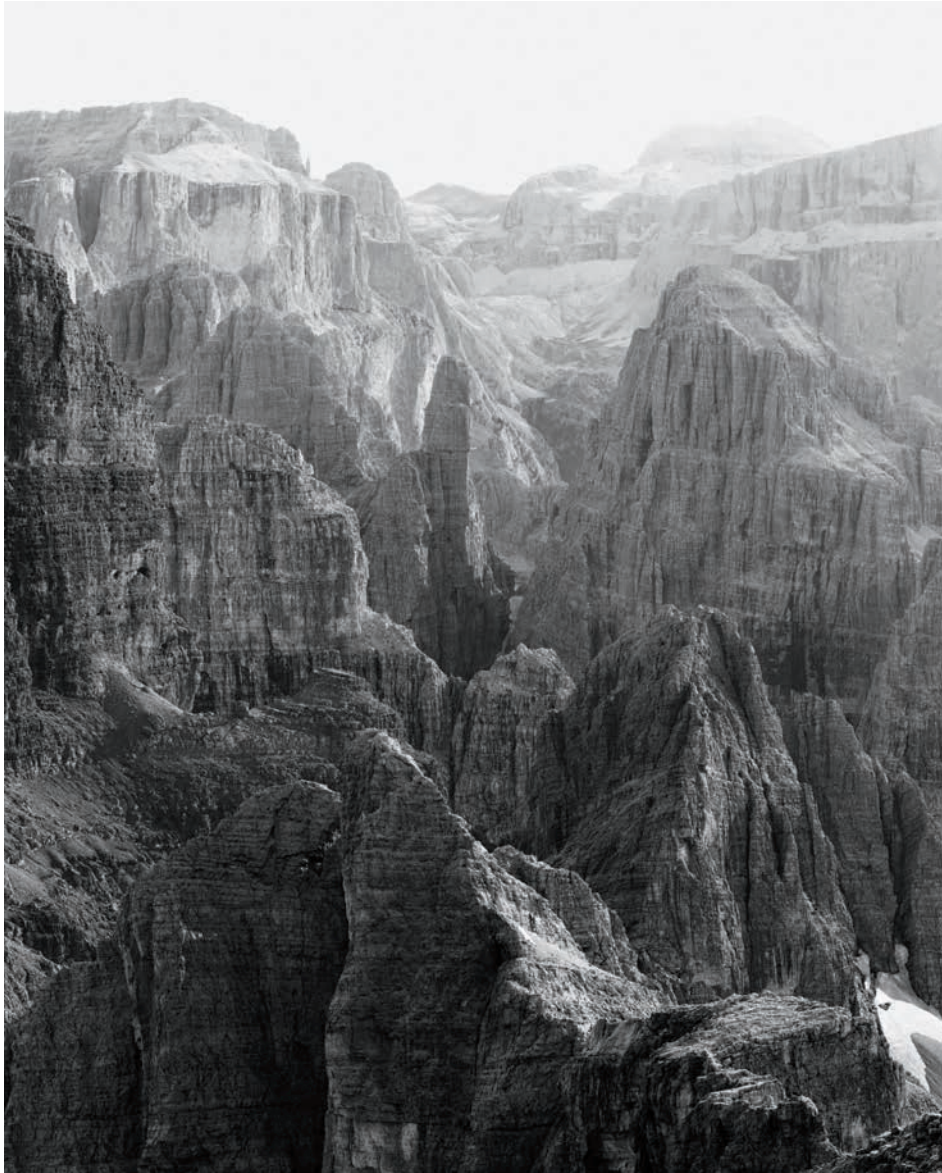
El trabajo hecho en Londres manifiesta una mayor proximidad física hacia los personajes retratados; el de Shanghái los sitúa a mayor distancia. Suponemos que ello es reflejo directo del grado de confianza que Martínez

tiene con uno y otro entorno, con una y otra sociedad. Las imágenes, en cualquier caso, parecen reflejar lo abigarrado (lo rico y complejo —visualmente—) que es el día a día en estas dos grandes urbes internacionales. Pero, a la vez, también nos parecen decir que, pese a todo, la vida en ambos contextos funciona como un caos que, en el fondo (y tal y como acredita la armonía final de las imágenes), de alguna manera, (es un caos que) está organizado.



Fernando Maselli  
(Buenos Aires, 1978)

191



*Campanille Basso. De la serie Infinito Artificial. 2014*

*Infinito Artificial*



Toda la obra de Fernando Maselli (Buenos Aires, 1978 —aunque reside en Madrid desde hace una década—) reflexiona artística y filosóficamente sobre el concepto de lo sublime, sobre (citándole directamente de sus lúcidos textos de argumentación) «el temor contenido ante la belleza de los paisajes abruptos y la majestuosidad ligada a la naturaleza y la divinidad». Su trabajo es «un viaje en solitario hacia la inmensidad, con continuas referencias a la pintura clásica, a la literatura, la filosofía y la estética. Mi intención es la de poner al espectador frente a un espectáculo sublime y sobrecogedor que le haga cuestionarse sobre la conciencia del universo, las creencias y nuestro propio origen. Mi obra es una reflexión moral y sentimental sobre la naturaleza. En ella vivo el acercamiento a la esencia de una naturaleza virgen, a la cual accedo a través de largas expediciones buscando entornos donde la ausencia de elementos humanos me permitan indagar en los conceptos de belleza, divinidad, etc.»

Leyendo las acertadas declaraciones de Maselli, lo primero que viene a la mente es la sensación de que su aproximación fotográfica al tema de la naturaleza es más de corte moderno que no posmoderno (como correspondería más a un autor del siglo XXI). Nos referimos a la idea de concebir, interpretar y representar la naturaleza, especialmente con códigos de admiración y elevación (de mitificación) y no de cuestionamiento crítico. Justo como la visión trascendental y heroica del tema que tuvieron algunos autores norteamericanos de la más pura y límpida fotografía moderna (la fotografía pura: nos referimos a autores como Ansel Adams, Edward Weston, etc.). Para este tipo de autores el ser humano, ante la grandeza de la madre naturaleza, quedaba relegado a un estado como de nimiedad física y espiritual. Ante ella, no somos nada. De ahí la visión magnánima de la misma que tuvieron. Sólo en el último cuarto del siglo XX empezaría a plantearse la idea crítica de que es la gran madre naturaleza la que está amenazada peligrosamente por nuestra impresentable actitud como especie animal en el planeta. Pero el trabajo de Maselli no pretende realizar una crítica sociopolítica ni ecologista sobre la relación del hombre con la naturaleza. No es ése su interés en el tema. Y es por ello que recurre a esa celebración majestuosa (en todos sus proyectos) para conmovernos y hacernos reflexionar sobre la inmensidad espacial y moral, la divinidad y lo sublime de la naturaleza a través de esos prístinos y espectaculares bosques y montañas.

No es casual que emplee los grandes formatos en todas sus series. Recordemos que el formato nunca es inocente y que, entre otras cosas, establece el distanciamiento con el espectador. Así, un formato pequeño genera una lectura única, privada, íntima de la fotografía. Los formatos de Maselli lo son, en cambio, de lectura enorme y monumental, abrumadora, solemne, pública, no privada. Se observan en todas sus series, como por ejemplo *Tempestades* (enormes y fuertes olas rompientes de dos metros de tamaño en la sala), o *Anunciación* (lo mismo, pero con nubes descritas gráficamente como si fueran ilustraciones bíblicas). Tampoco es casual el predominio del blanco y negro en sus proyectos para abstraer, conceptualizar y simbolizar más la imagen, huyendo de todo atisbo de visión científica del paisaje. En la serie que les presentamos, *Infinito Artificial*, en la que, entre otras cosas, recurre a una elaborada postproducción digital, nuestro artista hace una reflexión sobre el concepto de lo sublime a través de las ideas del escritor, filósofo y político

Edmund Burke. Maselli busca esa sublimación en elementos paisajísticos como la majestuosidad, la inmensidad, la enormidad y la vastedad de la naturaleza, pero en especial en lo que Burke denominó *infinito artificial*. Según Maselli, «éste consiste en la sucesión y uniformidad de las partes; es decir,



Dolomiti # 8. De la serie *Infinito Artificial*. 2016

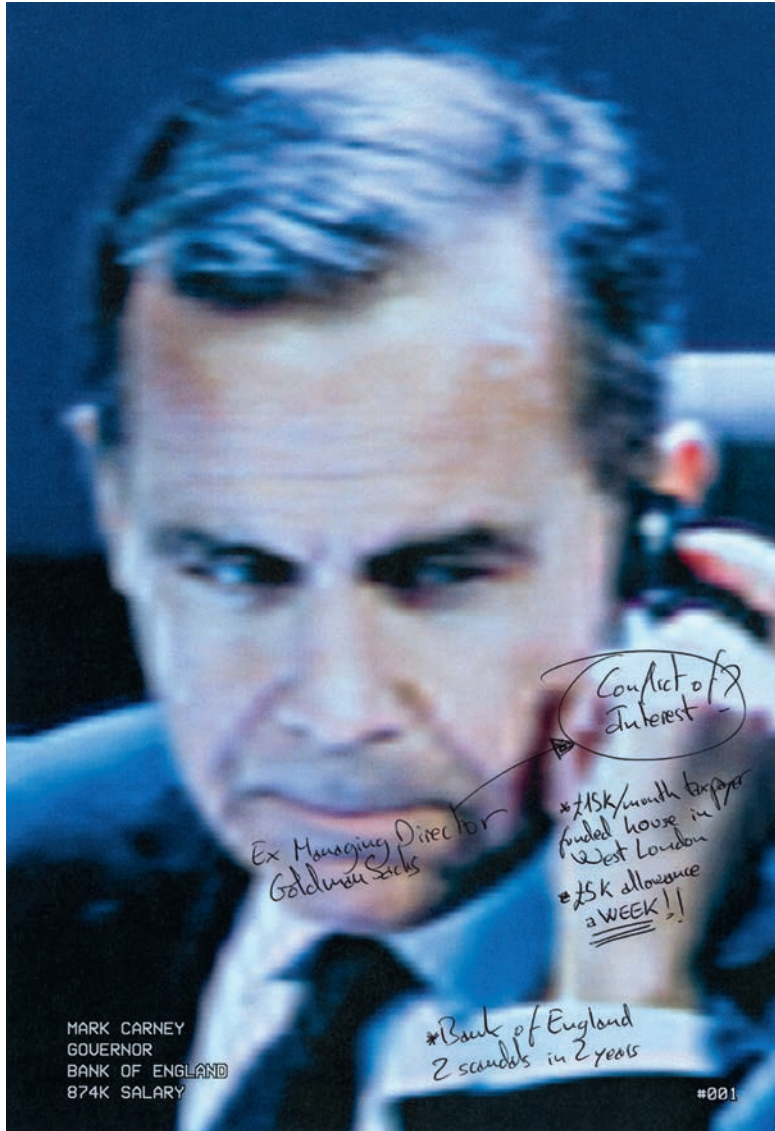


un elemento que se repita muchas veces en una configuración constante y sin interrupciones genera en el espectador una sensación de infinito. Para conseguir este efecto, paso varios días haciendo vivac en alta montaña y retratando el mismo macizo montañoso desde varios ángulos para luego, en mi estudio, recomponer esas piezas en un paisaje nuevo, imaginado, buscando con la repetición de estas imágenes,



conseguir el efecto [de] infinito artificial y abordar el concepto de lo sublime definido por Burke.» Son montajes en gran formato, en los que se intenta proyectar la experiencia de lo sublime a partir de una naturaleza inventada, artificial e infinita, que es fotografiada y representada de una manera contemplativa, buscando una gran excelencia estética al mirarla.

# Daniel Mayrit (Madrid, 1985)



01\_Mark Carney –  
Governor, Bank of England.  
De la serie You Haven't  
Seen Their Faces. 2016

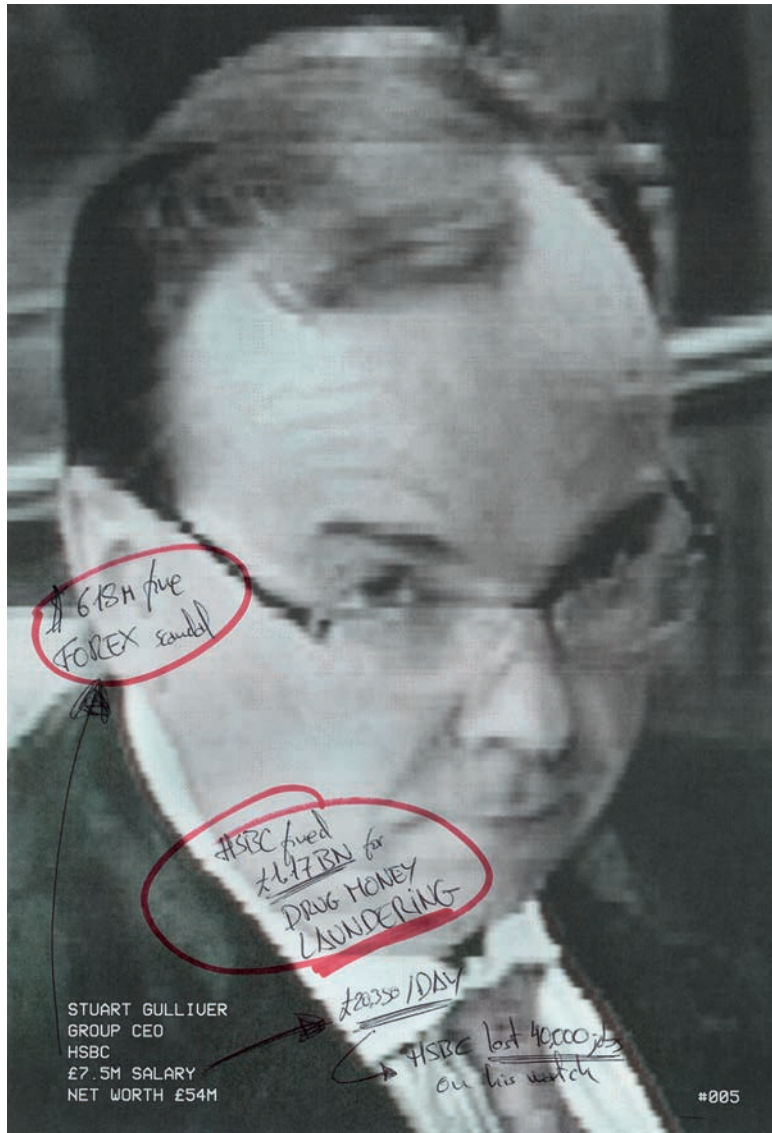
## *You Haven't Seen Their Faces*

Daniel Mayrit (Madrid, 1985 —ha residido un tiempo en Londres—) es uno de los autores españoles que más brillantemente utiliza los recursos de la *posfotografía* en sus proyectos (véase también el trabajo de A. Galeano en esta muestra, otro destacado autor en esa línea). No obstante, se ha de señalar que no toda su obra se desarrolla dentro de los límites ortodoxos de dicha concepción de la fotografía. De hecho, su primer gran trabajo (*Suburban Scenes*) no estaba realizado con imágenes de terceros (las típicas imágenes anónimas obtenidas de la web que tanto caracterizan a muchos de los proyectos de la *posfotografía*), sino que, precisamente, se subvertía el consciente óptico del espectador al presentársele imágenes que parecían simples capturas de pantalla realizadas en *Google Street View*, cuando en realidad eran fotografías perfectamente coreografiadas, escenificadas y recreadas por el propio Mayrit para emular e imitar ese tipo de imágenes. Un trabajo, pues, más cercano a la fotografía de un artista como pudiera ser Jeff Wall que a la de un *posfotógrafo*. Estos *tableaux vivants* resultaban ser un engaño, una especie de trampantojos contemporáneos que no sólo cuestionaban —lúcidamente— la linde entre fotografía y *posfotografía*, sino que, además y colateralmente, reflexionaban con un cierto cariz sociopolítico sobre el barrio londinense de Tottenham, lugar en el que fueron realizadas las tomas y origen de las (tristemente) famosas revueltas callejeras del verano de 2011.

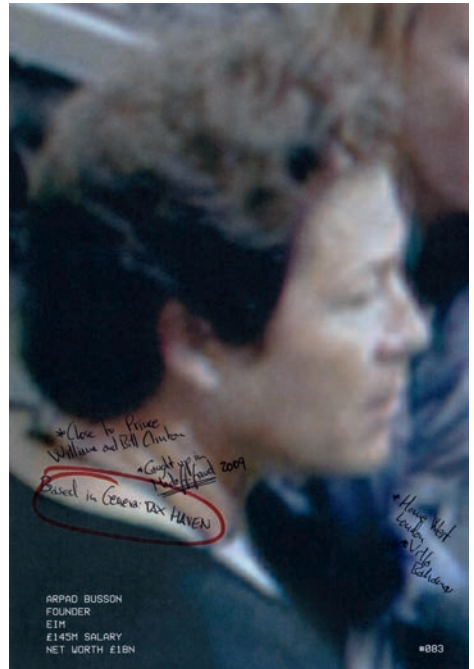
En su proyecto *Sin España* se mostraban 39 *imágenes* (cada una era sólo una mancha uniforme de color) que representaban a todos los discursos de Navidad del actual rey emérito, Juan Carlos I, desde su ascensión al trono en 1975 hasta su abdicación en 2014. Las *imágenes* eran obtenidas al renderizar el vídeo de cada discurso a su correspondiente color medio. A su vez, sobre esa mancha cromática homogénea había escrita una palabra. La palabra estampada en cada *imagen* correspondía al sustantivo más repetido en el discurso de cada año, una vez eliminada del mismo el vocablo «España» (de ahí el título, imaginamos).

En el proyecto que les presentamos, *You Haven't Seen Their Faces* (a partir de ahora lo abreviaremos como *YHSTF*), Mayrit cuestiona —inteligentemente— la visión que realizan los estamentos de poder y autoridad del mundo occidental (visión que parece ser incontestable y que se legitima por estar realizada por las instituciones encargadas de velar por el orden social y político en los países con gran tradición democrática). Nuestro autor nos recuerda que las imágenes de las cámaras de videovigilancia que en muchos casos la policía utiliza para sus investigaciones delictivas se dotan de una pátina de veracidad *a priori* incuestionable porque son producto de la tecnología más

avanzada (lo que parece hacerlas pruebas científicas de testimonialidad irrefutable) y porque están respaldadas por el criterio de la autoridad institucional (la policía y las leyes a las que ésta se encuentra supeditada, como decimos, en cualquier sociedad democrática). Pues bien, en *YHSTF*, Mayrit —como adelantábamos— va a cuestionar en concreto dicha veracidad (la de las imágenes obtenidas con este nuevo sistema visual de control, el representado por las cámaras de seguridad —sistema que podemos considerar *masivo* dada su extensión infinita y su tremenda ubicuidad en el paisaje cotidiano urbano en que vivimos una gran parte de la población mundial—). Nuestro artista relata que meses después de las famosas revueltas de Londres de 2011, la Policía Metropolitana de la ciudad, apelando a la colaboración ciudadana, distribuyó por los hogares panfletos con fotografías obtenidas con este tipo de cámaras y que mostraban a un puñado de jóvenes que presuntamente participaron en los altercados. El simple hecho de que eran fotografías que evidenciaban ser



05\_Stuart Gulliver —  
Group CEO, HSBC B. De  
la serie *You Haven't Seen  
Their Faces*. 2016



11\_Ana Botín – CEO, Santander. De la serie You Haven't Seen Their Faces. 2016

83\_Arpad Busson – Founder, EIM. De la serie You Haven't Seen Their Faces. 2016

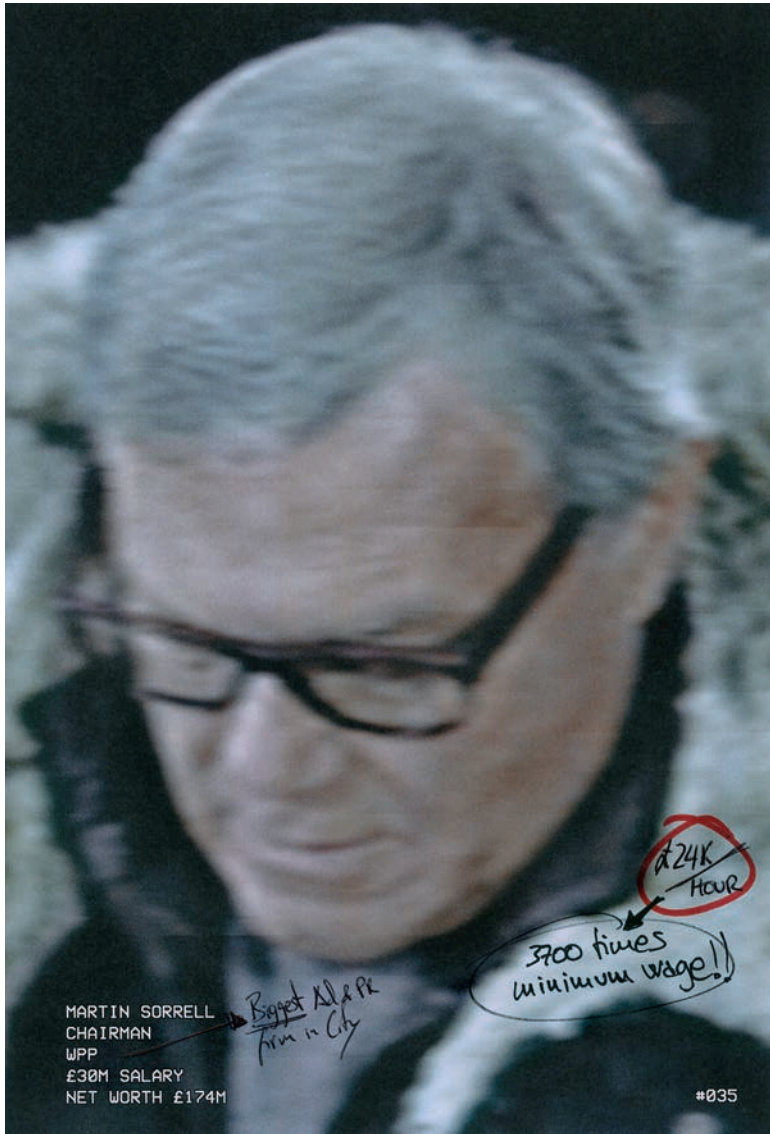
de videovigilancia y que, como tal, daban al retratado el aspecto (la condición) de «pillado» en el área del delito (imágenes que, además, eran mostradas por las propias manos de la policía), hacia emerger de ellas inevitablemente las ideas de sospecha y culpabilidad sobre cada joven fotografiado (lo que, probablemente, conducía a su delación inmediata). Pese a ser pruebas testimoniales de dudosa veracidad, la atmósfera de autoridad que las rodeaba las hacía —aparentemente— incuestionables.

Sin embargo, ¿qué pasaría si estas cámaras —o la estética y aspecto visual de las imágenes por ellas conseguidas— se aplicasen a individuos que repre-

sentan y detentan el poder financiero —y, por extensión, político— de estos flamantes países desarrollados? ¿Qué pasaría si —como decide Mayrit— se dirigiesen en concreto a personajes integrantes de las élites económicas que operan en el Reino Unido? La muy inteligente visión creativa de Mayrit, corroborada en todos y cada uno de sus proyectos —incluidos los que aquí no hemos podido mencionar para no extendernos demasiado—, nos da la respuesta: se ve subvertido el sistema de control —visual— y, gracias a ello, afloran y se descubren sus fallas de legitimidad y orden. Y, de paso, se realiza un acertado juicio moral a esa clase dirigente que —ahora sabemos— ha sido la principal responsable de la crisis económica internacional que desde hace años nos invade (con las implacables consecuencias negativas que ha traído para toda la ciudadanía). Así, en *YHSTF*, Mayrit se apropia del característico *look* de esas cámaras de vigilancia con el objetivo de dirigirlo a unos protagonistas muy diferentes (que no se ajustan al estereotipo presente y habitual en ese tipo de fotografías), unos protagonistas que pertenecen a la lista de las cien personas más poderosas de la City de Londres (según la revista *Square Mile*), el epicentro de las finanzas europeo. Mayrit declara: «Los individuos aquí incluidos representan a un sector que en el imaginario colectivo es presuntamente percibido como altamente responsable de la actual situación económica, pero que sin embargo goza de un confortable anonimato. De la misma manera que en el caso [antes mencionado] de los jóvenes retratados por la policía no podemos saber si son realmente criminales, tampoco aquí podemos asumir que estos individuos tengan en realidad ninguna relación directa con la actual crisis financiera y social.» Es exactamente lo mismo. Pero la sombra previa de la sospecha se extiende en ambos casos (sin presunción de inocencia). En definitiva, Mayrit, con este lúcido *YHSTF*, lo que hace es mostrarnos lo frágil que es la veracidad del sistema de control (por tanto, también de la fotografía), lo

fácil que es manipular *la realidad* (recordándonos también, a la vez, que el sistema siempre termina afectando fundamentalmente a los más débiles).

Por último, en *Imágenes autorizadas*, su proyecto más reciente —aunque nosotros hemos elegido *YHSTF* por la repercusión internacional que ha tenido y por la excelencia de su fotolibro—, Mayrit cuestiona la Ley de Protección de la Seguridad Ciudadana (de julio de 2015) —conocida como *ley mordaza*—. Dicha ley impide a cualquier ciudadano (y ello incluye a los medios de comunicación) tomar fotografías identificables de las fuerzas de seguridad del Estado. Mayrit explora diferentes estrategias visuales y conceptuales (todas con reutilización inteligente —pura *posfotografía*— de imágenes captadas de la web y de instituciones gubernamentales, militares y policiales) para articular su proyecto y recurre a la paradoja de que sea el propio Estado el que difunde y promocióne sin la más mínima reserva imágenes de dichas fuerzas en actos públicos de todo tipo (ya sean civiles, ya sean castrenses o militares) en las que se reconoce perfectamente la identidad de los asistentes.



35\_Martin Sorrell —  
Chairman, WPP B. De la  
serie *You Haven't Seen  
Their Faces*. 2016

David Mocha  
(Reus, Tarragona, 1982)



*Sin título.* De la serie *El Paraíso*. 2015

*El Paraíso*



David Mocha (Reus, Tarragona, 1982) es un autor cuya obra se ha centrado principalmente en el estudio de los conceptos de paisaje y territorio, pero sin dejar de reflexionar siempre —a la vez— sobre la propia naturaleza del lenguaje fotográfico (adentrándose en algunos casos —como el que les presentamos en esta muestra— en las finas lindes de lo que separa al documento de la ficción).



En esta ocasión les ofrecemos su proyecto *El Paraíso*, un trabajo realizado con un documental de corte naturalista que, en una primera visión, versa sobre un determinado jardín habitado por unos peculiares personajes que posan con una sutil y enigmática actitud de escenificación. Antes de realizar este proyecto, Mocha ya había presentado su trabajo *Bonavista*. En él realizaba una reflexión personal sobre una parte concreta del territorio en el que ha vivido siempre —el barrio de dicho nombre, una zona de extrarradio e industrial rodeada de fábricas, carreteras y descampados en las afueras de Tarragona—. Un lugar de destino para emigrantes del sur de España que en los años 50 se establecieron en Cataluña en busca de una oportunidad (tal y como hicieron los abuelos extremeños de Mocha). *Bonavista* es, por tanto, un barrio que aún en sus orígenes la mezcla de esa

España rural y la industria petroquímica, un lugar «en el que sus habitantes han sabido forjar una nueva identidad territorial en unos terrenos periféricos desprovistos de discurso, aportando unos valores positivos a su paisaje y a los terrenos yermos donde se asienta» (señala Mocha). En ese trabajo, nuestro artista, experto en la zona (dado que es el paisaje en el que creció), revisita el territorio intentando fotografiar ciertos valores intangibles que hay en él, unos valores vinculados a cuestiones como la identidad común, el trabajo o el sentido de pertenencia a un barrio forjado entre todos. A pesar de que este proyecto es el resultado de su visión bastante personal y de que su lenguaje no es de un orden científico (no es un trabajo de pretendida revisión social o antropológica, hay una cierta y sutil actitud nostálgica, un pequeño tinte emocional en él) es una obra de clara connotación —también— documental, si bien de corte más prosaico y crítico (dado que, entre otras cosas, maneja aspectos relativos al uso social e industrial de un territorio y su realidad geográfico-cultural) que la reflexión realizada en *El Paraíso* (reflexión, esta última, que, pese a ser también de formas puras y documentales, se mueve en una narrativa más lírica, enigmática y subjetiva —por el hecho de ser personajes capturados, como decíamos, con una cierta actitud escenificada e insertos en un espacio con connotaciones más poéticas que pragmáticas). En otras palabras: en *El Paraíso*, Mocha parte de lo real para elaborar una ficción. Y esto lo hace (muy elegantemente) al usar el medio fotográfico de la forma más literal posible (son puros y directos documentos), pero haciéndonos constatar, según vamos adentrándonos en la historia, que lo que se nos cuenta en ella es algo extraño, que asistimos en todas las imágenes a una atmósfera descriptiva y narrativa que, pese a su permanente, excelente y bella contención formal y serenidad, hace que las interioricemos (y constatemus) como levemente teatralizadas, recreadas, escenificadas, dramatizadas.

El jardín edénico es lo que cualquiera de nosotros podría entender como el imaginario mítico de un paraíso. Jugando con esa idea, Mocha decidió usar de fondo visual y argumental para este trabajo diferentes jardines de Madrid,



*Sin título. De la serie El Paraíso. 2013*

ciudad en la que residía mientras lo realizaba (aunque la mayoría de fotos fueron tomadas en El Retiro). En cualquier caso, nuestro autor no está interesado en la identificación específica de ninguno de ellos, todo lo contrario. Su idea es la de generar un jardín abstracto (en lo referente a su identificación), un jardín universal, en el que poder desarrollar su planteamiento argumental sobre el verdadero significado que tiene el concepto de «paraíso». Mocha nos recuerda que dicho concepto en realidad incluye una paradoja, dado que se nos ofrece como un lugar edénico, como un territorio con la promesa de una felicidad sin fin y una perpetua dicha y bienestar pero que, en el fondo, se cobra su deuda con nosotros y nos atrapa en el interior de sus eternas bondades (al convertirse en un lugar en el que no gozamos de libertad completa, del que no podemos salir salvo que transgredamos las reglas que lo rigen: Adán y Eva lo hicieron, y así pudimos salir a la vida real con todas sus dificultades, adversidades y penurias, pero también con todas las posibilidades que nos ofrece el libre albedrío).

Para conseguir ese jardín genérico y no específico, Mocha fotografía cada escena con un plano cerrado, fragmento siempre de un espacio mayor que no llegamos nunca a ver completo —lo cual genera la sensación de que la libertad está fuera, por mucho que lo de dentro parezca edénico—, construyendo un recinto extraño, claustrofóbico, opresivo y sin salida, un mundo protegido pero acotado, un *hortus conclusus* en el que parecen estar atrapados estos personajes que deambulan inconexos y sin rumbo físico ni existencial. Unos personajes que son retratados sin ofrecer una confrontación consciente a la cámara, pero con una actitud de pose que intuimos pactada y dirigida porque se pretende conseguir una leve contención dramática que amplíe su potencial narrativo (lo que incluso les da un cierto carácter ilusorio). Para Mocha es fundamental que los personajes vaguen como encerrados (aunque

no parezcan ser conscientes de ello) y desorientados para generar la idea de que parece que buscan el paraíso sin saber que ya están en él. Nuestro autor remarca que el concepto de paraíso requiere ser entendido como una promesa de eterno bienestar a conseguir, promesa que no nos es dada y que, por tanto, implícitamente conlleva esta sensación de búsqueda, de anhelo, de encontrar el mito de un lugar idílico.

Esa levísima acción detenida que consigue Mocha en sus personajes (aunque ésta sea sólo de pose) no conduce a nada, no da claves ni sobre el personaje (sólo las relativas a su aspecto físico) ni sobre su acción en el relato, su papel en el mismo o su grado de protagonismo. Un protagonismo que, para más inri, queda siempre diluido entre el de los demás (no hay jerarquías de interés de ninguno de ellos sobre los otros y, por supuesto, nunca interactúan entre

ellos). Y esto no es baladí. Esto genera un deliberado efecto de cesión narrativa al espectador, que es quien finalmente, de forma abierta, acabará y cerrará el relato en cada caso, en cada personaje.

Por último, señalar que en este trabajo también se plantea una metáfora comparativa entre la idea de jardín y la idea de fotografía. El jardín y el paraíso tienen una relación similar a la que tiene la fotografía con respecto a la realidad. La fotografía es sólo una representación de la realidad. Y el jardín no es la naturaleza, es una representación artificial y construida de ésta, un engaño, una ilusión de espacio natural dentro de la ciudad.



María Moldes  
(Pontevedra, 1974)

203



*Sin título.* De la serie *Bloop*. 2015

*Bloop*

María Moldes (Pontevedra, 1974 —aunque hace años que reside en Alicante—) afirma que es su completa falta de esperanza en que el mundo mejore a corto plazo (sobre todo en cuestiones medioambientales y sociales) la que le empuja a utilizar el medio fotográfico como método con el que poder hacer liberar un poco la imaginación (a manera de huida) en vez de decantarse por un uso de la fotografía que esté conectado de una forma mucho más pragmática y cruda a la realidad. Así, los personajes/protagonistas de sus imágenes, aun habiendo sido fotografiados siempre en escenas y situaciones cotidianas reales (ya sea en la playa de Benidorm

—*Escenas de la vida radioactiva*—, ya sea en la ciudad de Alicante —*Gammacity*—, ya sea en Lo Pagán y Las Salinas de Torre Vieja —*Bloop*—), son registrados con un punto de vista tal que parecen pertenecer a un mundo paralelo de ficción, un universo muy personal que siempre está tocado por aspectos relacionados con la ironía, la melancolía y el surrealismo. Aunque ahora está menos activa, Moldes ha usado con regularidad las redes sociales (fundamentalmente, Instagram) para la difusión autoral (y no sólo promocional) de sus imágenes. Ella misma confiesa: «Me gusta la idea de compartir tu trabajo en tiempo real, editando la foto directamente desde el dispositivo móvil y luego ver el *feedback* de la gente.»

En *Bloop*, la serie que les presentamos, como ya se ha mencionado y es signo característico del estilo de Moldes, los personajes son fotografiados en un contexto real muy concreto (es una zona salinera a la que peregrinan cada temporada centenares de personas para

darse lodos y baños terapéuticos). El reportaje, por tanto, está realizado con imágenes que son tan ciertas como que han sido obtenidas por nuestra autora tras muchas horas untándose de lodo con ellos y manteniendo largas conversaciones para poder pasar —fotográficamente— desapercibida y moverse de forma más libre (al no ser una extraña). Pero la manera en que han sido fotografiados (nos referimos al encuadre y a la selección temática realizados, selección que, como dijimos y es también signo característico de la casa, roza lo surreal, la ironía y el absurdo) permite verlos como si fueran los protagonistas de una película de ciencia ficción de serie B (algo que también pudimos observar de alguna manera en las imágenes del proyecto de F. Cunha en esta muestra). Estos personajes ahora parecen alienígenas de un mundo extraterrestre, de aspecto marciano. Especialmente interesantes son los vídeos que captura nuestra autora, no sólo sus imágenes fotográficas. En ellos, de nuevo, vemos el efecto de la desfamiliarización de lo visual —encuadres insólitos, planos mantenidos con una narrativa fija, que no evoluciona, lo que hace a estas interesantes piezas más fotográficas que filmicas, como fotografías en movimiento—.





Lo mismo pasa con el entorno físico y geográfico (el paisaje). Es absolutamente real, tal cual es al verlo en directo. Sin trampa ni cartón. Pero la visión de Moldes lo muta en extraterrestre, de nuevo como marciano. En palabras de la propia autora: «He querido crear un escenario y unos personajes que bien podrían haber salido tanto de Marte... como de Murcia.» Tan sólo hay una imagen recreada y escenificada en toda la serie (se identifica claramente) y es un guiño directo a la película norteamericana de ciencia ficción de 1951 *The Day the Earth Stood Still* (*Ultimátum a la Tierra* se tituló aquí), un filme, relata la propia Moldes, «cuya banda sonora, con sonido de *theremin*, me ha acompañado siempre mientras trabajaba en este proyecto».

Por último, señalar que, pese a esa imaginación liberada que presenta la fotografía de Moldes (y que nos traslada a esos mundos un poco extra-normales), no deja de identificarse en toda su obra una cierta visión crítica y comprometida con algunas de las más importantes cuestiones medioambientales y sociales de su entorno: el absurdo de ciertas conductas huma-

nas (tanto en espacios de relax —playas, balnearios— como en la ciudad), la contaminación ambiental del Mar Menor, su colapso por la presión urbanística, los vertidos industriales y agrícolas en la zona, etc.).



Jesús Monterde  
(Benassal, Castellón, 1969)

207



*Sin título.* De la serie *Nemini Parco*. 2011-2016

*Nemini Parco*



Jesús Monterde (Benassal, Castellón, 1969) es un autor cuya irrupción en el panorama de la fotografía de autor realizada en la última década en nuestro país ha sido toda una revelación. Antes de entrar a analizar de forma más específica *Nemini Parco* [«A nadie perdono»], su trabajo actual (realizado durante siete años y ya cerrado —pero del cual les presentamos nuevas imágenes—), consideramos interesante destacar algunos aspectos de su *biografía emocional*. Creemos que es una información que puede ser relevante para hacer una más justa valoración del verdadero alcance de su obra completa. Una obra fruto de una impresionante evolución personal, realizada no sólo en lo relativo a su concepción de la fotografía, sino también —lo que no es menos importante— en lo relativo a esa *biografía emocional* que ahora les resumiremos.

Pese a que de adolescente había tenido una cámara (que —confiesa— no le llegó a atrapar en aquel momento), podemos considerar que Monterde empezó tardíamente en el medio fotográfico. Lo hizo de una manera autodidacta (se bajaba tutoriales de todo tipo desde la Web y aprendió a manejar tanto su máquina como Photoshop) y, además, de una manera completamente aislada de cualquier fuente de información que estuviese relacionada con

el mundo de la fotografía de autor. Las limitaciones que le generaban su propio entorno cultural y familiar (inserto en una área rural profunda del Alto Maestrazgo, en el norte de Castellón y al este de Teruel, con una familia dedicada al cultivo de avellanas —pese a que su padre siempre fue carnicero—) le habían impedido cualquier atisbo de realización personal (no obstante, nuestro autor llegó a ser cocinero titulado de FP2, según nos ha indicado).

Monterde, además, era un joven que se torturaba emocionalmente por no tener el valor ni la capacidad suficientes para romper con el mundo de aislamiento en el que había crecido, un mundo que, desde luego, no le incitaba en absoluto al estímulo intelectual ni al progreso del conocimiento —pese a sentirse

siempre, calladamente, atraído por ellos—: «Esta época [se refiere a toda su niñez, adolescencia y juventud] es muy importante para mí porque fue donde absorbí todo lo que luego finalmente escupiría en *Nemini Parco*.» Con idea de romper su enclaustrada y limitada vida (limitada en el sentido de no tener experiencias propias, unas experiencias que sólo nacerían de él si vencía sus propios miedos y complejos), en el 2000, alcanzada ya la treintena, se armó de valor (él señala que empezó a tomar decisiones por sí mismo, lo cual le supuso un gran paso) y comenzó a realizar senderismo y bicicleta de montaña, dos actividades en las que poder sentirse más suelto, independiente y renovado. Posteriormente, según iba disfrutando más de su *nueva libertad*, le iría naciendo el deseo de fotografiar esos espléndidos espacios naturales que él veía en sus largas marchas y caminatas (de casi medio centenar de kilómetros, algunas veces). El senderismo y la bicicleta de montaña, por tanto, además de ayudarlo a empezar a romper con la actitud de bloqueo a sí mismo que había dominado su vida, le ayudaron también a conocer la zona y a practicar la fotografía durante casi una década (aunque sólo hacía ese tipo de fotografía que puede considerarse como *de manual*): «En aquella época para mí la fotografía era sólo una manera de enseñar lugares donde había estado y hacerlo sin ningún propósito de describir u opinar sobre ellos. Y, por supuesto, no conocía la posibilidad de articular una narración, un relato, con





*Sin título. De la serie Nemini Parco. 2011-2016*

una serie de imágenes sobre un tema concreto. En un principio sólo mostraba cosas sin ninguna intención. Yo sólo estaba interesado en la belleza de los paisajes y en hacer que mis fotos fueran técnicamente mejores.»

Sin que él todavía lo supiera, ahí estaba comenzando lo que mucho tiempo después se convertiría en una decidida y terapéutica búsqueda de sí mismo a través de la fotografía (algo que, de alguna manera, relaciona su trabajo con el de J. Cazenave —aunque Cazenave es más primigenio y atávico, más abstracto, esencialista y conceptual— o con el de B. Morello —la sensualidad de Morello es más cálida, delicada y voluptuosa: en Monterde hay más carnalidad y visceralidad que sensualidad—, o con los de A. de Dueñas, J. Gorospe y M. Tagliaferri). Una búsqueda de sí mismo, pero realizada a través de una nueva manera de mirar (con su cámara) al mundo, una manera

incisiva, lúcida, rigurosa y con profunda curiosidad intelectual. Un mundo (el que Monterde fotografiaría) que no necesitaría ser exótico, desconocido, lejano y lleno de misterios por descubrir. Todo lo contrario. Su *nuevo* mundo residiría en una revisión a fondo, renovada y reveladora, *desentrañadora*, del que había sido siempre su entorno natural, el familiar/doméstico y el de los habitantes de esa amplia zona rural de la provincia de Castellón donde se halla su pueblo. No le interesaba fotografiar a otros mundos, o, al menos, no tanto como le interesaba hacerlo al suyo propio. Señala Monterde: «Los budistas representan todo el universo dentro de un círculo. Pues bien, mi tierra es mi círculo.»

Por tanto, aunque *su búsqueda* se había iniciado en aquel año 2000 con aquellas largas caminatas por la comarca, la mirada (fotográfica) incisiva y *curiosa* de la que hablamos no había nacido todavía. Monterde necesitaría todavía que pasaran diez años realizando esa perfecta pero insípida *fotografía de postal*, la típica fotografía de precisión técnica y atada a las convenciones estéticas equivalentes o heredadas de las de las antiguas agrupaciones fotográficas (hoy sustituidas por los foros específicos de aficionados en internet — como los que él seguía—: foros de fotografía de naturaleza y paisaje, de bodegón, de retrato, de fotografía deportiva, etc.). Monterde no imaginaba por entonces que una década más tarde terminaría fotografiando esos mismos territorios, pero de la forma tan lúcida y marcadamente personal que vemos en *Nemini Parco*. Nuestro autor nos relata: «Cuando a principios de 2010 decidí hacer cursos de fotografía documental en Castellón, lo que buscaba era salir de una cárcel que yo mismo me había creado con mi actitud ante la vida. Muchas veces pensaba que era el lugar [el contexto] el que me hacía sentir oprimido y encerrado, pero en realidad era yo el que generaba esos muros. La culpa residía en mis miedos.» O sea que — dato que no debe pasar desapercibido—, cuando Monterde decide estudiar más a fondo la fotografía —en la escuela más próxima, en

Castellón—, no lo hace porque sepa que existe la *fotografía de autor* y que en esa escuela (Blank Paper) iba a encontrar un sitio perfecto para adentrarse en ella. No. Lo hace sólo como una excusa, un argumento, para romper sus miedos y obligarse a salir algo más al mundo.

Pero, claro, el contacto con esa escuela (fue una verdadera suerte para todos que conociera a Julián Barón) le terminaría abriendo los ojos definitivamente no sólo a la fotografía de creación personal, sino al mundo y al conocimiento intelectual en general. Nuestro autor era una esponja ávida de conocimiento y análisis, con un inmenso talento innato, talento que tenía que salirle afuera aunque su entorno familiar y doméstico estuviera en las antípodas de poder valorarlo e incluso imaginarlo en él (por vivir en —y pertenecer a— ese mundo rural cerrado). En otras palabras, Monterde era un verdadero diamante en bruto. Y no pudo caer en mejores manos. El propio autor nos confiesa: «Recuerdo el día que me apunté al curso y Julián me mostró unos libros de fotografía. Para mis adentros pensé: “Qué fotos más malas... pero, por alguna razón que desconozco, están en libros y museos;





*Sin título. De la serie Nemini Parco. 2011-2016*

aquí hay algo que debo descubrir, quiero saber qué es.” Aquel pensamiento duró un instante pero, desde entonces, esa reflexión la llevo siempre conmigo y es mi guía ante lo desconocido. Esa curiosidad o inquietud me ha llevado a conocer grandes fotógrafos y también a leer. Hasta ese momento [los 40 años], nunca había leído por mi propia voluntad. Comencé a conocer distintos autores que me ayudarían a abrir mis ojos y ensanchar mi mente.



Todo el conocimiento que he ido absorbiendo y las visitas a museos me han ayudado a entender mi obra y a conocerme mejor a mí mismo. Gracias a este proceso ahora soy más independiente dentro de un mundo en el que dependemos de tantas cosas, un mundo lleno de roles y estereotipos, un mundo que está olvidando de dónde venimos, la naturaleza.»

Pues bien, *Nemini Parco* se encarga de recordarnos muy bien de dónde venimos (y a dónde volveremos). El propio título ya empieza a darnos claves. No dejamos de insistir en la importancia de los mismos (de los títulos) a la hora de descodificar e interpretar los proyectos (lo ideal es que —esos títulos— tengan una cierta intención poética —no en el sentido de lírico, en el sentido de síntesis—, pero que se ajusten a la clave vertebral/conceptual de los trabajos que nominan, ayudándonos así a una mejor captación de la idea que plantean). En este caso la frase es la que, como todos sabemos, se atribuye a la figura de la muerte (la lleva inscrita en su guadaña en la mayoría de sus representaciones en toda la iconografía medieval) y en ella se nos recuerda que, seamos quiénes seamos, hayamos tenido (o no) una vida llena de experiencias, poder y riquezas, seamos creyentes o ateos, seamos de una clase social u otra... su implacable inclemencia caerá más tarde o más temprano sobre todos nosotros y, además, lo hará sin excepción (siendo, por tanto, el único gesto incuestionablemente democrático y absoluto —nos iguala a todos— que hay en nuestra vida: su inevitable final).

Por tanto, este título ya nos habla de que lo que veremos en la obra (lo que se plantea en ella) es algo bastante más universal de lo que pensamos, por mucho que el relato suceda en esos (tan *exóticos* como auténticos) rincones del Maestrazgo y esté protagonizado por personajes que pertenecen a esa concreta comunidad geográfica y cultural. El trabajo, pues, se mueve narrativamente en un muy concreto y especial contexto vernáculo, pero, conceptualmente, sus pretensiones son más generales (como decíamos, universales). En

un principio Monterde pensó en titularlo *Abandono rural* (por cierto, un título como de fotografía *concurristica* —ahí seguían pesándole los diez años de *fotografía para subir a foros de Internet*—) y lo concebía (tomando como ejemplo a esas masías castellonenses y su duro devenir cotidiano —tan en contacto permanente con el trabajo manual, el esfuerzo físico, la naturaleza y los animales—) como un estudio documental concreto de un estilo de vida —el rural— que estaba en trance de desaparecer y que, si nos fijáramos, no se diferenciaba mucho del de principios del siglo XX. Monterde quería llevar a reflexión aspectos como el olvido, la desatención y la dejadez en los que se ha visto sumido en nuestro país ese mundo rural y las pequeñas poblaciones y comunidades que lo integran (que nuestro fotógrafo define como *supervivientes*). Y es que, como esta obra parece recordarnos, los valores de este mundo moderno, desarrollado y avanzado en que vivimos están más dirigidos a mirar hacia adelante (al futuro y sus promesas de tecnología y bienestar) que hacerlo hacia nuestros comunes orígenes, hacia nuestras raíces —que estamos llegando a olvidar y que nos recuerdan tiempos en los que la vida era más dura, más física y más difícil—. *Nemini Parco* termina siendo un mensaje, más o menos subliminal, en el que se nos recuerda el valor de estos ritos, usos y costumbres cotidianas casi ancestrales, toda una forma de vida —la rural— cuya inmanencia es un signo de su eficacia. Este proyecto es, a la vez, un vómito. Un vómito moral (aunque también uno espectacularmente visual). Un vómito que salpicará las conciencias de toda audiencia o público



*Sin título. De la serie Nemini Parco. 2011-2016*

que, desde su cómoda área de confort contemporánea, vea y le moleste esta cruda realidad (una realidad que no parece haber evolucionado mucho más que la de *Las Hurdes*, de Buñuel).

A medida que el proyecto se fue desarrollando (cosa que ocurrió de forma paralela a la formación y la maduración del sentido crítico de Monterde, ahora contumaz lector y persona de completa curiosidad intelectual), nuestro autor comenzó a percibir que su alcance se iba haciendo mayor: «Me di cuenta de que el trabajo iba mucho más allá de su idea inicial —el abandono rural— y me estaba ayudando a sacar a la superficie una parte de mí que desconocía. Este proyecto empezaba a ser una búsqueda interior, más que una exterior. Realmente lo que buscaba era el origen de mi personalidad y descifrar muchos porqués, deseos, miedos y deberes. Creo que potenciar el autoconocimiento es algo necesario para una vida más plena. Josep Pla decía que “el que conoce su tierra se conoce a sí mismo”. Yo no conocí la existencia de esta frase hasta el verano del 2015, pero ahora sé que inconscientemente era lo que estaba haciendo.» Por tanto, podemos afirmar que el trabajo no será literalmente autobiográfico y parece estar dirigido a un mundo exógeno, pero tiene grandes aspectos introspectivos e, incluso —como confiesa Monterde—, autoterapéuticos.

Sea como fuere, *Nemini Parco* es un trabajo profunda y brillantemente visceral, descarnado, primario, primitivo, atávico, rudo, tosco y animal, austero, seco, áspero y doloroso. Y todos estos calificativos, lejos de devaluarlo, lo hacen inmensamente hermoso. Su belleza, excelencia y grandeza no sólo son de un orden visual —es verdadera *poesía de lo bestia*—, sino que son, fundamentalmente y como decíamos, de un orden *moral* (la dignidad de lo rural). Sus compulsivas imágenes, intensas y dramáticas (el dramatismo está incrementado por el uso de la luz dura de flash), están llenas de vida (véase la imagen de la cópula de caballos o la de las flores que nacen en un árbol talado o la de los polluelos o la de unas espléndidas uvas), aunque nos recuerden tanto al dolor y a la muerte (sangre, intestinos, luto, iconografía religiosa, matanza de animales, un ataúd viejo, sucio, usado —pero vacío—, un hombre y un árbol amputados).

El lenguaje empleado por Monterde es el de un documentalismo descarnado y realista que no resulta nada amable. Su tono narrativo no es contemplativo, es compulsivo. Nuestro autor dispara mucho (para *Nemini Parco* ha realizado más de 40.000 fotografías) y se mete de lleno en la realidad a fotografiar —una realidad que conoce a la perfección—. Monterde es intuitivo, no cerebral («habitualmente fotografío lo que siento, cuando veo algo que me emociona mis pulsaciones se disparan, pierdo la noción del tiempo y no ceso de hacer fotos hasta que creo que he capturado esa emoción»). Quizás, por ello —y pese a todo ese duro descarnamiento que lo invade—, este trabajo no deja de presentar de alguna manera una dedicada —entregada— connotación nostálgica, la de alguien que fotografía unos valores que sabe que están en peligro de extinción y que han sido las claves de identidad de su vida y la de su familia, unos valores que le han permitido vivir —pero tanto como le han oprimido—. Unos valores que, en cualquier caso, merecen ser siempre honrados, perpetuados y recordados, aunque sea con una obra tan violentamente cruda y realista como la que vemos.



Bernardita Morello  
(Esquel, Argentina, 1984)

215



*Sin título. De la serie eden. 2016*

*eden*



Bernardita Morello (Esquel, Patagonia, Argentina, 1984 —vive y trabaja en Madrid desde hace casi una década—) nos presenta *eden* [escrito en minúsculas y sin acento], un trabajo que no es un diario personal propiamente dicho, pero que ha supuesto una especie de catarsis renovadora (fotográfica y existencialmente) en su vida. Por tanto, nos adentramos, una vez más, en el trabajo de una autora cuya obra personal está muy imbricada de manera directa con su existencia, sin que ello signifique que sea una crónica autobiográfica al uso —por abierta que ésta pudiera ser—. Esta idea de relacionar la obra personal con la propia existencia —sin que ello la torne en lo que se entiende habitualmente por un diario— es, por tanto, una acertada fórmula a la que recurren —salvando las evidentes diferencias en cada caso— muchos autores de su generación (véanse en nuestra muestra los ejemplos de A. de Dueñas, M. Tagliaferri, J. Gorospe, A. Lorenzo, C. Ordóñez, J. Requena, I. Ariño o R. Arocha). En el caso que nos ocupa ahora, nos referimos a que *eden* ha supuesto una especie de revulsivo interior por el cual (y gracias a él) Morello ha empezado a ver el mundo y la vida *de otra manera*, con la única intención de intentar saber un poco mejor cuál es su papel (el de Morello) (y cuál es su manera de encajar) en ellos (en el mundo y la vida).

Nuestra artista nos declara que empezó a hacer fotos a los 16 años, pero que no fue hasta los 24 que se adentraría en la fotografía de autor, concretamente en una residencia en la École Nationale de la Photographie d'Arles. Durante toda la etapa de esa residencia artística desarrolla su primer gran proyecto, titulado *Les Gorgan*, el nombre de una familia de gitanos rumanos que habían llegado a Francia dos décadas antes y habían decidido abandonar el nomadismo e instalarse en la ciudad de Arles. Morello decide fotografiar a la familia en su entorno doméstico (pese a su voluntario y definitivo sedentarismo, la familia vive en autocaravanas en algún arrabal de la periferia) y se plantea, además, hacerlo de una forma permanente y *continuada* (que no *compulsiva*). Así, les retratará casi a diario, pero el tono empleado no será precisamente el de un fotoperiodismo suelto y rápido

—de cazador y al acecho—, sino que será más bien un tono sosegado y comedido (todo un acierto, nada al uso). De hecho, no imaginamos a Morello con un lenguaje apremiante y de reportaje acelerado (con mucha pulsión a fotografiar) ni, por supuesto, con un estilo *invasor*. Más bien será (un tono) empático, aunque con una cierta *distancia* (la que da el respeto y la fascinación callada por sus protagonistas). Este tono general que comentamos estará indiscutiblemente relacionado con la —acertada— elección de realizar el trabajo con una cámara de medio formato, formato que Morello usaba por primera vez y que, como sabemos, reduce considerablemente la frecuencia y el ritmo de los disparos. Nuestra autora realizaría una inmersión completa en la realidad de estas personas (pasando todo el tiempo posible con ellos: sólo así consigue una visión, como decimos, más empática), pero, en el fondo, no dejaría de estar *fuera* de dicha realidad (lo cual, advertimos —y en contra de lo que muchos puedan pensar a la primera—, no es algo *negativo* para un proyecto como este). Y es que Morello puede que fotografíe a sus personajes (y/o sus espacios) de una manera cercana a ellos (su presencia física —la de la fotógrafa— se ve admitida y tolerada en todas las escenas, jamás es una intrusa ni una invitada de última hora), pero como autora sabemos que está —como decimos— *fuera* de ese peculiar universo al que fotografía con tanta legitimidad como acierto y conocimiento absolutos. Sólo viéndolos *desde fuera* se pueden entender los códigos de ese mundo particular que nos es delicada, dedicada e inteligentemente desentrañado por Morello con esos personajes que ven pasar sus vidas en sus antiguas roulottes.

Por tanto, nuestra autora despliega empatía y se acerca respetuosa a sus personajes, pero tiene una perspectiva muy diferente a la que tienen ellos de sí mismos. Es evidente que Morello tiene una realidad de vida que no está en los márgenes de la *normalidad* social.

Sin título. De la serie *eden*. 2016





*Sin título. De la serie eden. 2016*

En cierta medida, nuestra artista es, de nuevo (ya hemos hablado de este concepto —ya sea para afirmarlo, ya sea para negarlo— en los textos de otros autores: B. Antón, M. Sáez, T. Barba, R. Arocha), como una *superturista* privilegiada de una realidad a la que no pertenece, una realidad ajena. Hace viajes de visita y regreso a ella (a esa realidad ajena), personificada en esta muy peculiar saga familiar. Y parece haberse ganado (a pulso) algo así como una suerte de pasaporte que le permite adentrarse con completa licencia y libertad en esa concreta realidad. El documentalismo sereno de Morello es completamente comprensivo con sus sujetos. Su visión (la de Morello) no es la de quien juzga moralmente lo que fotografía, por mucho que sea un mundo que, para la mayoría, se da en los márgenes —como decimos— de la *normalidad*. Tampoco es una obra de crítica social ni política, ni de reivindicación de derechos y necesidades concretas de este colectivo (con su, por desgracia, universal, habitual y problemática realidad). No es ésta su pretensión. Es un trabajo que, finalmente, muestra la fascinación de Morello (aunque no mitifique a sus personajes ni su espacio vital —por pobre que éste sea—) por una ¿opción? de vida completamente diferente a la de la mayoría, una vida con unos valores (o ausencia de ellos) que definitivamente le conducen a cuestionarse indudablemente los suyos (los de Morello —y los de quienes sí vivimos en la *normalidad*—): «Al principio no sabía muy bien qué me interesaba de ellos, supongo que *lo diferente* que eran. Esta familia no podía ni imaginarse lo que despertaba en mí. Cada vez que me volvía en la bici desde sus casas se agolpaban en mi cabeza muchas más preguntas que las que tenía antes de haberles visitado. Yo, en cierta manera, los necesitaba. Necesitaba a esas personas para hablar de lo que me pasaba a mí. Intentaba

entender ciertos aspectos de sus vidas y así comprender mejor la mía. Me interesaba mucho cómo utilizaban su tiempo, entre cafés, porros y Playstation. Ésa era la ambición con la que enfrentaban cada nuevo día. En cada visita, la escena se repetía una y otra vez. No tenían proyectos, futuro o responsabilidades. Toda noción de tiempo había desaparecido. Me preguntaba cuáles eran sus motivaciones para levantarse de la cama cada mañana. Me hacían reflexionar acerca de si hay realmente un modo *ideal* de vivir.»

En 2010, gracias a *Les Gorgan*, Morello recibe la beca Roberto Villagraz para realizar el máster en Nuevo Documentalismo en la prestigiosa escuela EFTI (más tarde recibiría la beca Blank Paper) y se instala en Madrid. Allí comenzaría un nuevo proyecto (titulado *de caracoles* —que no está cerrado—), en el que, con el mismo tono documental naturalista y respetuoso, fotografiaría a diferentes individuos que encontraba en la calle y con los que establecía una cordial y amigable comunicación, hablaba con ellos/as, se ganaba su confianza y les persuadía para que luego le permitieran fotografiarles en sus casas. Otra vez su interés se decantaba por gente con vidas muy diferentes a la suya (personajes un poco *desheredados* del sistema, casi en sus márgenes) y que, de nuevo, le servían para cuestionarse cuál era la opción (de vida) *ideal* o *idónea*. También recopilaría pequeños objetos de esos desconocidos (textos, notas manuscritas, fotos de su vida, etc. —recurso muy presente en el trabajo que les hemos mostrado de C. Alba—) para generar un archivo más emocional (y no estrictamente documental) de sus protagonistas. Morello nos declara: «Al ver de cerca la vida de esta gente me cuestionaba la mía, me preguntaba otra vez si realmente alguien sabe cómo hay que vivir, si hay una manera *correcta*.»

Pues bien, no sólo hemos detallado todo lo expuesto hasta ahora para informarles de la trayectoria curricular y creativa de Morello, sino, como verán, por unas razones que tienen mucho que ver con la génesis, concepción y desarrollo de *eden* (razones, pues, muy necesarias para la exacta comprensión y argumentación del proyecto, para su correcta valoración, para su mejor interpretación y descodificación). Y es que, en este tercer trabajo (y coincidiendo paralelamente con determinados



*Sin título. De la serie eden. 2016*



*Sin título. De la serie eden. 2016*

acontecimientos personales que suponen una cierta crisis vital para Morello —que la lleva a vivir en Holanda unos meses y luego hacer un viaje por Latinoamérica para reencontrarse a sí misma—, nuestra autora va a dar un giro de tuerca a su concepción del acto fotográfico haciendo que éste cambie considerablemente en formato, en tono narrativo y, sobre todo, en su (nos referimos al acto fotográfico) función de análisis del mundo y la vida para una mejor comprensión de los mismos —ahora explicaremos esto—. De hecho fueron estos dos primeros proyectos los que condujeron definitivamente a Morello hasta *eden*, instalando así a nuestra autora en una noción de fotografía mucho más introspectiva, una noción que buscará el (mayor o menor) sentido de la existencia, no tanto en el mundo exterior registrado por la cámara, sino más bien en el universo interior de la propia Morello cuando mira con su cámara (de esa nueva manera) al mundo exógeno. Morello realizará toda una catarsis de su tono fotográfico, que hará

que el acto de tomar fotografías comience a ser en su vida mucho más revelador. No es que con *eden* Morello ya haya encontrado las definitivas y concluyentes respuestas a su existencia, a su vida. No. Lo importante es que ha comenzado el *correcto* (al menos el más *idóneo*) camino para ir —poco a poco— respondiéndoselas (a sí misma). Por tanto, este no es un *viaje de llegada* a un destino, es más bien —y como en el caso de J. Cazenave— un —muy rico— *viaje de iniciación* (a nuestro juicio, lleno de promesas —lo que no quiere decir que *Les Gorgan* y *de caracoles* pierdan un ápice de su excelencia, conste—).

Los tres trabajos tienen cosas en común: la elegancia estética y formal —pese a ser de un orden muy diferente en *eden*, como ahora señalaremos—, la elegancia narrativa —exactamente lo mismo: muy diferente en *eden*—, el tono nada compulsivo, sino más bien contemplativo y sereno (en los tres, pese a la mayor soltura en el último) y, sobre todo, el sentimiento de búsqueda del sentido de la vida (presente en los tres, aunque también distinto en el tercero). En los dos primeros nuestra artista intentaba entender la realidad *de terceros*, para, así, comprender mejor la suya (eran personas con una vida que se salía de los márgenes de lo convencional, personas cuya existencia se basaba y desarrollaba en torno a unos valores muy diferentes de los de Morello, lo cual permitía a esta última cuestionarse los suyos *por comparación*). En otras palabras, nuestra autora necesitaba al otro —la alteridad— para hablar y reflexionar sobre sí misma. Necesitaba a los diferentes personajes *de caracoles* o a esa peculiar familia gitana para identificar los pros y los contras de vivir más o menos sometidos al sistema y al orden social convencional (el que se considera *correcto*). Los necesitaba a todos para cotejarse con ellos. En cambio, en *eden* Morello va a prescindir de esa visión comparativa (visión que requiere el análisis de otros) y va a comenzar a mirar el mundo (e intentar entenderlo un poco mejor) sólo a través de sí misma (y a través de una nueva visión fotográfica). Esto va implicar cambios considerables

en su lenguaje. Cambios en las formas y cambios en el sentido de sus fotografías. Así, nuestra artista abandona el formato medio y opta por una ligera cámara Contax de formato universal que le ofrecerá más espontaneidad, más rapidez, menos racionalidad y más intuición (aspectos que no implican que su mirada general deje de ser contemplativa: pese a la indudable soltura que tiene ese nuevo lenguaje —si lo comparamos con el de los dos proyectos anteriores—, Morello es una autora que *mira el mundo —lo vive, lo huele, lo palpa, lo aprehende— antes de fotografiarlo* —y eso es contemplación—). Por tanto, ya lo hemos mencionado —pero es un matiz importante—, el tono narrativo será ahora mucho más suelto, pero nunca compulsivo, apremiante y encendido. Es, precisamente, entre las lindes de esa hermosa y sutil frontera donde se mueve esta *nueva* Morello: fresca soltura (a veces deliciosa y delicadamente *camp*, a veces descarnadamente cruda) y ritmo sereno.

En lo referente al tipo de encuadres y el punto de vista (o el enmarcado y la composición) empleados en sus imágenes, también se percibe un cambio



*Sin título. De la serie eden. 2016*



*Sin título. De la serie eden. 2016*



considerable, en este tercer proyecto. La irreverencia estilística y la ruptura de las convenciones formales irrumpen decididamente en sus fotografías (situándolas en esa línea del documentalismo de cierto *extrañamiento visual* que también se puede identificar —cada uno con sus diferentes connotaciones, claro está— en los casos de F. Cunha, C. García, C. Aguilera, D. Hornillos, T. Barba y M. Tagliaferri: el de éste último y el de Morello son más sensuales, voluptuosos y próximos a lo fotografiado que el de los demás —que realizan tomas más abiertas—). Morello replantea los habituales límites del marco fotográfico y nos aproxima a sus escenas de una manera dérmica, primaria, visceral (imágenes de piel, carne —humana y animal—, agua, fruta, amor, tentaciones, heridas, picaduras, flores: todo tratado por igual, celebrando y señalando el placer —y el dolor— de la vida real —la que no es idílica ni es un mito—). En muchos casos, los planos cerrados reducen casi a objeto —a bodegón— lo que ha sido fotografiado (por eso la figura humana también se objetualiza y no hay apenas retratos).

En lo que respecta al sentido del trabajo, su título ya nos da ciertas claves, si lo entendemos como una elipsis. *eden* es una metáfora del Paraíso. Y, partiendo de esta idea, Morello nos recuerda que en este mundo avanzado y desarrollado que nos ha tocado vivir se nos educa, a la mayoría, sometidos a unos anhelos y a unas expectativas de felicidad que no se ajustan a lo que luego la vida real nos termina ofreciendo. Que buscar esa felicidad es como buscar el Paraíso, toda una quimera (algo que plantea también el trabajo de D. Mocha en nuestra exposición). Y que deberíamos renunciar a ella (a esa quimera) simplemente encajando que, la vida tal cual es, nuestra vida real y común, puede ser ese deseado Edén tan sólo si aprendemos a mirarla (y —como decíamos— a aprehenderla) de una forma natural, sin esas expectativas y promesas falsas de felicidad (algo coincidente de alguna manera con lo que plantea J. Monterde en esta muestra). El Todo está delante de nuestras narices, sólo hay que saber valorarlo, entenderlo, encajarlo, disfrutarlo, padecerlo, vivirlo.

En cuanto a la formalización de este trabajo, hay que señalar que su excelente presentación en soporte de fotolibro ha sido inteligentemente trasladada a la pared emulando la de la publicación impresa (lo cual es una considerable y arriesgada apuesta, una apuesta —además— de gran formato para que caiga en sala —visualmente— de forma más

intensa sobre el espectador). La puesta en página y en pared son, por tanto, coincidentes en este caso (cuando lo normal es que sean sintaxis diferentes). Y tanto una como otra son bastante irreverentes (influencia, a buen seguro, de la admiración que Morello siente por la escritora ucraniano-brasileña Clarice Lispector, una autora que rompió bastantes convenciones literarias: «Su literatura es como un monólogo interior. Me inspiró mucho su fluidez, su sencillez. A veces da la impresión de que sus oraciones salen de su cabeza sin intervención alguna, como si escupiera las palabras, sin pretensiones, sin filtros, sin respetar la puntuación.»). En el libro de Morello se produce una especie de deconstrucción visual del paginado. La paginación convencional está subvertida por imágenes que han sido montadas de una manera que parece que cabalgan, se precipitan y se adelantan sobre la estructura del libro (en vez de acabar cada una descansando sobre su página, ya sea a sangre, ya sea enmarcada). Parece como si las fotografías de *eden* hubieran sido impresas en una rotativa y luego aceleradamente desplegadas sobre el libro sin ajustar del todo, dando una sensación como de *cascada o torrente visual* en el que las imágenes no respetan los márgenes de su página, sino que se superponen y adelantan unas a otras. La parte central del libro es la más acelerada y genera una sensación como de que —las imágenes— avanzan más rápidas sobre la estructura narrativa del relato. Antes de pasar una página ya se ha adelantado un previo de la —imagen— siguiente. Son, por tanto, fotografías que avanzan tan libres y sueltas como el agua que fluye a borbotones en un espléndido chorro en la foto final que cierra el libro, el relato.

Antonia Moreno  
(Arcos de la Frontera,  
Cádiz, 1980)



*Ámbar*  
*Mientras tanto*

*Sin título. De la serie Ámbar. 2013*



Antonia Moreno (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1980) tiene varios proyectos en curso, de los cuales en esta muestra les presentamos dos. Resultaba difícil renunciar a uno de ellos y, excepcionalmente, se ha optado por presentarles ambos. Moreno es una autora que utiliza muy bien la fotografía a manera de registro gráfico de un diario personal, trabajo siempre muy abierto y en el que decide incluir imágenes sin (aparente) trascendencia argumental, pero que funcionan a manera de equivalentes gráficos de empatía con el lugar y el momento (de su propia vida) en que fueron tomadas. Hablamos de su serie *Mientras tanto*. En ella podemos observar de nuevo el documentalismo naturalista, sereno y silencioso, minimalista y nada ruidoso que describíamos en Miren Pastor y David Barreiro (o también en D. Mocha). En este caso, Moreno fotografía a su entorno emocional (familia, amigos, allegados,

compañeros) y su entorno geográfico natural y cotidiano (que es más rural que urbano, es húmedo, brumoso y forestal, no es el Cádiz del mar), y lo hace de una manera muy suelta, sin otra norma estética o temática a seguir que no sea la de intentar delimitar sin urgencias (es un *work in progress*) su mundo personal a través de su fotografía más innata, impulsiva y sensorial. Pero no nos confundamos: a diferencia de muchos autores/as que (como vimos en De Dueñas, o Lorenzo o Gorospe) se decantan por un registro de diario personal con un lenguaje muy suelto y cargado de artefactos (grano, desenfoco, imagen pobre o movida, de estética amateur, etc.), las imágenes de Moreno están elegante y delicadamente tomadas y acabadas, usan un lenguaje transparente y hermosamente purista —sin ruido visual alguno— y muchas terminan resultando de un gran preciosismo (poesía) visual —preciosismo que, por supuesto, también obtenían los autores antes mencionados, pero, precisamente, con un estilo contrario en lo que respecta a la literalidad visual—. Todas las imágenes de Moreno para *Mientras tanto* son exquisitas, ya sean retratos, bodegones o paisajes. Nuestra autora fotografía la vida (la suya) y, como tal, no deja géneros artísticos sin atender —objetos, sujetos y territorio—. Las fotografías son intimistas, calmas, líricas, sin estridencias, contenidas. Los personajes en muchos casos son fotografiados con un sutil poso melancólico y es curioso que el trabajo no discurra bajo la dureza de la luz que asociamos a un emplazamiento geográfico situado en el sur de España. Moreno elige bien el momento para que, en cada retrato, la iluminación natural sea tan delicada como certera para la descripción del personaje y de su particular atmósfera (por lo general, de tono vital más nostálgico que enérgico).

El otro proyecto que les presentamos es *Ámbar*, un proyecto que ya no es de diario personal, sino que, por el contrario, está realizado,

escenificado y ficcionado para la propia promoción profesional de Moreno. Nuestra autora realiza espléndidos proyectos personales (por tanto, están tocados del espíritu de autoría que busca esta muestra), aunque sean para una finalidad tan pragmática como es la de formar parte de su catálogo de servicios en su web (sección con la que busca publicitar sus capacidades y



Sin título. De la serie *Ámbar*. 2013



*Sin título. De la serie Mientras tanto. 2016*

obtener encargos de tipo profesional). *Ámbar* es una de esas series. En ella el lenguaje empleado sigue siendo muy naturalista, pero está mucho más medido estéticamente, es menos suelto y está más meditado que el de su trabajo autobiográfico. El resultado es de una mayor factura estética, si cabía. *Ámbar* es una historia muy abierta, atemporal y situada en un contexto rural ibérico indefinido (los caballos dan esa clave) en el que el tiempo (como sucede con un fósil conservado en ámbar) parece haberse detenido para sus dos únicos protagonistas, dos jóvenes que aparecen como atrapados (como en un fósil, de nuevo) en un lugar y un tiempo que no es el que les corresponde. La serie al completo se ha realizado sin ningún tipo de flashes ni luces secundarias artificiales. Y todo el proceso de trabajo, de la preproducción a la edición y postproducción, lo realiza la propia Moreno, a quien, como patenta toda su

obra, le gusta controlar todo al milímetro.



# Miguel Ángel Moreno Carretero (Córdoba, 1980)

227



*Todo sobre ruedas. Del proyecto Mecanismos  
inconscientes del horizonte. 2012*

*Mecanismos inconscientes  
del horizonte*

Miguel Ángel Moreno Carretero (Córdoba, 1980) es un artista que, en el curso de toda su obra, trabaja de manera principal las ideas de paisaje, territorio e intervención. Su obra personal no se limita al campo de lo fotográfico (incluso entendido éste en su más amplio sentido), sino que se diluye entre muy diferentes ámbitos, que incluyen la fotografía documental, la escultura, la acción, la instalación (esto desde el punto de vista puramente creativo), así como la gestión cultural y la docencia (si nos atenemos a un punto de vista no puramente artístico, punto de vista también importante en su obra general). En cualquier caso, todo ello conduce a que la visión que



tiene Moreno del paisaje y la naturaleza (especialmente si han sido transformados por el ser humano) no sea precisamente ingenua. Es una visión tan creativa y personal (incluso divertida —en el sentido de sarcástica, ácida, irónica—), como trabajada y experimentada (de hecho, además de ser inteligente y crítica, es, de alguna manera, sistemática y metódica: la obra que les presentamos no deja de ser una investigación de campo, taxonómica, que termina creando todo un archivo de referencias, una colección, un álbum de insólitas imágenes cuya constante temática las aúna y les da sentido como serie en conjunto).

Su trabajo se titula *Mecanismos inconscientes del horizonte* y no es otra cosa que un extenso catálogo (estructurado en diferentes series) de las (pseudo) esculturas y obje-

tos de reclamo publicitario (y de autoría desconocida, banal, anónima) que todos hemos visto en las lindes o cercanías de las carreteras —ya secundarias— españolas para llamar la atención del viajero hacia un negocio cercano, un restaurante, un hostel, un desguace de automóviles, un puticlub, etc. Cada pieza documentada también es geolocalizada con sus coordenadas GPS para que quien lo desee pueda saber en qué punto exacto del mapa se encuentra (lo que dota al trabajo de un cierto matiz de rigor científico). Moreno tiene un lazo emocional con lo que ha fotografiado («Mi infancia ha estado vinculada al mundo de la carretera, desde niño he subido al tráiler de mi padre [camionero], con el que he hecho largos viajes atravesando pueblos y polígonos de toda España») y ahora ha vuelto a realizar una especie de viaje afectivo-sentimental a las escenas de su niñez, pero tocado de un nuevo sentido crítico en la mirada (por lo pronto, el de un adulto). De hecho, la riqueza de este proyecto reside en que, de alguna manera, en él se encuentran dos tipos de visiones: la del niño que viajaba en el camión con su padre (mirada que, al no ser artísticamente crítica, funciona como equivalente a la de una gran parte de la audiencia adulta común, con ese gusto popular de bajo nivel, tan encantado con el kitsch paisajístico) y la del joven licenciado que revisita esos lugares descodificando esas piezas de una manera versada, experta y especialista. Pasamos, así, de la fascinación infantil (estas piezas no dejan de ser todas —y no sólo las de dinosaurios en Mallorca— como construcciones y esculturas extraídas de un parque temático) a un cuestionamiento crítico posmoderno del territorio. Interesante viaje, pues, este al que nos invitan por las periferias.

Además, se intuye a lo largo de todo el proyecto un aire como de revisión nostálgica de una realidad (la de estos señuelos publicitarios de carretera) que está en trance de desaparición: imágenes y mundo visual que está pereciendo con la llegada de las nuevas y modernas vías de comunicación (autopistas ya no secundarias), construidas bajo una legislación que, como



*Azul vertical.* Del proyecto *Mecanismos inconscientes del horizonte.* 2013.



*Gigantes.* Del proyecto *Mecanismos inconscientes del horizonte.* 2011

es natural, prohíbe estas macroesculturas y *artefactos visuales* al priorizar un principio de valor universal (el paisaje es de todos) sobre el de valor particular (o de reclamo) de los propietarios de estos peculiares hoteles, restaurantes y demás. En la mirada de Moreno hay un sutil tono de admiración velada por lo auténtico (en el sentido de popular, común, sin pretensiones, inocente, *naïf*, sin capacidad de abstracción y crítica) de estas esculturas, tan alejadas de —y ajenas a— cualquier canon artístico serio y actual. De hecho, Moreno dedica su obra a «los artesanos y artistas que, sin trascendencia estética y de forma anónima, hacen este tipo de construcciones/esculturas para llegar a fin de mes».

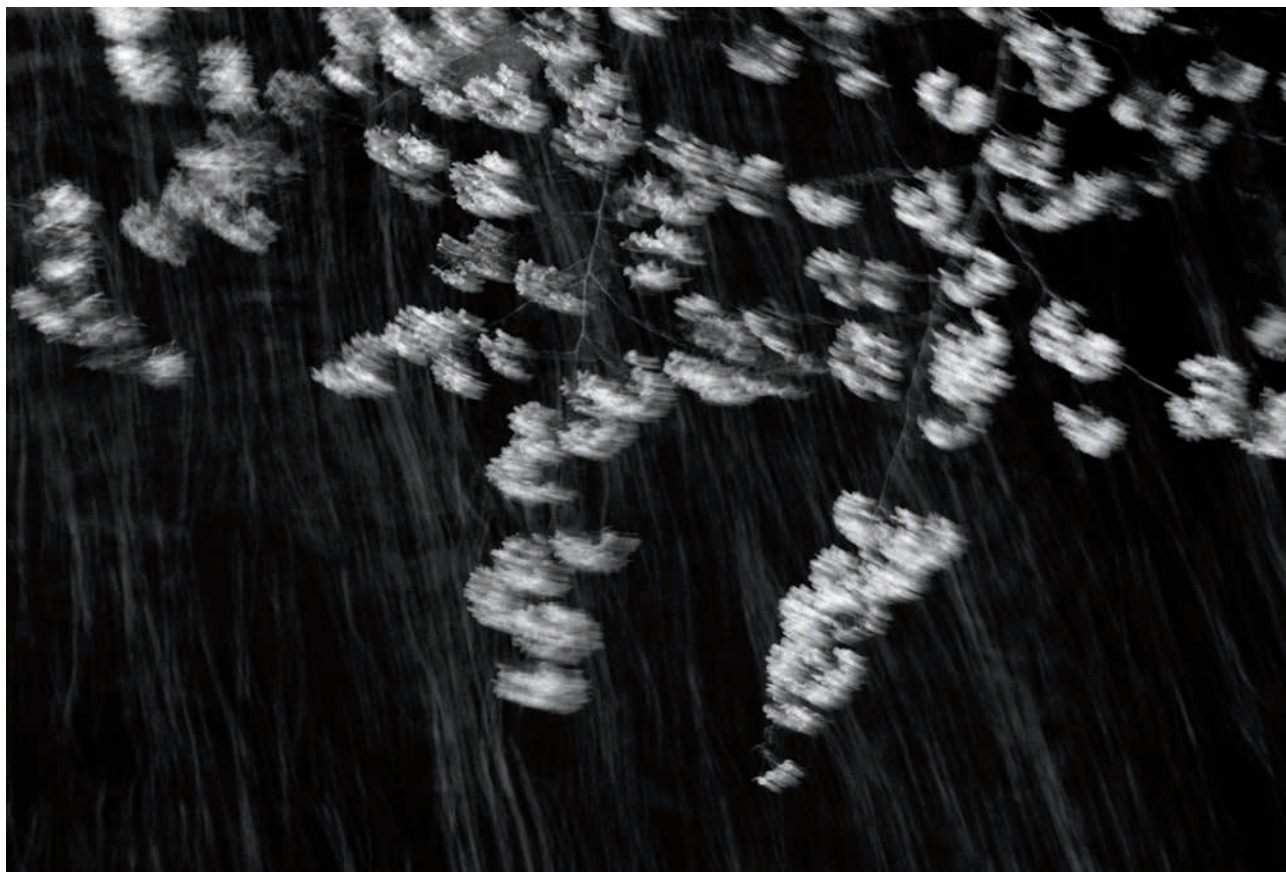
Otro dato destacable del proyecto es que podemos identificar en ellas un cierto tinte de surrealidad. Debido al juego visual de escalas que generan (con esos tamaños extranormales) y a su escenografía exagerada y absurda, parecen como *objets trouvés* fotografiados (objetos que, además, se ven fisicalizados con las réplicas en miniatura que crea Moreno de ellos y que se exhiben en sala junto a la imagen originaria, obligando al espectador a descontextualizar más la escultura fotografiada, al verla en la estancia como pieza física real, dotándola de una nueva lectura, de un nuevo significado, más objetual y escultórico).

En definitiva, Moreno juega con los géneros tradicionales y transita por diferentes medios artísticos (paisaje, arquitectura, escultura, fotografía, documento, instalación, arte pop, publicidad, diario de viaje) con una obra que, en el fondo, lo que hace finalmente es reflexionar sobre las ideas de autoría, gusto estético, excelencia y originalidad en el arte, al confrontarnos con dos categorías extremas del mismo: por un lado, la que plantea el arte popular (y anónimo), el *bajo* arte personificado en la figura de estas vulgares esculturas (que, con ese gigantismo e hiperrealismo de parque de atracciones, tan pop, casposo y cutre, parecen extractos como arrancados de Port Aventura o restos indultados de las fallas de Valencia), y, por otro, la que plantea su mirada (la de Moreno), la mirada de un lúcido artista contemporáneo con criterio (mirada —estéticamente— elevada). Sea como fuere, con este proyecto se nos invita a navegar desde un cierto surrealismo estético —la poesía del

encuentro casual y fortuito— a todo un neorrealismo ibérico cañí (presente en autores como C. Aguilera y F. Cunha).



César Ordóñez  
(Barcelona, 1964)



*Tokyo Blur 3. De la serie Tokyo Blur. 2013*

*Tokyo Blur*



César Ordóñez (Barcelona, 1964) nos presenta *Tokyo Blur*, un trabajo que, entre otras posibilidades expositivas, lo ha editado y publicado también en formato de fotolibro. Nuestro autor vive a caballo entre la ciudad condal y



*Tokyo Blur 27*. De la serie *Tokyo Blur*. 2013

la capital japonesa, donde ha desarrollado buena parte de su carrera. Ordóñez se declara enamorado de la vida y la cultura niponas (para él, una cultura de intimidad, paz y belleza visual, aderezado todo ello de una gran energía vital). Y, como tal, su obra lo patenta. Además, y según él se encarga de señalar: «Mis fotografías y video-creaciones transitan entre lo real y lo metafórico, entre lo vivido y lo deseado.» Esto lo sitúa conceptual y estilísticamente en lo que hemos ido definiendo en otras partes de este texto como documentalismo subjetivo (como el de A. Lorenzo o el de J. Gorospe o A. de Dueñas). No obstante, podemos evidenciar que su trabajo lo concibe como una forma paralela de ampliar sus experiencias vitales, las cuales fo-

tografía para su obra. Fotografía (parte de) lo que vive, vive (parte de) lo que fotografía. El propio autor declara: «Estoy en Tokyo. Es de noche y está lloviendo. Todo se difumina a mi alrededor. Los rostros, las luces, los momentos vividos. Yo mismo siento que me desvanezco, que pierdo el control. Lejos de inquietarme, me inunda una sensación de quietud, de reconocimiento y de renovación. Más allá de las primeras brumas que dificultaban mi visión, todo se presenta ahora con una claridad diáfana, cristalina. Empiezo a hilvanar mi vida para tratar de comprender por qué he venido hasta aquí.»

En *Tokyo Blur* se nos muestra una capital nipona muy personal, en blanco y negro, con imágenes en su mayoría nocturnas y a veces cercanas a la abstracción, tan desdibujada y borrosa como enérgica y llena de fuerza visual, tan gris y lluviosa como acogedora en sus clubs de chicas y demás antros nocturnos, tan llena de ruido y artefactos visuales (grano, desenfoque, movimiento, manchas, contraste, etc.) como poéticamente silenciosa, tan compulsiva en formas como contemplativa en tono interior: a lo largo de todo su visionado terminamos asistiendo a una visión muy poética e intimista de la ciudad, una visión más sugerente y como *fuera de foco* de la misma.

Ordóñez quizás sea uno más de los que actualmente revisitan un lenguaje que podemos considerar ya como todo un clásico, pero lo importante es que lo hace muy acertadamente (quizás con una edición demasiado perfecta y excesivamente orientada a



*Tokyo Blur 2*. De la serie *Tokyo Blur*. 2013

la estética, en todas las imágenes, incluso en las de matiz más sórdido). Nos referimos a que en toda la obra de Ordóñez podemos reconocer la



*Tokyo Blur 56. De la serie Tokyo Blur. 2013*

influencia de una parte de la fotografía japonesa de finales de los 60, la del entorno de la revista *Provoke*. Esta línea/concepción de la fotografía tiene bastantes seguidores y quizás Ordóñez sea un buen representante (aunque nos pueda resultar un poco hereje que aquellos incendiarios fotógrafos de *Provoke* sean considerados ya como todos unos referentes clásicos). En cualquier caso, el desenfoque visual de *Tokyo Blur* no debe ser considerado como un neopictorialismo heredero de aquel brumoso y poético movimiento de fin de siglo XIX: la temática, la intensidad visual y el lenguaje cargado de artefactos (a manera de imprentas poéticas en el relato) ya se encargan de situarlos en extremos opuestos.

Todo está cuidado, en este *Tokyo Blur*. Cuando lo tienes en tus manos, en algún momento llegas a una página en la que los poéticos brillos de unos zapatos forrados de diamantes de alguna de las chicas de un club nocturno ceden paso en la siguiente a los (brillos) de las flores de un cerezo con iluminación nocturna y, a su vez, en la siguiente, a los de unas perfectas gotas de lluvia golpeando en un cristal que nos desenfoca el resto de la visión. Y así sucesivamente. Y es que esta obra no es otra cosa que toda una invitación a

realizar un sugerente (y nocturno) viaje sentimental hacia el Tokio emocional y personal que desde hace años seduce profundamente a Ordóñez.



Miren Pastor  
(Pamplona, 1985)



*Sin título.* De la serie *Bidean*. 2011-2017

*Bidean*

Miren Pastor (Pamplona, 1985) nos presenta *Bidean* (que en euskera significa que algo o alguien está en el proceso o en el camino de algo); según la propia autora, «un proyecto río, en el que indago sobre ciertos elementos vitales y emocionales que marcan nuestro crecimiento hacia la madurez y dan carácter y forma a nuestra identidad [adulta]». Partiendo de la adolescencia como epítome de los cambios que experimenta el ser humano en toda su trayectoria vital y estableciendo un paralelismo entre dichos cambios y las

mutaciones que se dan en los ciclos de la naturaleza, Pastor construye toda una hermosa metáfora visual sobre las transformaciones que se tienen en esa crucial etapa de la vida.

Todo *Bidean* se desarrolla en imágenes de un naturalismo íntimo, sereno y silencioso, *minimal*, pero que en bastantes ocasiones está cargado de energía tensa o contenida, como la de la adolescencia, a punto de desbordarse. Esa energía podría derivarse del hecho de que en muchos casos se nos ofrecen paisajes sin horizonte, lo cual —generalmente— supone un encuadre más duro, un corte más cerrado, menos suelto, un encuadre que enfatiza la forma y la textura y a veces lo lleva hacia la abstracción. Por



ello, nuestra autora usa códigos visuales (y, por tanto, narrativos) muy sutiles, no le gusta acercarse ni de lejos a la obviedad.

Es destacable también el tono paraliterario que adoptan muchas de las imágenes de Pastor, dotándolas de una cierta cualidad enigmática que amplía su capacidad narrativa, potenciada aún más por la puesta en página y la secuenciación en el fotolibro (aunque las puestas en pared de esta joven autora también están medidas al milímetro: cada instalación, compuesta por nueve fotografías y un vídeo, simula el mismo formato que el libro cuando se despliega en pared, pero a una escala mucho mayor, casi 4 metros de ancho). Así, podemos ver ese cierto efecto enigmático en imágenes como la de un paisaje de montaña sombreada en un misterioso y sereno claroscuro (como los que se dan en el amanecer o en el crepúsculo) o la de una mano posada en una mesa en semipenumbra al estar tocada por un hermoso haz de luz (lo que le genera una sombra equivalente y simétrica a la de la montaña que le acompaña en la doble página del libro) o la del retrato de (lo que parece ser) una joven con su cabello alborotado por el viento en la cabeza (ocultando su identidad) o las de diferentes personajes retratados (incluso cuando miran a cámara) con una actitud escenográfica *argumentalmente abierta* que deja al lector una mayor posibilidad de imaginar libremente los pensamientos del personaje fotografiado (actitud que se potencia, además, por estar insertos —dichos retratos— en toda una secuencia fotográfica global que también lo es —abierta—). En fin, por todas partes se identifica la sutileza que mencionábamos antes.

El proyecto en formato de fotolibros impresos (autopublicados por la propia autora) ofrece una doble función: como libro y como recurso expositivo, ya que, según indica Pastor, «al unir dos libros encuadrados con las coordenadas indicadas y colgar los dípticos sobre la pared, podremos ver un mosaico formado por un paisaje que representa las características de cada etapa vital junto a las fotografías principales».



*Sin título. De la serie Bidean. 2011-2017*

*Bidean 2014* era verde, húmedo y boscoso, intenso («sentimos todo más intenso durante la adolescencia» —sostiene Pastor—). *Bidean 2015* resultó ser mucho más áspero, más abrupto, menos amable, más ocre, más rojizo. Más protagonizado por la tierra, la roca, la piedra y con una vegetación más dura, desabrida y arisca, menos frondosa, más hosca. *Bidean 2017*, que cerrará una primera trilogía, termina descendiendo y llegando al mar. Todas estas mutaciones del paisaje, todos esos ciclos de cambio observa-

dos en la naturaleza a lo largo de las tres series, se erigen en poéticas metáforas visuales de la transición vital y las transformaciones que también se dan en el largo camino que va desde nuestra adolescencia a la madurez.



Paco Poyato  
(Madrid, 1978)



*Sin título.* De la serie *Pugilato*. 2010

*Pugilato*



Paco Poyato (Madrid, 1978) es un autor que hasta la fecha se ha especializado en adentrarse de forma muy intensa en la realidad de diferentes colectivos humanos que se crean en torno a una causa común que les identifica como grupo, ya sean culturistas (hombres y mujeres enganchados de forma casi enfermiza a la profusión anatómica y exhibición pública de sus cuerpos), ya sean boxeadores de circuitos de extrarradio o ya sean jóvenes de ambos sexos entregados a la vida festivalera que se genera en los grandes conciertos de música del verano (tema que, con diferente perspectiva, ya hemos visto tratado por A. Feijóo en esta muestra). Lo que caracteriza a las tres realidades es ese específico y recurrente interés de Poyato por fotografiar (de manera inteligente y experta) colectivos humanos que tienen unas experiencias comunes compartidas que, de alguna manera, sirven para construir, marcar y definir también la propia identidad individual de sus integrantes (basada en la empatía colectiva).

En *Pugilato*, Poyato nos habla del mundo del boxeo periférico, el amateur, el que se realiza en circuitos *de baja categoría* y se desarrolla en torno a ese tipo de gimnasios que parecen como de extrarradio (el trabajo lo ha centrado en diferentes locales de la provincia de Castellón, con un especial protagonismo del *Club La Unión*). No es, por tanto, una crónica del boxeo más atractivo y exitoso, precisamente. Pero sí de uno tan real como el otro (y, tras la visión de Poyato, tan atractivo —o más—). En cualquier caso, un mundo que parece haberse quedado enquistado en el tiempo con imágenes casi anacrónicas (parecen gimnasios —con paredes plagadas de viejas fotos de antiguos héroes locales— como los que existían mucho tiempo antes de la irrupción de la ideología del culto al cuerpo de fin de siglo XX, antes de que se convirtieran en centros de diseño, luminosos, *cool*, higiénicos, saludables, comunes, etc.), pero imágenes que, pese a ese aparente anacronismo, reflejan una realidad que es bien actual y cierta. Las fotos, tomadas en arduas sesiones de entrenamiento y en veladas de boxeo aficionado, reflejan la dureza de este deporte. Una dureza que nos puede hacer pensar a los ajenos a ese mundo si esta práctica es un deporte seguro o es una actividad situada siempre en los bordes de lo que se debe entender como beneficioso o dañino para la salud de sus practicantes. Pero pese

a todo no hay violencia (malsana) en las imágenes de Poyato (en sus jóvenes protagonistas). Hay competitividad, lucha y esfuerzo físico, incluso sangre y dolor, por supuesto. Pero, a la vez, a lo largo de todo el trabajo se percibe (se destila de él) un mundo de veneración común y de respeto a este deporte de contacto y a sus reglas y normas. Es un trabajo que, de alguna manera, defiende la idea de superación personal y de sacrificio por conseguir los sueños que inspiran tu vida (que, en el caso que nos ocupa pueden depender del resultado de un asalto que se resuelve en un clímax de 3 minutos).

En *Lust days*, proyecto realizado en diferentes festivales de música de gran envergadura que se dan dentro de la escena nacional, nos

encontramos con el retrato de una comunidad también de jóvenes (como los de *Pugilato*, en definitiva), pero con un sentimiento de unidad colectiva (de comunión) basado en una idea casi antónima a las de esfuerzo y superación que caracterizaban a aquel proyecto; nos referimos a que son jóvenes compartiendo los (más hedonistas o, al menos, ociosos) valores



Sin título. De la serie *Pugilato*. 2010

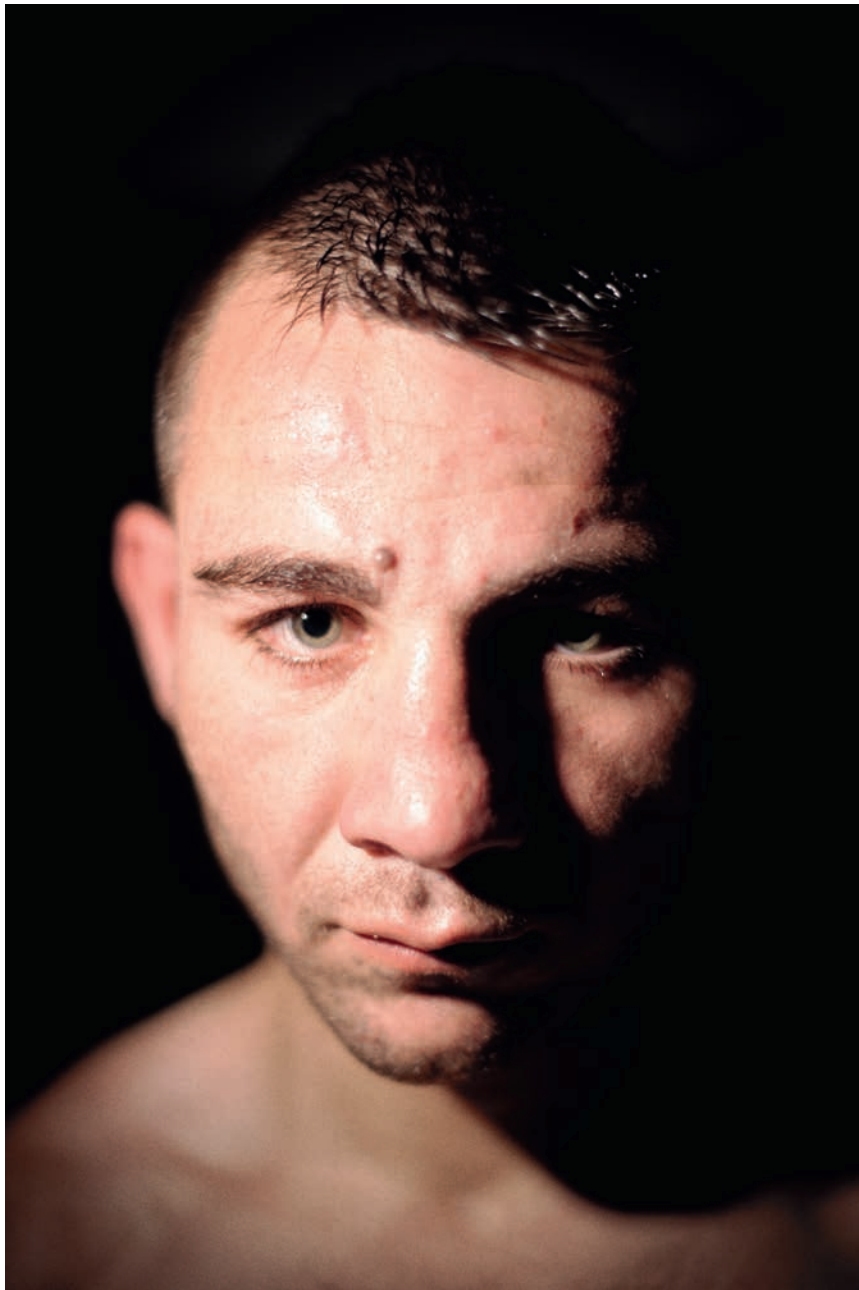


*Sin título. De la serie Pugilato. 2010*

asociados a la fiesta, la celebración, la diversión colectiva, la empatía generacional y musical.

En *The Cult*, los protagonistas (hombres y mujeres) son practicantes fervorosos del culturismo, otra actividad física que, en su contumaz búsqueda de un exagerado canon de belleza, siempre nos lleva a pensar (a los no practicantes) si transgrede la frontera entre lo saludable y lo dañino para el organismo. En cualquier caso, es una actividad que también genera el nacimiento de un determinado tipo de comunidad (como las que interesan a

Poyato), la de los afines a este deporte, un colectivo de personas que tienen algo identitario en común, el (extremado) culto al cuerpo. Poyato sitúa a sus personajes en los límites de otra linde: la que se da entre el orgullo (que sienten de sí mismo los fotografiados) y la caricatura (que es lo que interiorizamos muchos de los espectadores al visionar ese grotesco desfile de personas con músculos hipertrofiados hasta el esperpento, untados y teñidos con bronceadores, maquillajes y aceites varios y ataviados con vestuarios tan pretendidamente glamurosos como reducidos a lo ridículo).



# Juanan Requena (Albacete, 1983)

243



*Sin título.* Del libro *Al borde de todo mapa*. 2016

*Al borde de todo mapa*

Si de forma frecuente se considera que toda la (muy especial) obra de Juanan Requena (Albacete, 1983) se mueve en el campo de lo paraliterario, por la misma razón —y para ser justos— debería señalarse que también lo hace exactamente igual (de forma equivalente) en el de lo parafotográfico. Con este matiz nos referimos a que Requena trata de llegar siempre a la esencia última destilada de un pensamiento (lo que podría entenderse como poesía), ya sea cuando usa el lenguaje escrito, ya sea cuando utiliza fotografías, tanto da. Si sus imágenes tienen esa cualidad narrativa abierta y sugerente, sus textos tienen también una indudable cualidad visual (y, así, se cierra el ciclo de lo poético por igual —en muchos casos, una fotografía y una frase dialogan jugando en una misma página—). De hecho, nuestro autor disipa las fronteras entre ambos medios (visual y escrito), porque no las considera ni jerarquiza (ni siquiera las separa —conceptual y físicamente: escribe sobre fotos en muchos casos—); simplemente transita en ellas y a través de ellas buscando lo único importante de ese viaje: trasladar emocionalmente al lector hacia su universo poético personal, más lleno de dudas que de certezas, en una evidente declaración final universal de que son aquéllas (las dudas) las que nos conducen y animan a *adentrarnos* en la vida y *movernos* por ella (y no éstas —las certezas—, que *nos detienen* porque *nos instalan* en ella).

Toda la obra de Requena acaba siendo como un silencioso pero decidido ejercicio de introspección permanente y siempre en curso (del que desde 2006 nos lleva haciendo partícipes), basado en una concepción *auténtica*, serena, detenida, contemplativa y atenta de la vida (concepción despierta —de conciencia—), que no sólo la formaliza en soporte de libros muy personales de autor (ejemplares únicos, físicamente desgastados —como la propia existencia— manufacturados con el mimo y la dedicada entrega que requiere una concepción de la fotografía tan pausada, artesanal y lírica

como la suya), sino que también nos la muestra en dispositivos espaciales muy particulares, recreando habitáculos en los que la luz —con cierta penumbra— y la disposición espacial, no sólo de cuadros, sino también de otros elementos de mobiliario usado (mobiliario *vívido*), cajas de luz, lámparas y objetos varios como soporte de las fotografías, etc., generan un clima que conduce a una lectura especialmente sosegada y más íntima de la obra. En algunos casos son como habitaciones llenas de historia (que resultan ser pequeñas historias), casi como si fueran las paredes de gabinetes de lectura de casas antiguas, en vez de ser simples salas (asépticas y contemporáneas) de exposiciones de arte. Y es que, literal y metafóricamente hablando,

Requena necesita palpar, malear y tocar todos los soportes que sostendrán su obra (desde el uso de laboratorio y de fotografía química —como signo de entrega más dedicada y personal y, también, como sinónimo de desgaste vital al crear imágenes que se afectan por el tiempo, que se consumen, que físicamente se deterioran— hasta el manipulado posterior de las fotos con textos manuscritos, con rayaduras y grafías varias —siempre la presencia de la tinta y/o la máquina de escribir tradicional, en una clara reafirmación de lo artesanal, del ritmo lento y auténtico—, o también la confección original

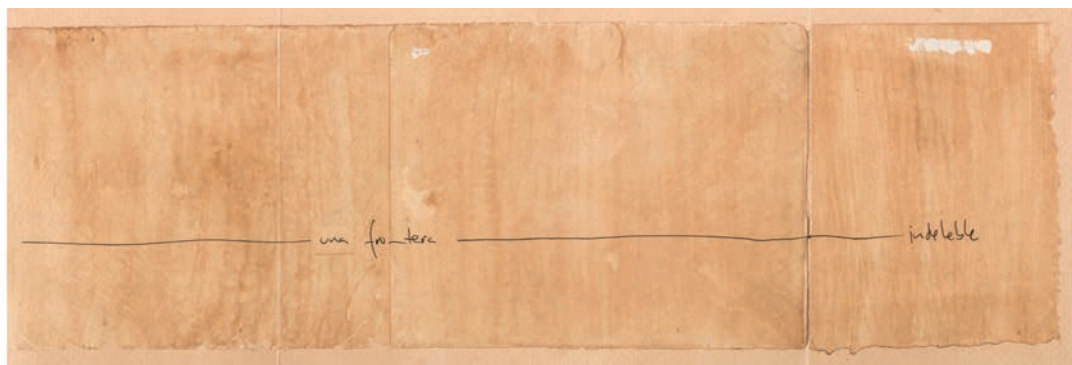




y única de sus libros, o esas peculiares puestas en sala como las descritas hace un momento).

Viendo el trabajo de Requena es imposible evitar que nos venga a la mente la manida frase de que «una imagen vale más que mil palabras». Una frase que nos irrita desde el principio porque, para empezar, es simplista no reconciliar fotografía y literatura, cuando nosotros sostenemos que son dos medios muy hermanos y similares. Cansa ver cómo, usando tanto esa frase, se está haciendo permanentemente una pugna (una valoración competitiva) entre ambos medios. Una *vale más* que la otra, una *vence a* la otra —una lucha contra la otra—. Como si fueran conceptos (medios) contrarios y la virtud de una fuera la opuesta (virtud) (el defecto) de la otra. Y los seguidores de la dichosa máxima (que creen hacernos un favor al defendérsela) entienden que la fotografía *gana el combate* por su simpleza narrativa, por su literalidad (una literalidad especular —de espejo—), por su facilidad de descodificación, por su ausencia de códigos complejos de connotación, de significado, por su facilidad semántica, por ser rápida e inmediata. Por no necesitar *mil palabras* (literatura) para ser explicada, argumentada, interpretada, leída. Pero muchos afirmamos que la fotografía puede tener un poder connotativo (semántico, alegórico, simbólico, elíptico, parabólico, poético) enorme. Por tanto, consideramos que no procede esa lucha de medios. Y, precisamente, Requena parece ratificar nuestra postura cuando, en resumidas cuentas, lo que consigue es hacer que ambos (medios) bailen entregada y dedicadamente entre sí en las páginas de sus libros, fundiéndose en cada ocasión (y sin jerarquías) en una espléndida conjunción poética final.

La fotografía para Requena no es sólo un excelente medio de registro de la experiencia, un recurso perfecto para la memoria de lo vivido. Es mucho más que eso. Es un magnífico vehículo para ampliar y hacer más rico, consciente y *auténtico* el discurrir de nuestra existencia.



# Mar Sáez (Murcia, 1983)





Mar Sáez nos presenta *Vera y Victoria*, lo que podríamos definir como una particular historia de amor de nuestros días, una más de las muchas posibles (el trabajo es una oda a la normalización de todo tipo de relaciones).



A la vez es una historia que, al hacerse pública, adquiere una dimensión política, reivindicativa, moral. Las protagonistas son dos mujeres, una de ellas transexual (dato este que en el relato visual nos es ofrecido de una manera sutil y desmitificadora, sin heroización ni, evidentemente, cuestionamiento moral). La grandeza de este trabajo reside en la conjunción tan magistral y elegante (desde el punto de vista ético y estético) que Sáez hace de esas dos funciones de su trabajo: la personal y la universal (que hemos definido como *política*). Y es que este es un proyecto que refleja un muy concreto universo íntimo (el de las dos jóvenes) pero del que se pueden destilar mensajes que todos

podemos experimentar como propios, como generales (libertad, amor, desamor, miedos, deseos, ilusiones, frustraciones, amistad, complicidad, camaradería, etc.).

Así, si por un lado la historia que se nos relata está contada con un tono narrativo de diario visual privado, tocado de una franqueza y de una autenticidad que lo hacen absolutamente cercano, empático, contenido, nada



estridente, personal, dotado de «pulso, piel y entrañas» — según señala Sáez—, por otro, según vamos asistiendo como testigos a lo que se nos cuenta en toda la obra, no dejamos en ningún momento de tener presente la sensación de que estamos ante un trabajo con una indudable carga de compromiso público y moral, haciendo que un muy particular diario se transmute en todo un alegato universal en favor de cualquier tipo de relación afectiva y de complicidad humanas. Es, por tanto, un trabajo que se mueve en esa tenue frontera entre antónimos: por un lado, silencio (narrativo) respetuoso, contenido y normalizador (para, como decíamos, no mitificar ni heroizar a los personajes, para

que los interioricemos como al resto de los mortales, como a todos nosotros) y, por otro, férreas convicciones y firmeza visual en la defensa de los valores y derechos humanos que subyace en todo el proyecto.

Y, por supuesto, se trata de normalizar, no de conmover a la audiencia buscando en ella una suerte de «tolerancia». Porque la tolerancia siempre es



*Sin título. De la serie Vera y Victoria. 2014*

moralmente desigual (resbaladiza) en la medida que presupone al otro (al diferente, al inferior) como beneficiario de nuestra (superior) aceptación y, por tanto, es un concepto que genera ilegítimas jerarquías de derecho.

Sáez es lo suficientemente cauta como para no caer en nada que no sea presentarnos esta historia como una más de la condición humana, con las mismas fallas y fracturas, sueños y anhelos, aciertos y desaciertos que las que acostumbramos a ver en los medios, el mundo del cine, la literatura, el teatro, etc.

Por tanto, *Vera y Victoria* no es un alegato activista al uso en defensa de la causa transexual y de las teorías de género (es decir, no es encendido y reivindicativo, por muy necesarios que sean este tipo de trabajos también).



Su lucha es mucho más sutil. Nuestra autora se convierte en destacada y privilegiada turista silenciosa (fotográfica y moralmente hablando) de la legítima realidad de estas dos (valientes e inconformistas) mujeres, de su mundo personal y de sus anhelos vitales, tan fuertes y frágiles como los de todos nosotros. Ni más, ni —por supuesto— menos.

David Salcedo  
(Caravaca de la Cruz,  
Murcia, 1981)



*El niño.* De la serie *S'amorra amorra*. 2013

*S'amorra amorra*

David Salcedo (Murcia, 1981) nos presenta *S'amorra amorra*, que es el nombre de una tradicional regata anual de barcas a remos que se realiza en Lloret de Mar, ciudad en la que en temporada alta trabaja de camarero. Es por ello que su relación con la localidad y con todo lo que en ella sucede no es ingenua, no es la visión de un *guiri*, precisamente (aunque tampoco sea la de un autóctono). Esta circunstancia sitúa a Salcedo en una posición de analista privilegiado de esa realidad. Su visión crítica de cómo el turista interactúa y altera el ritmo de una población como Lloret, sobreexplotada para el veraneante —como bien sabemos—, ni será cándida e inexperta (porque él no es alguien que está sólo de paso en la ciudad), ni será chauvinista (porque él, pese a residir varios meses cada año trabajando en la localidad, no es nativo de la misma).

Como sabemos, cada verano en las poblaciones costeras españolas se agolpan cientos de miles de turistas, tanto nacionales como extranjeros, deseosos de disfrutar de sus vacaciones. Algunas triplican su población. Esta invasión temporal de estas localidades genera una ambivalente sensación en los lugareños. Por un lado se les recibe de una manera muy interesada puesto que son un gran sustento económico para la economía local.

Pero, por otro, esta masificación y sobreexplotación de las posibilidades de una ciudad genera (como sabemos también) problemas

que se ven manifiestamente acentuados cuando se trata de un turismo de baja categoría e incívico. Dice

Salcedo: «Todo esto convierte a estas villas en un limbo extraño, repleto de sitios que son lugares y no-lugares al mismo tiempo: hoteles, discotecas, supermercados...

Dos mundos que convergen. Para el habitante es un escenario vivido [real] de su existencia; para el turista, el decorado de sus vacaciones, mero *attrezzo*.»

Pues bien, las playas de estas localidades (haciendo extensivo este concepto a todo el litoral mediterráneo español y las islas, prácticamente) son contextos donde, como es lógico, convergen lugareños y turistas. Y es por esta convergencia entre ellos por la que ha optado deliberadamente Salcedo. Esa conjunción de visitantes de uno y otro perfil es la que resulta especialmente rica a nuestro autor. Así, Salcedo ha observado y documentado con interés y dedicación todas las acciones e interacciones (entre espacios, personas, animales y objetos) que se crean en la playa de Lloret de Mar (aunque el trabajo, ya hemos dicho, podría hacerse extensivo a muchas otras playas españolas) haciendo una revisión sutilmente crítica (en tono humorístico o sarcástico) sobre

los diferentes tipos de personajes que configuran la peculiar fauna de bañistas y paseantes que siempre se observan en ese tipo de espacios públicos. Las acciones y escenas registradas son por todos conocidas (las hemos visto mil veces), pero, fotografiadas por Salcedo, se dotan de un mayor interés visual y se ven más divertidas. Y es que, teniendo muy presente esa connotación de humor sarcástico que comentábamos antes, lo que finalmente crea nuestro joven autor con este proyecto (concebido desde





*El inconsciente. De la serie S'amorra amorra. 2013*

el principio para formato fotolibro), es una suerte de guía (a manera de guía ornitológica) en la que, en vez de ser estudiados y descritos a fondo diferentes tipos de pájaros y sus conductas, Salcedo lo hace con personajes y situaciones típicos de playa.

El resultado final es visualmente atractivo y su intención crítica es evidente, pero, a la vez, la podríamos definir como *relajada*. Y es que esta obra pretende ser más un atractivo divertimento que un alegato sociopolítico sobre los desordenes urbanísticos y medioambientales causados por la sobreexplotación turística. Y, desde luego, a la vista de los resultados, Salcedo no tiene que pedir perdón por ello (por tamaño intención).



# Pachi Santiago (Oviedo, 1980)





El proyecto *Copying Claudia*, de Pachi Santiago, es un *work in progress* inspirado en y por la modelo Claudia Schiffer (para nuestro autor, según se encarga él de subrayarlo, la famosa modelo fue una figura que le marcó y a la que admiró en su adolescencia). Durante años Santiago se ha puesto en el lugar de su musa copiándole sus fotos y vídeos, pero otorgándoles un nuevo significado. Un nuevo significado que inteligentemente subvierte (con cuestiones sobre la ambigüedad, el género y la identidad) el del propio origen comercial o publicitario de las imágenes de partida.

El *apropiacionismo* que realiza Santiago tiene más que ver con el de los/las autores/as posmodernos/as de los años 80-90 del siglo pasado que con lo que actualmente entendemos como *posfotografía*. El *posmodernismo* suponía una irreverencia artística que, a base de la apropiación crítica de lo ya hecho, pretendió romper el aura de originalidad y excelencia de las obras que habían caracterizado a todo el arte moderno. Por eso las imágenes que revisitaban aquellos/as autores/as de fin de siglo XX eran de cierta trascendencia estética y revelaban una indudable autoría (que se pretendía transgredir, precisamente).

La *posfotografía*, en cambio, no suele basarse en la reutilización de imágenes emblemáticas o de marcada autoría y, ni mucho menos, provenientes de la historia del arte (por cierto, en uno de sus trabajos Santiago revisita *La Fábula* de El Greco y vuelve a hablar de alguna manera de la ambigüedad, ya que el personaje protagonista oculta su género tras un maquillaje de mimo). La *posfotografía* reutiliza más bien fotografía (actual) amateur, anónima, popular o también de ámbitos no artísticos (fotografía científica, forense, prensa, etc.) y fundamentalmente obtenida de la web. Son autores/as (los de la *posfotografía*) a quienes suelen interesar más las imágenes *ignoras*



(claro antónimo de autoría) provenientes de los usuarios comunes, nacidos ya de la segunda gran democratización de la fotografía, la de fin del siglo XX, con la irrupción de los recursos digitales, la web y las redes sociales (es decir, la democratización *exponencial* de la fotografía, la que la ha hecho extensible a todos los seres humanos —a diferencia de la primera, la de fin del siglo XIX, que fue más lineal—).

Desde el punto de vista técnico, Santiago realiza una impecable labor de producción. Estudia profundamente los estilos, encuadres, actitudes, escenografías, *attrezzo*, vestuarios, luces, acabados, formatos, lenguajes y claves de las imágenes que revisita para luego poder mimetizar y reproducir con eficacia la temática y el personaje (aspecto, por cierto, de claro valor performativo y de escenificación). No obstante, nuestro autor se traviste en su personaje de una manera tan acertada y suficiente como poco excesiva. Y es que Santiago no busca tanto el efectismo técnico y la aparatosidad escenográfica como lo que realmente le importa: el talante —casi obsesivo— por adquirir (él) el rol de su imitada. Le interesa más mimetizar la personalidad de Schiffer —especialmente la de su papel mediático— que hacer un trabajo de malabarismo visual para obtener una copia física exacta de ella. En otras palabras: a Santiago le interesa transformarse en su musa pero sin dejar de ser



*Sin título. De la serie Copying Claudia. 2012-2017*

él mismo. Nuestro autor, pese a crear ese eficaz universo visual que le mimitiza perfectamente con Schiffer, siempre deja resquicios para colar también su identidad (la del propio Santiago, que, además, es la identidad autoral). Por eso, aunque podría hacerlo, nunca llega a clonar físicamente a Schiffer ni rehúye su propio género masculino. Pero es que ésta es la naturaleza central de su trabajo, la de hacer con toda su obra un ejercicio de autorretrato muy particular en el que se nos ofrecen inteligentes, atractivos y ambiguos guiños

y juegos sobre su identidad personal, pero *metamorfoseada* en iconos mediáticos, como pueden ser Claudia Schiffer o Kurt Cobain.



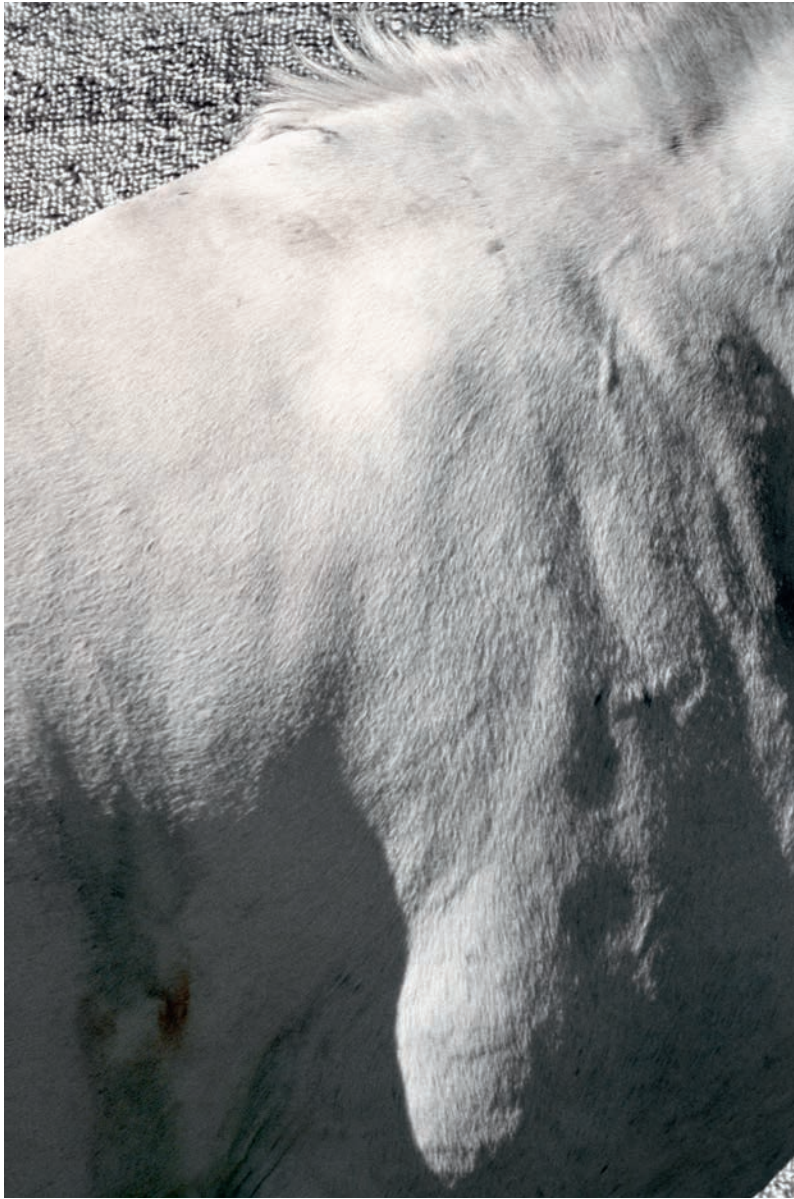
Michele Tagliaferri  
(Piombino, Italia, 1980)



*Sin título.* De la serie *Grass*. 2015

*Grass*

Michele Tagliaferri (Piombino, Italia, 1980 —reside hace una década en Madrid—) nos presenta *Grass*, un muy cuidado proyecto que ha sido publicado en forma de libro y del que lo primero que deseamos remarcar es su exquisita edición (nos referimos especialmente —aunque no sólo, por supuesto— a la secuenciación progresiva de las imágenes y a su puesta en página: de hecho no es casual que el proyecto haya requerido unos 3-4 años para la producción de imágenes y un año completo para la edición/diseño del libro). Si nos adentramos en los aspectos temáticos de este trabajo, lo primero



que hay que decir es que todo él se encuentra tocado por la idea de *naturalismo whitmaniano* (el título ya nos da claves de cierto homenaje e inspiración en el conocido y admirado *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, el célebre poeta moderno norteamericano) (de dicho naturalismo ya hablamos también en la obra de I. Ariño). El libro comienza (y acaba) con nubes y cielos que, a manera de metáfora visual, parecen extraídos del imaginario paisajista de Whitman (tan central, por cierto, en la obra de Ansel Adams, admirado fotógrafo —paisajista— también moderno). Nubes y cielos que, además, podrían funcionar como los aclamados *Equivalentes* de Alfred Stieglitz, quien, tras su paso por el pictorialismo, se convertiría en acérrimo defensor del purismo y el esencialismo fotográficos y en el principal mentor de la modernización estética de la fotografía norteamericana de principios del XX.

En *Grass* se establecen así abiertos paralelismos entre Tagliaferri y Whitman. Ambos reflexionan y quieren llegar desde lo sencillo, lo natural (unas manos infantiles llenas de hierba —para el americano—, unas nubes —para el italiano—, tanto da) hasta lo absoluto universal. Y, como le sucede a Whitman —quien, ante la inmensidad, la grandiosidad y la complejidad de la Naturaleza y de la Creación, se siente tan nimio e ingenuo como un niño—, Tagliaferri viene a decirnos que (él) tampoco llega a ver el mundo y la vida de una manera controlada y concluyente, que no llega a entenderlos del todo y que, por tanto, se niega a aceptarlos de una manera obligada y simple. Es por eso que en *Grass* nuestro autor intenta subvertir la mirada más convencional y habitual (de observar el mundo y la vida) y, con ello, ver otro sentido a las cosas, verlas de una manera diferente y reveladora. Y todo lo hará a través de la fotografía y gracias a ella. Para conseguirlo, Tagliaferri, entre otras cosas, se plantea una ruptura de las formas habituales que se suelen usar en los encuadres fotográficos (por elaborados y avanzados que éstos sean), consiguiendo con las suyas

(nada convencionales) algo así como que explote el contenido de las imágenes, un contenido que termina desbordando voluptuosamente las propias formas y límites de lo fotografiado (haciendo que su energía interior —la de ese contenido— fluya y salga de nuevo hacia *fuera*, al exterior de la fotografía, a la vida de nuevo). Y es que, como decimos, el esencialismo poético de Whitman (así como su carnalidad y lirismo) está presente en toda la obra del italiano. El propio Tagliaferri, acertadamente, sostiene: «Por su propia naturaleza, toda fotografía nace para reproducir una imagen. Rostros, historias y paisajes encuadrados y fijados para siempre entre los cuatro límites de la copia. Sin embargo, sería maravilloso abrir de alguna manera esos bordes. Romper el perímetro de la fotografía y dejar que la imagen regrese al mundo del que una vez salió. Todas las cosas y las personas, todas las imágenes, están atrapadas en su propia figura, dentro de los márgenes de la forma en la que han caído. Pero, si conseguimos arañar la superficie que las envuelve,



*Sin título.* De la serie *Grass*. 2015

es posible captar la energía que contienen. Una energía poderosa que crea, transforma y destruye la vida que nos rodea.» Además, añade: «Me licencié en Ingeniería, y, como ingeniero, el entorno profesional en el que siempre me he movido ha sido un entorno muy estructurado y encasillado en ciertos esquemas en los cuales nunca estuve a gusto. La fotografía, junto con otras cosas, me sirve para romper esos esquemas.»

Así, el desnudo, por ejemplo, lo muta en bodegón de pura carne, en imagen menos figurativa, casi abstracta, dotando de una nueva connotación al cuerpo, una connotación más primaria, genérica y universal (o, como decimos, abstracta) que específica (ya sea esta última biográfica o política). Hay carnalidad en la mayoría de las imágenes, pero es una carnalidad casi escultórica: con la brillante secuenciación y puesta en página, a veces casi no diferenciamos cuándo es cuerpo humano y cuándo es estatuaria clásica o escultura, cuándo es piel (ya sea animal —impresiona la de caballo—, ya sea humana) o piedra. En cualquier caso, es una carnalidad casi siempre visualmente voluptuosa y sensual.

En cuanto a los personajes presentes en la obra cabe decir que, como adelantamos hace un momento, no hay registros biográficos, no hay *sujetos*. En las imágenes de *Grass*, la presencia del ser humano ha sido metamorfoseada en *objeto* —bodegón de carne, dijimos—. Ocurre en todos los casos

salvo cuando llegamos al hermoso y sencillo retrato de una joven hacia el final del relato, un retrato que nos conduce a adivinarla (presuponerla) como alguien que es especial protagonista en la vida del autor (además de hermoso, el retrato es *luminoso*: después de varias páginas muy oscuras —literal y metafóricamente hablando— parece que ella trae la luz de nuevo al libro, a la vida).

En lo que respecta al lenguaje empleado, toda esa ruptura de la forma que hemos analizado antes conducen a enclavar a Tagliaferri en la nómina de autores/as que usan un documentalismo de cierto extrañamiento visual (como, por ejemplo, el de F. Cunha, C. García, C. Aguilera, B. Morello, D. Hornillos, T. Barba). El documentalismo de Tagliaferri, ya lo hemos adelantado, rompe los códigos formalistas al uso en dicho género. Sus encuadres reconsideran los habituales límites del marco fotográfico y nos redirigen a una lectura nueva de las imágenes. El acento temático viene muy condicionado por esos límites poco convencionales que enmarcan sus fotos y no tanto por el objeto/sujeto elegido para la escena. Es un documentalismo muy cerrado, que tiende a *objetualizar* lo fotografiado (reduce los sujetos de sus fotos a puras formas, en algunos casos —como dijimos— cercanos casi a la abstracción, lo que da una lectura como de bodegón a lo que —en teoría— no lo es). También esos peculiares encuadres e insólitas composiciones reducen a lo simbólico (metafórico, poético, elíptico) lo que con otro punto de vista sería un documento gráfico notarial mucho más prosaico y literal.

Por último, destacar que todo el trabajo está realizado en analógico con una Leica M6 y carrete de 35 mm color. Mencionamos esto sólo porque nos da claves del tono narrativo empleado, más de tipo contemplativo que de gran pulsión a fotografiar —pulsión que, como sabemos, suele generar en mayor medida el formato digital de la fotografía—.



Sin título. De la serie *Grass*. 2015

# Manu Trillo (Sevilla, 1975)



*Miércoles Santo de 2009. Plaza de San Lorenzo.  
De la Serie SPW. 2009*

*SPW (Sevilla Passion Week)*



Manu Trillo nos presenta *SPW (Sevilla Passion Week)*, un trabajo que plantea una muy peculiar visión de la Semana Santa en la capital andaluza. Relata Trillo que, tras un periplo de seis años fuera de Sevilla (viaje que le llevó a Venezuela, Edimburgo y Barcelona), adquirió la suficiente perspectiva como para poder mirar con cierto extrañamiento a su ciudad natal, percibiendo lo propio con una visión más ajena. Como sabemos, tener visión de mundo es fundamental para desmontar tópicos chauvinistas (tan abundantes en dicha ciudad, por cierto) y para vencer a esa idea (que muchos nativos sostienen) de que —sintetizada en una frase— «en Sevilla empieza y acaba el mundo». Si, para más inri, de lo que se trata es de analizar uno de sus dos momentos claves del año (que ya sabemos que son la Feria de Abril y la Semana Santa), las visiones críticas son aún más cuestionadas por los autóctonos.

En *SPW* Trillo intenta mirar un acontecimiento que para la sociedad sevillana es *sagrado* (en el sentido metafórico del término, pese a que pueda serlo también de manera literal —al menos para los creyentes—) sin concederle las prerrogativas obligatorias (formales y temáticas) que todo acercamiento fotográfico a la Semana Santa *debe tener*. Nuestro autor no busca hacer una celebración visual mitificadora del acontecimiento (no busca imágenes emblemáticas y cargadas de simbología que promuevan una visión del evento llena de drama y de espiritualidad, enfatizando con ella sus valores más conservadores, tópicos e inmanentes), sino que opta por fotografiar la muy variopinta, curiosa y grotesca *fauna* local (grotesca, al menos, para unos ojos ajenos). Es por ello que Trillo no se decanta por los pasos procesionales ni por la iconografía religiosa y no manifiesta el más mínimo interés por las esculturas que son exhibidas (por mucho que algunas tengan más de un siglo de antigüedad y sean tallas policromadas de altísimo valor) ni por el recorrido procesional; tampoco lo manifiesta por los (a buen seguro) momentos y lugares preferidos por los restantes fotógrafos que —ya sean amateurs, ya sean profesionales— documentan la Semana Santa bajo las eternas e incuestionables convenciones heredadas por sus antecesores. Unas convenciones que sacralizan —de nuevo en el sentido metafórico del término, en el sentido fotográfico— al acontecimiento, a sus protagonistas y, por extensión, a la ciudad.

En cambio, esa *fauna* local que interesa a Trillo —esa microsociedad que emerge pletórica y con sus mejores galas en los días señalados— está llena de ambigüedades y paradojas estéticas y morales. Para nuestro autor, el verdadero espectáculo de la Semana Grande de Sevilla no es divino, sino humano. En cualquier caso, la clave de todo este trabajo reside en que, para sus protagonistas (inmersos en la realidad social, cultural y religiosa de la Semana Grande), los excesos estéticos que orgullosamente exhiben no lo son (excesos) en absoluto y por ello posan entregados a la cámara sin ser conscientes de su cierta apariencia chocante, como pasaba con los retratados por Diane Arbus en la Nueva York de los



60. Pero, para quienes no pertenecemos a ese contexto concreto, el aspecto de estos personajes a veces roza lo caricaturesco. La mayoría de los protagonistas de *SPW* no son conscientes de que su apariencia es tan grotesca y rancia como pretenciosa. Así, en este proyecto asistimos a un amplio catálogo de personajes, todos con sus mejores ropas y oropeles, en lo que podríamos



*Martes Santo de 2015. Avenida de la Constitución.*  
De la Serie SPW. 2015

definir como un exceso visual y estético, una orgía de colores, texturas, telas y maquillajes, mantillas y corbatas, chaquetas y tacones, trajes de romano o de penitente (disfraces que, en el fondo, no son más excesivos que muchos de los serios atuendos elegidos por el público), que casan a la perfección con

el exceso iconográfico del barroco sevillano, tan presente en la imaginería religiosa de la ciudad. La iluminación artificial añadida, el punto de vista de muchas tomas (con un sutil contrapicado de abajo arriba), el uso del angular para el retrato (con la distorsión que genera en el rostro) y, por supuesto, los personajes elegidos por Trillo se mueven en esa fina línea que separa el orgullo del esperpento.



# Yosigo (San Sebastián, 1981)



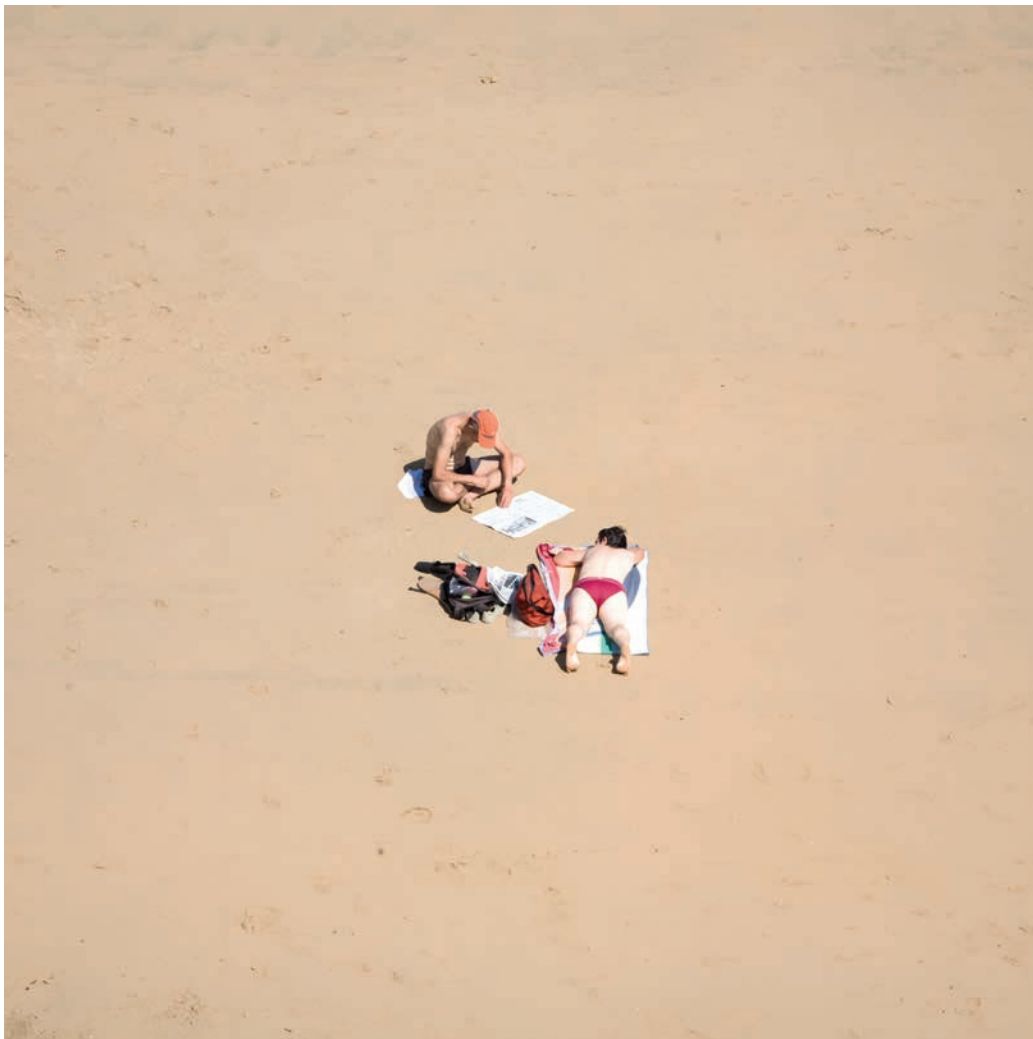
Yosigo es el nombre artístico de José Javier Serrano (San Sebastián, 1981), joven vasco afincado en Barcelona y uno de los dos responsables (junto a Salva López) de la exitosa web para visionado de fotolibros *Haveanicebook.com* (web que ha tenido mucho que ver con el éxito y la promoción del fotolibro en nuestro país). Es, por encima de todo (como acredita su obra al completo), un documentalista del paisaje cuya visión siempre está tocada por un marcado esteticismo compositivo y un evidente espíritu metódico (espíritu algo sistemático, de archivo y colección) en la documentación/registro del tema en el que se haya centrado en cada ocasión. Ese espíritu taxonómico y clasificatorio, con ciertas constantes de composición, encuadre, iluminación, etc., para uniformizar resultados en las series y crear con ellas archivos de referencias sobre el tema, se manifiesta también en algunas de las disposiciones espaciales en mosaico que utiliza Serrano cuando expone la obra en pared (paredes con todas las fotos perfectamente alineadas entre los matemáticos mosaicos). Estas características están presentes prácticamente en todas sus series y le definen, por tanto, como autor.

Destacan, entre otras, las tituladas *Espacios temáticos* (un trabajo de campo sobre diferentes parques temáticos y de atracciones europeos, museos de cera, zoológicos, etc.), *Espacios abandonados* (bellísimo trabajo —quizás el más estético de todos— sobre edificios públicos, como son antiguos colegios religiosos o bien una tabacalera, o una lonja de pescado o un parque

de atracciones, todos desde hace años en desuso y olvidados, tal cual fueron dejados, con los restos de la última presencia humana en los objetos desperdigados por el espacio), *Mapa de memoria* (su serie más personal, a manera de diario visual) y *Riu avall* (un proyecto sobre el curso descendente —y decadente— del río Llobregat cuando atraviesa Barcelona para llegar a morir al mar, proyecto que se ha publicado en formato de fotolibro autoeditado y que se puede ver en nuestra exposición).

Para esta muestra hemos escogido *Côte Basque*, un proyecto centrado en la costa de Euskadi y conformado por diferentes series (por ejemplo: una, dedicada a los recintos para jugar a la pelota vasca; otra, dedicada a los bañistas de sus playas; otra, dedicada a la práctica del surf; otra, dedicada a los paisajes que genera la marea alta en las orillas del mar cantábrico, etc.). Es de señalar que, como en la mayoría de sus trabajos —excepción es *Riu avall*—, la presencia del ser humano está integrada de forma pasiva en el territorio, los personajes (generalmente grupos de personas, colectivos situados

a lo lejos) son elementos neutros del paisaje, quedan minimizados; no hay retrato alguno, no hay protagonistas que destaquen, no hay historias, no hay biografía. Incluso en su serie sobre la placidez de los bañistas, fotografiados desde muy lejos, con encuadres como de teleobjetivo con ángulo de visión cerrada y distanciada (lo que le da una cierta connotación como de espía o voyeur), la integración de las figuras en la escena tiene más peso formal



Sin título. De la serie *Bañistas*. 2010



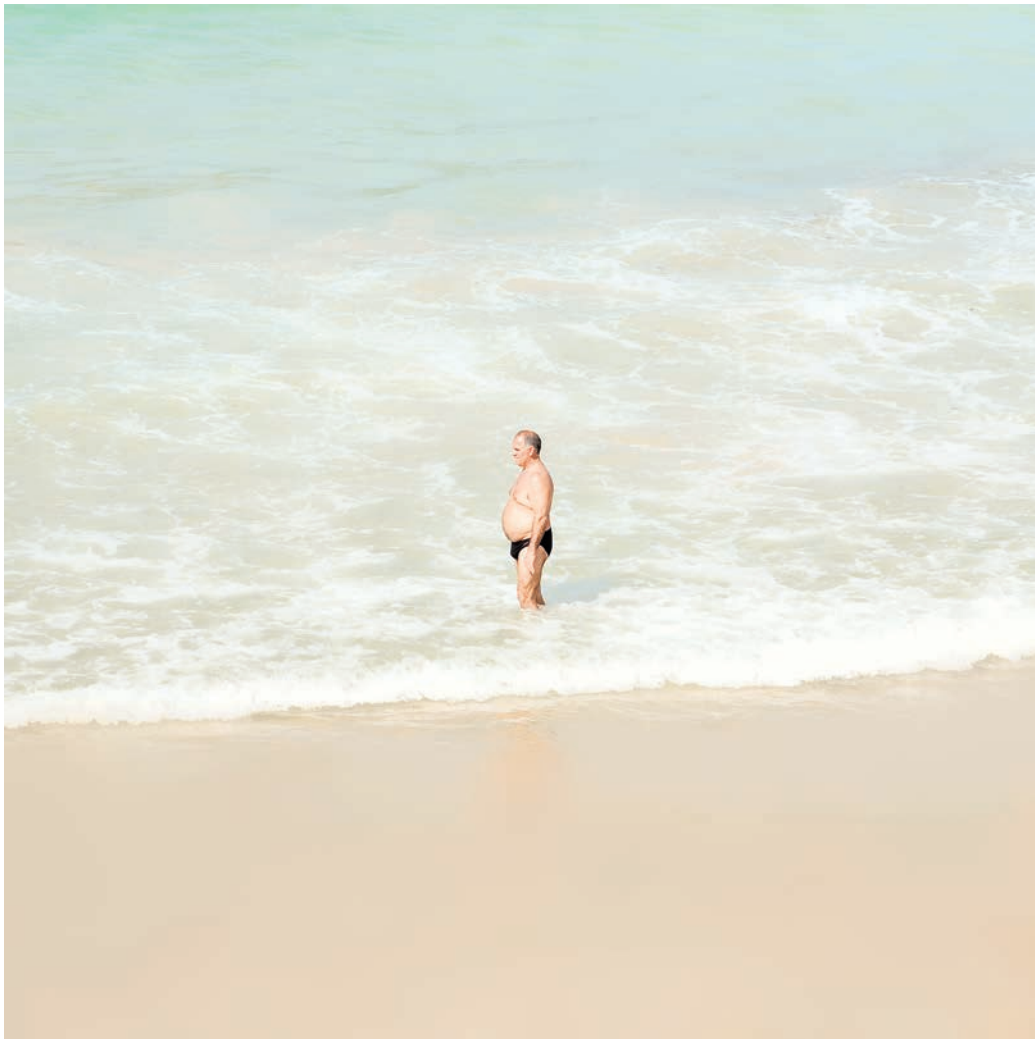
*Sin título. De la serie Bañistas. 2010*

que argumental. También es remarcable que Serrano renuncie a la presencia de horizonte en la inmensa mayoría de sus imágenes (bien porque elige un plano cerrado que lo evita o bien porque lo presenta siempre diluido, difuminado y borroso por la bruma y la niebla, haciéndolo irreconocible o inidentificable). Esa poética bruma que desdibuja las formas (y que también está presente en su serie sobre los surfistas) genera una cierta connotación pictorialista muy delicada y hermosa en las imágenes.

En cualquier caso, y a manera de conclusión, podemos decir que la obra de este joven vasco se centra en el interés por el paisaje, pero no *natural* (salvaje), sino *intervenido* (por la presencia humana o sus restos). Así, mejor que

como paisajista a secas, podemos definir a Serrano como un espléndido documentalista del territorio.





*Sin título. De la serie Bañistas. 2010*





[A Certain Panorama]

—Recent Author Photography in Spain—

[A Certain Panorama]  
—Recent Author Photography in Spain—

The exhibition, “A Certain Panorama —Recent Author Photography in Spain— has been curated by the theoretician, lecturer and researcher, Jesus Micó in the Sala Canal de Isabel II in the Community of Madrid, and it demonstrates that Spanish photographic creativity is enjoying excellent health, with our region as one of the main focuses of attention and activity today.

Over the last two decades, photography has developed in such an overwhelming way that the field has diversified, branching out into many different facets.

On the one hand, the incredible evolution of photographic technique, mainly through the advent of digital technology, which has overturned production processes, and equally important, the relationship of photography with respect to society. Images have become universalised, they are much more public, and photography has been democratised to limits that were unimaginable at the end of the last century.

On the other hand, as has occurred in other parts of Spain, the exhibition halls of the Community of Madrid have gradually increased the number of exhibitions dedicated to this artistic technique.

Several years ago, this building, the Canal de Isabel II, was restored and rebuilt as an exhibition hall, one that centres its programme mainly on this medium. These rooms have hosted exhibitions by renowned Spanish photographers, such as Ramon Masats, Alberto García-Alix, Miguel Trillo and Isabel Muñoz, as well as important projects for the promotion and development of the photographic scene, such as the Conferences of Image Studies, which began in 1993, with annual events (after their 16th year, these conferences were held in CA2M). In the year 2000, the Community of Madrid added a new category to its annual Culture Awards, separating Photography from the Fine Arts.

Over this same period, Madrid has seen the opening of art galleries that are dedicated solely to this medium, the emergence of leading photography schools of international renown and the establishment of increasingly advanced editing and production workshops. Today it is easier than ever to see the professional work of photographers in exhibitions, books or online media, in webs, blogs and social networks), in the same way, it is easier to share experiences and practical and theoretical information. To add to all of this, in recent years, there has been an enormous growth in the *do it yourself* sector of the photobook, which the Community of Madrid has contributed to, by launching the FotoCanal Photography Book international contest last year; in addition to desktop publishing, even crowdfunding platforms in order to promote photographic projects.

This base, which has been constructed over the last twenty years, now forms part of the DNA of new generations of photographers. This has opened the way to providing more training and experience for generations of photographers, like the 54 selected by Jesus Micó here, whose average age is between 30 and 40, and who have also been affected over the last few years by the international economic crisis, which began in 2008.

The exhibition, “A Certain Panorama—Recent Author Photography in Spain— therefore attempts to provide an in-depth analysis of current young photographic creation and stimulate and aid the promotion of the best new Spanish author photography. The result is an exhibition whose attractiveness resides in its plurality, showing a range of work with enormous, disparate creative options, all of which are valid.

On behalf of the Community of Madrid, it is a pleasure to exhibit this ambitious selection of works in the Sala Canal de Isabel II. The fact that this exhibition will later be shown in different AECID cultural centres throughout the world is also a great opportunity, this has been made possible thanks to an institutional agreement in which the main beneficiaries will be the participating photographers and the public who visit the exhibition in each of its centres.

Cristina Cifuentes  
President of the Community of Madrid

# Jesús Micó

## [*A Certain Panorama*]

### —Recent Author Photography in Spain—

1. Prior Clarifications
2. The Curatorial Programme. A Tour through the Exhibition
  - 2.1. The 6 Exhibition Room Artists
  - 2.2. The 48 Artists in Audiovisual Format
3. Some General Ideas and Considerations on Current Author Photography in Spain

#### 1. Prior Clarifications:

This exhibition (and the essay that accompanies it) does not in any way seek to act as a generational overview of an absolute, definitive or conclusive nature on artistic creation undertaken in Spain over the last decade. Such an intention would be as naïve as it would be pretentious (from a theoretical and historical viewpoint) and therefore, the only aim intended is merely to provide a certain overview of this photography (one of the many possible panoramas that any other expert analyst might undertake). However, it does aspire to provide a sufficiently accurate, revealing and clarifying examination, such that anyone who wishes, may delve into the world of contemporary Spanish author photography in a more informed manner. Given my extensive teaching experience (hence the clarifying tone sought in this essay, I do not know how to write in any other way) and curatorial duties (the latter being focused solely on young photographers), I would like to note that the authors of this generation are in their thirties (and are the prime movers in this exhibition, although there are some who are considerably older and a few twenty-some-things) and my contact with them has been both broad and extensive. I allow myself to think that this experience at least legitimises me to consider that my analysis of that created by this generation (and that raised in this essay) may be of sufficient interest to those interested in this area of photography.

This curatorial proposal, like all those I have undertaken to date, seeks to publicise, stimulate and promote Spanish contemporary author photography. All the artists chosen for this exhibition have presented projects of an undisputed creative level and the selection I have made of them (I refer here to both the authors and their works) has mainly been based on the search for new creators who are in possession of a manifest talent (and in that of a few authors who, despite not being recent arrivals, as it were, in my opinion, have not been sufficiently promoted or given due consideration in Spain — either by public/institutional bodies or by private organisations).

It is important to bear in mind, while perusing this exhibition, that the selection of authors (and projects) was a task handed to me and undertaken in the summer of 2015, and which I completed in September of that year. I am pleased to see that quite a few of those who I selected have been earning acclaim with their projects and making a significant contribution to the Spanish and international photography scene over these last two years. This will mean that some of you may already be familiar with them and their projects, although it is also a sign of what I had intuitively seen: in June 2015 their works had already seduced me in a significant manner (they showed considerable promise) and on reviewing their careers now, I have seen with pleasant satisfaction, that they have justified my suspicions. In all events, with this acknowledged success, those selected have not lost one iota of their validity, they have, more than anything, reaffirmed it.

As can be seen in the final list, not only are there national authors working here, there are also several foreign authors who have settled in Spain, as well as some Spanish photographers in the opposite situation. Despite this, I must say that I have had to leave out authors who deserved to be here as much as those who have been included. The final selection process requires this type of decision, it is inevitable. It is perhaps the most irksome part of this task.

In all events, in seeking to promote and renew creative work to the best of my ability, which is how I have always tried to characterise my work as a curator, I would like to mention here that on this occasion, this list includes authors who I have never defended in any of my previous curatorial proposals, whether in collective or individual exhibitions. Therefore, given that I have curated more than a few exhibitions to date (I am deeply grateful to all those public and private organisations, who have requested me to carry out this task over the years), I must point out that those who seek (with some measure of logic) to analyse the authors listed here in this exhibition in generational terms will find the glaring absence with respect to most of the most significant names on the current Spanish scene (I am referring specifically here to those authors aged between 30 and 40). Names that I have had the immense pleasure of defending on previous occasions and whom in this event I have not cited again (e.g. Ricardo Cases, Cristina de Middel, Aleix Plademunt, Simona Rota, Javier Marquerie, Jorge Yeregui, Federico Clavarino, Mikel Bastida, Camino Laguillo, Juan Diego Valera, Salvi Danés, Toni Amengual, Lola Guerrero, Alejandro Marote, Martín Bollati, Christian Lagata, Gustavo Alemán, Juan Valbuena, Iñaki Domingo, David León, María Sánchez, Salva López, Biel Capllonch,

Marta Bisbal, Sergio Castañeira, Oliver Roma, Roger Guaus, Vicente Paredes, etc.). In many cases, these are authors who, in their early careers, practically received no institutional or private support and that the promotion or defence that I made of them at the time included the publication of their first photobooks (some as successful as *Afronautas*, by Cristina de Middel; *La Caza del Lobo Congelado*, by Ricardo Cases, or *Ostalgia*, by Simona Rota). What I have sought to do now therefore, is to once again propose authors who, in my opinion, are not given sufficient recognition (or at least were not when this proposal was conceived, prepared and presented) and who are as promising as those who I have defended previously.

Nor will there be present here other artists of this generation, who although I have not had the honour of curating any exhibition for them, I consider to have acquired a level of institutional endorsement that excludes them from the purposes and objectives of this exhibition. I refer here to authors such as J. Barón, C. Spottorno, F. Vegué, A. Xoubanova, T. Xalvans, O. Monzón, L. Abril, I. Sádaba, T. Plana, G. Custance, M. A. Tornero, J. Guerrero, P. Gómez, J. Del Junco, C. Irijalba, M. Costa, Jon Uriarte (furthermore, with an important task of theoretical analysis) and a long list of many others.

It is important to bear in mind that for obvious reasons, when generalising in this essay (especially in Point 3) I am including all of them (both those who I defend and of course those mentioned in the last paragraph).

## **2. The Curatorial Programme. A Tour through the Exhibition:**

Given the physical characteristics of the premises of this exhibition, the Sala del Canal de Isabel II of the Community of Madrid, it was clear to me from the very first that the space available only allowed me to exhibit a maximum of 6 authors on each wall. I cannot imagine a collective photographic exhibition in which the complete project of each author cannot be accessed at least in a minimal and sufficient manner. In general I am not interested in collective exhibitions with many names and one or two photos per room and per author (unless the curatorial proposal, for some interesting reason requires this kind of structure). Therefore, from the beginning (and once more, faithful to me desire to promote art), I decided that in addition to the 6 artists presenting their work in the room, there would be two permanent, large format audiovisual displays projecting in all their glory, almost fifty authors more. In all events, the idea has always been to respect personal authorship (a question that I consider to be sacrosanct for every creator), this is why the work of 54 authors is presented in project form (there are no isolated or random images of the different works of each author; in each determined case (author) only one project — or several on some scarce occasion — has been presented in order to see the narrative, syntactic and aesthetic scope of the project in a sufficient, celebratory and apt manner).

Although it will be impossible not to make value judgements with respect to the 6 authors selected for the room and the other participants in the exhibition, it is important to emphasise here that this exhibitory programme, this requires not only the work of the 6 authors with their physical works in the room, but every one of the 54 participants and all of them together to sustain it and it has been created with this idea in mind. The study

I have made has been detailed in all cases, a fact I hope will be ratified by the 54 individualised essays that I have written for each one of them and which are available in the main section of this book (together with a selection of their images: however ideally, one should see the project either exhibited on the wall or in the audiovisual display prepared for the exhibition). The graphic design of the book you now have before you (I say 'book' as it is something more than a catalogue — I like to believe —, given the extension, the investigation and the information that it includes) has been conceptualised in such a manner that it strengthens and comprehends the proposal as a collective, group idea, of something generational, without too many hierarchies and of course respecting individual characteristics.

Having said all of this, I would like to underline that the main interest of this exhibition lays, therefore in browsing among the rich plurality of approaches that help define current photography in Spanish creation: whether from questions of an aesthetic concern (with the diversity of formats, languages, concepts of the photographic medium and resources in the exhibition room, including the photobooks) to questions of a thematic scope (a wide range of stories and concerns that characterise this generation of authors, and the stories that are closely related to the time in which they live).

The thesis modestly raised by this exhibition is none other than that of discovering, identifying and enjoying many of the highly diverse expressive codes that are presented in a significant and excellent manner in contemporary author photography in Spain. These are codes that in one way or another will be present in the works of the 54 authors selected (and are discussed in each one of the 54 individual essays. Many of these 54 authors are also referred to and partially analysed in the texts of their fellow exhibitors in order to show the reader certain synergies and generational diversities, through the reading of all the essays — be these synergies or discrepancies that concern subject matter, or that are formal or conceptual).

This therefore, is not the habitual collective expository programme based on proposing a specific, concluded theoretical thesis that is illustrated and exemplified by a list of works and artists who freely interpret this thesis (by ratifying or questioning it). On the contrary, there has been no attempt to create an exhibition with a unified approach (thematic, formal or conceptual, etc.) on which to work with different artists. It is an open, heterogeneous, plural exhibition, i.e. a proposal based on the idea of diversity, what is important resides in the wealth of its multiple propositions (once again: formal and conceptual themes, etc.). This exhibition is a broad study, one more of those possible that may serve to both define more clearly and identify some of the new and more interesting stylistic traits being adopted by Spanish photography in this first quarter of the 21st century. It is therefore certain (and I hope that you will agree with me) that if we enter into a detailed examination of what drives the inspiration, the motivations, the intentions, the viewpoints, the themes, the arguments, the styles, the methods and the languages of these fifty or so young photographers, we will be immersed, without ambiguity, into a diverse and extensive world of immense creativity and talent.

Finally, it must be noted that from when I first thought about the proposal I also decided to dedicate a section to photobooks as a central theme (as is the

audiovisual section) in the way in which author photography is currently undertaken, especially in Spain. Given the relevance that this format has had in the international projection of this new generation of photographers (due to self-publication and self-promotion, which, as will be looked at later, they themselves have carried out), I decided that this exhibition would contain a specific selection of publications and drafts from some of the 54 authors presented). As, if this exhibition seeks to act as a generational overview of Spanish creative photographers in their thirties, it must be presented in this kind of format. Never before have photobooks been given so much prominence.

So finally, the three sections of this proposal (wall display, audiovisuals and photobook) correspond to the three presentation formats to which most of today's photographers aspire, as well as for those of us who work with their projects in a creative manner.

### **2.1. The 6 Exhibition Room Artists:**

The 6 authors whose works I have selected for physical display on the gallery walls are Bego Antón (Bilbao, 1983), Teo Barba (Madrid, 1976). Jon Cazenave (San Sebastián, 1978), Elisa González Miralles (Madrid, 1978), Jesús Monterde (Benassal, Castellón, 1969) and Bernardita Morello (Esquel, Patagonia, Argentina, 1981).

In order to access an individualised discussion of their work, specific essays on their projects are available in the main block of this book (all the authors are cited in alphabetical order).

### **2.2. The 48 Artists in Audiovisual Format:**

In order to read essays on each of the artists in the audiovisual display (their names are provided in the relevant index of this book), the same applies (an article has been written on each author and many are also referred to in the texts of their fellow exhibitors).

### **3. Some General Ideas and Considerations on Current Author Photography in Spain:**

Given that I do not intend to carry out a historical and detailed study of this generation of authors (there is a small amount of chronological perspective, but it would not be professional attempt to do more at this point), in this part of the essay I would like to enumerate some of the more identifiable general signs that, from my own, highly personal viewpoint (relying here solely on my own curatorial and teaching experience and I therefore insist that these signs should not be understood as conclusive, definitive and absolute), that are representative of this generation. I am therefore not going to start citing names, facts, dates and other specific and relevant data about everything that has happened in Spanish photography over this last decade, without sharing my personal and general conclusions about all of this. In all events, the list of authors featured in the scenario studied — again, this means authors in their thirties — has been sufficiently detailed with all the names mentioned in Point 1 of this text, including those of the last paragraph —, and of course, those 54 authors present in this exhibition. Likewise, the different stylistic lines adopted by them (including their possible synergies and hybridisations) are detailed in the specific essays and I will only be mentioning them in a general manner.

Having said the above, the authors mentioned belong to a new generation that, as normally occurs, has taken over from previous generations with different themes,

styles, concepts and forms (and up to this point, nothing new). However, perhaps the most remarkable factor is that (and in this, and especially in terms of its consequences, — its main identity trait will emerge) this has occurred at a time of profound changes (which were unthinkable until the last quarter of the 20th century) with respect to the medium of photography — and in contemporary society in general, which has been especially mediated by the (photo)graphic image. I am referring here to the fact that these photographers have fully grasped the important historical moment that has come with the digitalisation of photography and the resources of the Internet (which itself has caused the second great democratisation of the medium). They have been born, photographically speaking, installed within this new contemporary visual paradigm (new if seen from the viewpoint of the previous generation, whose work is still quite determined by the 20th century). This is a world of images that has nothing to do (neither qualitatively nor, above all quantitatively) with that of thirty years ago. To this, one needs to add the situation of the international economic crisis that has accompanied the development of these young people since 2008 — when all of them were educating themselves and starting to work with the medium — this is a crisis that has been especially intense in Spain.

Another characteristic that clearly identifies this generation (and which I always insist is essential for the normalisation of photography here) is that of their educational quality. I am obviously not referring here to their social and behavioural skills, but to a high level of preparation in all orders of photography, and in other aspects of their general education (languages, sciences, humanities, art, commerce, politics, etc.). These young people were born into a historical context that in Spain has allowed them access to a training in the medium (as technical as — and even more importantly — aesthetic, theoretical and humanistic) which previous generations lacked (although we would have wanted it). Education has improved, and it has broadened by leaps and bounds. I am referring here to private educational institutions especially. Official education (only notable in non-university fields of study — art baccalaureate and art schools and very poorly treated in Fine Arts and Audiovisual Communication faculties) is always due to study plans that have been *created old* when they are finally implemented (given the incredibly rapid technical transformation of photography and the long-held tradition of delays by the Spanish government in the creation and approval of any official education plan and the authorisation of its subsequent application) which is what keeps it in a state of permanent failure. Private schools however react rapidly and adapt themselves to the new technical and aesthetic demands demanded by the medium in its constant development. As such, these authors have been able to study personal, creative photography (and not only applied or professional photography) in numerous specialised centres in the main cities in Spain. From prestigious and now historical schools, such as EFTI (Madrid), IDEP and Grisart (Barcelona), to other, newer but promising centres, such as Blank Paper (Madrid), Lens (Madrid), PIC.A (Alcobendas), and others. Other courses on author photography are available through exclusive online programmes for those who do not live in these large cities. For several years now, full university degrees in the field of photography have been

offered (partnerships between photography schools, such as IDEP, and some universities, such as Abat Oliba in Barcelona — have allowed these long-awaited and necessary degrees to flourish). These authors have been able to take specialised Masters' courses in all these schools (or in the Universitat Politècnica de València), Master's degrees that cater to all lines of possible development of current development with respect to current author photography (new documentary photography, conceptual photography, subjective reportage, personal diary, territorial criticism, gender, political, anthropological and social identity issues, signature press, staged photography, post-photography — and all possible hybridisations of the latter). At a technical level, the same applies. These young people are increasingly more prepared to resolve not only the distinct phases of the photographic process in itself, but those that come after it; they learn to prepare their documents and projects in order to be promoted on the Internet and in printed publications, they know about graphic design, they create their webs and blogs, they know about editing, printing and finishing techniques, format types, they dominate subjects like audio and sound and video. They are trained in areas such as marketing, the art market and the press, copyright and image rights, etc. Never before has it been possible to access this level of training and education in photography.

Having said all of this, one must add that it has been not just one, but the confluence of these three factors (the technical factor, the digitalisation of the medium, coupled with the explosive birth of the Internet; the economic factor; the crisis affecting the entire lives of these young creators; the educational factor: excellent training in everything) the catalysing and differentiating element that has made this new generation especially significant with respect to previous ones: self-sufficiency with respect to a system that had turned its back on them and which they have ended up ignoring (a self-sufficiency about which I will enter into detail later).

If the first great democratisation of the medium (that of the late 19th century, with the birth of the *Kodak era* and its amateur aesthetic) brought with it, among other things, the identification, differentiation and separation of three clear areas of photography (professional photography, artistic photography — with international Pictorialism and *Salonismo* — and amateur/family/banal photography) the second democratisation of photography, that of the late 20th century — which took place a century later, that which has brought with it digital photography and the resources of the Internet and media networks, has had exponential effects that have led to the practice of photography becoming extended to all mankind — unlike the first, that of the end of the 19th century, which was a more linear democratisation). Today practically everyone takes photos with their mobile phones, including the inhabitants of countries with lower levels of development and wellbeing. Despite this quantitative difference (in the number of users) that has been provoked by this recent exponential extension of photography, in one aspect, things have not changed much with respect to the first (the linear expansion of the 20th century): those young photographers of today who wish to carry out a work with authorship must differentiate themselves from the other two historical types of practitioners (the professionals and the amateurs — be the latter advanced-level or banal amateurs). Even if in some of their projects today's authors decide to emulate

the other two types of users (using their languages), the authorial intention must always be noted.

The conceptual, formal and artistic strategies in their works (in order to highlight this authorial intention), as usually occurs, will be different (with reference to this group of thirty-something authors) to those employed by previous, pre-digital and pre-Internet generations. And these new strategies, themes, styles and languages are those observed in an exemplary fashion in this exhibition. From contained and austere naturalistic documentary photography (M. Pastor, D. Barreiro, A. Moreno, D. Mocha) to more symbolic, allegorical and metaphorical naturalistic documentary photography styles (A. Almendros, I. Cruz, I. Ariño, J. Fuembuena). From projects undertaken with a rather prosaic notarial documentary language (questioning or analysing the landscape; A. Franco, Yosigo) to others undertaken with documentary photography style that is also, of a more poetic type (I. Cubillo, C. Alba). There is also a documentary photographic style with a language based on a certain visual estrangement (M. Tagliaferri, F. Cunha, T. Barba, C. García, C. Aguilera, D. Hornillos, B. Morello) and others that have clearly been fictionalised and assembled (M. Martínez, M. Martín). There are also authors who move in the codes of a subjective, dirty and black documentary photography, although one that is deeply poetic and dramatic (R. Arocha, A. de Dueñas, J. Gorospe, A. Lorenzo, A. González Caro, C. Ordóñez, J. Cazenave) and other works that deal with the construction of personal identity in social networks and on the Internet (P. Santiago). There are works that have been undertaken from a critical gender perspective (M. León, M. Sáez, P. Santiago, M. J. García Piaggio, I. Cruz), while also present is a brilliant and essential photography of protest and commitment (J. Arcenillas).

Works that question the Western colonialist vision of African reality (J. Hirschfield), as well as abstract conceptualisation and formalisation projects (P. Bofill, J. Cazenave). There are also works of an autobiographical nature (N. Caravia, J. Requena) and conceptual projects that bring together nuclear physics, poetry and Zen philosophy (I. Clemente). Works of a paracinematographic (T. da Cruz, M. Martín) or paraliterary nature (J. Requena, I. Ariño). Projects that explore contemporary 'backwater' Spain (J. Monterde, M. A. Moreno, C. Aguilera, C. García, M. Trillo), the melancholy Galician-Portuguese spirit (A. Lorenzo, I. Cubillo). Others enter much more remote contexts, such as that of the North American middle classes (B. Antón), Icelandic (D. Barreiro), or Latin American (B. Morello) or Japanese communities (E. González Miralles, C. Ordoñez). Works with a pictorial appearance are shown, although with a certain sociological nuance (J. Madriñán) and we also see authors who move in a heterogeneous and free combination of styles — conceptual, documentary, constructed, post-photography, sculpture and installation — (A. Feijóo). There are also authors who revisit what has already been made — in a clear post-photographic appropriationism — (D. Mayrit, A. Galeano, M. J. García Piaggio) and authors who create images of an exquisite visual excellence (M. Llonch). Great landscape photographers who seem to be classical in nature, but who actually subvert the genre (F. Maselli, A. Franco) and projects that appear staged and constructed but which have in fact been taken directly from real-life (M. Moldes). In short, and to expand no further on this point, given that the detailed information can be found in the 54 individual



essays), this exhibition allows viewers to see the broad range of photographic ideas and concepts with which the majority of Spanish artists and their creative networks are working with today.

In addition to these more contemporary ideas, styles and concepts, we also have to speak of five main phenomena or signs that particularly characterise and define new photographers:

a) The first is a greater *internationalism* in this generation (an aspect closely related to the previously-mentioned high level of training, education and experience: they are much more polyglot – at last! – than their predecessors). On the one hand, the physical mobility offered by the contemporary world (the democratisation of travel and stays, cheap flights, Erasmus grants, etc.) has made it easier for them to travel the world by their own means and to incorporate their experiences into their work. On the other hand, the Internet allows them to be informed in a detailed and universal way, to educate their perspective more extensively and, of course, to promote themselves internationally (becoming much less localist). For this reason, the new narratives and themes resulting from this internationalisation (that which generates easy access to and dissemination of the information on the web) are evident in these young people (unlike in the predigital and pre-web generations). The creations of Spanish artists have never heeded so many arguments from outside our own culture, our own particular idiosyncrasy (without forgetting the autochthonous themes, of course). Themes that are by no means vernacular are treated with a high level of development and knowledge by a large number of young Spanish artists, which speaks of a much more highly-developed transnational mobility that we see in this generation. In other words, globalisation (inevitably and logically) is, therefore, very evident (luckily) in the work of these artists. This more fluid internationalisation has also brought us (as quite a few examples in our exhibition demonstrate) the work of young foreign artists who have established themselves here to develop their careers (and the reverse is also true: our young people have moved to other countries and are undertaking their projects there).

This has meant that that, unlike previous generations, that (generation) presenting itself in our exhibition has had initial international exposure for its work (sometimes with greater recognition abroad than in its own country), an exposure that has been achieved directly and mainly through its own efforts, as well as online resources. This generation is making itself visible internationally (and, along with it, achieving recognition) using its own resources.

b) The second phenomenon that particularly characterises this batch of new artists is linked to their frequent need to work in (and realise and promote themselves through) independent collectives (which, by the way, are tremendously collaborative and creative and bear no resemblance to the stale photographic associations of previous generations that sometimes even resorted to excessive secrecy by refusing to share the complex laboratory techniques used to achieve the aesthetic effects that guaranteed them success in photographic competitions). Those of today are collectives of creation and shared work with the camera (sometimes the authorship is diluted in the group) or collectives set up to promote their work

once it has been created and published (promotion on the Internet or through physical presence at festivals), or small independent publishers and those self-sufficient enough to self-publish their work, or photobook clubs to share readings and viewings, or academic collectives in the form of schools. For the realisation of their projects, these collectives often also seek shared financing, such as micro-patronages, crowdfunding, etc. Unfortunately, some of these no longer exist, including the following outstanding examples: Blank Paper, NOPHOTO, Las Baladas del Cíclope, Have a Nice Book, Pandora, Fotoaplausó, Omnivore, Ruido Foto, Leafhopper; projects such as aquellosqueesperan.org, lascientovolando.org, Social 3200, etc., and even groups that have set up an independent publisher, such as Ca l'Isidret, Socarrel, Phree, Bside Books, etc. Working as a team generates greater possibilities of proposing, debating and studying new (thematic and aesthetic) areas, new formats and media, new ways of presenting projects and, of course, increased interdisciplinarity (the teams include photographers, graphic designers, publishers, specialists in audio, video, websites, social media, etc.). All this group work allows projects to be adapted to the complexity of the devices required by contemporary works (that tend to be multi-channel, hybrid and more heterodox than traditional photographic works). And, of course, the product is also promoted (either on the Internet or through more traditional channels) by one of the specialists on the team. Pure economy and collaborative production. A sign of the times.

c) The third phenomenon or self-defining feature of this generation (something we have already spoken of) is their almost complete professional self-realisation (as artists), without the help of official bodies. In many discussion forums in which they are allowed to speak (you can even see it in Cristina de Middel's lucid and personal text that accompanies us in this book) they *complain* (in my opinion justifiably, an opinion which, given my work in the Kursala, I believe I have a moral right to) that the strata involved in art in Spain and the institutions dedicated to it have not paid them the slightest attention (except in these recent years, in which they have, apparently, begun to realise that a generational changeover is due). However, as I have been arguing for a long time in my texts and interviews, those artists have had to achieve recognition *outside* (a very Spanish situation) before they have been sought after here (and I include in this the sudden interest shown by the private stratum of galleries and publishers, who have also taken their time. Where were they all in 2009, for example?). Logically, artists who are just starting out will not initially have the same access to exhibitions and publications (of public and private bodies) as those who are already accomplished and classical. All correct up to this point. However, in Spain this has grown to the point of surfeit (without said fatigue meaning that we are not extremely aware of the indisputable worth of the work of the consecrated and classics in life, it must be clearly understood). And that expansion in the recognition and fair promotion of new values has had to be a result of the retraction, the conservatism and the lack of appetite for risk that tends to come with any economic crisis. And ours (I mean the crisis) has been one of the biggest. Perhaps because of this, the lack of institutional (and, I repeat, private) attention towards what is novel has been especially marked here. Nobody wanted to commit to,

nor risk anything that went beyond the same old thing (J. Fontcuberta, C. García Rodero, Ch. Madoz, A. García Álix, Isabel Muñoz, C. Hara, etc.). These are brilliant artists, but we know their complete works from end to end (which, I insist, is very fortunate and to be celebrated). Therefore, it would have been good if some of the bodies — at least the public ones, who we assume are obliged to promote art on all levels, including new art — had directed their promotional function to other *less safe*, but more renovating sectors of photographic creation. In that respect, I believe, as I said, that I have a perfect right (I say this due to the personal involvement I will mention now) to point out that some (very few) public bodies (located, moreover and to make matters worse, on the geographical and cultural periphery of photography and art) *swam against the tide* (as I see Cristina de Middel also points out in the text that accompanies us — for which I am grateful —) and made a commitment, now almost a decade ago, to this type of artist, whether in the bosom of festivals aimed specifically at them (Emergent in Lleida, and then SCAN-Tarragona; today there is another such as PA-TA-TA in Granada, or PhotoAlicante) or by publishing a photobook alongside an individual exhibition (the Sala Kursala in Cadiz University, an exhibition room for which — as some of you will know — I have been the artistic director since it was founded).

In the light of everything explained in the previous paragraph, I am delighted that a public institution such as the Directorate of Culture of the Autonomous Community of Madrid (in conjunction with the Spanish Agency for International Development Cooperation-AECID) has made a firm commitment to promote this (rich) segment of photography (with this elaborate exhibition and the comprehensive book that accompanies it). I am particularly honoured to have been chosen to be the artistic director of both. I hope that this initiative presented in the Canal de Isabel II exhibition room in Madrid will encourage other institutions and public and private exhibition rooms in other Spanish towns and cities to organise similar events. May the example proliferate.

Therefore, summarising with this third point and in conclusion, this is a (very well prepared) generation that, faced with the impossibility of accessing the system by the traditional route due to the crisis, has ended up discovering new, more accessible, outlets for the promotion and dissemination of their work (outlets that are quite alien to the generation of many of the consecrated Spanish artists). These include websites, blogs, photo-projections and, of course, photobooks (electronic and/or printed), the latter of which we will now talk about (as they are the fourth phenomenon on my list).

d) The fourth self-defining sign of this new generation is related to the famous photobook concept (which has come to be considered a *phenomenon*: the much-vaunted photobook *boom*). To understand it, we have to remember that these young people, in addition to the fact that they have organised themselves, are living through a moment in history (the twenty-first century) in which the exceptional development of audiovisual technologies has (also) led to the complete democratisation of the techniques for printing and publishing any book. This conjunction of education and new and accessible self-publishing resources has given rise to a generation whose way of understanding photography is closely related to said concept (that of the

photobook) and who conceive their work mainly to be produced in that format (among others). Therefore, this perfect method of expression for photography, a channel that was once mythical in the career of a photographer, has become popularised and universal: the book (although what were once catalogues are now photobooks). The procurement and production of an artistic book is, therefore, no longer an impossible task. In previous generations (I mean in the twentieth century), a book was only achieved by institutional means. Their publication was a mythical step and a sign of official (as I said, institutional) recognition; a step up in the career of a photographer. Today, anybody can self-publish (as it is possible to make short, or even *à la carte*, print runs, depending on the demand). And, although this democratisation of the book is to be celebrated — as it means that any author can be published — it also has a drawback, which is saturation. (Here we should speak of market matters that affect the artist/author, publisher and distributor of those photobooks; however, I excuse myself from doing so and once again I refer you to Cristina de Middel's extremely accurate appreciations of this question in the accompanying text, to which I can add nothing).

Currently, on the professional horizon (in the mind — and from the beginning of their career —) of practically any young person who is creating artistic photography is the idea of making a photobook. It is not by chance, therefore, that from the beginning of their training in schools or collectives, today's photographers are taught how to formalise their projects through this medium — the book — and that these projects — even before they are begun — are conceived with the new narrative that this entails (we are speaking of photobooks, not of catalogues, which, as we have already said, were produced by the previous generations). As we are well aware today (perhaps not so much in 2009), a photobook should always be a product that finds its essential identity and autonomy in that format (the book) and that has no further purpose than that of itself (it is not, therefore, a simple — or elaborate — retransmission of an exhibition on walls, a catalogue). The fact that we are creating our work in a book implies that it contains a syntax, a structure that acts as its formal and conceptual vertebra (as a book), an order to which our whole project should be subjected to make it more closed, better targeted, more rounded. Influences on it range from aspects relating to the editing and sequencing of the pictures in the narrative (a well-studied pagination) to extra-photographic aspects, such as the inclusion of texts, drawings and other elements, and, of course, tactile aspects relating to the finishes, textures, materials, weight, size, various accessories, book jackets, flyleaves, page separators, etc. A photobook is still a physical medium that encloses a work of creation that was celebrated, completed and rounded off in that specific format. It is an independent and self-sufficient artistic and communicative entity (a catalogue, in contrast, is designed to *serve* an exhibition or a collection of artistic works — there are, of course, some splendid catalogues —).

Unlike other exhibition formats for artistic projects, photobooks allow private and unique readings, readings in which we are alone with the work, without interference from anything or anybody. They allow us to enjoy a splendid journey through a physical and mental object that is not only in our hands, but is also measured, calculated, worked and edited down to the nearest millimetre. An object (and its content) conceived and pampered to be looked at and touched.

The photobook (and I am not referring to the e-version, but to the printed work) also allows the work of an artist to travel more easily than in an exhibition and to reach any remote part of the world (as easily as posting a package). And, of course, it (the photobook) remains to the end, it is something that never dies.

e) In any case, and as the fifth sign that defines this generation of photographers, perhaps obliged by this new presentation format (publication) — or perhaps it is the other way round: in other words, photobooks came about because of them —, the idea of working with *series of photographs* in which there are no hierarchies, in which everything is based on a final common narrative (or formal structure) (all based on the ensemble of the project), has become another self-defining feature of this batch of photographers. And this is no trivial matter. Nothing more and nothing less than raising the question of the critical evaluation of photography and what type of analysis/study guidelines should be taken into account today when making that evaluation (in addition to asking ourselves whether those guidelines are evolving correctly): to know whether said evaluation should relapse into more formal guidelines — the traditional evaluation of photography — or into those that are more narrative — a more contemporary evaluation —. It is for this reason, and for a long time now, that in my role as an educator, I always analyse the photographic medium in a way that may be seen as more akin to literary or cinematographic reviews than to the evaluations made from the plastic arts perspective (a concept, that of the plastic arts, which is, moreover, now obsolete). I do not conceive photography as an eminently (and even, for many, exclusively) formalist or plastic medium. Of course, I accept that this concept of photography exists and tends to be highly valued by the general public, who no doubt categorise it as “artistic”. However, I am not interested, in general, in unique and euphuist photographic images. I am interested in a whole project or, better still, the complete works of an artist (which already also includes their formal aspects). This is very easy to understand when we look at the equivalent example in literature: making a syntactic analysis of a verse taken from a poem by Lorca (however brilliant the phrase may be) is not the same as speaking of the work of Lorca as a poet (that is, talking about his authorship and style). The same is true of the photographic medium. In general I am not interested in a formalist evaluation of a photographic image (however spectacular it may be — what is known today in Spanish as a *fotón* —), but rather to enter deep into the authorship of a complete series (that which we also designate a *project*). And, therefore, when the euphuist evaluation of photography falls, if we wish to interpret, decodify and enjoy it in a much fuller way, we have to seek in it other, not especially formalist (and even less *exclusive*) codes (codes that are as rich or even richer than the latter).

In summary, I could give you a lot more of my personal impressions of the signs that identify this new batch of photographers, but it would mean excessively prolonging what is already a very long essay. I believe I have set out for you the signs that, in my judgement, stand out the most. I will not, therefore, continue. It only remains for me to say that “A Certain Panorama” is, in the end, a proposal that moves between subjective passion (that of my highly personal view of Spanish fine art photography) and academic rigour (with which I have attempted to explain, detail and argue it). They are two shades of thought that at

first sight are antonymous, but that, in my judgement, can provide perfect results. At least that is my intention in my existential and day-to-day relationship with photography and I believe (they are the two shades) that have perhaps defined my entire professional career (and I suppose are due to my twin education in life — scientific and humanistic —). Experimentation and risk, yes, but hand-in-hand with method, study and research. This exhibition I offer you cannot be other than that cocktail: on the one hand, it is polythematic, polystylistic and poly-conceptual — in other words, loose and diverse —, and on the other, in this essay the argument is — at least that is my aim — that it is Cartesian, reasoned, measured. I hope that in it (our exhibition), as in a good cocktail, those two ingredients will combine satisfactorily (they nourish each other) to give you something that is in the end as fresh as it is rich in sensations. Please don't hesitate. Enter. You have before you a certain — yet extensive and detailed — panorama of splendid emotions.

# Cristina de Middel

## *I hate writing*

One of the main reasons I decided to say what I had to say about photography was in fact to steer clear of writing. I have a love-hate relationship with “the written word” that leads me to surrounding myself with books and words, while at the same time avoiding having to write down any kind of ideas or opinions and much less share them.

What you leave behind as the written word does not change at the same pace as your opinion, and I understand that it's a risky activity which may turn against the writer. So, it's better to put your ideas out there in a more open language, where the only proof left shows that you once had an opinion about something, but without becoming authoritative about its content. Photography and the use I make of it is the medium that offers me the greatest amount of flexibility. It is also the language that I prefer to consume, as it does not close any doors after itself.

And well, here I am, trying to offer an overview of the most recent events related to photography in Spain; trying to explain, from my own experience, the reasons why many people seem to agree on the idea that we are going through a change of cycle. And I do this while aware of the risks that go with it and non-too sure of the final result. May it be said, from hereon, that I lay claim my right to contradict myself.

I belong to a generation that has experienced unanticipated technological changes in photography. From one day to the next, publications began to request files and speed up delivery times. I have no special nostalgia for the laboratory, nor do I miss being exposed to chemical solutions and red lights. I embraced the digital era with as much joy as resignation. I remember the heated conversations we had with photographers when I was still learning the trade in Barcelona, and the die-hard attitudes of many who were prepared to self-destruct and become martyrs of analogue, creating strategies of resistance for a phenomenon for which there was no turning back. It was the first time that I became aware of the change of cycle, a generational change. The newly-arrived, those of us who were trying to desperately sell a photograph, without being on the company staff list, had one less monster against which to fight.

The change from analogue to digital is now, luckily, a topic that is redundant on the photography scene, however we are still suffering, at least those of us who work with the press, the consequences of a transformation that has placed being in the business itself in a risky situation. No publication, as yet, has provided a solution that has cushioned this radical change in production formats, while making them viable, especially in terms of distribution. Not even the digital version of *The New York Times* is profitable, with over a million and a half subscribers.

I did spend some years settled in the local press scene, which I consider to be my true photography school, and there getting to handle the codes and demands of documentary language was none-too complicated. I believe that it was just when I was feeling more comfortable than ever that I saw a photo by Ricardo Cases, which threw me right off balance.

Ricardo had just won the FNAC New Talent in Photography contest with his series “The Hunt for the Frozen Wolf” and his images shook me up in both technical and conceptual terms (not to mention the title). I had simply never seen anything like it, and on the other hand, I had never felt so much interest in hunting. His language made all the essentials (if they could be named as such) I was trying to replicate in my personal projects falter.

As luck would have it, I was not long in meeting him personally and finding out what was behind those images: a commitment as deep as it was playful in the practice of photography and a genuine entertainment that was devoted to shaking the very foundations of the kind of photography that was being lapped up in Spain. Ricardo was a person who was fundamental in my progression, and for me, he continues to be the flag-bearer for this new generation. His titles, on the other hand, continue to surprise me. From our first meeting I only remember the overwhelming desire to throw all of my hard drives out the window and start from scratch, after an episode of intense embarrassment, when I showed him my portraits of children in Haiti. In black and white, of course.

But Ricardo Cases was not the only one. At the time I was fascinated by Carlos Irijalba, with his “Twilight” project, which won the Botín Scholarship and for which I also presented my work, with the very same Haitian children. The possibility of constructing images at this level, with these grandiose logistics, opened up a thousand doors before me. To be honest, I had no idea of where to start.

There was also Sergio Belinchón, with his “Público” project, which led me to discover, the ‘non-places’; the equivalent of ‘non-photography’, which today are passed around by the avant-garde in the art schools. If, at the turn of the century, Photography dedicated itself to deconstruct postcards, in 2010 Photography itself was being deconstructed.

Both Carlos and Sergio were playing in another league. They were already recognised artists, whose work was shown in galleries and supported by curators, and this may be why they are not included today in the hurriedly-made lists and retrospectives that have arisen in order to try and put this new emerging panorama into some kind of order. They had already been on the surface for some time.

And so, with these references, a Magnum book or two that my parents had given me for Christmas and not much to lose, I decided that I had to try other languages before I completely settled down at my job. It was then that the limitations of full-page photos, graphic manipulation and just how fast I had to react were beginning to get to me. I left my job and created “*The Afronauts*” without realizing that it was the beginning of a far more accelerated phase. The press had merely been the training course, from thereon things began to get serious.

### **What doesn't kill you makes you stronger**

I have often had to answer questions about this new generation's leitmotif, and I have always pointed to the economic crisis as its true driving force.

Many of those who took the leap into a new language came from a safe job in a weakened business sector, like the press. Many saw how getting a publication or even a commission had become an impossible task and perhaps what set everything off was that no one decided to leave and get a dead-end job. The aim remained the same: sharing a project and reaching the public. And this latter phrase, luckily, had also undergone a minor revolution. In order to publish a book or create a magazine, you did not need the back up of a publisher. At almost the same time that Obama coined his “Yes, we can” phrase, and in Spain some of us decided to take to take his words at face value.

Everything happened very quickly, but suddenly, thanks to schools like Blank Paper, which created an army of new documentary-makers, who were interested in the same subjects, the photographic flora took on a radically different look. It was the beginning of personal languages, processes of self-awareness, the adoration of Paul Graham, an eagerness to know and understand what was happening beyond Spain, excursions to festivals where the Spanish flag moved like Japanese tourists in front of the Sagrada Familia. At least that's how I saw it, from the outskirts and being a woman; a position that did not get me off to a good start, and strangely enough, even less in this supposedly revolutionary and modern generation.

But getting back to the “Yes, we can” thing, the language that was blooming was nothing new in the world of photography, but it was still difficult to classify in Spain. It was located in an unexplored territory (Fontcuberta<sup>1</sup> does not count) that lies between art and the document and which seemed to cause problems for both photojournalists and art curators. It was photography, it told a story, but it was not so laden with opinion, plus it used a language that was so non-neutral, that it could not be documentary in nature. It took me some time to understand that it was simply a new hybrid genre that could not be pigeonholed at that time.

To offer up an example, we all knew about the existence of the *Casa de Campo*<sup>2</sup>, but no one could have guessed the nature of the images that Antonio Xoubanova compiled in his book.

Through photography and all these works, we were forced to look again, and so rediscover everything around us. The possibilities were endless. From your own family, to the gateway to your land or a dance hall. The gazes were exacerbated and they became cynical, melancholy, ironic and nostalgic, as if we had suddenly realised that, despite belonging to a historically insipid generation, our lives were also interesting. We could not recount skirmishes

during the Civil War, nor had we been to Beatles concerts, but neither were we empty within!

The greatest advantage of all, and that which paradoxically expanded our horizons, was that in order to create an interesting story, it was now no longer necessary to travel to Guatemala in search of outlaws in the night. It was enough to go to the park with your camera, to go frequently (a lot, really) and edit the result, giving priority to concepts such as rhythm, contrast, stridency and above all, sequencing. However much the editing sessions in the new scenarios developed themselves on the basis of dictating as to whether an image was ‘a great shot’ or not, the result always went beyond the specific interest of an image, what was important was the story, while the backdrop was of little value.

It is also true that these new visual stories were not dedicated to the same audience. The final goal was not a Botín Scholarship or a Luis Valtueña Award. We were looking outwards because we knew that in Spain, the seas had run dry and we needed to go abroad to seek out new opportunities like a Viking\*. Our proposals arrived when the Olympus of photographers was already booked up with five names and the interest of the Spanish public with respect to photography did not move beyond pre-established lines. It was better to bet on a certainty and recover investments. We never were a country to open up markets or act as standard bearers, and the New-wave era was too far in the past for anyone to even think about wagering on new values in the heat of the moment.

I should really add a few asterisks here, as I do not feel that the arrival of new names on the photography scene has modified the members of this Olympian cohort that I mentioned above. The presence of these artists has not been affected in any way and if anything, the space that they took up in this Olympus, was renovated for expansion work. Alberto García-Alix, Cristina García Rodero, Chema Madoz, Cristóbal Hara, Isabel Muñoz, etc., are still sitting up there, more or less involved with contemporary Spanish photography and their work seems to be as pertinent as ever.

The truth is that our generation did not enjoy classical institutional support by default, but it must be said that the real trampolines that allowed us to make the final leap, in many cases came from small-scale initiatives or institutions that were able to adapt to new needs and which were aware of the breeding ground that was one step away from becoming lifeless. The Emergent Festival in Lérida, or the work of Jesús Micó with the ‘Kursala Notebooks’, were in my case, essential for taking one step further and I merely followed the path that others had already followed with so much success, such as Juan Diego Valera, Camilo Laguillo, and Federico Clavarino, to name a few.

The step I made took me beyond Spain and since then I have been following events at a distance.

### **The Spanish Armada**

Perhaps another of the driving forces that consolidated the ‘Spanish Phenomenon’ was that it went beyond our borders. In the end, all of these trips to crowded festivals bore fruit, and for several years it became almost a tradition to have some form of Spanish work among the finalists on the catwalks of Paris and New York. *The British Journal of Photography*, the oldest photography publication in the world, came to call us “The Spanish Armada”, I don't know if it was to wish us all the best from England

1. A pioneering photographer who has created images of a false, yet often plausible, if not believable reality that question and reflect societal values.
2. A park in Madrid.

or if using a funny name provoked happy memories. Since then, the presence of Spanish photographers and the voices of analysts in prestigious magazines have become commonplace. There are few festivals that do not include the works of one or the other in their programmes and it would appear that we have finally cured ourselves of the Alfredo Landa<sup>3</sup> complex.

Luckily again, and due to the speed with which everything happened, this new hybrid (and difficult to classify) genre flourished in a context in which the photobook was emerging with force as a new platform for photography, and it found therein its definitive scenario, and in a very timely manner.

People far more expert than I have taken on the task of compiling and ordering the development of the photobook in Spain, and I therefore do not intend to undertake a serious analysis here. Only perhaps to explain how I immersed myself in that particular world almost without realising it.

It should be clear by now that my role in this phenomenon was made from the periphery. I did not form part of the scene and my process in the creation of *“The Afronauts”* was undertaken with the help of two people who, although they are now well known in this field, had little relevance at the time. Laia Abril, Ramón Pez and I began to conceive the book with hardly any experience or references and I continue to believe that this helped us. It was created with a fresh outlook and without ambition, like a game that was to mark our artistic practices for ever and in an unconscious manner. The initial reaction to the series in Spain was somewhat discreet, and it was not until I presented the book at contests and international fairs that things began to get serious. Later, remaining faithful to a trend in Spain that is not exclusive to the arts, nor to photography, when recognition came from abroad, I was embraced with love. All good.

This was in 2012, and many things have happened in just five years. Publications, publishing houses, distributors, contests, exhibitions, etc. have all multiplied, we are, in fact, at one of the best moments in the history of Spanish photography, in terms of its visibility and inclusion in the coveted world of art. Soon, another of the fearsome debates about whether photography is art or not will also be obsolete, as things are still getting better.

### The Neo-new Generation

And now I suppose that it is time to talk about the future, of how, although a role has been assigned to me in this new generation of Spanish photographers, I now feel as though I belong to another era.

As I said, everything has gone by so quickly. Just as Spain went from a dictatorship to a democracy in a few weeks, we are now giving classes to new generations who are arriving with ideas that are more original than ever. It amuses me to think that there are photographers who see me like García-Alix, untouchable, ‘up there’, with a consolidated career and in a position to give advice. I have been called “The Queen of the Photobook” or a “monument in Spanish photography”; this country once again showing its great sense of humour. It is ironic, at least, that from one year to the next I have gone from sitting in the auditorium to occupying the speakers’ chair (or writing this text). I sometimes wonder if the foundations on which this entire phenomenon have been constructed need a little more time to mature, so we can see how

everything turns out, as it is honestly very difficult to place oneself in a context in which, from one day to the next, you go from being a promising youngster to a figure of reference. However, I will stop whining and move on, to share my confusion. My concerns do not come from the challenge involved in facing what is new and moreover understanding it; they come, rather, from the perspective of having grown up on the Eastern coast of Spain, and having been witness to what happens when we Spanish get it into our heads to build something, i.e. Torrevieja or Benidorm.

It seems as though the photobook has become a formula for success per se. The publications of these books multiply, books that regardless of their quality, come attached and despite the expectations of their authors, positive results of any kind are seen to be unrealistic. Here the photographer is akin to someone who buys a flat, and who, having made an investment, then believes that renting it out will more than cover mortgage payments. It seems as though our sector is linked to the crisis in a deeper way, and one that goes far beyond leaving for Germany to seek work.

Not long ago I was on the awards panel for a photobook draft contest in a Northern European country. The deliberations of the jury were intense, and in the end the book I had voted for won. It was not a great book, it was nothing new. It was simply correct and fun. The winner was announced at a very Nordic gala and we all went to bed. The next day I woke up to an email and a rather disturbing message from the winner. I knew nothing about him, beyond having presented him with a bouquet of flowers on a stage, and he asked me, in the simplest of messages: “Seriously: now what?” I was surprised by his audacity and was saddened by his lack of perspective. Somewhere in the mind of this young photographer was the idea that winning a contest was the end of the road, and that he could now go to pick up the keys of his loft in New York. It is, of course, an isolated incident and it did not happen in Spain, but it made me think about what he was losing out on: the adventure of risking everything and learning from his mistakes, even though he had won!

What is true is that ‘our students’ now turn up as if they had a step by step instruction manual to follow: they have a list of addresses for where to send their drafts, they have lists of contests, and Google alarms that remind them of when they need to hand their work in, they also have thousands of interviews in which we tell them how everything happened. What we cannot yet write about with authority is how to attain a sustainable system, and I have been personally looking into this matter closely. Publishers are overwhelmed by offers and their conditions are almost absurd, transforming the flow of high class work into a business in which (apparently) nobody wins. Authors merely submit their work in exchange for the status that comes with having a publication out there. Publishers then lose almost their entire profits (apparently) to distributors, who upload the publications onto Amazon with discounts that bring tears to the eyes. To disguise the weakness of the whole business, crowdfunding campaigns proliferate, transforming friendship into a bargaining chip and we are left with the sensation that beyond a few avid collectors, the market keeps turning over thanks to the creators themselves, who support each other unconditionally.

3. A comic actor from the 1970s whose work often ironically reflected the antiquated, chaotic and make-do Spanish attitude to life.

The result of all of this is that we now have an incredible variety of proposals in published form; quality has not been affected, rather the opposite, however it is logical to ask oneself how much more time one can survive with this kind of set up. Self-publishing could be a solution, however one needs to be a networking genius and have the agenda of the Director of the MOMA to manage to create a lifestyle from this kind of activity. It would appear that we are still far from being able to live like writers, who bring out a book every three years and who can take it easy while preparing the next one, and the reason for this is that we have not created genuine interest in our audience. I do not want to act as a spokesman, but I do consider it necessary to stress the need, on the part of everyone, to find a way to open up to the public in general, as the institutions who occupied Olympus before we arrived did; with the same strategy, which managed to ensure that my mother could recognise the photographs of Chema Madoz. And perhaps this is the challenge of this new neo-generation; finding the formula that will save us all, through networking.

After five frenetic years in which I have often been asked how I have managed to keep up the pace, I continue to be optimistic. To put it one way, "I've seen things you people wouldn't believe, attack ships on fire off the shoulder of Orion" and the problem is the same the world over. The photobook phenomenon has transformed itself into an avalanche of automation, filling specialised bookstores with inbred products, as if photographers had held a strike for the mere pleasure of doing so and without making any demands.

I would like to think that we are in the initial phase of something bigger and that we will be able to find, among us all, definitive formulas that will allow us to be the greatest beneficiaries of our own work. And I will now apologise for coming up here and making use of this pulpit without being properly prepared, but the transformation that we need is shared by an entire generation and it is not just something that comes from inspired photographers. The basic theme is simple: my photos are your raw material, everything that follows is part of first year Business Studies classes; "power to the people" in the full sense of the expression.

And this is where what I dare to leave in writing on this subject ends. Perhaps in two or three weeks I will be offered a million dollar contract with a publisher who knows how to do their accounts and I will have to retract everything I've said, but as I already stated, I lay claim to my right to contradict myself.

[ A Certain Panorama ]

*By Jesús Micó*

—Recent Author  
Photography in Spain—



**Carlos Aguilera** is from the small town of Los Montesinos (Alicante, 1992), although he has ended up with his roots in Granada, the city where he studied Audio-visual Communication and where, among other activities, he coordinates his photobook club. Aguilera has also spent some time in the USA, studying and working as an assistant in the Photography Department of the University of North Carolina. These circumstances have allowed this artist, like other young people from small towns, to study, to leave their existential comfort zones and to settle into another reality, one filled with more challenges, stimuli and experiences, as is to be expected. A new context from which the world and life are seen (and experienced) in a manner which is very different from how they are observed from a small town like his, on the Spanish Mediterranean (although the town in question is a 'secano' – a dry farming village, whose arid location is somehow evident in his work *La General*, which he made in the area around his family home).

The place where you are born and live with your family, neighbours and close friends is a territory of visual stability (and in general terms, emotional as well). You grow up surrounded by all of these visual codes and you internalise them as your own, and take them as being natural (in the sense of them being those codes that correspond to your social, cultural and family context). You do not encounter any kind of rarity, neither aesthetic nor thematic in them. You are almost anesthetised before them, they have always accompanied you and have they have shaped your immediate, daily and continual vision of the world and of life, of existence. Everything that you see and which surrounds you in your normal space appears to belong to the (local) logic of the world in this territory on the planet; the one that you got to live in. But on the other hand, the vision that you have of your surroundings might be reconsidered when you manage to leave it for a time and see the world, grow and expand, take shape, mature (even one's gaze becomes more critical) and the return back home again (something similar to what will also happen in this exhibition with respect to M. Trillo and M. A. Moreno). Aguilera shatters the conventional vision of his own family space every time that he returns to it. And to do this, he uses the help of photography. It has been this medium that has allowed him to review it (his surroundings) in such a critical, curious yet also nostalgic and empathetic manner. To add the formal accent – with unusual compositions at times – and the subject matter in areas of the image that do not correspond to them (due to their banality, their vulgar character, their total lack of aesthetic or functional transcendence, their complete lack of narrative interest), the (visual) narrative turns towards a field of perception that appears as personal and as authentic as it is rough and dry, acid and sharp – he now uses flash – and that generates a certain visual estrangement – as we will see in the works of F. Cunha and M. Tagliaferri, who are also present in this exhibition –. Thus in each image, tightly enclosed fields of perception prevent us from seeing the area as a whole (in the entire work, we never get to see it), we only see fragments of it, which on the one hand allow us to imagine the type of territory being photographed, and on the other, to see it in an unforeseen, unexpected, unusual way. We are also offered images of objects that are either picturesque or transformed into the picturesque by a strange point of view and Aguilera's own framing technique.

*La General* is also the name of the road that crosses the town, and which has been closely linked to the town's commercial life (in the 1950s, several families, among them that of the author, settled on this road and opened up shops – the majority on the ground floor of their buildings, in order to supply travellers on route from one city to another). The initial project went under another name, *Carmen*, the name of the author's grandmother, who lent him a key, which gave him access to all those places he wanted to photograph at the beginning of the project, which he did at the time in half format, with natural light, and centred more on his inner family environment and with a greater nostalgic feel – although the latter will never disappear entirely from the course of the work as a whole. He then moved on to a less-specific study (not only his family) and aimed at documenting (in his own special way) the decadence of the town's former commercial past. The central axis of the work was to be the entire street and not just the family's shops. In the end, the project was more open and although it was to remain geographically and thematically limited to the area of the road itself (and especially with reference to the interiors of the premises), it would end up being a highly original document of a silent (and poetic) claim of the authentic, the vernacular, the close at hand and the local (a different claim, as it happens to that which in this exhibition is seen in the work of M. Llonch, who for a similar reason, chooses to use a formally elevated language of a high level of aestheticism).

*La General* is therefore a work of a personal documentary (and to this extent it is subjective, although its formal codes are almost of a notarial/prosaic documentary style – but this is not the case for the theme of each image or the changing and unusual frames presented) that offers up two interesting visions: on the one hand, that of a space with its specific socio-urbanistic connotations. On the other, that of his sentimental family environment. In the first case we see a typical urban settlement (small towns), the type that emerges at the edge of a road that passes through them, leaving them with a permanent sense of places of transit or that everything is transitory (construction work in the house, paint, bricks, broken tiles on the floor, cement, chickens running loose, etc.), places without much importance, without too much history, without architectural value, without any kind of aesthetic pretensions. Aguilera's camera stops in this territory, seeking its specific identity codes, those that create the authenticity of the space as well as certain objects that are present within it, in addition to some peculiar characters: "My interest focuses on traces, on the unkempt and in the strangeness that emanates from a place that is apparently so normal. I am also interested in the capacity of certain objects to connect with the identity of this place, in how everything can be reduced to determined specific elements." Aguilera is obliged to look at his surroundings and seeks to find new types of code that subvert those that are normally used (conventionally) for a documentary descriptive work. His is an enquiring gaze. A curiosity that roams from here to there through the spaces of his life, but finding in them unusual visual discoveries that confront out own gaze a little and which seem unusual. This initial vision noted here is therefore more sardonic (it accentuates, intelligently, without mockery, that which is grotesque, the visually abnormal, that which de-familiarises, the strange). The second vision that the project offers contains, by contrast, a certain nostalgic empathy.

And these shops (many of which are soon to close) still remain as scenarios in the author's life, his lifelong emotional spaces, however much he looks at them now, with a subtle and expert vision of a native (who knows all-too well what is being dealt with) who no longer lives in a place and whose gaze is filtered by contemporaneity, internationality and a broader world vision.

Finally, it must be noted that this is a project that is distilled on all sides by a certain (and highly intelligent) ambiguity (documental photography/constructed photography, fiction/reality, irony/neutrality, critique/devotion — that which is commonly understood as love/hate, the tragic and the comic, social analysis and poetic intention, etc.).

**Carlos Alba** (Madrid, 1984) presents *The Observation of Trifles*, a project whose title sheds light on its subject matter (the title is taken from a phrase spoken by Sherlock Holmes, in which he states that the true vision of a detective rests on the perception of the supposedly insignificant).

In March 2013, Alba moved from Madrid to London, with the idea of leaving his comfort zone and making a change in his professional life (focusing it more on his personal (author) photography work, instead of granting so much priority to commissions, as he had done in his home town). This decision was a stimulating challenge, one necessary for his new path in life. Alba recounts that on awakening on his first morning in London, he found a drawing of a simple map of the local area, which had been left for him by the owner of the house where he was staying. This proved to be of great inspiration to the young artist, who decided to go out into the street on the first day, and begin a serene, dedicated and contemplative discovery of his new habitat, a journey of discovery that would also lead to making contact with the locals, his new neighbours, who he wished to meet. And he decided to set forth (wandering and inquiring) with his camera. This way, he was able to graphically record what he found interesting during his walk, a walk that would never be hurried, but would be as interesting and it was calm and quiet (the only tone that allows one to get to know new surroundings with authenticity and empathy). Thus began a project that would lead to him taking photographs of his neighbourhood of Bethnal Green in the east of London (and its surroundings). Alba would not only take pictures with his camera, he also began to compile and collect personal objects (notes, manuscripts, messages, papers, photographs, film negatives and small banal objects), which he found at random during his exploratory tours of the territory. He did this in order to try and find out something about the past, guessing about hidden meanings and who their owners could have been, and with this, embarking on new journeys, following the trails, signs and paths that these objects suggested to him. These recovered objects would also add an element of physical attraction and greater narrative value — and intrigue — (as sentimental residues) to the project, when it was finally presented and deployed before its audience (like collecting a certain kind of visual archaeology).

When you have just settled into a city (especially if these physical, geographical and cultural surroundings are very different from your own — given that it is located in another country and moreover, that it uses another language) everything seems new at first. You experience

the authentic strangeness of an outsider, a newcomer, and the recently-arrived. You are seeing this unknown space, this distinct physical and human reality from the outside, you are living with your antennas extended, attentive to everything, in order to apprehend the keys and codes in which this new native life develops and in which you have to enter (and in which you will have to form a part). Time passes by and a moment arrives when you no longer see your surroundings as being new, you stop seeing things as strange, you no longer see things, from the outside. To get to this point you need time in order to acquire a certain visual habitualization with the space, and in order slowly empathise with the day to day discourse of the city and its inhabitants (supposing that one has a job, however basic it may be, or is studying, in order to integrate oneself in an acceptable manner). Alba's work appears to be a highly personal and effective formula (resource) with which to precipitate the arrival of the moment in which every integrated immigrant — however temporary they may be — stops seeing their new surroundings as being different and begins to see them from within, like any other resident. Our author shows an intense empathetic desire to discover and participate — to interact with — his new reality. He appears to be a young man who is quite willing to take part in his new social and cultural context in a positive and fraternal way. It does not appear to be the painful integration of someone who has travelled with reservations and who is on the defensive (however legitimate this may be). In all events, Alba is more than aware, all his senses are sharpened and his intuition is well-awake. And he uses his camera in a perfectly contemplative manner (it is no coincidence then, that this is half format): this is not street photography, it is not about emulating the rhythmic and rapid G. Winogrand. Neither is it about the search for decisive moments (objects, events, people), laden with symbolism and full of meaning, those that lead to unique images, with immense power and visual self-sufficiency. Alba, seeks quite the opposite, in a dedicated and detailed manner: he searches for trifles, moments, sites and insignificance, everyday personalities, authentic, close, convivial, allied, and where possible, friends, and his images find his complete narrative sense (and formal aesthetic style) when they are seen inserted in the book as a whole part of the entire series. And the fact is, that this project, somehow like those we have chosen from C. Aguilera and M. A. Moreno for this exhibition, remain as a homage to the simple, to that which is authentic, what is local, near at hand, the vernacular (although the vernacular, in the case of modern-day London may well be multicultural, poly-social, varied, mestizo and diverse). In the case of Alba (of the three authors mentioned), his gaze is more nostalgic, closer, friendlier and empathetic. His is a warmer, less harsh field work than that of Aguilera and with less emphasis on the grotesque, the acid and the shocking than that of Moreno. *The Observation of Trifles* is a kind of travel journal in which the camera is transformed into an ideal medium for empathising, socialising and coming into authentic contact with a new world in which one has come to settle. This is a medium that can help us accelerate the initial phase of getting to know and discovering a place and its people in order to enter into the emotional integration phase much earlier.

Alba does not present the image of a rapid-paced, urban London. He does not take us to *The City*. This is a domestic London, of neighbourhoods and suburbs. We see

landscapes of modest social housing, built between the 1950s and 1970s for low-income, working-class Londoners and immigrants. Our author wandered through these forgotten peripheries and encountered personalities, objects and places that may seem familiar, but are offered with a vision (especially when looking again, after having followed the entire story), as unusual, more cryptic, making them a little surreal and mysterious. We observe scenes with elusive atmospheres, that are sometimes affable, but in all events, always very British.

Be that as it may, it is not in Alba's style to wander as a vagrant without a memory, far from it. Our author documents those places that have offered up their minor revelations in almost taxonomical manner, however common, simple and everyday these revelations may be (and which makes them more authentic), noting their postal coordinates (those where the photograph was taken or where the object was found), to create a sentimental-emotional collection-album-archive of perfectly-dated references, located on the map (the book includes a detailed index of the streets visited). This project could be understood as a kind of personal and highly subjective tourist guide, an exquisite sentimental cartography on the inconsequential, an emotional map of the simple and the authentic of everyday life in East London.

It is strange that the work ends with a photograph of a homeless person with an orthopaedic leg.

**Alfonso Almendros** (Alicante, 1981, has resided in Helsinki for many years) is an author whose project *Family Reflections*, is presented here. This work, despite being highly allegorical, has something of an autobiographical and personal style. It has been created within the canons of what could be defined as subjective documentary photography, with a clear, symbolic, and metaphorical focus (a fact revealed by both the images and their titles). However, given the blurring of some of the images (as well as the metaphysical purity or almost religious mysticism of others), it would seem that we are dealing more with work closer to the territories of Magical Realism (Latin America) than anything else.

Almendros states that his father died when he was two years old and that this event, amongst others, prevents him from having mental images and memories of his progenitor. The artist is the youngest son of a family of five (who are also separated by a significant age difference) with a somewhat darkened past and certain complex issues that have been left unresolved for decades. After living for several years outside of Spain, Almendros decided to return home for a while and reunite with his past (i.e., his family), with what little he could remember of it — a past he recognises as confused and problematic, but of which he has no clear images, and which continues to hang inalterably over the current relations between family members, and which has resulted in some being totally separated from others, with no communication between them.

In the heart of this situation — one of reunion with something pending, yet uncertain, the artist decided to create *Family Reflections*, a project in the form of a constructed, highly symbolic story, on the emotional and existential past that this period has on both himself and his family. This is a past that is still highly present and influential on all family members, even thirty years after the death of his father. The main characters of the images

are his mother and several siblings who agreed to participate in the project. Some chose not to take part and have even objected to the work. Almendros himself also photographed himself in some scenes.

With *Family Reflections*, the author attempts to better understand certain passages of a story that he himself has not experienced, but which considerably affects his emotions. Almendros writes: "I believe that I am attracted by the traces or marks that the past leaves on people. Everything around my father is vague and distant, yet at the same time, his figure, and what happened to him directly affected my life and that of my family". This past is recreated, sometimes through images constructed and set up for the camera (with a clearly dreamlike or allegorical/metaphorical aesthetic), other images contain a more notarial documentary photography (pure, stripped bare) and others contain blurred, unclear images. In all events, Almendros manages to transport us to a highly suggestive emotional universe, one filled with scenes that are both raw and mystical, scenes that range from a poetic nostalgia to the cold emptiness of loneliness and death.

The artist also has a project that followed this one, which is somewhat more conceptual and less emotional than *Family Reflections*, which is entitled *My Father's Wrinkles* (with maps of the Moon); a metaphorical work between two imagined characters (conjectured, suspected): that of his father (given that in the case of Almendros, he cannot remember him) and that of a place that we are sure exists, and where we have proof of its existence, but which we will never be close to (as in the case of the aforementioned satellite)\*.

**Bego Antón** (Bilbao, 1983 — has lived in Barcelona for many years, however she is a tireless traveller, a fact revealed by the international projects undertaken over the course of her excellent career) presents here *Everybody Loves To Cha Cha Cha*, a peculiar document (photographic and videographic) on a determined community of individuals (basically women, in North America) who take part in a rather special activity with their pets: dancing contests with their dogs, in well-studied choreographies, synchronised and well put together; with pets and owners in unison (the relationship established between the two transforms their relationship from owners to dance partners, and much more, as will be seen). The title is the same as the successful 1950s song by the Afro-American singer-songwriter Sam Cooke, which refers to the *cha-cha-cha*, a Cuban dance that was highly popular during that era. In the lyrics, Cooke and his girlfriend go to a place where this music is playing and she tells him that she does not know how to dance to it. He decides to teach her, and at the end of the night, she ends up dancing better than he does. It is important to bear in mind, as one might imagine, the clues given by any project title — provided that it is a title well-chosen — and in this case these clues have a double meaning: firstly the title brings to mind the idea of dancing and choreography, a core concept in the project, obviously, however it also establishes the idea that anyone is welcome to try this activity, and that it is not an impossible activity for anyone — which is the idea defended by the fans of *Musical Canine Freestyle*, which is the term used to describe these dancing contests between people and dogs. Anyone can dance as they like in these competitions, and skill levels among participants may be highly different, however everyone has a place in them. It is more of a

festival and an entertainment (that demonstrates human/animal communion) than a sport, with its regulations and it is subject to rigorous rules on style and performance. As Anton's project reveals this does not stop these women from conscientiously preparing and training with their pets, and carefully studying their steps, pirouettes and moves, as well as preparing props and costumes that may be of questionable taste, so revealing the total commitment and interest of these women for these contests.

Anton is an author who, when undertaking her projects (all of which are in a naturalistic documentary language, one more lyrical than prosaic, despite being literal and pure), seems to have specialised in recording determined groups of people (hence the core concept that runs throughout all of her work is essentially anthropological and social in nature) who have been united by a belief or common activity that usually appears somewhat unusual, disturbing or distinctive, and which puts them together in brotherhood — or sisterhood (whether women who dance with their dogs, people who have seen UFOs and experience paranormal phenomena, naturalists who support nudism as a practice, or people who believe in elves and magical creatures). The faith and commitment of these individuals in their beliefs and activities, makes them feel empathetically united (in communion) and differentiates them (sometimes with a certain pride, despite the fact that to the majority of other people, their practices might appear somewhat bizarre to most people) from the rest of society. This idea of belonging to such a specific community, with shared experiences and tastes, reaffirms group identity and allows them to carry out their peculiar activities in a shared (and reaffirmed) manner.

For *Lady Winter*, the author went to live in a remote town in the north of Iceland, called Olafsfjörður. This experience was a total immersion into the harsh reality of winter (especially in a geographical location with such especially adverse terrain and weather). Anton ended up carrying out a (poetic, liberated and accurate) socio-anthropological investigation that showed human behaviour (and its capacity for adaptation) in contexts in which climate and weather conditions are unfavourable to life.

In *Butterfly Days*, which was made in a small town in the south of England, Anton's camera was turned to a small group of people interested in butterflies and moths. This human collective once more formed a community, whose identity trait comprised their keen interest in Lepidoptera.

When in Iceland, the artist discovered that many of its inhabitants believe in magical beings (elves, trolls, fairies, huldufolk, monsters and spirits of various kinds) she decided that this was something of interest, and she began *The Earth is only a Little Dust under our Feet* (2013-2015): "I decided to go in search of these beings. I wanted to find them, and more than anything, I wanted to see them with my own eyes. I interviewed dozens of people who had *the gift* and I travelled the country from north to south looking for their houses and hiding places." This is how Anton would end up showing characters like Phorun, who lives with Oli, a 3-foot tall elf who never combs his hair. Or Ragnhildar, who can see the doors and windows of the rocks where these magical beings live, or the members of the *Dalvík Weather Club*, who are capable of predicting the weather through their dreams.

Returning to our chosen project, *Everybody Loves to Cha Cha Cha*, is a work that once again shows Anton's

interest in this type of community, those that experience their (always peculiar) identity feature (in this case their love for their dogs, revealed in the form of choreography) in a manner that surprises the rest of society, as they occasionally border on the fine line that separates the grotesque (the bizarre) from pride (something also evident in this exhibition in the work of M. Trillo). One of the significant aspects in this work is the fact that the artist photographs her characters and their spaces in a way that is close to them (these women completely open up to Anton, in many cases their declarations border on the deepest level of intimacy) Although as an author, we know that she is outside of this peculiar universe that she records so accurately and with so much knowledge. Only by seeing them from outside can one understand the codes of this private world that has been intelligently unravelled by Anton from different areas of the United States. This artist therefore may be very close to (and be very empathetic with) what she photographs, but she possesses a perspective that is quite different from the one her characters have of themselves. In a certain way, Anton is like a super-tourist of other people's extravagance. She makes round trips to this destination, here personified in these peculiar women, who are both authentic and shocking (essentially it is they and their surroundings that capture our attention, rather than their dogs). This hardworking and meticulous photographer, interviewed each of these women beforehand and created a climate of trust and cooperation, so gaining a kind of passport of privilege that allowed her to enter this world of freestyle (as charming and sweet as it is freaky) with an open licence. If everything happens perfectly, it is because on the one hand, these women, photographed by Anton are not especially aware of their own grotesque appearance (sometimes tragicomic, but always kitsch), given that they are blinded by their (highly peculiar) love for their dogs (and with respect to contests, like those of child beauty pageants, are popular features in the social ideology of the average American) and far from seeing themselves as such, they show themselves to be incredibly proud of their dogs, their choreographies, their (simplistic) musical themes, their décor, their costumes and their props (supposedly glamorous and exquisite, although bordering on the stylistically absurd). This is why their candour before the lens is unambiguous. On the other hand, this author is aware that, in terms of an exogenous gaze (for those of us who live outside the world of freestyle), these women appear caricatured (seemingly amusing, although peculiar and unique) and her work identifies this perfectly, with a splendid collection of contemplative and beautiful portraits. There are images that corroborate the well-worn phrase that dogs look like their owners (or vice versa). In this case they mimic and emulate each other: take a look at the portrait of one of these personalities posing with her eyes closed (like her dog) or that of a woman on the floor whose hair is as white and as curly as the poodle she is hugging.

But to make things clear, Anton's gaze in no way mocks them, as with Diane Arbus and her subjects, this is a sympathetic, respectful, fascinating and even amorous gaze, although none of this will prevent critical viewers from occasionally manifesting their scorn, "When I began the project, I believed that we tend to give our animals human qualities that they do not need. However on finalising the project and after having passed a lot of time with these women, and after having talked for hours and hours

(I believe that) it is an exchange of love. In *Musical Canine Freestyle* I have found the maximum connection that exists between Man and animals. It is a bond that is difficult to explain with words”.

In addition to this mutual love, for these women, this world of freestyle is an opportunity to fulfil themselves in life as creators and it is clear that, despite being middle class (one cannot imagine a woman from the New York elite competing, for example) they do not belong to a North American social sector at risk of social exclusion (a sector particularly threatened by the new American government, one fears), which allows them to dedicate themselves to this activity and make it the centre of their lives. From a sociological standpoint, this series of portraits in some way shows the viewer the pride of the friendly, popular and conventional American middle classes (*Arbus fodder*: there is a (human) couple in the video, who are both seated and both wearing their dancing costumes, in their living room, with their prizes, their ribbons, garlands, diplomas and trophies on the wall in the background, a photo reminiscent of the well-known photograph taken by Arbus of the winners, the king and queen of a pensioners’ ball).

Finally, from an animal-rights viewpoint (and despite the opinions of the author, who explains that the relationships established between these women and their dogs is one of equals and on the same level, and that both parties merge in a kind of intimate connection that immerses them in love and emotional wellbeing, “ Sometimes the bond between them is so strong that they enter into a pink bubble, a dimension in which they become a single being and the rest of the world disappears”), we cannot deny that this practice, we dare not call it a sport, seems morally paradoxical. On the one hand, there is the declared issue of the women’s love and total devotion to their dogs (which one cannot question), however on the other, is the idea of subjecting these animals, who are unable to reason and have no will of their own, to a dressage and training process that is absurd in terms of their condition as animals. Despite not being a specialist in the field of animal rights, the fact that the dogs are seen as pets, however loved they may be, reveals that they are valued as a possession and not as domestic animals with whom one relates on a one-to-one level, in a way that respects and is as empathetic as possible with their natural condition (and that does not force the animals to perform absurd tricks that are not pertinent to such a condition). Commitment to one’s animal must be as closely adapted to its natural development as possible, even in a shared domestic environment. And to be frank, dressing one’s dog in a tutu and teaching it to dance to the rhythm of *The Lion King*, does not appear to be the best way in which a dog can be seen to be fulfilled as such. We do not love our dogs any less than these ladies, if we let them be what they are, (i.e. animals) and therefore, we should teach them only the necessary and inevitable rules for cohabitation in our houses.

However much these charming women may explain their feelings of spiritual and soulful connection they have with their animals and tell us of the deep devotion and respect they have for them, one doubts that they care for animal rights, when it is impossible not to see the incoherency involved in reducing their pets and training them (on a whim, rather than by necessity) to specific human activities, such as dancing, which is a complete absurdity for a non-rational animal. This idea does not stray too

far from the truth, as in one of the videos, the home of an interviewee (with a certain likeness to her splendid and enormous dog, which she kisses lovingly on its massive snout) reveals the huge skin of another wild animal on the rear wall of her living room, like a proud hunting trophy. This scene is perhaps a perfect graphic representation of the entire slippery moral paradox in which this work moves, and which also makes it so fascinating.

**Javier Arcenillas** (Bilbao, 1973) is an author, who in our exhibition “represents” a perfect classicism in reportage, committed photography. Many of his images closely follow Cartier Bresson’s idea regarding the *decisive moment* (one faithfully continued by the *Magnum Style*), regarding images of protest or with a certain touch of humanism or anthropology, subjects filled with a well-rounded visual energy and dramatism, with an emotional intensity, formalist perfection (including visual artefacts and marks), even in situations that are close to the limit, the deliberate use of black and white in some projects, with a judicious control of light — including fill flash and chiaroscuro, images of an amazing beauty, etc., and all made with an impeccable technical content.

Arcenillas develops his themes (for different agencies, press media and NGOs) independently, travelling the world with perseverance. He is a tireless worker, having undertaken a multitude of projects during his splendid career. Among his most notable series are *Gladiator School* (about a school of young amateur boxers in Cuba), *Weapon Social Club* (about an arms fair in Kentucky), *Transylvania* (about the difficulty of living in this area in Rumania), *City Hope* (on living and working conditions in plastic landfills, on which the survival of many peripheral slums in Latin American cities depends), *Sleepers* (on how members of the Untouchable caste in India sleep in the open, as they have no shelter), *Breakers* (on the disinherited who survive by scrapping ships in Bangladesh) and above all *Sicarios (Hired Assassins)*, his most acclaimed work (and the one we have chosen for presentation). This tireless author also has several other projects underway in Spain (*Akelarre* and *Mutante*), in Honduras (*Latidoamérica*) and in Haiti (*Coleratimes*). Arcenillas has also carried out another project with entirely different intentions to that mentioned above (*UFO Presences*, a project that won an award from the publisher RM for publication in book form). The project is a homage to the great North American landscape photographers, through a recreated story about the presence of UFOs in the culture of the country. The author states that the usual harshness of his work leads him — as in this case — to occasionally discharge the intensity of photography with other projects that are based on illusion, fantasy and imagination (instead of his usual painful reality).

Arcenillas defines himself as an emotional documentary photographer, someone who does not tell a story in a superficial manner, but who attempts to establish links with it beforehand, empathising with the environment being photographed, immersing himself in it. Someone who, in each project, needs time to analyse, conclude and narrate. The author is very aware that his work is undertaken in the face of adversity, suffering and the misfortune of others (the dispossessed) and he argues that this gives him an undeniable moral responsibility (a responsibility that, as he says, must always include self-criticism, professional ethics, and maintaining a view of oneself as a protest

photographer, while recognising that all reporters inevitably, and in the majority of occasions are obliged to work with and experience the suffering of others. This personal recognition makes Arcenillas' work even more praiseworthy). Only from the standpoint of this emotional documentary photography have works such as *Sicarios* been possible — a masterpiece of this type of committed photography, which is narrated with total starkness and visual pace, the life of young, hired killers in the cities of Guatemala. The crude presence in these images, of violence, danger, blood, weapons and pain, transports us to this base reality, which overwhelms the viewer with its intensity.

One of the most apparent qualities in the work of **Israel Ariño** (Barcelona, 1974), is the permanent and deliberate silent, intimate and lyrical tone that saturates all his images. His naturalistic documentary photography may be considered to be of a subjective and paraliterary order, inasmuch as, despite being mainly developed with pristine, crystal-clear photographs (which would grant each one of them a notarial testimonial quality and a greater sheen of veracity — the aforementioned naturalism), however (this is a documentary style that) ends up transporting us to a poetic, suggestive and evocative world in which the complete reading and narrative resolution of his images is intentionally handed over to the free imagination of the spectator. His photographs should not be considered as watertight compartments of finished and final information (despite, as mentioned above, his crystalline, documental transparency), but rather as suggestive windows or doors, open ajar to evocation, ellipsis and metaphor, the starting points of an inspired, open and ambiguous narrative, filled with mystery, points of questioning and certain enigma (more than final points with which to reach a definitive reading, one that is conclusive, finalised and closed). His photographs are aimed, not so much at providing answers, but raising questions.

The series presented, *Atlas*, is like a free-form, introspective, an emotional kind of cartography in which Ariño renders his mental images into the physical realm (that is to say visual — in the form of photography). These are images that are sometimes clean, sometimes murky and unfocused, like in scenes from memory and life itself. In this visual map we are therefore navigating in an elliptical, and not a literal manner: this is not a story with a lineal timeline, or a determined argument, it is a mental stroll, through the obsessions, memories, dreams, experiences, desires and discoveries, and other moods that populate the imagination of this elegant author when he wants to enter into his own depths and reflect on (his) existence (on the idea of reflecting and wandering through his own life, the artist states: “Serendipity, or the art of unintentionally discovering things is at the base of my process. Serendipity is a product of constancy and of a special receptivity that depends on the personality and the experience of every person and which also recognises the value of new opportunities, as they arise”).

Ariño conceives (his) photography as a structural, core extension of (his) life, i.e. that photography, is undertaken with professional and/or artistic rigour — may be a perfect way of expanding and considerably enriching one's own existence. And for the same reason, if one has a richer life (now with emotional rigour) the resulting photography will also be richer. Both factors (photography and existence) feed off each other equally, both

go hand in hand, as what links them is none other than the same shared adventure, that of looking and trying to understand the work better and our function in it, navigating between impressions hesitations and doubts, but while considering photography as more as a media that suggests and raises uncertainties (and that never discovers everything), than as a medium that proclaims, manifests and dictates decisive (i.e. absolute) testimonies. This is why, although neither of the two styles can be identified in Ariño's work, it could be said that the overall intention of the artist is more of an inheritance of the work of R. Frank in the mid-fifties and that of H. Cartier-Bresson at the beginning of the same decade.

*Atlas* is a work that has been created entirely with images of an exquisite visual cleanliness, with a high level of formal harmony and an undeniable compositional beauty, with pure, clean lines (sometimes a thin branch takes on the form of a simple graphic stroke that gives the image total meaning), with certain visual sensuality (on many occasions, water is present in a crystalline form and/or in exquisite and silent calm — although perhaps with a few ripples; also noteworthy are the underwater scenes of the jellyfish and the fish, with their serene and elegant style. In all events, we find ourselves before delicate and poetic photographs, whether documentary scenes with a spotless focus — visual purism — and other others with warm defocusing and dreamlike mists — Pictorialism —. This delicacy and poetry largely stems from his austere, brief tone and his content. This work is of a minimalism that in some cases approaches abstraction (front and back covers) or which is manifested with images whose forms are as dominant as they are meagre, both fine and essential (once again, the branches or stones in the water). In this sense the purity of the natural elements present in Ariño's images is close to that of the photographs of H. Callahan, M. White, A. Siskind and P. Caponigro, authors who, in the middle of the last century, saw photography as a means to spiritual asceticism and who created images that were made as the emotional graphic equivalents of the intimate connection of their creators with life, with nature and divinity (as well as photographers who inherited Whitmanian Naturalism and the modern purity of the 1920's and 1930s, notably E. Weston and A. Adams, who were inspired in turn by the theories of the great Stieglitz).

In all events, what is noteworthy is that although all the photographs in *Atlas* are, on the one hand, images of an elegant poetic containment (of a minimal order, to reiterate the point), on the other hand they are also (images) of an extensive and suggestive narrative freedom.

**Rafael Arocha** (Las Palmas de Gran Canaria, 1978) presents *Medianoche* (*Midnight*), a work that has already been finished and self-published but which we consider to be of considerable and specific importance, of a kind emblematic in the productions of author photography in Spain in recent years.

In this work, Arocha enters into the spaces of the night (bars, clubs, discos, afters and other locations), taking photos of the people in them (especially their body language, more than their identity or any hint of a biography: they remain as anonymous protagonists) and so reveal to the spectator, and in total frankness, the primal desires, drives and concerns that reign in these contexts of relationships: contexts, as we well know, are marked by instinct and inhibition, and a freedom from codes,

conditions rules and the social norms that govern every day, orderly and professional life. To do this, Arocha adopts a raw form of documentary photography, and an aesthetic that is as dirty and grotesque as it is poetic. His is a voyeuristic language, which is insistent, obscene, daring, provocative and strident (just like the environment he registers with his camera). These are photographs whose excess of artificial light, lack of framing, random compositions, errors, and more, in addition to placing us in a highly empathetic manner with the situation — one free of conventions — as experienced by the characters in the scenes — are raised artefacts and visual noise that function as powerful poetic imprints that inject a sensation of potent Verismo into the images. This aesthetic style is heightened with his visceral use of black and white and flash. With both techniques he reaches the hardness of bright light and shadow he requires, to offer peculiar strokes of light that cut off, and delimit more dramatically than the scenes portrayed.

*Medianoche* is an instinctual, visceral work with shots that have been made in outbursts that are loose, intense and free. To work like this an author needs to take part in these situations and join in, without concealment, as just another face in the party (neither an intruder nor the last on the guest list). He is not a kind of supertourist who has made a quick 'there and back' trip to this particular world (the work took place over several years, not just a single night). These are not photographs that have been staged for the purpose. They are shots made from within the action that is being photographed and participated in. *Medianoche* is therefore, a highly personal, subjective testimony (but in the end a testimony) of a highly specific moment, a moment of change, that when night falls, its characters strip themselves of all their daily conventions and transform themselves, theatricalising and liberating their behaviour, and creating all kinds of subterfuges and fantasies of seduction to heighten their encounters with others.

Arocha has a project underway that appears (only appears) to have turned towards a line of much greater introspection, which is his *O* project. In this work he undertakes an exercise of searching or journeying to within himself, offering with it a highly suggestive and personal mental construction that is formed by a series of photographs that function as graphic equivalents, bringing him close to a kind of interior silence with which to connect to the world, almost with the cosmos. It is as if the author has gone from the excesses and mental and emotional noise (existential), experienced in the night scene, to a kind of self-catharsis of emotional/spiritual/soulful cleansing, in which he now searches for the containment of his personal world. It is as if he had moved on from a public and collective noise to silence and private, personal, intimate and exposed reflections of all that is not essential (in an attitude of a certain Zen character). It is as if he has made an initial journey of a centrifugal nature (i.e. an expansive, provocative trip, to the outer regions, accompanied by other characters, fed by other co-protagonists, a social journey, one that is intense, and filled with energy and stimuli) which suddenly turned (and in the opposite direction), and which is now impelled by a centripetal force towards almost antonymous domains, to those of *Medianoche* (in *O*, the journey is interior, contained, solitary, it is not shared and is almost spiritual; a kind of exercise that involves entering into the abyss of oneself, and reflecting on the human condition in a much

more abstract form, without looking at others, without any form of stridency and searching for the essence of this condition, not in the outer world, with all its rich, lively, rushing about — especially the world of the night —, but in the deepest introspection). In more defined terms, a journey from without to within, and to photograph now, with a greater degree of self-awareness of himself before the world and before life itself.

However, what is important is not only what sets both works apart, but perhaps what they have in common. I refer here to the fact that in both works the same (moral) rigour is made evident, in the search for the raw, primary essence of life. In one case, Arocha does this through our relationships of communication with others (especially in contexts in which this communication becomes extreme and primary, it leaves behind conventions and is left free of the social codes that disguise it — as in the case of *Medianoche*, with this liberation of its characters through alcohol, music, dance and other stimulating factors —). In the other, he does this through our own inner communication (which neither features nor is altered by exterior stimuli, but which is soberly deprived of any social artefact that affects it and that leaves us alone to ourselves and with ourselves). In reality they are two extreme exercises in the act of searching, and both are filled with strength and emotion. In the first case, outwards and towards others, in the second, inwards and alone. The two works use similar formal resources (intense, dramatic, sharp, black and white — Arocha always cuts and frames with decision —, with a deliberately marked use of the flash, obvious graininess, etc.), the subject choice is somewhat contrary however: in one there is a human element and a lively rhythm that goes beyond the limits of the image to nausea (with closed in, claustrophobic frames, which introduce us into the scenario — the party — as if we were a part of it, and invite us to participate; these are images of a kind of visual drunkenness), while in the other, there is an interest in capturing (with a contemplative rhythm that is both paused and serene: contrary to the vibrant shots taken in *Medianoche*) there are no human characters or personalities, simply inanimate entities (with frames and viewpoints that do not seek to document them in a notarial and descriptive manner but by emphasising mysterious forms and volumes within them — even approaching abstraction — and which end up functioning as emotional graphic equivalents of the author and his inner world: *O* is an exercise in the perception of universal existence through a work of profound personal introspection).

**Teo Barba** (Madrid, 1976) presents *REAL*, a project that, despite having been undertaken in a notarial, documentary-style, prosaic and literal, reliable and apparently neutral language, as one enters into the work, it becomes highly subjective and personal. Once again revealing a clear trend to the recurrent and lucid world of visual estrangement that characterises the work of a large number of contemporary documentary photographers in the country: C. Aguilera, F. Cunha, C. García, M. Tagliaferri, B. Morello, D. Hornillos). One must however state that Barba's visual estrangement is less energetic and heated, but just as good as the majority of the authors mentioned. It is colder, sometimes almost frozen, more classical (although it may seem paradoxical that visual irreverence may be considered classical: it is precisely this paradox in which part of the excellence shown in this work moves). This is a mathematical

and finely-calculated visual estrangement, one measured down to the last detail. It is, of course, less visceral, sensual and voluptuous than that of M. Tagliaferri and B. Morello (which does not make it worse: in fact it moves very well in these intelligent and exact codes of clinical asepsis and (narrative and formal) containment).

The title of the work leads one to a similar reading to that of the project presented here by C. García. In both cases a dual interpretation of the title is possible (which could go unnoticed were the viewer not warned) and this provides us with a clue to the argumental and conceptual aims of the project. As such, *REAL* (in Spanish the word *real* – may be interpreted as meaning either ‘royal’ or something relative to the real, to reality (a concept so imbricated in the notion of photography, especially documentary photography, i.e. that of Barba). And it is precisely when reflecting on both fields in which he moves brilliantly. In this project, not only is it a question of how the idea of the royal has been dealt with by Barba, but how reality has been represented. Barba states, “I understand photography as the permanent search of questions without answers. An obsessive mission to *unravel the image, dissect it, narrow it down, take it to extremes*. Photography is not just the shape, the colour or the framing, photography is a silence, a murmur, an emptiness, an explosion, a frontal impact, a shrieking cry, a dialogue and an encounter” (Note therefore this phrase “*unravel the image, dissect it, narrow it down, take it to extremes*” emphasised here in italics, it is curiously similar to the ideas posed by Tagliaferri, despite the contrary ‘temperature’ of his photographs).

In *REAL*, a first approach provides the viewer with two categories of images: some that are more contemplative and formally more conventional (broader and more descriptive frontal and centred planes, highly-perfect perspectives with a high level of spatial depth, with vanishing points that could be from Italian *Quattrocento* and *Cinquecento* works, with compositional balance, serenity and visual stability, harmony and restraint; images with a splendid content, all necessary in the narrative in order to represent the Cartesian and rational aspect of the gaze. They represent the sobriety, strength and elegance of these palaces and gardens). The others are images whose themes or whose de-familiarising and more unusual point of view, possess a more uncommon or irreverent angle or framing, with planes that are more closed and incisive, with a greater visual strangeness. These lend a counterpoint to the balance and measure mentioned above, and then there are those that enter into the grotesque, the decadent in a lesser sense, creating the critical or sardonic counterpoint of the work, one that in many cases leads one to an almost surreal reading of the spaces and the subjects dealt with. And it is in this toing and froing of convention and irreverence (of both the royal and the real) where this work finds its meaning. Both concepts have been subverted by Barba’s silent and attentive (although critical and sagacious) gaze.

This dual subversion of concepts in *REAL* (that of institutional power and the gaze of photography and its relation to reality) was already present in the famous 1970s work by Lee Friedlander in the mid-1970s, *The American Monument*. The project was a commission to commemorate the American bicentennial, in which over 100 monuments of all kinds were pictured, which the author had encountered on travelling through the country. The work identified, as in Barba’s case, how motifs created

for aesthetic celebration (monuments are in theory, symbols, and more so if they are identity-based and national, through which a determined community, a country in this case, shows its pride, respect and veneration) were dealt with by Friedlander in a completely demythifying manner. The framings and viewpoints he used were not those that corresponded to the visual patrons of aesthetic elevation that supposedly befitted such exalted motifs, they were rather more strange framings, subtly dislocated, with unusual sight lines that did not exactly heroise the prominent figures related to this national-public statuary. Nor were these viewpoints in themselves fiercely critical, shameless and outrageous (nothing in Friedlander could have been *fierce*: his intelligent critical vision would always be silent, like that of Barba). The result was seeing *the solemn*, but in a sceptical (dispassionately) irreverent manner. While questioning formal conventions and limits (framing, composition, point of view) of documentary photography. This is exactly what we see in Barba: subtlety (he is neo-classically educated) but with evident visual insolence (audacity, inconvenience) to sculptures, buildings and symbols in *REAL* and the same (daringness) to the language of documentary photography itself. It subverts itself in this way, with an elegant stretching and distancing of any good-natured gaze on this question of duality. This is the licence that Barba grants himself, he is just as meticulous, ordered and systematic with his work, as he is critical and incisive. Technical perfection and the precise adjustment to the subject matter grant him a passport of privilege to use this dual subversion, one that he makes us, as spectators, happy participants in. Barba states, “A photograph is only an image, the drawing of the light, a series of pixels, but it may be filled with nuances, of suggestions and different interpretations. This establishes an interesting and necessary connection between what is photographed, who photographs it and who receives this image, or succession of images”.

All the photographs in this project were taken in the provinces of Madrid and Segovia, in the *Reales Sitios* (– *Royal Places*, in the province of Madrid: El Palacio Real de Madrid, El Real Sitio de Aranjuez and San Lorenzo del Escorial. In the province of Segovia: La Granja de San Ildefonso, El Palacio de Riofrio and the former Palacio Real de Valsain). The author made over sixty visits to these sites during the last three years – the length of time taken for the project. In them, the human element is present only as one more piece in a decoration, as if it were another prop, without protagonism or identity of any sort, as collateral elements are positioned in the scenes in a way (in the distance or behind a curtain of branches or other features that hinder identification) that only helps to internalise them (these scenes) with a sensation of greater visual estrangement. This presence (that of the subjects in his images) has also been subverted: what normally happens is that when a human figure is featured in a composition, he is usually the protagonist (the main or secondary character – but ultimately a main character) of the story. In Barba’s work, conversely, the statuary, the urban layout and the architecture (royal) are the main characters in his scenes, however unusual his manner of recording them has been. These non-conventional forms are what makes us revisit these areas, with a new gaze, one destabilised, unharnessed from the reverent and supposedly correct manner with which they are normally observed by the public in general.



Architecture and urban planning (including the garden as a concept) are cultural constructs that, as such, are filled with informational codes (identity, politics, economic, social, cultural, climatological, orographic, etc.). These buildings are created with the idea of exalting and manifesting power (again, political, economic, social, etc.) and therefore are made to be seen with a certain gaze of veneration. Barba's gaze however, includes many other, previously described factors, yet he offers them with a viewpoint that stresses the anachronism of those original functions (on being contemplated in the 21st century and with the unpopularity of the royal status in Spanish society). Despite this, his is not a political view or one of protestation, this is not his aim; it is simply a desacralizing gaze (while remaining profoundly poetic). One even notes a certain nostalgic and melancholic attitude in his work (in reality, these landscapes form part of Barba's personal and family construct, hence his unique and expert vision with regard to them: "My bond with the *Reales Sitios* comes from when I was very young and every year I would go there with my father (Teo Barba, the painter) to stroll through the Gardens of Aranjuez while he took notes on the arrival of autumn. I have felt admiration for them since then. While he coloured his palette with ochres, golden and reddish hues, I devoted my time to wandering about and seeking adventures like any boy of my age. "Don't go too far" he used to say, almost without taking his eyes from his brushes and canvas. And then, when I had lost sight of him, absorbed in my games, a flapping pheasant, or the exotic cry of a peacock would erupt from out of the leaves and bushes. Filled with fear and with my pulse racing I would run frightened and hide under the protective shadow of his easel." Barba is not therefore a supertourist photographer, on a return ticket to a reality that is alien to him and which he has made his own solely in the name of his project. This is not his case. He knows well what he is photographing and also seems to be very clear about how he should do so. There is no disdain, nor sour criticism, no visual scorn. But, for the same reason, neither is there any common, predictable view of the subjects, the spaces and the places shown.

From a technical standpoint, the entire work has been produced in digital format (not analogical) and there has been no manipulation of any sort in the photographed scenes during later processes of editing and preparing the final copies, (solely the necessary adjustments of light, colour correction, perspectives, focus, etc., but without any other transgression or alteration of the scenes themselves).

With respect to spatial arrangement in the exhibition room, the artist has used two contrary and complementary areas to display her images (which conform to the aforementioned categories). Firstly, those that represent the most objective and real part of her work (the most contemplative images, landscapes and balanced scenes), on both aseptic and austere white walls, arranged in a linear and orderly fashion (all in the same sizes, finishes and frames – classical and solemn – only the first photographic is shown in a larger size, functioning as a gateway to the project). Secondly, those photographs that represent the most subjective part of her work, pieces exposed on a red velvet background in the room and in different presentation formats. Images that represent the ambiguity of the word 'real' (royal and real in Spanish), using peculiar optical tricks and unusual viewpoints and twisted

framings. This red background panel appears especially overworked and baroque, in some way emulating the interior of these palaces. Furthermore, it is a panel bordered by golden pedestals with a rope that encloses and cordons off the observation distance of this block (reminding us that we must submit to the norms of authority and to the power of what we observe, emulating the physical delimitations that these palaces, most of which have been converted into museums; norms that impose themselves upon us when visited – *Do Not Approach, Do Not Touch*). This rope, therefore, as well as marking out red lines that we cannot transgress, also informs us of the established order, of social status and the hierarchy of power.

In Barba's own words (and by way of conclusion), "An inevitable attraction is what has made me wander through these places from another era, detained in time, with their imposing palaces, their mysterious gardens, corners that smell of intrigue, family crests, crowns and bastard sons. Walls that speak of power, columns of serfs and slaves, statues of fauns, of deer, of Bacchus ". All of which is a suggestive literary trip, one that we are specially invited to, a journey filled with nuances and explained with a brilliant and contained poetic prose.

**David Barreiro** (Pontevedra, 1982 – has lived in Iceland for many years) presents *Behind the Waterfall*, a project undertaken on the south coast of the country during the summer of 2013 and 2014. This being one of the areas with the largest number of tourist attractions. The region has a large number of hotels and guest houses which operate almost exclusively during the summer months, attracting not only travellers, but seasonal workers. This project exposes the private universe of one of these communities during the high occupation holiday months for the local hospitality industry – that of a small hotel in the middle of nowhere, close to the natural tourist attraction of a waterfall, without any other incentive or noteworthy location within a 40 km radius. In the high season, the coaches arrive every day with groups of visitors that come to see this natural spectacle, they then drink something in the hotel and leave, without stopping for too long. Locals and immigrants work at the hotel, and this is the micro-universe that Barreiro has sought to capture in a highly personal manner.

In the same manner, as will be seen in the works of M. Pastor or D. Mocha in this exhibition, Barreiro's work is developed with a naturalistic documentary language that mainly seeks visual and narrative serenity. The story he recounts is a simple one (almost minimal) and the landscapes and the personalities that inhabit them have been photographed with an especially contemplative tone that logically extends to the spectator); a tone with which none of them (neither landscapes nor people) acquires greater prominence than the others. As such, we are allowed to witness portraits that have not been hunted nor robbed, but which are slightly detained, subtly staged, and which give us the opportunity (as readers) to imagine their lives and thoughts with greater freedom.

And when one looks upon an image that has been created in a contemplative manner (as its creator has not wished to capture a scene in a more excited way, filled with visual energy – and taken rapidly –, but who has made it in a more detained silent and contained manner), one is permitted a more extensive, developed, slower journey throughout its entire length. A narratively broader route.

When one looks at a *hot* image (a decisive reportage shot, for example), the gaze is mainly directed to the area of this image that is more illuminated and it plays within it, in its fascinating visual energy (or formal energy) and subject manner (or argument). This means that one's gaze, with respect to the rest of the scene (which is not as captivating) is left to a second level of interest and its interpretation is therefore not as rich as when we look at the periphery of a contemplative photograph. In Barreiro's photos, this recreational activity takes place without hierarchies, ups and downs, and without hurriedness, throughout all the areas of the image, both the central and the lateral areas.

With respect to landscape images, Barreiro photographs them with a descriptive language that is just as contemplative and serene as that of his portraits. This permanent quality in his style means that all the images (whether landscapes, interiors or people) receive the same narrative treatment and that there are no levels between them, which allows the weight of the story to rest between the entire set of photographs in the same manner. There is no excess of form/language or of content/argument. Everything is lightly desaturated and decoloured and all is smoothed out, there is no visual noise, no marked contrast. One even tends to imagine that the clouds of the northern skies (even in summer) could, in the same way, filter and detain the intensity of colours and shadows as they could the emotions of the locals he portrays.

The fact that empty spaces, whether interiors or exteriors (including the coaches) is also notable, as is the fact that the people who figure in this project are always alone, and they never interact. There are some group photos (of what appear to be tourists), but standing far away and looking at a wild landscape, nothing spectacular. Everything therefore leads to a sensation of isolation (although not of solitude, for some reason) and of a social stillness that inevitably leads one to imagine what life is like there in the depths of winter.

The work presented by **Patricia Bofill** (Barcelona, 1973) is entitled *Derivas*, and is a project that is both restful and ongoing. It is an extensive journey in time that is being developed entirely in the field of abstraction — an abstraction that is not only of a formal type (based on non-figurative, unidentifiable images), but, where applicable, could also be defined and understood as being of a spiritual order. As such, it is also a work of clear aesthetic interest and transcendence, but which seeks, as in the case of the modern American Formalists of the 1950s (H. Callahan, A. Siskind, M. White, etc.), that this transcendence mutates into something (understood as) a kind of emotional introspection (of the artist) that is projected onto the spectator, a deepening to within oneself in order to then make these images graphic poetic equivalents of this deep intimate feeling of the author before the world. We have already discussed this concept of photography in the example of I. Ariño (with a work different from that of this artist, but with a certain similarity of intentions). The rest of Bofill's series (*Urbs* and *Passages*) take on the same question, and therefore define and delimit the permanent line of her intention and authorship.

In *Derivas*, Bofill takes a journey into the pure and primary minimalism of documentary photography (given that this is not manipulated or modified photography, it is pure and direct), it is an exercise involving the profound distillation of the usual values of photography, which

become serenely subverted: as such, the traditional values of representation which have always been attributed in a predominant manner to the photographic image (of being pure denotation with little connotation) are exchanged in this project for less common values that are based on a capacity for evocation (and which implies exactly the opposite, giving priority to connotation over denotation). Photography goes from being an entity whose basic function is registration and confirmation (even affirmation or testimony) to being an entity whose basic function is open suggestions, metaphor and ellipsis. In Bofill's words, "*Derivas* centres on the ambiguous dark and elusive nature of the photographic image, its representative power and the fragile and precarious relationship that it maintains with what is real." If photography is normally a section of identifiable reality, this question of identification is here made to disappear, so that it is we, the spectators who are able to construct a new meaning onto images that, in a literal manner, manage at the most to inform us of spaces, volumes, surfaces, textures, forms, limits and geometries, etc., but they never inform us of anything that is specifically recognisable. They are photographs in austere, monochromatic tones, without references of space or time, with a closed frame and without perspective, flat spaces, pure two-dimensionality, without shadows, without scale, without context, where everything acquires, therefore, a new dimension, a new open meaning, without visual certainties. Silent photographs (their formal and abstract serenity creates the perception that there is neither excess nor noise of any sort); brief, sparse and approaching a Zen-like asceticism.

Bofill describes her intentions clearly, "I try to strip away the photographic image, and rid it of everything superfluous, reducing any reference that it might have to the real to a minimum, all recognition, such that the spectator's gaze hardly has any support points on which to rest (to find a determined meaning). My interest centres on what happens in the image and not outside of it, which leads me to a progressive distancing from reality and to a disinterest in the value of the representation of the photographic image. *Derivas* does not seek to represent, document or be the evidence of anything. My interest lies in the world presented by the image and in its visual power to evoke or to create an emotion."

**Nacho Caravia** (Oviedo, 1980) presents *Mamá*, a project of a marked personal and subjective character that has been entirely made with a language (if applicable) that is more intimate and lyrical (some images are almost camp) than those of his other works, which are rawer and cruder (visit his website). This is a language that, despite being deliberately recreated with a loose, amateur and naïve intention (which creates an imprint of greater truth and closeness), manages to take us in a decided and emotional manner (which is not ingenuous) towards this peculiar universe (which I will now explain) that has been built by both the artist and his mother (he is an only child, and has never met his father).

In *Mamá*, the young author offers up a private vision of his mother, he is occasionally fascinated and in league with her (a gaze of pride), sometimes with a certain sad, melancholic or nostalgic look (as if Caravia, on seeing her, sometimes does not perceive the maternal figure that he really needs). Photographing a mother in this way cannot be easy, when one considers that she must be the main

reason for your emotional and rational support in life, and when she has become a free person who seems to disconnect from the normal logic of the world and that which completely subverts the normal hierarchies of power and social order between mother and child.

Caravia tells us his story without any form of dramatism or bleakness (although his concern is sometimes evident), without establishing judgements of a moral value and in the attempt to empathise with the peculiar personal world that seems to have entered into his mother's life. She is a woman who possesses a certain ambiguity before the camera: occasionally appearing fragile and like a worrying victim of a behavioural disorder (in what could be Diogenes Syndrome) and on other occasions posing with a decided power of seduction and attraction (in fact a certain innate natural elegance is evident in the anatomy and movements of this woman, who sometimes appears rather flirtatious). Her appearance in some images seems to be abandoned, however in other portraits, her style and beauty are remarkable.

This project is essentially a form of dialogue between two people, the author and his mother, the latter of whom is affected by clear emotional disorders that have undesirable domestic and social consequences in her daily life. Caravia, in a poetic, radiant manner that is filled with affection, in a morose and amorous manner, both dedicated and detailed in his photography, seeks to understand and accept her ("As far as I can, I try to help her to remain aware of her situation and improve her relationship with the surroundings", "I began to photograph my mother coinciding with my personal emancipation, taking photos and editing them was a new form of dialogue between the two of us, one free from the mother-son hierarchy. Over time, seeing my mother from this new perspective, deprived of her rank — but not of my affection — has helped me in the task of understanding and interpreting her" he states).

And while Caravia and his mother are in dialogue, we witness (despite the naïve, amateur narrative) the elaborate and committed portrait-homage that the artist constructs of her, a portrait that ends with beautiful images of his mother dancing in a kind of personal dance with herself — metaphorical images of an inner freedom that is as intense as it is innocent — and a beautiful final photograph — a la vintage — of both characters blurred.

**Jon Cazenave** (San Sebastian, 1978) is an intense and emotional author (although he should not be considered as liberated, expressionist and passionately overflowing, as he is austere, spiritual, ascetic, silent and synthetic) his implication in the projects he creates (some, like that presented here, have taken a decade to complete) is rigorous and firm, an implication that (incessantly) is focused more on the search for the origin of things than the author himself can ask himself than the search for (his) definite responses. His work moves in the field of introspective questioning and the apprehension of knowledge through doubt and inner investigation, more than in the search for direct solutions obtained from without, from the concrete (exogenous) universe that surrounds him; which in his case is a universe with clear Basque roots and connotations. It is therefore, an attempt at a better understanding of the world (not only his perimeter, Basque world in this case, but in that of the universal, that which we understand as life, in all events, both are external) but created through the internal study of oneself.

*Galerna*, the work presented here (this is the first time that it has been exhibited in its entirety, in a synthesis of 10 images), it is like a highly elaborate and subjective kind of visual construct of the Basque Country (Cazenave says: "It is a kind of intimate anthropology of feeling Basque") and it comprises several series: *Gatazka* ["Conflict"] (2007-2009), *Herri ixilean* ["The Country in Silence"] (2010), *Ardora* ["The Luminescence of Fish in the Sea at Dawn"] (2012-2016), *Numen* ["Deity"] (2011-2014), *AMA LUR* ["Mother Earth", and also AMA — "mother", in Basque, and LUR, the name of Cazenave's partner] (2013-2015) and *Uraitz* ["Waterstone"] (2015-2016). Throughout all of these series, the work moves from an initial documentary, report-type language in *Gatazka* (subjective author press photography — such as that of A. González Caro — or poetic dramatism, such as that of A. De Duenas, J. Gorospe, A. Lorenzo and C. Ordóñez — : extreme blacks, highly contrasted, turbidity, large stains, movement, darkness, metaphoric images of a lack of response, images of doubt and questioning more than of proclamation, affirmation and testimony, etc.) to the abstract essentialism in *Uraitz* (such as that of P. Bofill, for example). In terms of its argument (and in a highly summarised manner), the project begins from a determined analysis of the Basque conflict (*Gatazka*) and enters in a more generic way (*Herri ixilean*) into the nature, history and legends of this people (especially through their anthropology and rural culture, their ancestral magic, and their myths and rituals, which are conserved, venerated and transmitted, generation after generation in both the mountains — *Numen* — as in the sea — *Ardora* —) in order to try and reach the soul of their identity (that of the Basque people) in the traces of the prehistoric presence of Man (*AMA LUR* and *Uraitz*) in the Paleolithic caves of Euskadi. The cave is understood in a mythical manner by Cazenave as an empty space in the interior of the Earth where, as is the nature of emptiness, there is a total absence of artefacts and the essence of the human condition therefore can rest in its primary state, free from any form of contamination (and also be present in a material way, on its walls and its ancestral stones).

Cazenave explains, "In the beginning I entered into the two parts of the Basque conflict and I experienced complex situations (street violence, ETA assassinations, funerals, marches for prisoners' rights), however I soon lost interest in journalistic photography (after one or two years) in order to seek out the improved development of my personal language and be the one who marked the rhythms of this research project. I have photographed my friends, I have photographed my family, I embarked on a fishing boat for weeks to seek out the emptiness of the sea, I have met the families of victims, and of prisoners, I have met with anthropologists who guided me on my search. All of these people are in these photographs. I have never hidden. I have always used a 35 mm and a 50 mm precisely for this reason, in order not to hide, to be close to what I shoot. I sometimes think that my eye does not guide me as much as my nose. I need to smell. I sometimes take photos because of the smell, and I normally remember the smell of a photograph. It's very special."

From all of this journey, certain aspects of the series should be noted. In *Numen* it is noteworthy that the profoundly subjective documentary photography used by this author successfully transports us to a world of ancient and vernacular spirits, by allowing us to enter in primary, ancestral rites, making us almost direct participants

of the experience, as if we were a part of this process (if Cazenave had taken his pictures with a more notarial and literal viewpoint, he would have left us completely 'without' as spectators, like tourists of an exotic reality in which everything is alien to us).

In *Ardora* one begins to identify a progressive trend to the formal and conceptual abstraction of the work. The first images that begin as synthetic, rather than analytical start to appear; the immense waves of the Bay of Biscay that crash together and that act as the metaphor of the discord between two polarities that, when they meet, strike each other violently, creating an explosive liberation of energy and angst, a cathartic, cleansing release, like when an infected cyst is lanced, and on breaking, expels its unhealthy interior and the wound is finally clean, healthy and repaired. Cazenave does not settle definitively in abstraction, but the latter begins to emerge as a way of solving the project and its transcendental questions. This abstraction will steadily take on more and more protagonism in the subsequent projects of *Galerna*.

In *Uraitz*, the artist deals with stone, water and primordial matter. The photography becomes abstract and there is now no trace of the man of the Basque Country. Colour enters. Cazenave collects stones from the mountains, moulded by the passing of time and water and he touches, studies, analyses, rubs and feels them, he treats them with iron oxide powder (giving them a sacred red ochre hue, the first colour) before finally photographing them. The act of photography thus remains at the end of the process and not, as is habitual, as its beginning. The artistic process is made more playful, he interrogates and plays with the materials, he reduces them to symbols, it is a process of synthesis, and a metaphorical one at the same time. It seems poetic that when Cazenave decides to include colour into his images, this colour is mainly red (being a visual metaphor of an atavistic, primary, pure, innocent, material, natural from the Earth, the origin of all, initial fertility). The red that enters into *Galerna*, is not therefore that of blood, which would be an obvious and superficial metaphor of the violence and conflict (however terrible they may have been). This oxide red in the stone emerges as a metaphor of the primordial origin of life and not as the fatal conclusion of it.

Be that as it may, in *Galerna* (referred to here as a complete work), the author does not appear to consider his political or national identity in a specific manner (even though Basque sentiment permeates the entire project and is a permanently present sheen – with more or less ellipsis, in all of its different sub-sections), however it does so in a more abstract and primary manner (which makes it far more poetic and authentic). In reality, and as we have seen, the work in its beginnings does develop in more vernacular terms of identity (with more hermetic and determined arguments), however, as years go by, this obvious and core question of a specific identity – that of the Basques – progressively transforms into something more universal and generic (and abstract: the human condition). This journey from specificity to abstraction, as mentioned previously, will be dual: a thematic or conceptual formal journey (aspects relative to language or languages used), and, more importantly, a journey (in exactly the same sense, from the specific to the absolute).

It must be said that the work (which is ratified even more in its entire extension) possesses an evident autobiographical connotation, although one that is neither

concrete nor literal. A project with this level of implication, as we have seen, cannot be but the certain result of a task undertaken with guts, emotions and deep introspective analysis. But to be clear, *Galerna* should not be located in this part of artistic creation, which is made exclusively with one's gut instinct, despite the fact that most of the texts one reads about Cazenave largely emphasise this; we may consider this to be a project that is fundamentally visceral, animal and vibrant on a primal level, yet at the same time, it is impossible not to see that it is bathed and protagonised by a second (parallel, collateral and equally important) analytical and studious vision, one that is much more methodical than it seems, being judicious, measured, reasoned and controlled. In other words, there is a great deal of rational contention and grey matter in this work (and not just an irate, heated impulse or emotional outburst).

Despite having stated previously, and having accepted that one is not a specialist in the *Basque Question* (beyond the information, which is always polarised, that we have received from the two different (extreme) political positions, during the long, hard years of the conflict), allow us to believe that this author is sailing in the difficult seas of legitimate doubt: he maintains a deep empathy with non-violent protest in favour of the Basque identity (Cazenave was born there and grew up surrounded by its cultural life), but he also acknowledges the terrible excesses of its most violent facets. In all events, the author recognises that things cannot be made better by the identity clash of two opposite poles (a clash in which he was born and in which he has spent his entire life). A reduction to stereotypes (these two historically opposite bands that remain at the root of the conflict) is entirely contrary to his conception of life. This reduction does not allow for resolution. And as such, he decided to leave behind this level of superficial noise (however serious it may have been, with the bloody and irreparable wounds that it has inflicted on all of its victims) and to try and reach another (level) of silence in which to find the chance of a response. Indeed, part of the excellence in *Galerna* resides in having found, in this abstract containment, a kind of moral passport with which to cleanly approach the problem, instead of having recreated (positioned) himself in a polarised defence of one of the two possible causes of the Basque Question, an issue, that is irresolvable if only one of these causes is dealt with exclusively. If Cazenave had remained in *Gatazka*, his first chapter (even though he would have developed it much more), would have been founded in an argumental and thematical narrative world that is far more private and determined, that of the historical conflict and that of himself and the most habitual and well-worn roots of its identity (with all of its terrible signature of violence and terrorism), however, it would have been difficult for him to conclude with a truly liberating idea of the problem, of its long emotional tangle, filled with poisoned, historical rancour (unresolved by either party). The universality of the only response reached by Cazenave (the Basque condition reduced to its primitive synthesis in the prehistoric, ancestral cave) is the only one that may be allowed to assume an undeniable moral and political legitimacy for itself, on maintaining the issue of Basque identity completely separated from its contemporary contamination (that of the second half of the 20th century), a contamination that is of more specific order and that, as proven, despite the terrible recent past of violence, has to date incapacitated all possibility of a mutually-agreed resolution. The vulgarity

of applied politics has led to clashes, confrontation and violence. Abstract political thought (unfortunately only permitted to art and philosophy), and which is essentialist (it is the philosophy of the political), is solely that which allows the Basque identity to return to a primitive state of purity, which renders it unquestionable before third parties and polarities of any kind. *Galerna* therefore silences anonymous historical postures with a deeply moving, elegant and striking beauty. Such is its reduction to the primary and ancestral evidence of the Basque that any attempt to find within it echoes and traces of a conflict, however serious (of the 20th and 21st century) is morally and aesthetically improper. Luckily, Cazenave's work is above all of this.

In this journey of philosophical introspection towards Basque atavistic identity, the author reaches the most universal essence of the human condition at the same time. And in it, all political determined problems are diluted for the sake of this final abstraction of Man. In this final essentialism, the answer is universal (and no longer just Basque) and admits neither questioning nor polarisation: it has deprived Man of everything, leaving him in a state of primordial harmony with nature. It is not therefore that Cazenave is seeking to avoid this problematic issue of Basque identity (in fact his work is morally and rigorously pure, almost innocent: he is like a child who continues searching for answers where he has been told that there are none). He far from avoids the matter, as the author could have undertaken projects that did not deal with the Basque essence, and Cazenave dives into these ancestral roots and into the origins of the question because he knows that here there will be no noise and because it will probably be a place where he may be able to find an answer that, although it may not provide clues with which to understand the dramatic problem of his homeland, it will at least be an area in which his identity (Basque and human) finds itself in a clean, original way, and in peace. This is a territory that pre-existed any conflict, a land of salvation, of silence. A place in which the reaffirmation of his identity does not enter into conflict with anyone and does not involve any form of renunciation.

His, therefore is not a cowardly journey, without a stance, a kind of subterfuge in order to avoid raising such a problematic question in Spanish and Basque society today, but rather the contrary. This is a journey that seeks a profoundly empathetic answer to a historic polarisation that is difficult to resolve and whose sole moral possibility to be resolved is the pure essence of an identity before contamination. This is like placing oneself at the centre of this historical polarisation, a place understood as the only situation in which there are no superficial interests that shift the balance to one of the two sides (each one with his unquestionable legitimacies, given that the latter are not tinged with violence and death). The author has not wished to avoid the issue, quite the opposite; *Galerna* is a territory of common unification found through artistic essentialism and beyond all noise or storm — this word being the title of the entire project itself.

As a footnote, this was written on a day when ETA is in the Spanish media headlines as the group has just announced its unconditional and unilateral disarmament for 8 April, and has facilitated the location of its arms caches to the international press.

As a conclusion, we would like to point out that *Galerna* is a journey that, far from being one of exploration (as suggested earlier) is actually one of initiation and

of birth. It is a journey that, instead of taking us to a destination filled with conclusive and accurate answers, leads us to the origin of all origins, the only territory of serenity and absence from contamination, the only response possible. The image of a hand appears in the early part of the work (the print of a hand, which appears to be bloodied, it is however the mark on a wall after an afternoon of rioting in San Sebastian) a clear metaphor of the pain and rupture. In the final photo of *AMA LUR*, this hand (once again, a dyed mark, on a stone) is a primitive hand, clean, innocent, ancestral, in harmony, a unifying hand, serene, without conflict, a mark that proclaims an identity — *I have been here, a human being* —, but an identity that does not admit contamination nor polarisation, as it is essential and synthetic, that of the universal human condition, manifesting itself in its origins.

**Iván Clemente** (Madrid, 1979), in his project *h* (a title that refers to the Planck's Constant — the origin of quantum mechanics and therefore the origin of almost everything), combining poetry with nuclear physics and Zen philosophy.

*h* is not a scientific work (it invites one to dream and imagine, not to sanction, prove or certify), however, it is clearly inspired in the possible intersection and affinity of the three aforementioned areas. It is a work conceived in book form that accurately choreographs (in page, edit and sequence), on the one hand theorems, equations, universal formulas and principles of physics (Schrödinger, Einstein, Lorentz, etc.), and on the other, quotes from great thinkers and writers (Kerouac, Borges, Mallarmé, Ezra Pound, Neruda, etc.). This attains an exquisite dance of references throughout the book (scientific, and literary-philosophical) which are accompanied by beautiful photographic images that could also possess this double connotation (they seem to have both purely aesthetic origins, justifications and intentions, while they also occasionally seem to be images of textures, surfaces and volumes, etc., that have been taken with a purely pragmatic attitude, like those produced in any physical, scientific and determined study of something). These images are accompanied by splendid non-photographic illustrations by Zuzana Kralova.

In all events, among all these references and images, Clemente manages to recreate, in his imagination (and in a free and open manner) a kind of Cosmos in which, as spectators, we are urged to transcend what is close and obvious, and mundane in things, and approach a renewed vision of them, a vision that (although for a large part of the audience this may be surprising) combines physics and poetry. And as *h* verifies, there is a common territory shared by poets, nuclear physicists and Zen masters: the mental archetype, the synthesis of thought, the distilled essential form of ideas, the reduction to the primary and fundamental idea of things. This space of hybridisation and intersection between disciplines is that which fascinates Clemente and motivates all of his work (he studied nuclear engineering). An Oriental garden, a preferred scene in Zen meditation, is none other than a perfect representation of the cosmos. According to Buddhist philosophy "the entire universe is enclosed within a grain of rice. This is in some way equivalent to what occurs in mathematical formulas (or equations), or in a poem.

The images for this work (which is analogical and digital in nature) have been made in urban, shared, daily environments and they are still figurative and identifiable,

however on being presented (recontextualized) in this project, they acquire a much more abstract appearance, fleeing from a more evident representation of things. Clemente states, “I capture images that, when extracted from an urban context and after a later distillation, are converted in windows of the (suggestive) enclosing worlds.” This closeness to abstraction is necessary, as on the one hand it recreates the highly aesthetic visual imaginary world that Clemente seeks to seduce us as an artist, and on the other, it connects (the idea of abstraction) with its conceptual proposal, that of the synthesis of thought that the three aforementioned disciplines have in common.

Finally, it should be noted that the project has steadily evolved from its initial conception as a photobook with the recent addition of multimedia elements, music, and mobile applications, as well as website, textile, textual and exhibition developments.

**Irene Cruz** (Madrid, 1987 — although she has lived in Berlin for years) is another representative in our exhibition (as is M. Pastor, I. Ariño and A. Almendros) of what could be considered as Documentary Naturalism of a subjective order, which in her case, is also rather symbolic and allegorical, and in almost all of her works, is related to a highly contemplative idea of the landscape and of nature. It is an idea that has been largely inherited from the aesthetic theories of German Romanticism and from Oriental philosophy (areas of which Cruz is a fervent follower, a fact shown in her numerous series). It is no coincidence that all of them bear titles in German, a language with a hefty semantic weight when it comes to defining theoretical and artistic concepts (with complex terms of extensive morphology that enclose deep and extensive meanings). Notions such as *Stimmungslandschaft* (the emotional language), an aesthetic idea that, together with others, and drawn from Taoist concepts, is highly present in the majority of Cruz’s projects, projects that, despite being independent and self-sufficient, still remain highly interrelated (formally and conceptually) with each other. Three of them have been presented for this exhibition.

In *Urlaub.Vacation: Retreat & Recover*, the artist visually recounts (with an open narrative, but, as in the rest of her works, constructing a highly personal feminine universe/archetype) a specific action (note here that Cruz has an extensive artistic work of a performative nature) regarding her connection to the beautiful and decadent natural environment that surrounds her in the scenes, an action akin to the existential cleansing of herself, of a renovating catharsis, before nature. The personality presented to us in the images — always Cruz herself, seems to seek within them a kind of physical and existential emptiness before the immensity of the world, an emptiness that is understood as a metaphor of our own insignificance (that of Man) when compared with the enormity of the Earth, the universe and the cosmos. As Cruz states, “Chinese philosophy maintains that from emptiness comes the primordial breath and other breaths of life-force that constitute nature and its constant flow”. As such, the images created for *Urlaub* (it is obvious that this author moves in the field of staged photography) project a certain sensation of emptiness, isolation and solitude, in what appears to be a flight from civilization, a retreat to the country, to the abandoned and the primordial. According to Cruz herself, this is a journey back to nature “to empty oneself, impregnate oneself with its life-force and recover oneself”.

In other words, from emptiness to fullness. And it should be noted that this work is inspired in the — almost philosophical texts — of François Cheng, a well-known specialist in Chinese poetry and painting, whose writings focus on the idea that all artists must understand the notion of emptiness, the fundamental Taoist concept of the universe and its understanding of the world and of life, an emptiness considered as a breath of life and as the supreme state to which Man must aim. The beautiful scenes of *Urlaub*, many of which, such as levity/fragility/levitation, appear to reveal the need to empty oneself for purification before replenishment and with this, recover oneself. All the images were taken in the old Spreepark amusement park in Berlin, an area surrounded by weeds and untamed vegetation; closed off, forgotten, empty, unoccupied, vacant, on holiday (hence the ellipsis of the title).

Cruz has another series, entitled *Mär* (which means fairy tale in German, although it is a word no longer used). *Mar* is also a word in Spanish associated with water (the sea) and Cruz plays with both meanings using a series of clean photographs, recreated and choreographed, in which one sees this pure and empathetic union between an enigmatic character (represented by a naked, female human body) and nature, which in this case is mainly characterised by water.

In her series *Stimmung* (another German word, which is used to designate a variety of meanings, such as mood, feeling, spirit, climate, tendency and morality) the artist, influenced by her readings of Simmel on the landscape, once again combines herself — completely naked — with nature in another action that deals with the communion and purification of her own body with the earth, with water, trees and other elements of the forest. With these scenes, Cruz (whose scenes bear a semblance to those observed in Finnish Naturalism, so well represented by A. R. Minkkinen) manages to recreate an entire work of landscape, this being understood as a mental construction and a reflection of one’s own emotional situation before one’s surroundings. Cruz herself states: “The artistic genre of the landscape shows the human need to feel close to nature, as well as to appreciate its beauty. I conceive of the idea of landscape as an awareness of the place in which I am, where life happens. Nature exercises a power that minimises us as we become a part of it, while it connects us with a feeling of existence and a shared belonging to the universe.”

**Tiago da Cruz** (Caldas da Rainha, 1976), is a Portuguese photographer who lives in Algeciras (Cadiz), who has presented us with a dark work of subjective, introspective reporting, which is partly fictionalised or staged, but which has been created in an atmosphere of a possible reality. This is a reportage, in all events, with formal and semantic connotations that could well be defined as pre-cinematographic. His story, entitled *The Dark Ride*, is more sensorial and emotional than it is determined, and although it lacks a lineal script (and in reality, neither a beginning nor an end), it relies on a kind of sequential, ordered narrative of his images (especially when working in his preferred format, that of the photobook) with an efficient and suggestive audio backing (when the specific video of the work is viewed). The story is allegedly open, and with it comes a greater fictional and enigmatic component. It could well be a film from a detective-based genre, but made, not with those visual and narrative codes

commonly used (referring here to the dominant praxis of American movies) but fortunately, with equally attractive (and efficient, with respect to the story) vernacular and local codes, especially those present in Southern Spain, in the area around Gibraltar, a context (Southern Europe) in which this type of cinema has already shown an interest in recent years.

Da Cruz has carried out this project by entering into and photographing a reality that is not alien to him. He has recorded scenes that belong to certain underworlds of the night, in which he is normally immersed as yet another figure. This has granted him a kind of passport in order to document in a crude, Verismo style (with an obvious level of empathy, intimacy and closeness) what his fellow nocturnal partygoers experience in their outings (although it must be said that the complete work functions more at a level of evocation than of revelation). The author himself states, “The creatures of the night are untrusting and only accept the presence of those who walk with them, without judging them” In some way Da Cruz is taking photos of his own life. However, far from seeing his work as a diary (far from choosing this option, which is more often used), what he recounts is much closer to fiction than to personal life experience (and in fact there are staged and constructed images, and even more than one that has a clear symbolic and allegoric character). Furthermore, despite the nightlife and the perfidy (and unlike that seen in the work of R. Arocha, with his brilliant dirty, grotesque language), the language of Da Cruz is precious in nature (at least exquisite in terms of lights and composition) and his images do not bear forth artefacts or visual noise.

In all events, the author manages to recreate a special and silent enclosed universe, like motels, bars and clubs on secondary roads, peripheral and suburban places with, as mentioned before — a clear influence of detective novels/cinema (his attention to real artificial lighting is highly suggestive), with references to the body, to sex, to pain, to pleasure, images inserted into a tale with a certain touch of the mysterious, the enigmatic, the disturbing, with sometimes claustrophobic and anxiety-provoking atmospheres, almost always darkened — as the title itself suggests. Its characters do not possess hierarchies of prominence and we never know what their specific role in the story is.

*The Dark Ride* delves into the night, it is a parenthesis in time in which moral codes appear different. These however are codes that in any events, states Da Cruz — “fade in the light of day, leaving a taste halfway between redemption and guilt”

**Israel Cubillo** (A Coruña, 1973) presents *El Noroeste y otras cosas*, (*The Northwest and Other Things*), a project created for the Internet (as a blog) in which we are offered an extensive memory file (an album, a collection) of a private visual universe located in the geographical and cultural coordinates of the area in which the author resides, and of which the title has already given us basic information. This is a universe filled with insignificant (although highly evocative) objects and places that, in many cases are bathed — as no other option is possible — by a gentle, humid and filtered Atlantic light. Always natural light, without flash or artifice.

The territory recorded in this project is one as physical as it is emotional; more than pure visual documents of landscapes and still lifes (and despite his unshakeable

and incredibly neat purist style) what Cubillo’s photographs record are atmospheres, which implies that the images bear codes with pragmatic information of a geographical-cultural type, but which are also more personal and subjective codes on the individual manner in which Cubillo looks at and interprets these objects and places. The territory in question is that of the northwest of the Iberian Peninsula. According to Cubillo, this is an entire universe that comprises a radius of some three hours in car, from A Coruña, his home town. As such, this city does not only cover Galicia, but also the north of Portugal, to Oporto, Asturias and part of Castile and Leon. What is more important to Cubillo is the idea of a sentimental territory (without pre-determined boundaries), than that defined by a regional map with exact coordinates. The work has a narrative of documentary photography, one that is notarial (or factual) in nature, although with certain lyrical and nostalgic touches (which would make it something like poetic prose, but resolved in images). Furthermore, it appears to contain a certain methodical character, one of collections and inventories. However it is more of a sentimental inventory (graphic, visual) on the northwest as a sensation, than geographical, orographic, or political in nature. Notwithstanding this sentimental approach, his documentary and purist narrative sets him apart from another of the projects presented in this exhibition and which can be likened to it in terms of intention (both focus almost on the same geographical-cultural area, almost the same world). I am referring here to the work of A. Lorenzo, which is also a photography of atmospheres, although it is far less prosaic than Cubillo’s work, his photographs are much more subjective and lyrical — they are full of longing and sadness, they are not as clear and less literal.

Few characters are featured in the photographs of *El Noroeste y otras cosas*, and when we come across one, their role is always anodyne or secondary. The human element is not, therefore, that which raises any special attention on the part of Cubillo (unless this element is presented as a trace, or is not a centrepiece of the image — and so helps one to see the work in a narratively more attractive manner, as it creates an interesting visual and thematic counterpart to the whatever else is enclosed within the scene). Once more (as we have seen in some ways in the work of C. Alba and C. Aguilera for this exhibition) we find ourselves before a work that, regardless of its specific thematic intention (recreating the mental imaginary and emotional world of a determined territory), it is essentially a work that emphasises and deals with the value of the daily and the authentic, as well as doing the same for that of the autochthonous and the vernacular (in this case, that which is Galician Portuguese). However Cubillo is neither as nostalgic, close nor as warm with what he photographs as Alba is, nor is he as harsh as Aguilera. It could be said that this author lies in a mid-point between the two (all three are excellent). The formal and thematic balance of Cubillo’s work does not create a work that is too loose, although one does see (a work) honed to millimetric levels of precision. In fact it is a systematic and silent taxonomy of the Atlantic light in the northwest, one that has been undertaken with an especially descriptive and neutral tone, and this is essential if the work of the author is to be seen as being less emotional than Alba’s work, and much less still than that of Lorenzo. It is a tone that is subtly diverted by the intelligent selection and choice

of subject matter for the scenes (which are always banal and everyday, and are neither symbolic nor mythical) and by the titles that accompany and complement the finished work so well. Cubillo's perfect adjustment, between exquisite forms and arguments that are apparently banal, achieves a certain cocktail of critical and poetic vision (nostalgic) at the same time. There is so much admiration, love and affection in Cubillo's gaze as there is irony and an occasional sarcasm. And therein lies his value, in this paradoxical blend of containment and formal sobriety (on the one hand) together with subjects that are warm, close and human (on the other). The author appears close, but without being melancholy. And all of this is seasoned and bathed by the serene light of the north.

The accurate titles of the photographs (that highlight the part of the scene that has caught Cubillo's attention) lead us to associate and overlap (and expand) our reading as spectators with that of the artist. The more descriptive and austere the tone of the titles, which bear a neutral syntax and those typical of captions, the better (this tone should be in accord with the descriptive tone of his images). As such, his irony and nostalgia become more intelligent.

The fact that the project has been conceived in blog form, lend it a morose, dedicated appearance, one free of the demands of time (7 years), that has inserted within it an element of calmness and serenity and a contemplative pace in his recording of spaces. This is not an urgent work with a specific deadline, nor for now, one with a final production date.

On studying the work presented by **Fábio Cunha** (Vinhais, 1985), a Portuguese photographer and architect, we once again encounter a young man from a generation (of authors/documentary photographers), who despite what his subject matter would seem to suggest, has not opted to produce a work with a clear sense of protest, or from a passionate and well-defined ideological (political) standpoint, he has, however, chosen to undertake a far more personal and subjective approach to the subject (an approach that fortunately allows true freedom of movement to the creativity of the documentary artist). It appears to be an intentional code that is present in many such artists (which is a positive factor). If the documentary photographers of the first half of the 20th century thought that the camera, with its sheen of unquestionable truth (especially in protest photography) was a perfect testimonial device with which to point out the good and the bad of the human condition and with it, help to transform the world, postmodern authors have long-since renounced the idea of considering the photographer as a judge who dictates that which is morally correct and incorrect and seeks, not to transform the world with imagery, but at the most, as one who tries to understand it better, in all of its rich complexity.

As I will detail later, although a certain idea of socio-political critique on property speculation underlies most of the images in the work presented (and in the overview of the entire project), what truly transcends from this is, however a peculiar world of evident visual estrangement that Cunha leads us to with his photographs (which is in some way similar to that seen with C. Aguilera: the aesthetics of both photographers lead to their personal ethics, to their unique vision of the facts).

*ZONA (An Investigation Report)* is a fictional documentary in the manner of a supposition and nothing less. Cunha's work therefore deals with a theme that is

far from trivial. However his challenge (and the ensuing result) is more conceptual and aesthetic than, say that of a visual report commissioned to an official research photographer from the Institute of Housing in order to record the consequences of the crisis in the most affected areas of the country. The work graphically describes a specific urban area that has been recreated in a surprising manner that occasionally touches on the surreal (as well as the decadent and the grotesque), however what is important is that it does so from a highly pragmatic reality; the results of the false and devious public and private development policies that created the enormous Spanish housing market bubble (and the later economic crisis) in outer-city neighbourhoods. Nothing more than testimonial and commitment. Herein lies the clear risk taken on and well-presented by this young Portuguese.

Given his academic background, Cunha wanted to embark on a project related to architecture, the real-estate crisis and its negative consequences on urban life, and he decided to do so alone, with a very specific analysis, that of its effects on the outskirts of Madrid (which he photographed repeatedly over a three-year period). He was however, also determined to ensure that this project could present a more generalised reading, and be extrapolated to all peripheral areas in Southern Europe, those of the countries that were the most affected. To do this he used the aforementioned creative resource — the construction of a graphic universe (a mental zone), which at the same time offered the (highly serious) codes that clearly identify the well-known phenomenon of urban speculation in Spain, and a non-geographically determined world (regardless of whether it was Madrid or any other city affected by speculation) plagued by optical paradoxes, unusual subjects and images with a surprising and irreverent visual logic that de-familiarises the viewer. As such, his project manages to construct a place that is both real and fictional, a zone that is, according to Cunha, after the housing crisis, "like a post-war zone". The social and neighbourhood faults and fractures (the chaotic mutations) that the crisis brought with it, are identified in this area. However they are offered up to us in a creative and specific way, which leads us to finally view a rare kind of theatre of the absurd, one that basically amuses and entraps us as spectators, more than inciting our moral indignation, the seeking of answers, and a call to action and protest. This is a world in whose public space we encounter alienated people and situations that are sometimes almost otherworldly, and that appear to belong to B-movie science fiction scenes (which is something that we will also see in the work of M. Moldes). The people (who are never identifiable, so as to maintain a universal air) behave in them in a surprising and anomalous way. The landscape, which is often photographed in a harsh, midday light, sometimes appears dystopic (post-war), with images in which we perceive a certain kind of housing chaos, where plants grow wild and are already spreading over what has been constructed; slowly, but relentlessly invading the word of the civilised. We see a lot of unfinished concrete, a wealth of urban wasteland, with clear signs of deterioration, disuse and abandonment (areas which in reality, have never been used: many contemporary ruins are like this; human constructions that have not died over time, but before their birth). Cunha's gaze is obsessive, it pauses on millimetric details and in an intense search for strange compositions and unusual



formal relations between the different elements of these suburbs (space, people, objects, situations, sizes). The result creates images laden with an empty symbolism that finally leads to an intelligent and attractive senselessness (a rubbish bin apparently eating an old umbrella or a car doing the same with a man in a tuxedo). In other cases, the result is close to formal abstraction.

Also present in Zona are those inhabitants who have adapted their lives to these places, which are as new as they are abandoned. According to Cunha, “they are beings that colonise public spaces on the periphery and who have problems adapting to the spatial rules established by urban planners and architects, and they have not passively accepted the imposed urban project. Thus a ‘betrayal’ of the planned space occurs. Those who live there are finally those who occupy and construct the place”. This friction, this disagreement between spaces and the planned space and object provide eccentric visual situations (and by extension, conceptual situations) that sometimes border on the absurd, the ridiculous and the paradoxical, and which help the spectator to better internalise the chaos of the periphery after the crisis.

**Alejandro de Dueñas** (Cadiz, 1987) presents *Mundo Finito* (Finite World), a personal diary completed over several years with which he attempts to reconstruct several personal scenes in a very open manner (unfocused memories) that marked the end of his adolescence; a period that was not easy for him and which he is now trying to review and understand better. The original title for the work was *La Caída de los Dioses* (*The Fall of the Gods*). Whichever name he chooses in the end (both are accurate and provide a clue of sorts), the work itself deals with how the discovery of a dark family event, long after it occurred (which imbued him with a certain sensation of guilt from then on) could suddenly make a young twenty-something male view several events and people in his life in a different way than he did when they happened, when he was an adolescent (when he was blind to reality). It is therefore a work that seeks to act as a means of therapy or personal and emotional catharsis: the author seeks to rewrite (visually and, to reiterate, in a highly open manner, in a sensorial way) passages of that life-moment, but in order to try and remember them now, in this new manner, with the filter of the truth, to see them in the way that he should have then (given that his naivety led to him being unaware of them). *Mundo Finito* therefore seeks to remake, recompose and reconstruct memory (although to make it more accurate and not to falsify it). It may be paradoxical (given that in theory a memory – or memory itself – is something vivid and not something invented), however, this recreated, emotional visual diary, is the only resource that De Dueñas has in order to view what happened in a clearer manner (and that it marked him so much on discovering its existence). A resource for, above all, being able to handle it (emotionally) and locate it better (something that has required time and that, in view of the images, could not have been easy). In the same manner in which his eyes were opened when the truth was revealed to him, this visual metaphorical diary, these photos now lend him new eyes, allowing him to go back and see that stage of his life in a more realistic manner than with the images his memory provides, his true memories. With them, this young man from Cadiz can see himself better, almost as if he were seeing himself from outside.

They are mostly images (those of the entire project, not only those of the book) of a suggestive narrative, nothing closed, mental, of elliptical and metaphorical codes (some are almost symbolic, such as the sepia photo of a solitary car, completely covered with a protective cover), enigmatic images (the head of a fish, an apparently bloodied knife on a table), disturbing, distressing, dark, grey, moved, blurred, claustrophobic and shut in – some with highly energetic styles. High-contrast images, direct flash. Spots, grain, visual noise. However we also see some photographs that are profoundly lyrical and soft (like the poetic and illuminated profile of a young woman looking into the distance, the naked back of another girl or a seascape in colour, which is perhaps the most open image in the entire project). The work begins with a large photograph (a double page in the book) of an unsettled sea, like that of a swell, the image is a little distressing, but with a horizon, and is strange (like an uncertain seascape, which creates a sensation of being adrift on a grey day, as in certain phases of life). The book cover shows several clouds, as seen from above (from an aeroplane) in a clear metaphorical allusion to the lightness of the ground (as it is made from clouds), to the fragile support structure of life. The work ends with the image of a road at night, unfocused in dark grey and black, a road that leads to an uncertain, indefinite final horizon.

In *Mundo Finito*, black and white are combined with colour images; a risky, but successful venture that becomes more commonplace over time: youngsters today are beginning to free themselves from ridiculous orthodoxies. This is a highly personal work that has been undertaken in a documentary style that is clearly evocative, subjective and paralytic (such as those of J. Gorospe and A. Lorenzo in this exhibition), it is influenced by authors such as Frank, Plossu, David Jiménez, the last García-Álix and others. This documentary photography differs from the notarial in style in that it renounces literalism for detail and definition in its images, a fact that frequently demands that the document seduces the spectator in a manner different from that which is habitual – in a manner that has always been linked to his precise registry and his exact loyalty to what is real – determining in many cases different compositions and framings, the bearers of greater risks, as we see with De Dueñas. The deliberate presence of artefacts is accompanied by the use of a primary language and as an extra-professional facet of the work. These artefacts and this deliberately shapeless language create a highly desired enhancement of the non-visible values of the image. Reference is made here to a renouncement of sharpness, definition, detail, precision, fidelity and reality, etc., making the images voluntarily imperfect, and that they are to be interpreted, not so much for what is seen in them but for what they suggest. It is as if the visible has shaped the image, but the invisible has given it its value (a more literary value, one more poetic, magical, mysterious and emotional). Many of Dueñas’ photographs are scenes that end their creative becoming in the time taken by the viewer when gazing upon them, it being they who contemplate them, who carry out the final act of cancelling and sealing their meaning, who are those who complete and culminate them.

Be that as it may, *Mundo Finito* is an introspective and personal journey that finally allows the author to take a deep breath, and with it replace the poisoned, stagnant air that settled within him on discovering the truth, so

erasing his troubled conscience on not having helped during a family crisis.

**Alberto Feijóo** (Alicante, 1985) presents *Something We Used to Know* (*SWUTK*) a work that comprises a personal, nostalgic review of a determined and highly significant era in life, the end of adolescence and one's entrance into youth, which here is symbolized through a harsh and highly personal mental world created by the author through scenes and experiences centred around large-scale music festivals, events that could almost be described as rites of passage in the life of today's youth. Having said that, this is not a work of documentary journalism on these massive concerts, it does not seek to serve as a study of their anthropological or social value. It is more symbolic in nature (it is not a finished story, it is a metaphorical review of the subject). It is a work that is quite abstract in its conception and form, despite being focused on a theme (youth and large-scale music events) that seems to require a more habitual kind of literal, testimonial and direct photography. The project is much more poetic (although it should not be considered as being gentle) than pragmatic (informative), which is what makes it so unconventional. Its storyline (the end of adolescent rebellion as another step towards maturity) serves merely as a narrative support for a work that is more incorrect, indeterminate and generic: an abstract reflection on youth (understood as a common, group identity), on the passage of time, life stages, fraternity, friendship, love, rebellion, music as an element of communion and meaning of the group, i.e. the collective, the generation. This is not the only author who tackles this transcendental subject in the exhibition, it is also dealt with in the works of M. Pastor and J. Madriñán: the difference is that this author works in a documentary style (documentary photography in a subjective manner in the case of Pastor, while Madriñán opts for a more inventorial/taxonomical/anthropological and social style). Feijóo however, deals with the subject in a more conceptual manner and his forms also go beyond those of photographic media, in terms of a purist, i.e. documentary format. This author combines the strict practice of direct photography (that has also been made and revealed by him — although he also uses the media in its digital version) with anonymous screen shots — some are video frames, obtained from publications on the events on the Internet; naturalist portraits of characters who he documents with his camera, with other scenes that have also been totally recreated and constructed by the artist (especially noteworthy are his disturbing still lifes). Feijóo is something of a quiet but irreverent type, who dispassionately blends and desacralizes everything he sees and touches, and as such, he respects neither ranks nor frontiers between media: his work takes place in an open excursion in which he visits and returns (and then goes back to the beginning) from analogical to digital photography, from photomontage and collage to post-photographic appropriationism, from the photographing of the object to the real, physical object, from the sculpture to the installation. Many of his photographs (especially his spatial arrangements in exhibition rooms) are invasive, growing, plane to plane, level to level, stratum to stratum, layer to layer. They overlap with each other, forming 'collages' on the wall (or in the pages of the book) and so become more physical, more material (leaping into the spectator's gaze, not just as images, but as objects). He constructs his still lifes to be photographed, yet they finally

acquire a prominence that makes them seem real, freely metamorphosing, in a steady crescendo of the two-dimensional nature of the photos, to the three-dimensionality, of the sculpture and the installation. These are still lifes made with living matter in decay, like rotting fruit, which in a metaphorical manner could represent the relentless passing — and weight — of time on our lives. Others feature the overlapping of different textures, materials and surfaces, such as wood, fabric, glass, and others; waste materials whose conjunction and composition in the image sometimes appears paradoxical and exquisitely aesthetic, and in others, more variegated (as in some kind of organic Neo-dada). These still lifes are photographed and in turn, the photos are exhibited in a room, on wooden structures that are once again overlapped and squatted (as it were) by other photographs, in an insolent attitude, removing the hierarchy of different media, levels and supports used in the work.

All of this makes Feijóo's work as interesting as it is paradoxical. As in *SWUTK*, one observes a curious mixture of opposites that is always well-resolved. This exhibition, is for example, a work of exquisite and measured forms, while being deliberately dirty (in the sense of being aesthetically unattractive). It is a work that revisits the idea of youth, but from a poetically rigid viewpoint (the idea of youth — especially in the case of an author who has just entered his thirties — is usually dealt with in a high and mythical existential tone, and not in such a harsh manner). It is also a work that combines images with a large amount of visual noise (with grain, movement, blurriness and that are highly pixelated, with others made with the exquisiteness of a half-format camera. There are images filled with visual energy (masses of teenagers moving intensely to hard rock music; Iron Maiden, Nailbomb, Led Zeppelin) with others of pure contemplative, pictorial and artistic silence (e.g. the delicate still lifes with fruit in an abject and decaying environment, the fruit being curiously modified, painted, sectioned, peeled or even overripe — as organic elements that mutate, oxidize, age, like ourselves, or the photograph of a couple who are embracing with more sadness and melancholy than desire, or the portrait with an almost 'camp' aesthetic of a young woman lying on the grass).

**Alberto Franco** (Cadiz, 1977 — lives in Guadalajara —) he has created a work that, from inception, could be understood as a form of documentary landscape photography, and one of a strictly notarial nature. However, despite this language of pure appearance (reliable, direct, objective) that all of his photographs present, his projects establish a critical reflection that goes beyond being a strictly contemplative exploration of natural spaces, leaning more towards another type of code (not only aesthetic codes) in his investigation of the territory. In a first work, entitled *Pabellón Deportivo* (*Sports Centre*) (and which has been selected for the audio-visual section of our exhibition; the second will be present in the photobook section), Franco has carried out (in the province where he resides) a photographic project of method and collection (with a certain penchant for systemization and filing). He has done this by recording sports arenas that have been abandoned. These constructions have been in disuse for years, as the population in the rural areas where they were built has declined so much, that these playing fields, tennis and basketball courts, and other areas for physical

recreation have lost their meaning and function. Soccer goalposts that, with Franco's open planes and descriptively neutral photographs are now seen to be melancholically abandoned, alone and desolate. These are towns where there are no young people left and where the future will be detained until the probable disappearance of both residents and the town. The most effective visual metaphors of this world are the ruins of these sporting areas. There are other (possible metaphors), but Franco has opted for one of the most accurate in order to emphasise this idea (places whose normal function, of receiving life, energy, movement, youth, games, joy, etc., which when left behind and forgotten, have become perfect symbols of an escape, of a march, a relentless exodus that for decades in Spain has been pushing people from the country to resettle in the city). There is another significant element in this work (all of which is touched by a poetic sensation of nostalgia and melancholy, as one moves on to complete the viewing of the work as a whole), and that is the proof that nature recovers what was stolen from it years before. A space that once was natural was colonized and occupied (transformed) by Man. With this, it became an artificial space (codified, cultural, constructed and controlled). And now, many decades later, Man has abandoned it and, as occurs with any forgotten ruin, natural life returns to it with enthusiasm. The progressive deterioration (and decadence) of the installation is accompanied at the same time by the steady, unstoppable advance of weeds and wild shrubs, and the cracking of some cement surfaces. This unheeded vegetation silently spreads, invading and once again taking hold of what was once civilized, and thus things return to their natural order. In the words of Franco: "These spaces have become a testimonial of loss, of the crisis, of the end of the social project that created their origin."

In his second work, *Campo de Juego, (Playing Field)* the author reviews the natural scenes where the documentary series *Fauna Iberica* (Iberian Wildlife) was shot by the Spanish naturalist Felix Rodriguez de la Fuente, a programme broadcast by Television Espanola in the 1980s. When photographed by Franco these scenes take on a different meaning, which oscillates between the purely descriptive, the testimonial and the enigmatic. The book, which is self-published and has been presented in our exhibition, comprises 18 photographs which are repeated twice in each publication. Using scaling, page-framing and sequencing, they are shown without the reader realizing that they have been seen twice. Although the book lacks text, it does contain an abstract that provides a conceptual overview of the project, in the form of an A4-size sheet that shows, on one face a reframing of one of the project photographs in black and white and on the other, a map, in colour. On folding the sheet at a determined point, the reader can locate the place where the photographs were taken.

**Jorge Fuembuena** (Zaragoza, 1979) is an author whose solid line of work (with a highly accredited and solid career) has been cited as being especially significant in this generation. It is a line that combines method, system and documentary rigour with narratives that occasionally move in a fluid and bidirectional manner between reality and fiction, and in many cases, sowing a certain hint of doubt. His projects include images of a naturalistic documentary style that, far from being for quick reading, appear to contain several semantic layers that end

up transforming this reading into something more questionable and uncertain than it is conclusive and truthful. A style — that of Fuembuena — which despite this documentary naturalism, moves more however in the field of the construction of reality than in that of his notarial registry (he states: "I have always felt myself attracted by the notion of paradox and as such I have been more interested in how we ourselves construct reality than in reality itself"). And, to this end, Fuembuena not only uses the (more enigmatic) images in his work, but also a syntax (in each project) that is calculated to the millimetre (whether in spatial dispositions of work shown in exhibition rooms or in his publications in photobooks or posters — in this section of our exhibition, you will be able to see the draft copy of *Inside Insect*, the project presented here, which is also in the audio-visual section).

Fuembuena proposes that all perception of reality is in fact conditioned by the observer (who perceives) and that therefore, a neutral and innocent gaze cannot exist (and much less in a world so filled with visual codes, such as the one in which we live now). However, for the same reason, the photographer's view of the real is not neutral either, even if a position of (apparent) testimonial documentary photograph is assumed. And this is precisely what we find in the language chosen by Fuembuena. On the one hand we see a sheen of reliable naturalism presented by documentary photography (in this case de-saturated, with the wide, splendid, clear, contemplative and precise formats of a detailed documentary photographer). However, Fuembuena's personal vision causes this naturalism to seem strange to us in the end (especially in those portraits with a detained and somewhat abnormal scenic attitude), and a little disengaged. We are witnessing a strange kind of naturalism that makes us see reality in a manner that is more questioning than demonstrative, more symbolic than certain. This questioning of reality and its construction (what is real and what is fiction) is conceptually finely tuned (well-argued) in his *Demo* project, in which the artist has photographed a war scenario with a totally objective description (highly clean shots) in which the spaces and the characters (as well as the actions and functions that they undertake) are real, however in truth, they are part of a farce, a recreation: the work is a photographic report on NATO manoeuvres; the very definition of a warlike theatre. Even in his well-known series *Crash*, the neutral (but highly enclosed) documentation of destroyed car interiors (cars that have been taken to the scrapyards after a serious accident) ends by creating an entire disturbing work of a devastating emotional landscape. In other projects, he tackles natural spaces whose disappearance has generated conflicts of a socio-political and/or environmental order (*Wood Stories* or *The End of Cathedrals*). He has also carried out work on geographical destinations and natural landscapes with a significant appeal to tourists, which leads to the impossibility of appreciating his correct aesthetic gaze (of his sublime vision), as his compositions are always filled with people (his *Holidays series*).

All these questions of style, as mentioned above can be clearly identified in *Inside Insect*, a robust project undertaken over a four-year period (with a great deal of field work and previous research) on the artistic and human figure of Buñuel (the world of the cinema is highly present in Fuembuena's work — both personal and commissioned). The project (which explores the three main ideas

that structure the concepts of the historical filmmaker: eroticism, faith and death — his main obsessions) and follows Buñuel's footsteps through the numerous locations, where he stayed at some point in his life. To complete the story, the author travelled to cities such as Mexico City, New York, San Sebastian, Zaragoza, Paris, Madrid and Toledo. It is a journey that involved visits to the Natural History Museum, the Spanish Film Archive and the Mexican Film Archive. The project consists of photographs by Fuembuena, as well as archival documents and personal objects that belonged to Bunuel (letters, postcards, photographs, maps and texts), which have been obtained with the direct participation of the filmmaker's family and friends. By deliberately mixing up reality and fiction, the work relates images of private use with images constructed by Fuembuena and it plays with systems of signs and representation, sliding smoothly between the past and the present, desire and reality, the objective and the subjective, reason and emotion.

The work of **Andrés Galeano** (Mataro, 1980, although he lives in both Berlin and Barcelona) is developed entirely in the field of what is known as *post-photography*, a conception of the creative act that, is developed on the basis of an intelligent appropriation of amateur or domestic photography, especially that shown on the Internet and on the social networks (this differentiates it from the Postmodern appropriationism of nineteen-eighties and nineties, which was focused on the deactivation of author photography — or highly iconic photography: publicity, fashion, and press images, as, among other things, it sought to question the conception of authorship, as this was one of the bases on which all modern had been constructed. This late-twentieth century movement was based on the idea of the crisis of Modernity and the values and meta-narratives on which it had been based, including those of art). As such, in Galeano's two main projects, this lucid reutilisation of banal anonymous photographs can be seen, it is a style that characterises the proponents of this conception of modern photography. One major difference between both works, is that in one, the photographs revisited by Galeano have been obtained from the Internet, while in the other, images on paper — old analogical (photochemical) photographs are used, which he purchased at flea markets. Both projects are presented in photobook format resolution and may be seen in this section of the exhibition.

*Unknown Photographers* is a project that reuses home photographs (post-photographic in style) that is presented in the form of poetic and well-designed montages that Galeano has made with images that he has found in old family albums that belonged to strangers (these montages, with surprising graphic associations are 'revitalised' according to Galeano). In this way, photographs that were created to function as information (and as a form of emotional affectation) of a private, personal character, have now been recycled and transmuted into photographs that adopt the significance and (the more solemn) public functions of the aesthetic act (therefore, the amateur and the anonymous become the artistic, the original function of these photographs changes). The photographs are endowed with a new meaning, a meta-significance that was neither foreseen nor calculated when they were created. *Unknown Photographers* began in 2011, and it currently consists of some 200 unique works that have been divided

into three series: *Momentos Cumbre* (*Summit Moments*), *Estudios del Cielo* (*Studies of the Sky*) and *Fotos Rotas* (*Broken Photos*). Galeano boasts a collection of over 10,000 photographs, which he has organised into different subject areas. The author states: "I am usually interested in snapshots that reveal the human desire of a vertical or diagonal ascending movement, the different ways that Man has conquered the sky and of representing skies on the land, or certain peak moments. This photographic series can therefore be understood as the continuation of my work on the idea of flying and figure of the bird-man."

With this project, the artist is essentially paying homage to the first democratisation of photography, which took place at the end of the 19th century with the birth of the Kodak era and its amateur aesthetic. What is interesting is that *Google In View*, however, the other project presented here by Galeano, is related to the second democratisation of photography, that of the late 20th century, which brought with it digital photography and the resources of the Internet, a democratisation that has been of an exponential order (when compared with the first, which could be considered lineal): the idea referred to here is that today, almost everyone carries out photographic acts with their mobile phones, even the inhabitants of countries with lower levels of development and wellbeing. In *Google In View*, Galeano wanders throughout the Internet, searching and capturing images that reveal the digital errors of the all-powerful (visually and ideologically speaking) *Google Street View* (which provides us access to exact photographic information from any part of the world; information that the system has obtained in a panoramic manner, with a 360° viewing capacity, using a vehicle equipped with nine cameras). *Google* allows us to make complete virtual visits to any outside location on the planet. However, in remote contexts or those with difficult access, which the specialised Google vehicle cannot reach, this information has been sent to the company by users, who visit these places and take photographs of them; their results often contain minor optical errors that the nine 'professional' cameras do not create. These are the mistakes that Galeano captures on-screen for this project and which have been organised into three categories: "Cielos y Soles" (Skies and Suns), "Geometrias Negras en el Cielo y en la Tierra" (Black Geometries in the Sky and on the Earth) and finally, "Fotografos Fotografiados" (Photographed Photographers). Surprisingly, in many cases the images possess the aesthetics (although they are not as colourful and vivid) of a Post-Dada montage, due to their graphic intensity, their visual irreverence, their alterations of perspective and their ambiguous meanings. In Galeano's words, "This is a post-photographic project that, using *Google Street View*, looks up and down, revealing its axis, its cameras, tripods and photographers, their perspective, their vanishing points, their blind spots, out of frames, their magical hallucinations and their expressive errors, those that betray the virtual nature of the photographs when representing the Earth in a three-dimensional manner". The publication comes in a rotational format (it can be seen in four directions) so as to transfer the experience of the virtual navigations into book form, and has a format inspired in tourist guides and conventional maps commonly-used for travelling.

**Carlos García Martínez** (Alicante, 1992) presents *Ciudad Real*, a title, which from the start, gives us a clue as to its

focal point, if (as in the case of the work offered by T. Barba in this exhibit) it is interpreted according to a possible dual meaning (an aspect that would perhaps go unnoticed, were we not made aware of it): on the one hand, the title in its specific sense (and the project) refers to the name of this Spanish geographical location (where the project was undertaken), and on the other, in a more abstract sense, if we understand the name as generic and not as a toponym, then the reference made (and the project is thus rendered more extensive) to any town or city that is 'real' in nature, and without capital letters. Essentially the work is based on the specific case of this Spanish city, however, although this is a specific support structure, it remains functional at another, more general level, which makes it applicable to any town or place in Spain. The project has therefore been developed using both concepts; on the one hand, the specific reality of the predetermined town or region itself (which is located on the plain of La Mancha), and on the other, the generalised idea of what in today's world (in this postmodern world of crisis in which we live, – crisis with respect to values) the concept 'city' really means, and what is real in a city, or a location. What is – and what the authentic nature of a town or a place, has become, and identifying this through the analysis and study of its current urban and housing projects.

As well as coinciding with Barba, we can also perceive certain similarities in this project and those presented here by C. Aguilera and F. Cunha (García's work appears to be as harsh as that of Aguilera yet less surreal and grotesque than that of Cunha). In all events, in the three works (and others, such as that of M. A. Moreno) we are witnessing the recreation of this new suburban, 'cañi' (chav youth) culture in Spanish suburbs that is now also apparent and that has replaced the successful image that the country had of itself before the crisis. Almost all the authors' studies coincide with respect to this new type of Iberian realism, one that is focused on a false and pretentious urban development strategy, and which, in addition to standardising the territory in the state as a whole, also removes a vernacular value, leaving everything to wither away to nothing. This project is therefore developed on the basis of a prosaic and literal notarial documentary photography, with critical, socio-urbanistic and political connotations – although none of these seek to be inflammatory, evident or propagandistic.

The human landscape (and especially the urban landscape) is a construct filled with codes of information on the reality of those who inhabit it (cultural, identification, sociological, historical, artistic, geographical, territorial, climatological, political codes, among others). Vernacular (local) architecture and urban projects once offered up visual signs that allowed the identification and differentiation of each distinct national context. These signs mainly resided in housing construction materials and techniques and in the specific ornamentation that went with them (and in the conception of urban planning itself). They were autochthonous, historical, native codes that belonged to a specific place (and generally contained a wealth of information and were perfectly adapted to the terrain and climatology of each region).

On the other hand, the international architectural and urban project that the Modernist movement brought with it in the 1920s and 1930s was based on rationalism and the reduction of everything to synthesis (*less is more*), restricting all excess, including those local styles

of ornamentation that so-well characterized local architectural idiosyncrasy (so creating an internationalist architectural aesthetic). If we add to this, the extremely poor evolution (and terrible taste) of this historical and brilliant proposal, with totally invasive, uncontrolled urban speculation, (like that which occurred in Spain during the real estate bubble) the result is a totally mediocre, vulgar architecture and urban planning strategy (in many cases false and unfinished), which to make matters worse have ended up colonizing, standardizing and homogenizing different areas in Spain. They have converted the country into a land filled with common, interchangeable spaces without character. This is a postmodern urban world based on a rationale of consumption and the values of advertising, slogans and the mercantile representation of what is real. It is the impersonation of the world by its appearance, by its advertising (in this case, through the inflated promises of Spanish architecture during the crisis).

García originally planned to carry out this project by revisiting the landscapes of his family background (although he was born in Alicante, his roots are in La Mancha) and far from encountering the legendary image of the endless fields of Castile and the romantic, pure plains of Quixote, he was confronted with a world of brick and urban gridlines that are as sub-standard as they are pretentious. He realised that the vulgarisation of architecture and urban planning was something that affected not just the Spanish coastline. The panorama of the broad plain of La Mancha was equally depressing. García's work therefore reveals that this urbanistic speculation, this false construction boom has converted the entire country into a kind of theme park (in a falsified and extremely low-level implementation) of the urban planning project of the Modernist movement, with results that reveal only thuggish aesthetic vulgarity, a fraudulent concept of development and the crude homogenization of the landscape. It is an aesthetic of construction work and suburban housing estates.

There are hardly any human elements in the scenes of this project, and when a character appears, they are always present, but with no role, as if they were just another descriptive aspect in the scene, in the photographed space. Everything is soulless. These are not images that visually celebrate the space being photographed, they are cold and dispirited, with a neutral, notarial registry of the landscape. However they do not make an inflammatory questioned critique of these places, they are not attractive images and in many cases there is a certain element of visual estrangement.

**M.<sup>a</sup> José García Piaggio** (Santiago de Chile, 1990) is an author who, as a child, moved with her family to Peru, where she would later complete her photography studies at the *Centro de la Imagen* in Lima. She then came to Spain to carry out a specialised international Master's programme at Madrid's EFTI School. García, therefore, who has been living in both Madrid and Lima, is not exactly a naive author, and her vision has been influenced, not only by her personal creativity, but also by a subtly critical gaze that has been well-trained after her arduous education.

Throughout all of her series (which range from such contrary, a priori areas as, pure documentary photography – she is an excellent portrait artist and post-photography, creating attractive collages – *Mix Media* – or products as incisive as the project presented here: *My name is Dolores...*

*but call me Lolita*) there is constant proof that the artist has a wise and intelligent critique, that is shown to be silent, elegant, neutral and contained — but highly effective — in her work and her pure documentary projects, which is more evident in her heterodox and post-photographic work. However, it must be stressed that this vision is present in both. As, whether in one line or another, García reflects (on her different specific topics) from a gender perspective, revising certain stereotypes and social roles assigned to women, whether in more generalised work (*My name is Dolores...*), or in projects whose study and scope have been more focused on analysing determined aspects of social reality in Lima.

Any critical analysis that one wishes to make of a social stereotype (especially that of women and femininity) requires at least, reflecting on issues such as the body, visual dramatism, the public gaze, representations made in the media and advertising, as well as taking into account the highly prolific anonymous images that are found circulating on the Internet today. In this highly media-orientated world in which we live, one led by technological influences (the majority of which are photographs; fashion, advertising, the press, etc.), in order for our public image to be accepted in the eyes of others, it needs to be worked on and adapted to dominant visual and behavioural patterns. In a time of proliferation in terms of social networks and the Internet, in which we can construct a public profile at our whim, or a new moulded (constructed) identity a la carte (in keeping with our own personal tastes), yet to what point do we see everyone — especially women and from a very young age, as García reminds us in some of her series — subjected to a large number of cultural, anthropological, moral, political and religious codes that, consciously or not, lead us to recreate aesthetic, social and behavioural patterns based on stereotypes and clichés?

In her series *Little Ladies*, the artist has undertaken a documentary work of a notarial order, with the spirit of a collector; a kind of taxonomy comprising excellent portraits of girls from wealthy Lima families (which also ensures that they have their own space, generally rooms with a large amount of light and that are very diaphanous). García portrays her young models by following a common pattern in all cases. This is a method, a norm that ensures that the work can be understood as a source of reference. This common methodological step, which systemises the entire work and lends a connotation of social and anthropological value, consists of asking her models to pose for her in a scene, freely selected by them in their sizeable and well-ordered houses — generally their own rooms or the family living room — dressed in their favourite clothes and above all with the scenic attitude that they themselves choose. One can therefore see how these young girls construct their identities (their image) before the camera, repeating certain patterns in their poses, their body language and their general scenic attitude (similar positions of legs and arms, a serious attitude, with an unusual serenity for girls of this ages —between 5 and 13 years old). They are fragile images (the candour of childhood remains), yet at the same time, they denote a kind of solemnity that makes them strong. These children appear already prepared to control and manage the domestic space surrounding them (a space that is always one of a feminine role and dominion). The codes of information provided by these splendid portraits are incredibly rich: from the decoration and the props chosen by the girls

(always influenced by typical factors — pink, soft colours, dolls, flirtatious attire, a visual delicacy that occasionally borders on the mawkishly sentimental) even their poses are far from expansive and tightly contained in a feminine manner (open, broad gestures, firmness and bodily decisiveness is left to the boys).

The artist has another noteworthy series, *Belleza Express*. This project once again consists of a documentary and methodological archive, comprising portraits of women who are clients of hairdressers that have been set up permanently, like any other stand in Lima's most popular market. In the project, the clients are photographed before the final result of their appointment (capturing the unfinished process). What is important is that the women are portrayed at a moment that theoretically is not the appropriate moment for such shots, given that they are not yet ready and therefore should not be subject to public scrutiny. It is obvious that the appearance of these clients makes us think about the demands placed on women in any context, in order to fulfil their role in the world, one that forces them to be scrutinised at all times, under the dominant gaze of men.

*My name is Dolores... but call me Lolita* is a project designed for photobook format, and that once again reviews the issue of feminine seduction stereotypes and the manners in which they are represented in photography. These forms denote the existence of another — the one who observes (and who photographs), a potential observer, who is the first actor that (directly or indirectly) leads a photographed woman to make choices on her props and body language (pose, attitude and interaction with the camera), with the sole aim of being desired or looked upon. In this project, García's work involves image appropriation (always of women) from three fundamental areas: some are analogical images from anonymous family albums that she has bought at flea markets, an activity habitual in the work of A. Galeano in this exhibition, other photos come from 1970s pornographic magazines, whose final pages featured the winning images of a weekly 'Reader's Wives' contest, while others are screen shots of erotic and amateur live webcam shows.

**Antonio González Caro** (Conil, Cadiz, 1984). The work of this young photographer from Cadiz is very similar to that of the subjective documentary photography used by other authors in this exhibition (although with very distinct work: A. De Duenas and A. Lorenzo, for example). There are, however significant differences among all three. González, like the others, has chosen to make an introspective, highly personal journey by photographing reality without intervening in any way (either before, or after shooting), however, perhaps as his subject area is closer to a press report than author photography, his form is cruder, more sober, less lyrical and more guttural than that of Lorenzo and De Duenas. The project presented by González has a narrative similar to that of Post-war Neorealism, and therefore presents a hardness that is especially raw, visceral, meagre and exposed (like the contours on the body of a greyhound), severe, specific, synthetic (in terms of synthesis). And furthermore, his work is Iberian (there could be scenes from Delibes' *Los Santos Inocentes*, in parts of this work). González is, therefore, less otherworldly than Lorenzo and De Duenas. In all events, the three authors have presented work that is undeniably poetic, revealing, intelligent, touching and unique.

It is obvious that González works quite freely when undertaking his reports, and that luckily, each time he does so (we were planning to present his successful previous series, entitled *Garum*, on tuna fishing along the coast of Cadiz, using the traditional ‘*almadraba*’ netting technique. It is an exceptional report with much dramatic content that is gaining him prestige in important international photography forums, however, we have finally decided to present this exhibition, as in it his language has become more precise, more mature, more intimate and subjective). In *Hunting Shadows*, the work seen in this exhibition, although González tells a story of minor significance, the most important aspect is that masterfully and at the same time, he manages to create a narrative atmosphere so suggestive and overwhelming that it transcends the aforementioned story, and goes beyond (infinitely further) than simply recounting it. When using the term ‘minor’ (although of course perfectly concluded and finished) we refer to the fact that the story in question is a short and specific tale about a person and their dogs. And that is all. It is not, therefore a work of a more universal reflection on the pros and cons of hunting with greyhounds, dogs that are linked to a well-known problem of animal abuse (and one that needs to be denounced). But the fact is, González does not want to judge, or enter into critical questioning, or position himself politically on the subject. He does not aim to make a declaration in favour of animal rights (however necessary this may be) nor therefore, create a work that denounces these practices; it is not to his interest. The author has solely tried to enter the world of Juan, a hare hunter with his dogs (the inheritor of a tradition of many previous generations), in an empathetic and respectful manner (silent even; the photographer’s moral and physical presence appears minimal at all times, without hindering or altering anything that is photographed).

But make no mistake, this story in no way avoids the harshness of this world. It is not an attractive work and it will probably turn the stomach of more than a few of its viewers: blood, death, pain and brutal physical effort are not left behind in this narration. Nor is there praise or celebration for activities of this type. González does not make the hunter into a hero. He does not create an apology, mystifying rural and ancestral values as a formula or as an excuse for the universal justification of these practices. Neither one nor the other.

And although we would expect nothing less, the story is well explained. We do not know much more than the fact that Juan is a man from the countryside who looks after his greyhounds and hunts with them until they are run into the ground, like many other owners of these dogs. Essentially, the most important aspect of this photographic essay, is not the details in the story, but how this graphic, narrative, emotional and incredibly personal story, with this markedly subjective atmosphere, one that runs through its entirety have been created. And all of this has been made possible by the formal resources and the brilliant language used by the young photographer; one that is highly respectful with the scenes captured, while remaining incredibly free and daring (marks, high contrast, texture, graininess, blurred and moving images, broken framing, etc.). Dare and risk, and therefore more aesthetics than thematics. To put it another way, this is not so much the story itself being narrated (which is also here), but the manner in which it has been told. This strategy reveals González to be a great creator; he is capable of

taking us to a tremendously-suggestive spiritual universe, by means of a unique story in which he wishes to remain as ideologically absent (as neutral as possible) in order to concentrate on what really matters to him, which is nothing more than the emotional transference of the viewer to this imaginary world (filled with mysterious and disturbing scenes, which González himself has *a priori* in his head, when telling a story).

**Elisa González Miralles** (Madrid, 1978) presents *Wannabe*, a project that has taken her almost five years (between trips, post-production, editing and publication) and which she undertook entirely in Japan (a country that she has travelled to on several occasions for the graphic documentation phase and to take pictures). González had in fact visited Japan for the first time, in 2002. At that time she was not a photographer, but on that journey the seeds of what was to become her second large-scale artistic project were sown. Her inspiration came from finding the (up until then unknown) world of hyper-realistic sex dolls, human figures that perfectly emulate a certain aesthetic ideal of the feminine, to which, as revealed in *Wannabe*, many young Japanese girls now aspire. González discovered this phenomenon on that initial visit and the idea was to remain in her subconscious until a decade later. When she returned (as a photographer, in 2013 and on various other occasions, up until August 2016) she did so with the intention of immersing herself totally in the subject and beginning (and then developing) the excellent and successful work presented in this exhibition. She had already carried out a project years before. This work was a brilliant introductory project (and well-recognised) in the field of Spanish author photography (followed by several years of creative silence — which were entirely dedicated to launching a photography school in Madrid with two other partners — Madphoto; after this however, *Wannabe* finally arrived). Her initial project was called *Recuerdos sin Memoria* (*Recollections without Memory*) and it gained the La Caixa Foundation Fotopres Award in 2007. In it, and for three years, González would become an intimate witness of a deeply-harsh reality; that of the progressive mental and physical degeneration caused by Alzheimer’s in her beloved grandmother María. González states, “My grandmother was very important for me, I felt a great deal of love for her, we used to live together and I witnessed each step of the illness, I was at home until the end (my mother is a doctor, and she took care of her) and I photographed her up until the last moment. I felt the need to talk about it, it was my greatest apprehension, it really got to me and photography was the best way of expressing what I found.” The project was, to begin with, numerous portraits of her grandmother, but contextualised and generally accompanied by other family members. Later, in a highly intelligent decision, González began to reduce everything to its essence, i.e., her grandmother alone in her spaces and with everyday objects. The work is like a silent (and loving) document of farewell. Alzheimer takes away our loved ones before they die and this work is a story of this condition as severe as it is sentimental. The emptiness and the imprint that the absence of her grandmother is about to leave can already be guessed in these photographs of melancholy anticipation. There is much more sadness than what may seem in this work. *Recuerdos sin Memoria* combines the condition of being a reliable witness on the one hand and that of a work of nostalgic record on the other. As such, the project

has the more prosaic beauty of the raw and unmasked, but also the more lyrical poetry of memory, of loss, especially when this is so clearly announced and we progressively and resignedly witness its arrival). This is a project therefore, that not only deals with Alzheimer's, it is a vision that is highly intimate of her grandmother, at a moment when she could no longer communicate with her.

After this project she did not involve herself in any other creative work until 2012, when she began *Wannabe*, with the idea of delving into the phenomenon of the Japanese *baby dolls* or *love dolls* that had surprised and fascinated her so much during her first visit to Japan (a fascination that, one imagines, must have wavered between disbelief and a critical gaze). However extensive and rich Japanese culture may be, González's interest was focused solely on the highly specific subject of these dolls, and their influence on the life of many young Japanese women, who take them as a kind of reference (which is no small thing). Her area of research ended there. It is not a work therefore, like that of other authors, who have developed a more generalised vision of Japanese culture (see for example, in this exhibition, the work of C. Ordóñez: the Japans of González and of C. Ordóñez are in no way similar, they merely coincide in terms of the geographical-cultural area chosen; Japan, especially Tokyo. However in other aspects, they are quite different. The subjective connotation, which is also related to certain paraliterary and almost autobiographical aspects — and the radius of action that extends to the entire city, which is seen in Ordóñez's work, will not be seen in the work of González. The latter opts to reveal a highly specific Japanese world; that of the *baby doll* phenomenon, although, as we will see, her final message, which is a gender issue, may be extended to a much wider community, one of a universal order).

Even when González is asked about the anthropological and social value of this work she responds, "There are a lot of urban tribes in Tokyo, but this is not my area of investigation. I am not interested in themes of fashion and trends, although these are related to the brands with marked behavioural norms, as in the case of the *Mori girls*. The *Sweet Lolita* tribe (who dress in the style of Marie Antoinette) where they may have a look more similar to that of the dolls. But it's not what I'm looking for." González is more interested in decontextualizing her subjects in order to create a portrait that is psychological and deep, and more abstract and universal, than sociological or anthropological. She does not seek to be a kind of Miguel Trillo in the Land of the Rising Sun, (whose historical work is excellent). This decontextualisation has been attained by using closed planes at short distance (she works with a 50 mm) and reducing the backgrounds to black (whether on location — by seeking metro exits or dark walls in the street — or with post-production techniques) in order to avoid the presence of noise/visual artefacts around each portrait and as such, abstract them (and with this, the conceptual message of the project). This is a project that is decidedly symbolic (but also well-articulated, with no cryptic content, making it an excellent cocktail).

The *love dolls* are made of silicon or latex, and look and feel like a real flesh and blood girl (they are generally in a size 36, which is what is most in demand). They are incredibly realistic and are used as sex toys. They are purchased to order, and clients choose from a catalogue in order to construct their ideal 'girl'. The dolls come in

different finishes, and have different features, in accordance with price — which may vary from 5,000 to 25,000 euro. Clients can select height, complexion, skin colour, hair colour, length and type (real hair on all body parts, including eyelashes), eye colour, the size, volume and form of the breasts (in addition to their firmness — which depends on the type of silicone used), the size of the vagina, the flexibility of finger phalanges, etc. These dolls are like beings that do not age, whose skin feels like that of a human and with sexual organs and bodies that store temperature, so that they are not lacking in 'human warmth'. These dolls, these sophisticated erotic toys become actual sexual partners, and for numerous reasons (there are many kinks), their owners prefer them to real women.

It should be noted that the photographer did not assume that there was a legion of staunch followers of the baby dolls aesthetic, and returned to Tokyo in 2012 with the idea of photographing dolls and not real live girls. However, in an intelligent decision, on becoming aware of the existence of these girls, she changed her conceptual plans and came up with a new basis and goal for her project, which would make it even more interesting. This new idea was based on the concept of subverting the optical and critical awareness of the viewer when observing a collection of portraits that, in some way tricked the eye and blurred the line between dolls and real girls.

The appearance of many Japanese girls on the street totally mimicked that of the dolls. It was shocking. In fact, a cycle was closing; dolls made to look like real girls and vice versa. In this Postmodern world, in which the replica (the copy) has greater value than the original, then fiction and reality become respectively subverted (fiction imitates reality and the latter seeks to resemble the former). What began to interest González was the symbolic part of all this, "The myth of the doll woman presents the idealisation of the feminine that forces us to respond to unattainable moral and aesthetic imperatives. This is a synthetic woman, whose anatomy will never change, it is the ideal of a woman who has all the virtues required of a female body — such as beauty, youth and sensuality, but none of the undesirable aspects — the signs possessed by real women, aging, pregnancy or menstruation."

González places a lot of specific value on the editing phase of her work. Her modus operandi normally involves shooting the subject matter established, initially in an intuitive manner, and later, when analysing and editing (the time for doubts and questions), is when she makes a more detailed, unhurried study of the project's direction and its development, the paths open to her and ways of finalising it.

Be that as it may, *Wannabe* is a project that proposes a reflection of a universal order (a denunciation of roles and gender stereotypes), although from the basis of a highly-specific storyline: the strange tale of the realistic dolls and the Japanese teenagers who both imitate one another. The project moves therefore between the general and private spheres. On the basis of the latter (the love dolls phenomenon) one arrives at the former (the subjection and the submission of women — of Woman in general, and not only in the case of these young women from Tokyo — in accordance with the guidelines of Western capitalism, with social roles and stereotypes-aesthetic and of consumption-that this conception of life (capitalism) imposes on individuals of this gender). In *Wannabe*, the viewer encounters themes as relevant and as contemporary as the construction (or the loss) of individual and collective



identity, tradition, the influence of customs, social pressure, the objectification of the female body, automatism (what is seen in *Wannabe* is somewhat similar to the work of M. Martín). From the beginning, González was certain that she did not want to deal with Japanese culture as such (in general and in abstract terms). She does not consider that she has sufficient knowledge to do so. Nor is this a definitive work on the universal issue of women (the female condition) seen through the eyes of Japanese society, it is not so absolute or generic. It is simply another splendid project that helps the cause, by focusing the story on the highly specific reality of these dolls and the girls who emulate them (in the way that they dress, wear make-up and even undergo plastic surgery in order to westernise their eyes and noses — those who cannot simply apply glue to their eyelids), something that she does feel legitimised to talk about, despite not being an expert in Japanese culture and life.

*Wannabe* is a work of gender denunciation that questions the gaze of power, the masculine and the heteronormative gaze (women must always be prepared to visually satisfy and delight men and be submissive and passive in their behaviour). In all events, with respect to this political aspect (on gender and stereotyping, subjects that are tackled in our exhibition by authors such as M. León, P. Santiago, M. J. García and I. Cruz — with different viewpoints of course), this is not a heated and direct proclamatory-style project, nor is it literal. It is not a work of Verismo documentation of a reality to denounce it or question it from a moral stance. It is rather a work of political, symbolic, metaphorical and poetic reflection. It is a work that reminds us that ideological commitment and denunciation in photography is not only attained with a documentary reportage of a more testimonial type, but the use of resources of a more conceptual and elliptical photography can also be highly successful. This is a photography that, as in the case of *Wannabe*, moves between the descriptive literality of the facts (it is essential that the skins and faces of the women — from infancy to maturity and those of the dolls — have been shown with so much fidelity to what is real) and the complete symbolism of the puffer fish (passing through a certain level of decontextualisation and the neutralisation/homogenisation of the main characters on a black background).

The work, and its arrangement in the exhibition has been undertaken with various levels of protagonism. It begins with the most vulnerable and innocent women (the youngest, who “represent the innocent, influential prey, the victims of social pressure, the puppets who play the role imposed upon them”), then come the dolls (“the ideal to which one visually aspires, beautiful, sexy, no surplus weight, they are always young, they cannot get pregnant, they are an object of desire for men”), and finally, mature women, the most grotesque — but who struggle against time and tide to continue being a *baby doll*. Finally, the most disturbing (and aesthetically splendid) collateral presence of a puffer fish throughout the entire exhibition (hence the immense vinyl on the entire exhibition room wall) is laden with symbolism. González explains: “The puffer fish [a costly, exquisite culinary delicacy that must be prepared correctly in order to neutralise its mortal venom] symbolises the captivity and the unawareness of these women, and it is of especial interest to me, as its poison first paralyses the muscles, without the victim losing consciousness, until death comes. It seemed perfect to

construct a simile with this society that poisons women and transforms them into dolls.”

The forms and the colour, like the narrative, are highly important in the sequencing of this work, especially in book format. The young girls’ lips, which seem to be paralysed (almost like those of dolls), are followed by the lips of this toxic fish, whose flesh paralyses before it kills. The final portrait in the book is that of a woman who has operated her eyelashes and nose and has dyed her hair blond, with a look that runs the fine line between the grotesque and conceit, something also seen in the works of M. Trillo and B. Antón. González’s subjects — like those of Diane Arbus — thanks to her intelligent and critical vision, move aptly on the subtle frontier that separates the normal from the abnormal, the beautiful from the ugly, the comic from the tragic.

In *Control*, **Olmo González** (influenced by the aesthetics of the Constructivist Movement and by the writings of Postmodern thinkers of intellectual prestige, such as Baudrillard and Deleuze) reflects on the mechanisms of power (and those that impose thought structures) that the entire human social system uses in order to manifest itself. One of these is photography, a visual communication media that is neither innocent nor ideologically neutral. Photography in fact was already created in a culturally-conditioned and codified manner, and subject to a determined visual logic (and therefore an ideological one), that of the Renaissance camera obscura, which in itself had already created clear structures of power, of imposition and dominion, given that it was the unique (visual rationale) that legitimized the certain, Cartesian, scientific and rational view of the world (besides being the vision dictated by the West). Everything that did not conform to the optical (and ideological) pattern that pre-photographic devices created from their new laws on perspective were not considered as a correct graphic representation of the visible world (representation, therefore was that exercised by dominant thought).

Even for the early theorists, who maintained that the camera was a transparent instrument serving the objective and neutral representation of the world (the representatives of the *Discourse of Mimesis*, according to P. Dubois, which dominated photographic theory during the entire 19th century and part of the 20th century, and who considered photography on an ontological basis, especially documentary photographs, as if they were mirrors of reality, as natural evidence of reality, which required no codes of interpretation, as if one was staring back at one’s own reflection in a pool of still water), the argument raised by the semioticians and Structuralists (mainly French) of the 1960s, that the camera obscura was already in itself a highly codified instrument (due to its own historical, scientific, ideological, technological and cultural baggage) and that therefore, its mere use meant that all photography —including the most literal, faithful and documentary in style— was a construct, an inevitably cultural graphic representation, and not a natural one, the idea was to become undeniable. Photography should not be understood as innocent, naïve and ideologically neutral.

It has therefore been long since defended, and without discussion, that since the 19th century, photography is delivered in a non-neutral way to the structures of power and thought of the Western world, manifesting itself as one of the most efficient control systems in human society.

The 20th century, and what we have experienced of the 21st century have evidently done little more than to reinforce these mechanisms.

Having reached this point, the author questions if it is possible to take photographs without exercising an oppressive power, without reflecting the visual models that we have acquired within the system? González argues that photographs can be taken without the inclusion of ideological power in the image (ensuring their escape from the oppressor system) if they are focused on abstraction and abandon explicit documentary formats. In *Control*, a journey is made that begins with identifiable and clearly figurative images (and in the form of sequences) to finally reach abstraction. According to González, photography in this way becomes “a tool at the service of rhythm, colours and forms, instead of perpetuating the visual (controlling) regime”. González states, “*Control* is a visual investigation of the emancipatory potential of the non-documentary image when linked to sequencing, within a system that is controlled throughout its structure. It is also a critique of the role of photography in the sustainment of this system”.

Finally, we must point out that this conceptually abstract work maintains a certain poetic connotation (in an elliptical manner) when the author states that she is inspired by the songs of American chain gang workers, who, in the midst of total oppression and exploitation managed to create a certain way of escaping, an emotional release during the harsh existence they suffered.

**Jon Gorospe** (Vitoria, 1986) presents *Almost Black*, a work once again carried out with (what we are calling for the purposes of this exhibition) the codes of subjective documentary photography. This is a genre that among other things, such as those aspects relative to its evocative power, presents forms that are neither too literal nor defined, and above all, it is not subject to those patterns inherited and well-established in what is understood as the photography of *decisive moments*. For a more general audience, the idea of what constitutes a good photograph (especially if it is a reportage photograph) is usually that of an image based on the postulates established by Cartier-Bresson in the early 1950s — although these viewers may very well not even know of the existence of these maxims: however this unfamiliarity does not prevent the general public from having internalised these types of photos as being ‘good’ and ‘correct’. This conception was made tremendously popular when its ideal application was found in Post-war Positive Humanism (reaching its epitome in *The Family of Man*, the great exhibition curated by Edward Steichen for the New York MOMA and which was visited by millions of people on its tour around the world) and when this type of photography ended up dominating the important press photography carried out during the Second World War and the post-war period, especially in the famous graphic weekly magazines, such as *Time*, *Fortune* and *Life*, with their growing and renewed interest in life on the city streets — Street Photography. For Cartier-Bresson, a contumacious aesthete, reportage photography had to capture the essence of a moment or a situation, and be enacted at all times with remarkable, unique and perfect forms, with a high-level of visual cleanliness. The author, on each shot, should always manage to obtain the best summary of a story (giving rise to the creation of images of great self-sufficiency, both from a formal point of view, as well as a thematic or argumental

standpoint). These are images with a perfect denotation (literality, definition and visual aesthetics) and with a clear, concise and unified connotation. The photographer, should also possess the attitude of a hunter, be on his toes and have the gift of speed. He must always be on guard to anticipate and record unique moments, those which may at any time, happen and disappear before his eyes.

It appears that in *Almost Black*, the first project by this author from Gorospe, this young Basque decided to do everything contrary to that established in the canon established by Cartier Bresson in his famous essay, *The Decisive Moment*. Gorospe (as in some ways do J. Requena, A. De Duenas, A. Lorenzo, R. Arocha and C. Ordóñez) opts on occasions for a visually ‘dirty’, black photography (in the direct and metaphorical sense of the term), cloudy (again, in both senses), non-literal (neither at a level of form, language or visual aspect, nor at a narrative or argumental level). Images that suggest, in an open manner, more than what they manifest in a clear and determined manner (*decisive*). Disturbing images, blurred or clear. The denotation and concretion of the literal photographic document have been abandoned and substituted by the greater connotation of the more dramatic or poetic emotional document (not clear, in many cases). Hardness of contrast, artefactual, visual noise. Yet also images that are silent and intimate, lyrical and contained. And in all events, a lot of black (there are many dark areas in the image). Black as a metaphor of mystery, of what is not seen or known. This dominant black in the space of the images (occupying a large area within them) is used as a strategy of argumental expansion for the images, as a narrative resource, which according to Gorospe, means that the viewer can freely interpret scenes in each case, “filling this darkness with their memories, their imagination and their thoughts”. The artist also seeks images that are timeless, and as such “never include information that give us data on their chronology, I avoid those signs or any clue that tells us of an era”. It is no coincidence that this is a series of photographs without titles or footnotes. In all events, they are photographs that, despite their aesthetic self-sufficiency, find their argumental logic in their commitment (although this is not closed), i.e., the idea of a series or a group of images is highly present in all of his work. These are scenes that have been registered in multiple moments and at highly different times, spaces and places in Gorospe’s life (the project has no geographical limits: the images were taken between 2011 and 2014 on different trips and during his daily life; the scope recorded spans from Africa (Gambia) to the polar circle (Norway), however all are united with the same emotional mood, and it is in this mood where they find their reason for existing and in which they support each other, giving a sense to the series, to the story. “I am interested in the pose that remains in each image and how it accumulates, playing with the retinal memory of the viewer, ensuring that the previous image matches with the following in terms of composition.” Therefore there is no linear story or structured narration, but rather a visual and narrative coherence that coincides with this poetically dark tone, one that is suggestive and enigmatic).

We could therefore conclude, by way of summary, that Gorospe is not telling us a specific story, he rather offers us a set of images that are the graphic equivalents of an emotional state, of a poetic state defined in the proper way of observing life through a camera. The title chosen

gives body to the project and refers to a way of looking at the world when it is about to darken, and therefore lose itself before our gaze, given that the vision (like photography) always requires the presence of light. It is a hint of light that allows Gorospe to look and photograph, as if his eyes were half closed, looking for sketches in forms, impressions and intuitions. The literalness of the image (not just its luminosity), fades, gaining expressive power in its capacity for suggestion, evocation and the transmission of the narrative. These are images that are sometimes electrical, sometimes silent and often laden with artefacts (graininess, blurriness, movement or framing), but which finally end up comprising a style as deeply lyrical as it is emotionally sincere.

The entire career of **Javier Hirschfeld** (Malaga, 1979) centres on a single idea, the inspection and questioning of art history, from the representations used in this field of knowledge (one conceived and directed by a gaze of white, masculine, heterosexual and Western authority) has made of others (a look into otherness). These are representations that for centuries have been characterised by the exclusion and marginalisation of non-dominant groups, especially women. This critical review of the gaze at and the focus on the other — with its great moral depth and firm values — has led Hirschfeld to focus his work on the inequalities that arise from cultural, identity and gender differences. Inspired by the ethical arguments of the Indian thinker Gayatri Spivak (who draws attention to the exclusion and marginalisation that institutions and high culture exercise over what she calls the *subordinates*, especially women who, as always, due to their feminine condition, are doubly subordinated), Hirschfeld carries out a work with clear political intention, on giving this otherness a voice (specifically, in terms of the African case) while at the same time, questioning the dominant voice. In addition to this political intention, it is also noteworthy that all of his work, without exception, is produced at an extraordinary, well-prepared aesthetic and visual level.

Hirschfeld states that his interest in this kind of subject arose in London, where he studied History of Art, in Birkbeck College at the University of London. In this attractive, heterodox, varied and multicultural context, he began to meet and enter into relationships with people from the African diaspora. With the idea of finding out more about the past and present of the continent and learning to view it in a more empathetic way (from both an emotional and human viewpoint and in terms of identity and politics), he decided to centre his work (and his career) with these aspirations in mind.

His first work, *Angelitos Negros (Little Black Angels)*, was created in this way, it is a core work in his career, which led to the germination of an imperturbable and irrepressible desire to enter as both artist and man into the issue of otherness. In this project, the author questions how the standardised history of art would have analysed the works of the great Baroque masters, if they had portrayed individuals from other ethnicities and cultures.

In *Más Morena, (Browner)*, his following work, Hirschfeld directed his authorial and critical gaze to African women (and their cultural environment) by revisiting (with subtle irony) and subverting several admired classic icons of Spanish art and culture; the renowned portraits of Julio Romero de Torres. The artist has replaced the models, their clothing and the background of

the images for those of African women, dressed in their own clothes, with their tools and their traditional beads and he photographs them in their usual space, perfectly creating the *Costumbrista* atmosphere that de Torres captured in his paintings.

*Más Morena* was followed by *Once ideal Senegal (Senegal's Ideal Eleven)*, a work in which Hirschfeld photographed children and young people wearing football shirts with the number and names of the most successful players in the Spanish league. These children play football in the wasteland and on the beaches of Dakar and the island of Goré, where the author, camera in hand undertook a kind of social and anthropological taxonomy (a taxonomy with a final number; that of eleven, which is the number of a complete soccer team). It is commonly agreed that this sportswear is laden with codes, and in the case at hand (which would be highly different had they been Spanish children), these codes have nothing to do with a national or local pride, they are related to players from the Spanish, not the Senegalese league, but they carry with them a promise of a future, of wellbeing, prosperity and of leaving behind a harsh reality; an almost unattainable dream, that of emigrating and becoming like their idols.

In *Miguel de Moreno*, his most personal series (the author, whose maternal surname is Moreno, sees this character as an alter ego), takes a critical look, with colourful language and forms, at the important questions of exile and homophobia. Taking the story of Miguel de Molina as a reference, Hirschfeld carries out a work that again brings up the question of aesthetic and cultural syncretism between European and African artistic traditions. The splendid central portrait of the series, in which we see a Cameroonian immigrant (with a characteristic pose) imitating the famous Spanish actor and singer, dressed in the shirt he created and popularised in his performances, although made with African wax fabrics.

In *Santas*, a work still underway, a vision of African women is presented in which the concept of a *portrait a la divine* is taken as a reference, with which Zurbaran used in order to create his series of holy virgins (but is here substituted by Senegalese women, adorned in their own pre-colonial fabrics and claiming their cultural identity). The attributes of the saints, iconography and other symbols used in Baroque art are expressed here in the use of West African wax fabrics and pre-colonial materials, such as *paint tissé*.

Hirschfeld recounts that the idea for *El Pixel Protector* — which is also an ongoing project — came to him in Spain after eight years of living in the United Kingdom and shortly after a trip to Senegal: “I was moving between a kind of state of emergency in Britain, due to widespread paedophilia scandals and African photographic anarchism. In London I immediately covered up my lens if there was a child less than two kilometres away, in Dakar, children took the lens cap off to be photographed. All of this made me consider the differences in how images are dealt with, with respect to the subject portrayed; cultural and social differences or simple location.” The author has therefore created a pixelated guise, which is used to respect individual privacy and that becomes the main conceptual and artistic theme of the project. Hirschfeld’s lucid arguments make the idea clear, “The meeting of the white hunter, of images with an African child, usually occur without being questioned at all. Clean and smiling, dirty and sad, in colourful clothes or black nudity, with or without permission.

Photos taken in Africa of black children quickly gets you *Likes* on Instagram, then on Facebook and later on the photographers' website. As such, the image of the African child belongs to the image hunter (and to his friends on Facebook). Although the children of Spanish celebrities are legally entitled to a pixelated mask that protects their faces before their photos are published in glossy magazines." Hirschfeld's moral rigour has recently led him to question the legitimacy of his work (as it could be considered as a postcolonial, white, masculine gaze). It must be said that we have expressed our ardent disagreement with this opinion and we have urged him to continue his work with dedication, as not only is it ethically necessary, it is also of an indisputable aesthetic value.

**David Hornillos** (Madrid, 1974) conceives all his project in a slow, constant manner, in the long term (three or four years), and always in contexts close to those of his own life. He does not need to travel to distant or exotic worlds, as what he is searching for is the idea that unknown, banal territories transform themselves (in the eyes of the viewer) into unexpectedly attractive spaces, on being filled with personalities and situations that are not offered to us (we see them) as disjointed from common reality, as if another, parallel reality was somehow involved.

In *Mediodía* (*Midday*), we see a grotesque fauna of human personalities (human and animal, who are revealed to us with an evident visual strangeness (an oddness also observed in the works of F. Cunha, C. Garcia, C. Aguilera and B. Morello) thanks to Hornillos' highly peculiar and permanent viewpoint and the self-imposition applied, of photographing them at moments of harsh light, that of midday, in front of a brick wall of an intense orange colour and in a small perimeter in the outskirts of the Atocha train station in Madrid (which was previously called 'Mediodía', hence the title of the work, which is also when the photos were taken). The result is something akin to an eccentric human performance, which takes place before a hypnotic and constant orange scene of an asphyxiating atmosphere. This is a rare and bizarre theatre of the absurd (a little like that of F. Cunha), which is visually magnetic and attractive, one in which his strange subjects roam on a background — one invariable, obsessive and recurrent — of red brick. The excellent graphic design of the book focuses on this idea, in which this dominant, centrally-orientated orange contained in all the photographs in the series, is framed on pages with a black background, as with each brick on the wall shown. The cover of *Mediodía* features the single image of an arm holding a rudimentary ring of wire and cord, of which we are told nothing. Hornillos however, gives us a clue as to its place and choice, when he states, "The work has been designed to be read in a circular manner, in the book, I have tried to capture the movement that I made in the area of the station while taking photos. Over the last four years I have been working in a circular manner, running rings around the station, trying to extract everything that happened around it."

The author had already completed a similar project, although one more primary in nature, less measured, in black and white, in the Principe Pio Station (also in Madrid, in the city centre, close to the River Manzanares). This work almost certainly served as an excellent preliminary field of operations, allowing him to finely tune his gaze in the accurate and intelligent manner that he would

later demonstrate in *Mediodía*. His interest for highly peculiar subjects, a curiosity that was to captivate Hornillos in *Principe Pío*, was to be ratified in *Mediodía*, with these strange people who wander and roam through the immediate surroundings of the station; these unusual and extravagant characters (either due to their appearance or due to the viewpoint from which they are offered by this author's camera) and who exist on the edge, not only of the station, but more importantly, of social normality (sometimes they are uprooted, marginalised, the homeless or immigrants, without resources, in all events, they are the types of people who, as Diane Arbus would have said, manifest the cracks and an existential breakage in their lives).

Be that as it may, visions like that of Hornillos (who now has a work underway called *Chamartin*, a third Madrid railway station) shows us how to see reality, even that which is closer, daily and well-known, in a different manner, placing the centre of interest (the thematic accent of this gaze) in subjects and spaces that we usually attend only in a collateral manner and which even pass us by (these characters and spaces that had no previous interest, but when captured permanently, with intelligent certainty, with not one superfluous image in the series, one that, as in the case of Tagliaferri's book, is a fine work of craftsmanship), as an entire underworld is presented to us, one which has always been right under our noses, and which is as real as it is strange and shocking.

There is no social critique in this gaze, there is no politicised intention, as this is not his objective. The author neither mocks these characters, nor does he mythify them, he merely points them out (visually, photographically) to reveal their existence and prevent them from passing unseen (especially when they are considered as legitimate characters of this space or urban and social ecosystem; that of Atocha train station). Once again we are viewing a project whose interest resides in the mundane, in the decadent and the non-elevated (as in the cases of M. A. Moreno, C. Aguilera and C. Alba). Therefore, Hornillos' vision may not be kind, but neither is it proclamatory. What it does end up proving to be is an intelligent, attentive, expert and of course markedly personal vision.

**Mara León** (Seville, 1970) is an artist, who throughout her career has worked recurrently on the body as a subject area and concept (this being understood as a more contemporary art genre than that traditionally referred to as the Nude, a term which is more habitual to the fine arts). The author has created a powerful work based on images, in which she portrays herself naked in an environment space devoid of space-time coordinates — with a resulting neutrality of highly sober and contained photographs of her body on a white background, with neat, clear lighting, with no further references — in order to focus here projects with this on a line of a more conceptual than documentary character (despite the constant use she makes of pure, faithful and literal photography). This elegant, formal retention and austerity, in addition to the attitude of her pose — demystifying, frontal, without a scenic or theatrical subterfuge that avoids the diagnostic transparency of the image, place her photographs in the heart of a highly determined moral scenery that marks all of her work and which ensures that the photographs are endowed with a silence that is as transcendent — sometimes muted, as it is impactful and moving. This, almost solemn quality

is observed (and internalised by the viewer) from the moment the images are seen. With this, her investigations on the body transcend the merely aesthetic and purely personal (this is not a specific exercise of self-portraiture, biography or narcissism, neither is it an exclusively formal game) to transform itself into severe (and poetical) reflections on the vulnerability and fragility of the human condition (a condition that includes both men and women, as is evident). In fact, before cancer entered her life (an important question that will be dealt with below, given that it is the origin of her current project), the series that she created should not be interpreted with an especially gender-based reading or vision (in terms of an exclusive reflection on feminine identity and from the standpoint that their creator is a woman). In this first series, León did use her own body as a support for the scenes, however her inquiries concerned the primary sensations that affect us all (weaknesses, strengths, health, illness, pain, pleasure, the passing and the weight of time, the markings of one's own history – wrinkles, scars, imprints on the skin –, inserted into the body and that fill it with meaning and history), seeking a kind of immersion in the territories of the human condition, but expressed through corporality. The study itself is a universal one (i.e. of an abstract and general nature), even though it began with her own body and is supported solely with images of her own specific female anatomy (furthermore, in the photographs of her first series, the body of a man was sometimes present). The body was displayed nude, in a bare, crude manner, these were naked nudes, with an unusual frankness and in front of the neutral background of a studio, highly clinical and pure, perfect and exquisitely white, while the body was exhibited in a clean and defined manner, with its shapes, volumes and textures as highly prominent features in the scene and with a certain touch of the sculptural and objectified (images similar to those of still lifes – of meat –). But she did this (and still does so) without pursuing a purely visual and aesthetic celebration of it, but, enters it in a manner that is either symbolic (in her first series) or political (in her current series, which is completely and legitimately one of protest). In all events, from those early works, Leon used the body as a personal marking, as a reflection, as a depository of the grievances of the passing of time and of her own history, which mark it and change it, as if it were a landscape.

In 2013 León was diagnosed with a cancer that required severe radiotherapy and chemotherapy sessions, as well as a radical mastectomy to her left breast. The total amputation of her breast (“the cancer took a piece of me, much more than the physical and the aesthetic”, she states) was followed by cancer treatments for two more years. At the end of the process, Leon was placed on a waiting list for breast reconstruction, with over two years waiting time. The artist considered such a long process totally unacceptable for full recovery (in her words, “I was going to need over four years to feel complete again”). She decided to begin a protest project to demand shorter waiting lists for breast reconstruction. The project is entitled *730* (the number of days she had to wait).

Every year in Spain, 26,000 women are diagnosed with breast cancer for the first time and many have to undergo mastectomies. León's, struggle is shared by all of them. The artist decided to photograph herself naked, showing her body clearly (with her only breast and a scar on her left side) every day, during the 730-day period.

With these photographs, Leon has carried out (together with a host of volunteers from social networks) actions, such as placing posters in public hospitals and outpatient clinics throughout Andalusia, with the aim of taking a proposal to parliament in order to shorten waiting periods for reconstructive surgery. It is totally unacceptable that these women should be expected to be content with still being alive and conform with current provisions, and that breast reconstruction should remain as a merely aesthetic issue, rather than one of health issue (regardless of the terrible physical and psychological consequences of a mastectomy). *730*, was of course not created for exhibition on the conventional artistic circuit, but rather to be displayed at protest initiatives in public health centres and to be shared on the Internet through social networking sites. The inflexibility of some of these sites (as morally absent as they are lacking in intelligence) when they prohibit the uploading of images on their pages in which a female nipple can be seen, even when for a cause as necessary and as legitimate as this, is nothing less than insulting.

In *Pels camps d'or* (*Through Fields of Gold*) the title of the work presented by **Miquel Llonch** (Terrassa, 1963), the viewer is invited to take part in a kind of physical and emotional tour, which features several unknown characters in a highly specific (although not identifiable) natural space, that of the outskirts of a city, whose identity, although not important, can be guessed as Mediterranean, due to the type of light, the plant life and the general atmosphere (as well as the clue of the title being in Catalan, of course). This excursion is intimate and silent, enigmatic and suggestive (and always lyrical). It is remarkable that this poetic tone of mutism and restraint (which is sometimes a little overwhelming) is maintained throughout the entire work, including when the author photographs and includes characters in the scenes (and not just in the images of landscapes, without human characters, which in theory, on injecting life into the scenes, could null their silence, but, this is not the case here).

Llonch began to photograph the fields around his city years ago, as a way of escaping the urban bustle, while seeking kind of solitary, silent and spiritual refuge. Later, enamoured by the space and its attractive atmosphere of calm, peace and harmony, he began to portray different members of this family (children, spouse, parents, etc.) as well as different friends and neighbours, all those close to his emotional life (what he defines as *the tribe*). In his work however, no character has a major, dominating role, all featured share small yet similar narrative responsibilities and the story (which is open) is sustained on being shared equally among the group, so as to reinforce the sense of clan, of community, of tribe (in the sense of having family, common equal, roots, ancestors, the same social cultural and affective rites, “people who are born, live and die in the same place, who are settled in their natural territory” in the words of Llonch). The work therefore, is a homage to the value of the vernacular, the authentic and the near-at-hand. However it is not, by any means, a political work of protest in terms of either nationalism or identity. It is a praise of the vernacular, when considered in a universal manner (although this may seem paradoxical, given the antonyms of both concepts). The area being mystified is in fact undefined and makes reference to a more emotional context (and with it, universal) than to any specific geographical or local area. In the case of *Pels Camps d'Or*, this

place is the frontier zone of many places; city and nature, light and darkness, noise and silence. It is a serene space in which, with the sunset, when night falls, in the twilight (or *vespre*, a beautiful Catalan word that defines this moment), with the advance of darkness and the fading of the light (that takes on marvellous warm, golden tones that have inspired the title of the series, tones touched by the gentle lighting of the city in the background), everything is transformed and acquires a new meaning, muting the real in the unreal, the vulgar in the essential, what is evident in the mysterious (“It is in this penumbra where the senses are sharpened and give way to a world of imagination and emotion, states the artist).

Llonch, with his elegant naturalist documentary photography, manages to recreate unique atmospheres, both from a formal (or aesthetic) standpoint and from a narrative (or thematic, argumental) one. Some scenes are touched by a certain degree of dramatism (in a theatrical sense, not that of pain) as one can perceive in them an initial and rapid visual sensation like fire in the distance (generated by the lights of the town, which are out of focus, in the distance), it is as if the background was an enormous flare in the city; sometimes, even the characters appear seated as if around a bonfire (when in reality the light is the reflection of lights in the city). The dark grey twilight skies observed in some images also appear as a dense smoke that presages a menacing, remote blaze from which the group has managed to save itself, leaving the city behind for good.

The generational issue is highly present in the work. Through various personalities (who are almost always laden with mystery and who are hypnotically enigmatic — even when they are posing in front of the camera with a full-frontal gaze) we see representatives of different life stages, all of which have been photographed with exquisite serenity. Elderly people, whose portraits blossom with the dignity of the old, as their eyes denote the wisdom and the calm that comes with having reached the final stage of existence. The adolescents, however, offer a more restless image, one filled with restrained energy, which appears to be at the point of bursting, in some kind of hormonal gush (although at other times they appear to be absorbed in themselves). The children offer themselves to the camera with an elegant gaze filled with silence, one almost unsuited to their age (although remaining naïve, pure and innocent), which makes them narratively darker and more complex. Adults of around forty, curiously enough are those who possess the most fragile gazes, those with less intensity, less sustained, sometimes fleeing or broken or lost, as if they wanted to show that they are men and women who are in that time of life in which important responsibilities (to the elderly and their children) fall on them alone.

The work also has a subtle nostalgic connotation, which comes from the fact that Llonch sees these spaces as being fragile and threatened by excessive urban development and the construction euphoria that characterises town planning in Spain. This is a euphoria that will unrelentlessly continue, and it will end up swallowing these peri-urban environments, which still remain islands of salvation, small paradises, where one flees to find oneself in a more authentic (uncontaminated) manner, with oneself and one's family.

**Amador Lorenzo** (Pontevedra, 1976) presents *Tudo isto é fado* (All this is Fado), a project whose title is inspired in

a well-known theme by Amalia Rodrigues and which he began in two cities closely-linked to his life, A Coruña — a city where he has lived for more than a decade, and Porto — a city he has repeatedly travelled to since his adolescence. To these he would later add Lisbon, the third city that would move him and inspire his creativity (Lorenzo admits that he is totally captivated by Alain Tanner's film *In the White City*). These three cities therefore, symbolise to perfection a common spirit, that of melancholy and lyrical lament, a spirit — as Lorenzo will remind us — is as characteristically Galician as it is Portuguese. It is a world of emotions, one perfect for being chronicled with the tone of subjective and intimate documentary photography that characterises the style of this author. This is a style totally contrary to that of the idea of the decisive moment, as defended by Cartier Bresson in the 1950s: quite the opposite, in fact, in the case of Lorenzo, who is a clear heir to the style of Frank or Plossu. This is more a reporting of the interstitial, or apparently non-transcendent moment. His language is that of suggestion, not that of verification and testimony. For Frank, what was important was seeing what was invisible to others. As such, on applying a photographic accent — an emphasis on the emotional aspect of a situation — in moments that appear trivial, anodyne and common, the arguably banal, private or lesser moments that are not elevated and which possess a certain formal inconsistency, Frank was to lay the foundations of an elliptical reporting style that was based more on metaphor, translation and evocation, than on manifestation, affirmation and proclamation. This is exactly what we see in Lorenzo's language, which is far more interested in the emotional impact of his images than in a determined and exact documentation of Lisbon, A Coruña or Porto. The author does not wish to affirm anything specific about these three cities in a documentary manner, but emotionally transfer the viewer to them — or rather, to the common sentiment that unites them: longing, nostalgia, melancholy. In this sense this intention could be considered as being of a paraliterary nature. What Lorenzo is seeking is to transmit to the reader are graphic equivalents of empathy with these three places and above all, with the sensations and emotions that he had of them. Finally, the author manages to recreate a single city, imagined, ethereal, personal and melancholy, a microcosm that is filled with metaphors in the form of corners and alleys that can be seen between lights, shadows and mists, impregnated with their poetic subjectivity. In the words of Lorenzo: “Among these shadows there is never anything clear, only the loneliness of the individual, the passing of time, childhood and unrest.”

The deliberate subjectivity and bias of his photographs (he is not worried by needing to offer an objective view of the three cities) legitimises his occasional use of a language that is not necessarily literal, defined or clean. The presence of artefacts (grain, blurring, moved images, crude flash, clumsy and apparently fortuitous images, off-centred, dislocated frames, etc.) does not constitute a problem for Lorenzo, in fact, on the contrary, they are desired in order to attain the emotional transfer mentioned above. These artefacts function as poetic imprints on the image: if the act of longing is one of sadness, then it is perfectly valid to represent it with images filled with greys and blacks, unfocused and without clarity. Reality is left to suggestion (and is not decisively stated, which would leave the reader without the chance to imagine it). If these

'imperfect' images are documents, then they document Lorenzo's mood. In *All of this is Fado* the line of Amalia Rodrigues' song is consistently present, "Love, jealousy, ashes and fire, pain and sin. All of this exists, all of this is sadness, all of this is fado."

In addition to this characteristically subjective project, the author has another underway that is less intimate and more prosaic in terms of documentation, which is entitled *Oceanos de porcelana (Oceans of Porcelain)*, in which he abandons the urban registry of his work and enters into the rural world of his surrounding environment, a specific area of the mountains of Orense, the Central Massif. This area of Galicia is suffering from desertification and abandonment, such that Lorenzo has been prompted to try and publicise this growing problem and manifest the value of the area. The title refers to small 'inland seas', which are symbolised by the numerous reservoirs in the area, and which Lorenzo registers as a symbol in a zone in danger of extinction, where the presence of water is a metaphor for life.

Finally, one should note the work that Lorenzo has created and brought out in fanzine format (self-published in December 2016) under the title of *Bolhao*, which is the name of the famous market in Oporto. With respect to this work, Lorenzo states, "The Bolhao market is a space, but it is also a time. The Bolhao, like a city, a country or a culture, becomes eroded by the onslaughts of the hands of time, which wound with their hours and finally kill with time itself. The Bolhao represents an omen, a presence that tends to become diluted in an absence. A market that is the soul of a city, a way of understanding life." Whatever the project is, one has to celebrate the fact that language with a clear poetic intention and with an evident subjective tone never disappears before Lorenzo's camera.

**Jesús Madriñán** (Santiago de Compostela, 1984) is an author whose work, on the one hand, manifests (in the manner of a contemporary Sander) a patent pure and documentary photographic intention (his series featuring young people has a certain sociological character) but on the other, he projects to the viewer the sensation that one is attending a dedicated tribute to the canons of Classical painting and the Fine Arts in general, i.e., he combines a certain scientific vision with another that is aesthetic. This work mainly comprises collections of splendid large-format portraits (with an aesthetic and hanging layout similar to those of the great pictorial traditions). Madriñán has also created a beautiful project — on still lifes and indoor spaces, entitled *El Estudio* (The Studio — a project emphasising ambience, and once again clearly pictorial, a style with which Madriñán both defies and transgresses the classical genre of the still life, with images constructed and recorded in the author's personal surroundings). In all events, almost all his images are contemporary re-readings of easel painting, re-readings made with the aesthetics of conventional studio photography (they are produced in large format, analogical photography).

*His portrait series are the most renowned, and were created in contexts as different as London (Good Night London), rural Galician nocturnal venues (Boas Noites) or in the Italian capital (Dopo Roma — a work still in progress, which is presented here in our exhibition and which Madriñán has been working on after an artistic residence there, at the Royal Academy of Spain), all of them are basically centred on photographs of young people in bars and nightclubs, which together comprise an interesting*

catalogue of the wealth of visual codes (urban tribes) through which European adolescent and youth identity is currently constructed (something that, as mentioned is present in some way in the work presented here by A. Feijoo). These are urban tribes that, given the extension of the series do not attain the level of the broad sociological spectrum seen, for example in those of the historical work of Miguel Trillo. Nonetheless, the nuance is present, and one might view all of his series as an ongoing, large-scale generational portrait, especially if Madriñán decides to continue making them in different cities and national and international contexts.

Apart from this undoubted anthropological and sociological connotation, these series show Madriñán's interest in subverting the codes of conventional studio photography (all of which has been conceived around the detailed control of technical and scenic factors, calculated premeditation, measure and balance) when inserted into a context that has not been prepared (such as these nocturnal venues in the early hours of the morning, places where the author has set up his large-format camera and his lights), a complicated context, and one filled with unforeseen technical and scenographic factors, a context in which all idea of previous preparation is absent, nor is there a pact of scenic attitude with the photographed subjects (who pose as they wish, nothing is imposed, and they improvise as things happen). The result in some way is a contradiction, a subtle and elegant paradox between the subject dealt with (spontaneous and distended) and the style/format/finish used (which are solemn).

In all events, according to Madriñán "*Dopo Roma* possesses the magnetism of discordance, which derives from the contradiction between the subject and its end, as if it were an act of redemption, the characters and their environment remain suspended in a space where noise and bustle are frozen in a (photographic) atmosphere of calm and serenity."

**Mar Martín** (Granada, 1984 — she has lived in Berlin for many years) is an author who uses photography in an almost documentary manner, with images of a visual purity that are highly literal, clean, without intervention, or with little or no indication of there being any. These are images that recreate invented, staged worlds, that present a narrative power that could be understood as belonging to the genre of paracinema (exquisitely creating an atmosphere with a certain scientific, retro-futuristic and timeless tone, and the strangest thing, is that she manages to recreate this atmosphere in her domestic environment, whether in Berlin, or in her village in Granada). Given that this is a kind of fictionalised documentary photography, the images are, therefore, constructed, however one should note that the props and scenic resources used are extremely basic, meaning that she has not wanted to implement an elaborate production process (the author states that this is more a work of proper lighting and accurate decontextualisation of daily spaces than a search for much more complex locations, costumes and scenarios, "I use an illumination that is basically artificial and nocturnal, as in this project the sun does not exist. I use flash, simple torches and basic, specific lighting in order to create this type of atmosphere"). Many of the images are then subject to a post-production treatment that basically consists in desaturating the skin of the characters, the use of a small, dominant colour that accentuates the coldness of

the scenes and the visual starkness of some backgrounds. This is stressed here, as it is highly important that young authors manage to recreate their narrative universes with efficacy, thanks to their intelligence and imagination, more than with a high level of production resources, resources that are not usually available for artists of their age. It is therefore remarkable that Martin has attained these frozen and accurate atmospheres in two contexts that are so remote (in terms of climate, lighting and topography) as those of her apartment in the city of Berlin (“the scenes have largely been taken outside my front door, on the way to work, or from the window of my office”) and the outskirts of her town in the south of Spain. The models featured in the images are friends of the author who were willing to interpret these narrative roles and scenes without problems. The narration suffers no setbacks of any kind and each scene adjusts perfectly to the storyline and its details. It is an open-scripted story with evident ambience in a cold, technological world of the future, but without determined references to a specific time period or place: we do not know exactly when what we are seeing could have taken place and neither do we have determined references of an identifiable space. All of this provokes the sensation of witnessing a post-dystopic world, one somewhat Orwellian, with social misalignments, isolation, solitude, existential emptiness and a lack of communication. This is a world in which its (dehumanised) characters seem to live with a certain subjugation to an undefined (but highly present) system of power, a system that appears to dominate the lives of these soulless and almost inanimate inhabitants, the silent and resigned inheritors of what ought to be a warmer and more human world. We do not know if they live in a definitively oppressive environment, although it certainly does not appear to be very idyllic, nor do we know who is in control of the system. We do not know if (the characters) are the victims of something, of a superior power that keeps them locked up and kidnapped in a free world, or if they are a handful of survivors in a postwar world attempting to redeem their guilt. No character appears to control the others (only one is different from the others, but no kind of hierarchical attitude is perceived). There are no differences in terms of protagonism in the subjects portrayed, we do not know the role they play in the story, nor do we know if they are secondary or main characters in the action. There are neither executioners nor submissive subjects, all appear as victims and subdued. All we know is that they inhabit a world that appears clinical, aseptic and controlled, not to mention claustrophobic and icy, almost frozen at times.

The project is entitled *A.L.M.A.*, which stands for *Atacama Large Millimetre/Submillimetre Array*; the most powerful group of telescopes in the world (located in the Atacama Desert). In 2013 these telescopes obtained the first high resolution images of the *Boomerang Nebula*, the remnants of a dead star. According to Martin, *Boomerang* “is a planetary proto-nebula some five thousand light years from the Earth, in the *Centaurus constellation*. In 1995 it was observed that it was emitting extremely cold waves, which exceeded even those of the radiation of the *Big Bang*, the coldest known to science until then. Its temperature is only 1 °K (-272 °C), one degree above absolute zero. It is therefore the coldest place in the known universe. The importance of this discovery lies mainly in the fact that it helps us to determine what happens to stars once they die, as will happen to the Sun. We now know

just how cold the future of our Solar System and the universe as a whole could be.”

*A.L.M.A.*, in an elegant semantic ellipsis, was inspired by this information, and is a kind of poetic science fiction story; austere, with a minimal content, with an aesthetics, air and appearance that are well-taken care of, while being especially sober and icy (in the formal and narrative sense of the project and of course, in the chosen subject). Martin seems to be revealing the effects of the cold on the human soul (the cold of *A.L.M.A.* seems to lead Man to a kind of paralysis), in an anonymous world surrounded by technology and science, areas that do not appear to be at the service of Man, but quite the opposite.

The series (comprising almost two dozen images and a suggestive videographic piece) was made over the course of two years, and continues to evolve. Martin affirms that from now on, she will intervene more in the images and incorporate virtual reality into the project, with electronic sounds and a spatial installation.

With respect to references, Martin explains, “I began searching for photographs from archives to guide me in terms of coldness and paralysis, and I came across those of Dr. Duchenne de Boulogne, which fascinated me and served as inspiration for some of the photos. I later visited the Berlin Nature Museum, which gave me ideas and even some images for this series. The study of the chronicle has also given me a lot of material to work on, and I even contacted a German scientist who is going to cryonize himself.” “I was of course interested in reading *1984*, *Brave New World*, *Fahrenheit 451*, films such as *Wings of Desire* and TV series like *Black Mirror* or *True Detective* — although Tarkovsky, Lynch and Lang are references that are always here in my head.”

**Marta Martínez Corada** (Logroño, 1984) graduated in Fine Arts at the University of Salamanca, and has been living in London since 2011 (although during this time she enjoyed a one-year artistic residency in China). The work presented here is part of what we would consider as documentary work of a fictional character. Although all of her images have a certain foundation in the truth (given that they are captures of normal photographs, i.e. documentary, indexed and indicial) they have then been manipulated in order to create more narrative graphic universes, ones filled with curious and anecdotal spatial relations and interactions that arise between the subjects they comprise and between these and the landscapes. The idea is to make a more elaborate and richer recreation of the author’s memories with respect to the numerous cities in which she has spent some time. The project is entitled *Post-memories* and we have exhibited the chapters dedicated to Shanghai and to London (and their surroundings), respectively.

It is obvious that Martínez’s work is not subject to journalistic ethics and to the pertinent obligatory adherence to reality (which is why press, commitment and protest photography must not alter the facts). This legitimises the author to recreate her memories in a more conformist and constructed manner, especially enhancing the visual values that help her to construct a more mythical personal imaginary ideal of the place being remembered; images for the author that are a compendium or sentimental compilation of these spaces and their inhabitants, and that are so different from those of her own culture and context, and which therefore caught her attention.



With this fictional documentary photography, one reaches, in a digital manner, what could be defined as a decisive supra-instant — those that Cartier Bresson defended in the 1950s (although the famous French expert would never have approved of violating the real or of documentary falsification). The way in which Martínez works, the images she produces, are like shots with an immense formal value (with unusual associations of lines, spaces, volumes and characters, all interacting among themselves); these enclose the best moment and synthesis of a story, the best summary of it (or at least one with a wealth of visual information). These are pure qualities that form a part of Cartier-Bresson's own discourse (so subject to composition and its rules; in fact he came to make Victor Hugo's maxim of "Form is essence brought to the surface" his own), but in the cases of Martínez, these qualities have been taken to a more extreme point.

What is interesting therefore, is that the fictional transgression undertaken by this author always moves in terms that could be considered as a truthful situation, she is not interested in taking photographs with an obviously fantastical, illusory and unreal situation. Her scenes are mostly urban, and move in a line of apparent truthfulness. The memories that Martínez wishes to retain of these cities and their surroundings seek to be visually richer, definitely, but are based on her own real experience (the spaces and characters are totally true, what is not certain are the new interactions between all of them, as created by Martínez in each image).

The work undertaken in London demonstrates a greater physical proximity to the characters portrayed; that of Shanghai places them at a greater distance. One supposes that this is a direct reflection of Martínez's level of trust with respect to one environment (and society) and another. In all events, the images seem to reflect the variegated, visually rich and complex nature of daily life in these two great international cities. However, at the same time, it seems that despite everything, life in both contexts functions as a chaos that essentially (and as the final harmony of the images attests), and in some way, is a chaos that is organised.

The entire work of **Fernando Maselli** (Buenos Aires, 1978 — although he has lived in Madrid for a decade) reflects artistically and philosophically on the concept of the sublime, on (quoting him directly from his lucid textual arguments) "the contained fear before the beauty of harsh landscapes and the majesty linked to nature and divinity". His work is "a solo journey to the immense, with continued references to Classical painting, literature, philosophy and aesthetics. My intention is to place the viewer in front of a sublime yet overwhelming spectacle that makes them wonder about the consciousness of the universe, and our beliefs about our origins. My work is a moral and sentimental reflection on nature. In it I experience the approach to the essence of a virgin nature, which I access through long expeditions, searching for environments where the absence of human elements may allow me to delve into the concepts of beauty, divinity, etc."

Reading Maselli's statements, the first thing that comes to mind is the sensation that his photographic approach to the subject of nature is more Modernist than Postmodernist in style (as one would rather expect of a 21st century author). This statement refers to the idea of conceiving, interpreting and representing nature.

Especially with codes of admiration and praise (of mythification) and not of critical questioning. This is just like the transcendental and heroic vision of the subject that some North American authors had of the purest and clearest modern photography (pure photography; authors such as Ansel Adams, Edward Weston, etc.). For these types of authors, Man, before the greatness of Mother Nature was relegated to a state of physical and spiritual triviality. Before her, we are nothing. Hence the magnanimous vision of nature they possessed. Only in the final quarter of the 20th century would the critical idea begin to take hold, that it is the great Mother Nature who is being dangerously threatened by our destructive attitude as an animal species on the planet. Maselli's work however, does not seek to make a socio-political or ecological critique of Man's relationship with nature. His interest in the subject does not lie here, which is why he resorts to a majestic celebration (in all his projects) in order to move us and make us reflect on spatial and moral immensity, the divine and the sublime in nature, through these pristine and spectacular forests and mountains.

It is no coincidence that he uses large format in all of his series. Bear in mind that the format is never innocent, and that, among other factors, it establishes distance with the viewer. In this manner, a small format creates a single, private, intimate reading of the photography. Maselli's formats are however, in terms of their reading, enormous, monumental, overwhelming, solemn, public and not private. This is seen in all his series, for example *Tempestades* (*Storms* — with its enormous, powerful, two-metre high breaking waves in the exhibition room) or *Anunciación* (*Annunciation* —the same concept, but with graphically-described clouds, like Biblical illustrations). Nor is the predominance of black and white in his projects coincidental — it is used to abstract, conceptualise and symbolise the image further, avoiding any hint of a scientific vision of the landscape. In the series presented, *Infinito Artificial* (*Artificial Infinite*), in which he resorts to an elaborate digital post-production process, the artist reflects on the concept of the sublime, with reference to the ideas of the writer, philosopher, and politician, Edmund Burke. Maselli seeks this sublimation in elements of landscape, such as majesty, immensity, enormity, the vastness of nature, and especially in what Burke called artificial infinity. According to Maselli, "this consists in the succession and uniformity of the parts, i.e. an element that is repeated many times in a constant configuration and without interruptions; this creates a sensation of the infinite in the viewer. To attain this effect, I spend several days bivouacking high in the mountains and portraying the same mountainous massif from several angles, before returning to my studio and recomposing these pieces into a new, imagined landscape, searching, with the repetition of these images to attain the effect of the artificial infinite and approaching the concept of the sublime, as defined by Burke." They are large format montages, in which one tries to project the experience of the sublime from an invented, artificial and infinite nature, this is photographed and represented in a contemplative manner, in the search for a high level of aesthetic excellence when looking at it.

**Daniel Mayrit** (Madrid, 1985 — has lived for some time in London) is one of the Spanish authors who most brilliantly uses the resources of post-photography in his projects (see also the work of A. Galeano in this exhibition,

another noteworthy author in this line). However, it must be noted that not all his work takes place within the orthodox limits of this conception of photography. His first great work (*Suburban Scenes*), was not undertaken with images from third parties (the typical anonymous images obtained from the Internet, which characterise many post-photography projects), but subverted the viewer's optical awareness on presenting images that seem to be simple screenshots made using *Google Street View*, when in fact they were perfectly-choreographed photographs, set up and recreated by Mayrit himself to emulate and imitate this type of image. This is a work closer to the photography of an artist like Jeff Wall than that of post-photography. These *tableaux vivants* proved to be a deception, a kind of contemporary trick of the eye that not only lucidly questioned the line between photography and post-photography, they also, reflected a certain socio-political aspect of the London area of Tottenham, where the pictures were taken and the origin of the (sadly) famous street riots of Summer 2011.

His project *Sin España (Without Spain)* showed 39 images (each one was merely a uniform stain of colour) and which represented all the Christmas speeches of the former king, Juan Carlos I, from his ascension to the throne in 1975, to his abdication in 2014. The images were taken on rendering the video of each speech into its corresponding colour medium. A word had been written on this chromatically-homogeneous stain. The word stamped on each image corresponded to the most-repeated noun in each year's speech, having previously eliminated the word 'Spain' from the discourse (hence the title, one imagines).

In the project presented, *You Haven't Seen Their Faces* (abbreviated hereinafter as *YHSTF*), Mayrit intelligently questions the vision made by power and authority in the Western world (a vision that appears to be incontestable and which is legitimised by being undertaken by those institutions responsible for ensuring social and political order in those countries with a long democratic tradition). The author reminds us that the images from video surveillance cameras often used by the police in their criminal investigations are given a sheen of an unquestionable *a priori* veracity, as they are the product of an irrefutable testimonial) and because they are supported by the criteria of the institutional authority (the police and the laws to which they are subject, in any democratic society). In *YHSTF*, Mayrit, questions this idea of veracity (that of images obtained with this new system of visual control, that represented by security cameras; a system that could be considered to be massive, given its infinite extension and its tremendous ubiquity in the everyday urban landscape in which a large part of the world's population live). The artist recounts that months after the famous London riot of 2011, the city's Metropolitan Police Force made an appeal for public cooperation, and distributed pamphlets with photographs obtained using cameras of this type, and which showed a handful of young people who were presumably taking part in the disturbances. The simple fact that these were photographs that were shown to be from surveillance cameras and that, as such, they gave those filmed the aspect (condition) of 'having being caught in the act' (images that moreover, were shown by the police themselves) led to the inevitable emergence of ideas of suspicion and guilt with respect to each person portrayed, as a result (which probably led to their identities being revealed immediately). Despite being testimonial evidence

of dubious veracity, the atmosphere of authority that surrounded these images, made them appear (apparently) beyond question.

However, what would happen if these cameras or the aesthetics and visual appearance transmitted by them were applied to individuals who represent and possess financial power and by extension, political power in these modern, developed countries? What would happen if they were specifically focused on the people who comprise the economic elite in the United Kingdom? Mayrit's highly intelligent creative vision (which has been seen in all of his projects, including those we have not been able to mention here, for lack of space) provided the answer: the control system was visually subverted, and thanks to this, flaws are revealed in terms of legitimacy and order. Furthermore, an incisive moral judgement has also been made here on this ruling class who, as we know, have been those mainly responsible for the international economic crisis that has been affecting society for years (with the recurring negative consequences this has had for everyone). As such, in *YHSTF*, Mayrit appropriates the characteristic gaze of these CCTV cameras in order to focus them on a highly different character type (those who do not fit the normal, contemporary stereotypes seen in this kind of photography), subjects who belong to the list of the one hundred most powerful people in the City of London (according to *Square Mile* magazine), the epicentre of European financing. Mayrit cites, "The individuals included here represent a sector that in the collective mind is presumably perceived as being highly responsible for the current economic situation, but who however, enjoy a comfortable anonymity. In the same manner that in the abovementioned case, of the young men photographed by the police, we cannot know if they really are criminals or not, nor can we assume here that these individuals have in reality any kind of direct relationship with the current social and financial crisis." The two cases are exactly the same. However the shadow of suspicion falls on these subjects in both cases (without presumption of innocence). In short, Mayrit, with this lucid *YHSTF*, shows us how fragile this veracity and the control system is (and therefore that of photography as well), and how easy it is to manipulate reality (remembering that the system always ends up acting to the detriment of the weakest in society).

Finally, in *Imágenes Autorizadas (Authorised Images)*, his most recent project — although *YHSTF* has been chosen here, due to the international repercussion it has had, not to mention the excellent quality and content of the photobook — Mayrit questions the Spanish Law on Public Security (July 2015) — known as the 'Gag Law'. This legislation prevents any member of the public (including the press) from taking identifiable photographs of state security force members. Mayrit explores different visual and conceptual strategies (all with intelligent reutilisation — pure post-photography — of images taken from the Internet and from governmental, military and police institutions) in order to structure his project and points out the paradox that it is by and large the state itself that publicises and promotes, without the slightest reserve, images of such members of the security forces, in public acts of all kinds (be they civil or military) in which the identity of those attending is perfectly recognisable

**David Mocha** (Reus, Tarragona, 1982) is an author whose work has mainly been focused on the study of concepts

of landscape and territory, while reflecting on the nature of photographic language itself (entering in some cases, as with those presented in this sample of his work, into the realm of the fine boundaries of what separates a document from fiction). On this occasion we are offering his project *El Paraíso (Paradise)*, a work undertaken in a documentary of a naturalist style that, when first seen, centres on a garden inhabited by several peculiar characters, who pose with a subtle and enigmatic, staged attitude. Before undertaking this project, Mocha had already presented his work *Bonavista*. In which he made a personal reflection on a determined part of the area in which he had always lived; the neighbourhood of the same name, a suburban, industrial area surrounded by factories, roads and wasteland on the outskirts of Tarragona; a city of destination for emigrants from the south of Spain, who in the 1950s settled in Catalonia in search of an opportunity (as did Mocha's own grandparents). *Bonavista* is therefore a neighbourhood whose origins bring together a mixture of rural Spain and the petrochemical industry, a place "in which its inhabitants have learned how to shape a new territorial identity in peripheral lands without discourse, bringing positive values to its landscape and to the barren terrain where they settle" (in Mocha's words). In this work, the artist, who is an expert in this area (given that it is the landscape in which he grew up), revisits the area, with the intention of photographing certain intangible values that lie within it, values that are linked to questions such as a common identity, work or a sense of belonging to a neighbourhood that has been forged by all. Although this project is the result of his own rather personal vision and his language is not scientific (it is not a work with a supposed social or anthropological nature, there is a certain yet and subtle nostalgic attitude in it, a minor emotional note) this is a work that also possesses clear documentary connotations, although more prosaic and critical in style (as it also deals with aspects that are relative to the social and industrial use of a territory and its geographical-cultural reality) that the reflection made in *El Paraíso* (a reflection that, despite being also one of pure and documentary forms, moves within a more lyrical, enigmatic and subjective narrative, as the subjects are characters captured with a certain staged attitude, as it were, and inserted into a space with connotations that are more poetic than pragmatic). In other words: in *El Paraíso*, Mocha begins with what is real, in order to create a fictional narrative. He does this (very elegantly) by using photography in the most literal manner possible (these are pure, direct documents), but he makes us realise, as we enter into the story, that what is told in this tale is rather odd, that we are confronted by a descriptive and narrative atmosphere in the images that, despite its permanent, excellent and beautiful formal contention and serenity, leads us to internalise them and see them as being somewhat dramatized, recreated, staged and theatrical.

The Garden of Eden is what anyone might imagine as a mythical paradise. And playing with this idea, Mocha decided to use a visual and argumental background for this work in different gardens in Madrid, a city where was living while undertaking this project (although most of the photos were taken in the park of El Retiro). In all events, the author is not interested in the specific identification of any of these gardens, quite the opposite in fact. His idea is that of creating an abstract garden (with respect to its identification), a universal garden in which he

is able to develop his argument on the true meaning of the concept of 'paradise'. Mocha reminds us that this concept, in reality includes a paradox, given that it is offered to us as a kind of Eden, as a territory, with the promise of an endless happiness and a perpetual state of wellbeing and bliss, but which essentially comes at a price, and traps us within its eternal goodness (on becoming a place in which we do not enjoy total liberty, from where we cannot leave, unless we transgress the laws that govern it: Adam and Eve did so and were able to leave and enter real life, with all its difficulties, adversities and hardships, but also with all the possibilities that were offered by free will).

In order to attain this generic and non-specific garden, Mocha photographs each scene with a closed plane, a fragment of a larger space that we are never able to see in its entirety, which creates the sensation that liberty is outside and beyond, however much that which is on the inside seems Eden-like. Mocha constructs a strange, claustrophobic, oppressive and locked-in space, a world protected but limited, a *hortus conclusus* in which these characters, who wander, disjointed and without a physical or existential direction, appear trapped. These characters, who are portrayed without offering a conscious confrontation to the camera, but who have a posed attitude that one guesses to have been pre-accorded and directed, as it seems that the intention is to attain a slight degree of dramatic containment that broadens their narrative potential (which even gives them a certain illusory character). For Mocha, what is essential, is that the characters wander around like prisoners (although they do not appear to be aware of this) and disorientated in order to create the idea that they seem to be looking for paradise without realising that they are already in it. The author remarks that the concept of paradise must be understood as a promise of eternal wellbeing that is to be attained, a promise that is not granted to us and that therefore implicitly entails this sensation of searching, of longing, of finding the myth of the idyllic place.

This slightly detained action that Mocha attains in his characters (although this is merely a pose) leads nowhere, it provides no clues to who the characters are (only those relating to their physical appearance) neither with respect to their actions in the story, their role in it or their level of influence. This is a protagonism that, for the most part, always remains diluted among that of the others (there are no hierarchies of interest imposed by one of them over another, and therefore, they never interact with each other). And this is not a minor issue; it creates a deliberate effect of narrative transference to the viewer, i.e. the person who finally, and freely, will end and close the story in each case, in each character.

Finally, it must be noted that in this work, a comparative metaphor is also established between the idea of garden and the idea of photography. Garden and paradise have a similar relationships to that which photography has with respect to reality. Photography is merely a representation of reality while the garden itself is not nature, it is an artificial, constructed representation of the latter, a deceit, and in this case an illusion of natural space within the city.

**María Moldes** (Pontevedra, 1974 — although she has been living in Alicante for many years) affirms that it is her complete lack of hope in the short-term improvement in the world (especially in environmental and social terms) that motivates her to use photography as a means

with which she can free her imagination a little (as an escape) instead of opting for a use of photography that is connected to reality in an extremely pragmatic and raw manner. As such, the characters in her images, despite having always been photographed in real, daily situations and scenes (whether on the beach in Benidorm — *Escenas de la Vida Radioactiva (Scenes of Radioactive Life)*, in the city of Alicante — *Gammacity* —, or in Lo Pagán and Las Salinas de Torreveja — *Bloop* —), they are recorded with a viewpoint such that they seem to belong to a parallel world of fiction, a highly personal universe that is always influenced by aspects related to irony, melancholy and surrealism. Although she is less active now, Moldes has regularly used the social networks (mainly Instagram) for publicising her images (and not only in a promotional way). She explains that “I like the idea of sharing my work in real time, editing the photograph directly from a mobile device and then seeing the feedback I get.”

In *Bloop*, the series presented here, as mentioned above, one of her characteristics is that of photographing her characters in a highly specific real context (this is a salt-flat area to which hundreds of people make a pilgrimage every year in order to take therapeutic baths). The report has therefore been undertaken using images that are highly authentic, as they were obtained by the author after many hours of daubing herself with mud with these people and maintaining lengthy conversations in order to be able to remain (photographically speaking) unnoticed and move in a freer manner (as she was not perceived as a stranger). However, the way in which the photographs have been taken (with respect to the framing and the subject matter selected, one that is a distinguishing trait of hers, that borders on the surreal, the ironic and the absurd) allows one to see them as if they were the characters in a science fiction B-movie (something that can also be seen in some ways in the images of F. Cunha’s project in this exhibition). These personalities now appear alien, and from another world, with a Martian appearance. The videos made by the author, and not solely her photographs are especially interesting. In these, we once again see the effect of the de-familiarisation of the visual; unusual framings, planes maintained with a fixed narrative that does not evolve, which makes these interesting works more photographic and cinematographic, as if they were photographs in movement.

The same occurs with the physical and geographical environment (the landscape). It is absolutely real, just as it is seen in real life. Without smokes and mirrors. However Moldes’ vision transforms it into the extra-terrestrial, once again, like a Martian. In the words of the author herself, “I wanted to create a scenario and characters that could well have come from Mars as much as from Murcia.” There is only one image that has been recreated and staged in the entire series (and it is clearly identified), which is a tribute to the 1951 American science fiction movie *The Day the Earth Stood Still* (titled here *Ultimatum a la Tierra — Ultimatum to Earth*), a film, according to Moldes, “whose soundtrack, with the sound of the Theremin accompanied me while I was working on this project”.

Finally, it must be noted that despite this liberated imagination presented in Moldes’ photography (and which takes us to these slightly abnormal worlds), a certain critical and committed vision with some of the most important environmental and social issues in her environment still remain: the absurdity of certain human

behavioural activities (in leisure areas — beaches and spas), the environmental pollution of the Mar Menor inland sea area, its collapse under the pressure of urban construction projects, industrial and agricultural dumping into the area, etc.).

**Jesus Monterde** (Benassal, Castellón, 1969) is an author, whose breakthrough in the field of author photography, during the last decade in Spain, has been a total revelation. Before analysing *Nemini Parco* [“No one is forgiven”], his current work, in a more detailed manner (a seven-year project that is now completed — but which here presents new images), it is interesting to point out several aspects of his emotional biography. This is information that could be relevant in order to make a fairer evaluation of the true scope of his entire work. This work is the result of an impressive personal development, one undertaken not only in terms of that relating to its conception of photography, but also, which is no less important, that relative to this emotional biography, as is summarised here.

Although he did have a camera as a teenager (which, he confesses, did not capture his interest at the time), it could be said that Monterde began late in photography. He did so in a self-taught manner (he downloaded tutorials of all kinds from the Internet and learned how to use both his camera and Photoshop) and, furthermore, did so totally isolated from any source of information related to author photography. The limitations created by his own cultural and family surroundings (in an intensely rural area of El Alto Maestrazgo, in the north of Castellón, to the east of Teruel, from a family of hazelnut farmers — although his father was a butcher) had prevented him from any chance of personal fulfilment, however the author recounts that he did manage to become a certified FP2-level chef).

Monterde was also a young man who was emotionally tortured, as he was not brave enough, nor was he able to break off with isolated world that had grown up within him, a world that did not encourage him in any way to intellectual stimuli or broadening his knowledge — despite feeling quietly attracted to such activities: “This era [his entire childhood, adolescence and youth] was highly important for me, as it was when I absorbed everything that I finally spat out in *Nemini Parco*.” With the idea of breaking out of his cloistered and limited life (limited in the sense that he had no experiences of his own, experiences that would only arise within him if he evinced his own fears and complexes), in the year 2000, having already entered into his thirties, he worked up his courage (he says that he began to take decisions for himself, which was a big step) and he began hiking and mountain biking; two activities in which he was able to feel freer, more independent and renewed. Later, as his enjoyment of this new freedom increased, the desire arose to photograph these splendid natural spaces which he saw on his long walks (some of almost fifty kilometres). Hiking and mountain biking therefore, as well as helping him to break out of the insular attitude that had dominated his life, also helped him to get to know his surroundings and take photos for almost a decade (although his photography was standard, ‘textbook’ photography, “At that time, for me, photography was just a way of the showing places I’d been, and I did it without any objective of describing or discussing them. And of course I did not know about the possibility of setting up a narrative, with a series of images on a specific subject. In theory, I only showed things without any

kind of intention. I was only interested in the beauty of the landscapes and in making my photos technically better.”

Although he did not know it at the time, he was beginning what would much later become a determined and therapeutic search for himself, through photography (something that, in some ways relates his work with that of J. Cazenave, although Cazenave is more primordial and atavistic, essentialist and conceptual — or with that of B. Morello — the sensuality of Morello is warmer, delicate and voluptuous: in Monterde there is a greater carnality and viscosity than sensuality, or with those images of A. De Dueñas, J. Gorospe and M. Tagliaferri). A search for himself, but undertaken through a new way of looking (with his camera) at the world, an incisive, lucid, rigorous manner, with a profound intellectual curiosity. A world (which Monterde was to photograph) that need not be exotic, unknown, distant and filled with mysteries to discover, but something totally different. His new world was to reside in a profound, renovated, revealing assessment of that which had always been his natural, his family, his home surroundings, and that of the inhabitants of this extensive rural area in the province of Castellón, where his village is located. He was not interested in photographing other worlds, or at least not as much as he was interested in photographing his own. In Monterde’s words, “The Buddhists represent the entire universe within a circle, and let’s say that my land is my circle.”

Therefore, although his search had begun in the year 2000 with his long walks through the region, his incisive and curious photographic gaze referred to here had still not yet emerged. Monterde would still need ten years more, taking perfect, but insipid postcard photography, the typical photographs with a technical precision, tied to aesthetic conventions or inherited from old photographic associations (which today have been replaced by amateur forums on the Internet — like those he followed; nature and landscape photography, still lifes, portrait and sports photography groups, etc.). At the time, Monterde could not have imagined that a decade later, he would be taking photos of the same areas but this time in the incredibly lucid and highly personal manner that we see in *Nemini Parco*. The author states, “When, in early 2010, I decided to take courses in documentary photography in Castellón, what I sought was to escape from a prison that I myself had created with my own attitude to life. I often thought that it was the place [the context] that made me feel oppressed and imprisoned, but it was in fact me who created these walls. The blame lay on my own fears.” Which means that, and this is important here, when Monterde decided to further his studies in photography, at the nearest school, in the city of Castellón — he did not do so because he knew of the existence of Author Photography, nor that at the school he chose (Blank Paper), he was going to find a perfect place to enter this world. He did so as an excuse, a reasoning, in order to break with his fears and force himself to come out into the world.

However, his contact with this school (in this respect all who knew Julián Barón, its director, were fortunate) would open his eyes, not only to photography on a personally creative level, but also to the world and to intellectual knowledge in general. The author was eager to soak up knowledge and analytical technique, with an immense innate talent, one that would lead him to the outside world, even though his family and home life were totally unable to either evaluate or even imagine this talent within him

(as he lived and belonged to a closed-off rural world). In other words, Monterde was a diamond in the rough. And he could not have fallen into better hands. The author himself states, “I remember the day that I enrolled for my course and Julián showed me some photography books. I thought to myself, ‘What terrible photos, but for some unknown reason they’re in books and museums, and this is something I need to discover, I want to know what it is.’ The thought lasted a mere moment, but since then, this reflection has always stayed with me and it’s been my guide to the unknown. This curiosity, or interest, has led me to meet great photographers and to read. Up until then [aged 40], I had never read of my own free will. I began to read different authors who helped me to open my eyes and broaden my mind. All the knowledge that I’ve soaked up and the visits I’ve made to museums have helped me to understand my own work and to get to know myself better. Thanks to this process I am now more independent in a world in which we depend on so many things, a world filled with roles and stereotypes, a world that is forgetting where we come from, which is nature.”

And *Nemini Parco* takes upon itself this task of reminding us where we are from (it is also to where we will return). The title itself guides us as to the work’s meaning. One cannot insist enough on the importance of titles when decoding and interpreting projects (ideally these titles have a certain poetic intention — not in a lyrical sense, but in terms of synthesis, in that they conform to the core concept of the works they describe, so helping the viewer to better understand the ideas they raise). In this case the phrase is one attributed to the figure of Death (it is inscribed on his scythe in many of representations in much medieval iconography) and in it we are reminded that, whoever we are, whether or not we have had a life filled with experiences, power and wealth, be we believers or atheists, of one social class or another, death’s inexorable hand will fall upon us, sooner or later and it will do so, what is more, without exception (being therefore the only unquestionably democratic and absolute gesture (it makes us all equal in this sense) that there is in this life — its inevitable end).

This title therefore, refers to what will be seen in the work (what is raised in the project) it is something much more universal than what we might imagine, however much of the story takes place in these (exotic and authentic) corners of the Maestrazgo region in Spain, featuring characters that belong to this specific geographical and cultural community. The work, therefore, moves narratively in a highly determined and special vernacular context, although conceptually, its pretensions are of a more general, universal nature. At first Monterde thought of titling it *Rural Abandonment* (a title befitting that of a photography contest — his ten years of uploading pictures onto Internet photography forums still had their influence) and he conceived it (taking as an example the farmhouses of his region and his hard daily existence — in permanent contact with manual work, physical labour, nature and animals) as a specific documentary study of a lifestyle — the rural — that was about to disappear, and when analysed, was not much different from that of the early 20th century. Monterde wanted to reflect on aspects such as the erosion of memory, the neglect and the abandonment into which this rural world, the small villages and communities that comprise it has been immersed (defined by this photographer as *survivors*). And as this

project seeks to remind us, the values of this developed and advanced modern world in which we live, are more focused on looking forwards (to the future and its promises of technology and wellbeing) than towards our common origins, to our roots, which we are beginning to forget and that remind us of times when life was harder, more physical and more difficult). *Nemini Parco* ends up being a message, one more or less subliminal, which reminds us of the value of these rites, uses and daily, almost ancestral customs. Rural life is an entire way of existence, whose immanence is a sign of its efficacy. This project is also an act of vomiting; a moral act of expulsion (and a spectacularly visual one). With an expulsion that will spatter on the conscience of every viewer who sees it from their snug area of modern comfort and who is upset by this crude reality (one that does not seem to have evolved much more beyond than that of Buñuel's *Land without Bread*).

As the project developed (an event that occurred parallel to the training and maturity of Monterde's critical sense, — he was now becoming a contumacious reader and had come to possess an intense intellectual curiosity), the author began to perceive that his scope was expanding, “I realised that the work went far beyond the initial idea — that of rural abandonment — and it was helping me to bring to the surface a part of myself that was unknown to me. This project began as an inner search, more than an external one. What I was really searching for was the origin of my personality and to decipher many whys, many desires, fears and duties. I believe that enhancing self-knowledge is necessary for a fuller life. Josep Pla once said that ‘he who knows his land knows himself’. I did not know the existence of this phrase until the summer of 2015, but I know now that unconsciously it is what I was doing.” We can therefore affirm that this work is not literally autobiographical, and rather it appears to be aimed at an exogenous world, however it does have important introspective aspects and even, as Monterde himself states, self-therapeutic ones.

Be that as it may, *Nemini Parco* is a deep and brilliantly visceral, raw, primary, primitive, atavistic, rough, coarse and animal, austere, dry, harsh and painful work. And these descriptions, far from devaluating it, describe merely what makes it so incredibly beautiful. Its beauty, excellence and greatness are not only of a visual order, this is true *poetry of the beast*, however they are fundamentally, of a moral order (the dignity of the rural world). His compulsive, intense and dramatic images (his dramatism is enhanced by the use of the unrefined use of flash), are filled with life (i.e. the image of the horses copulating, or that of the flowers growing in a felled tree, or the chicks, or the photo of some splendid grapes), although they remind us of both pain and death (blood, intestines, mourning, religious iconography, the slaughter of animals, an old, dirty, used, but empty coffin, a man and a tree, both with limbs amputated).

The language that Monterde uses is that of a raw, real documentary photography that is in no way friendly. His narrative tone is not contemplative, it is compulsive. The author shoots a lot (he took over 40,000 photos for *Nemini Parco*) and he enters himself completely into the reality being photographed, one that he knows perfectly well. Monterde is intuitive and not cerebral (“I usually photograph what I feel, when I see something that excites me, my pulse rate soars, I lose track of time and I do not stop taking photos until I think I have captured

this emotion”). Perhaps because of this, and despite all of this harsh stripping away that invades it, this work still manages to present, a dedicated, committed, nostalgic connotation, that of someone who photographs values that he knows are in danger of extinction and that have been essential factors with respect to how he identifies his life and his family, values that have allowed him to live, as much as they have oppressed him. These are values that, in all events, deserve to be honoured, perpetuated and remembered, even if with a work as violently raw and realistic as the one before us.

**Antonia Moreno** (Arcos de la Frontera, Cadiz, 1980) has several projects underway, of which we have presented two in this exhibition. It was difficult to reject one of them, and by way of exception, the choice was made to present both. Moreno is an author who uses photography extremely well, like the graphic registry of a personal diary. Her work is always markedly liberated — she includes images without any apparent argumental transcendence, however they function like graphic images to show an empathy with the place and the moment (in her own life) in which they were taken — referring here to her series *Mientras tanto* (Meanwhile). This series once again features the naturalistic, serene, silent, minimalist documentary photography, that is free from noise and that is so present in the works of Miren Pastor and David Barreiro (and D. Mocha). In this case, Moreno photographs her emotional surroundings (family, friends, relatives, companions) and her natural and everyday geographical surroundings (which is more rural than urban; it is humid, misty and wooded, it is not ‘Cadiz on the Sea’, as it were), and she does this in a very liberated manner, without any other aesthetic or thematic norm to adhere to, other than the attempt to restrict her personal world without urgency (this is a work in progress) through her more innate impulsive and sensorial photography.

But let's not get mixed up here, unlike many authors (as we have seen with De Dueñas, or Lorenzo or Gorospe), who opt for a diary-type record, with a highly liberated language and one laden with artefacts (graininess, blurring, poor or moved images, of an amateur aesthetic, etc.), Moreno's images are elegant and delicately taken and finished, they a transparent language that is beautifully pure — without any form of visual noise — and many are the result of a highly-mannered visual poetry — a mannerism or formality that the other, abovementioned authors also obtain, of course, but with a contrary style with respect to visual literality. All of Moreno's images for *Mientras tanto* are exquisite, whether portraits, still lifes or landscapes. The author photographs life (her own) and as such, does not leave out artistic genres — objects, subjects and territory. The photographs are intimate, calm, and lyrical, without harshness and are well-contained. In many cases the characters have been photographed with a subtle, yet melancholy pose, and it is strange how the work has not taken place under the harshness of the light that one normally associates with the south of Spain. Moreno chooses each moment well, so that in each portrait natural light is both delicate and accurate when describing character and a specific atmosphere (generally in a more nostalgic than energetic tone).

The other project presented here is *Ámbar* (Amber), a project that this time is not a personal journal, but quite the opposite, and it has been created, staged and

fictionalised in order to promote Moreno professionally. The author has undertaken splendid personal projects (they are therefore influenced by the sense of authorship sought in this exhibition), even though their aim was originally that of uploading them onto her web services catalogue for practical purposes (where she advertises her talents and obtains professional commissions). *Ámbar* is one of these series. In it, the language used continues to be highly naturalistic, however it is far more measured in aesthetic terms, it is not as liberated, and it reveals greater meditation than that of her autobiographical work. The work has a greater aesthetic content. *Ámbar* is an unbounded, timeless story that is located in an undefined Iberian rural context (the horses give us this clue) in which time (as with an insect preserved in amber) seems to have been detained for its two sole characters; two young men who appear trapped (again, as in amber) in a place and time that is not their own. The complete series has been produced without flashes of any type, nor secondary, artificial lights. And the entire working process, that of pre-production to editing and post-production has been undertaken by Moreno herself, who, as verified by all of her work, controls everything down to the last detail.

**Bernardita Morello** (Esquel, Patagonia, Argentina, 1984 – she has lived and worked in Madrid for almost a decade), presents *eden* [written in lower case], a work that is not a personal diary in the pure sense of the term, but which has meant a kind of revitalising catharsis for her (in photographically and existentially) in her life. We therefore enter again into the work of an author whose personal creation is closely and directly intertwined with their existence, without this making it an autobiographical chronicle, however open it may be. The idea of relating one's personal work with existence itself, without it turning into what is normally understood as a diary – is therefore a highly apt formula to which several authors have resorted, excepting the obvious differences in each case – many authors of her generation (in this exhibition, the examples of A. De Dueñas, M. Tagliaferri, J. Gorospe, A. Lorenzo, C. Ordóñez, J. Requena, I. Ariño and R. Arocha). In this case, we are referring to the fact that *eden* has been a kind of inner revulsion through which (and thanks to which) Morello has begun to see the world and life in another way, with the sole intention of trying to find out a little more about what her role is and how she might fit into the world and into life.

The artist states that she began to take photos at the age of 16, but it was not until she was 24 did she enter into the world of author photography, taking up a residency in the National School of Photography in Arles (France). During this period she developed her first major artistic project, entitled *Les Gorgan*, the name of a Rumanian gypsy family who had arrived in France two decades before and who had decided to abandon their nomadic way of life and settle down in the city of Arles. Morello decided to photograph the family in their home surroundings (despite their voluntary and definitive sedentary lifestyle, the family lived in motor homes in the suburbs). She decided to develop her project in a permanent and continued (not a compulsive) manner. So she took photos of them on an almost daily basis, although the tone used was not exactly that of a free, rapid photojournalistic style – like that of a hunter, stalking – it was rather one of a calm and measured tone (appositely, not in a clichéd manner). One

cannot imagine Morello with an urgent language of fast-paced reporting (compelled to take shots) nor with an invasive style. Hers is rather an empathetic tone, although one with a certain distance (that which lends respect and a quiet fascination for her subjects). This general tenor is undoubtedly related to the intelligent choice of carrying out her work with a half-format camera, one that Morello was using for the first time, and which considerably slowed down her frequency and pace when shooting. The author immersed herself completely in the lives of these people (spending as much time as possible with them, which was the only way in which she was able to attain a more empathetic vision). Essentially however, she still remained outside of this world (which must be noted, and to the contrary of what many might think at first, is not something negative for a project like this one). Morello photographs her subjects (and spaces) in a manner that is close to them (their physical presence, that of photography – is admitted and tolerated in all scenes, she is never an intruder or a last-minute guest), but as an artist we know that she does not belong within this unique world that she photographs, legitimately, accurately and with absolute knowledge. Only by seeing them from the outside can one understand the codes of this private world that to us is delicate, dedicated and intelligently unravelled by Morello with these characters, whose lives pass by in their old caravans.

The author therefore displays empathy and approaches her characters with respect, although she has a highly different perspective of them of that which they have of themselves. It is obvious that Morello has a life that does not fall within the margins of social normality. In a certain manner, the artist is, once again something of a privileged supertourist in a world to which she does not belong, an alien reality (this concept has already been discussed in the texts here on B. Antón, M. Sáez, T. Barba and R. Arocha), She makes journeys to and from this other world, which is personified in this strange family story. She seems to have earned herself some form of passport that allows her to enter with complete freedom into their environment. Morello's serene documentary photography is totally sympathetic with respect to her subjects. Her vision is not that of a person who makes moral judgments on what they photograph, however much the world viewed might, for the majority of us, exist on the margins of normality. Nor is it a work of political or social critique, nor one that vindicates the rights and determined needs of this group (with their universal, habitual and problematic reality). This is not her intention. It is a work that finally reveals Morello's fascination for an option of a life completely different from that of the majority (although she does not mythify her subjects, nor the place where they live, however poor they may be) a life with values (or an absence of them) that definitively leads her to question her own (those of Morello, and those of us who do live in 'normality'). "At first I didn't really know what interested me about them, I suppose that it was how different they were. This family couldn't even imagine what they had awakened in me. Every time I came back from their houses on my bike, my head was buzzing with more questions than before I went to see them. In a certain way, I needed them. I needed these people to talk about what was happening to me. I tried to understand certain aspects of their lives and so understand mine better. I was really interested in how they took up their time, with coffee, joints and PlayStation. This was what they looked forward to every

new day. This scene was repeated over and over again on each visit. They had no projects, future or responsibilities. All notion of time had disappeared. I asked myself what their motivation was for getting out of bed every morning. They made me wonder if there really is an ideal or proper way of living.”

In 2010, thanks to *Les Gorgan*, Morello received a Roberto Villagraz Scholarship for a Master’s degree in New Documentary Photography at the prestigious EFTI School (she was later to receive a Blank Paper Scholarship). She settled in Madrid, where she was to begin a new project (entitled *de caracoles* – about snails – which is not yet finished), in which, with the same naturalistic, respectful, documentary tone, she photographed different individuals who she met in the street and with whom she began friendly relationships, talking to them, gaining their trust and then persuading them to let her photograph them in their houses. Once again, her interest focused on people with highly different lives from her own (people who were somehow disinherited from the system, almost on its margins) and which, once again, would be used to question what the ideal life choice might be. She would also collect small objects from these people (texts, notes manuscripts, photos of their life, etc. – a resource highly featured in the work exhibited here of C. Alba–) to create an archive with more emotional content (and not strictly documental) of her subjects. Morello states, “On seeing the life of these people from up close, I questioned my own, I asked myself if anyone really knows how to live, if there is a correct way of doing it.”

The above information has been provided to provide the reader with details on Morello’s creative and curricular career, as well as for reasons that have much to do with the genesis, conception and development of *eden* (reasons that are highly necessary to accurately understand the reasoning behind the project, for its proper evaluation, interpretation and decoding). In this third project (and coinciding with determined personal events that involved a certain crisis in Morello’s life – which led her to live in Holland for several months and then journey through Latin America to find herself again), the author takes a new road in terms of her conception of photography, making considerable changes in terms of narrative tone and above all, in her way of analysing the world and life in order to understand them better. In fact it was these two initial projects that led Morello definitively to *eden*, by giving her a notion of photography that is far more introspective; a notion that searches for a major or minor sense of existence, not only in the outside world, when recorded by a camera, but rather in Morello’s own inner world, when looking with her camera (in this new way) at the exogenous world. Morello undergoes a total catharsis in her photographic tone, one that makes the act of taking photographs become more revelatory in her life. It is not that with *eden* Morello has already found the definitive, conclusive responses to her own existence and life, what is important here is that she began the correct (the most suitable) path to take, step by step, responding to her own questions. This is therefore not a journey with a destination, it is rather, as in the case of J. Cazenave – a multi-faceted journey of initiation (and one full of promise, which does not mean to say that *Les Gorgan* and *de caracoles* lose even one iota of their excellence in comparison).

The three works have several things in common; aesthetic elegance, despite being of a very different order

in *eden*, as noted below, the narrative elegance, although very different in *eden*, and the non-compelled, but rather a contemplative and serene tone (in all three, despite the greater liberty in the latter) and above all, the feeling of searching for the meaning of life (present in all three, although distinct in the third work). In the two first works, the artist tries to understand the reality of others, in order to better understand her own (these were people with a life that went beyond the limits of the conventional, people whose existence was both based on and developed on the basis of values quite different from those of Morello, which allowed her to question her own values in comparison). In other words, this author needed others – an alterity to speak and reflect about themselves. She needed the different characters in *de caracoles* or this peculiar gypsy family, to identify the pros and cons of living more or less subject to the system and conventional social order (that which is considered to be correct). She needed them all to measure herself alongside them. In *eden*, however, Morello did away with this comparative vision (a vision that requires the analysis of others) and she began to look at the world (and try to understand it a little better) solely through herself (and through a new photographic vision). This meant considerable changes in her language. Changes in form and changes in the meanings of her photographs. She therefore abandoned half format and opted for a lightweight, universal format Contax camera, that allowed her more spontaneity, greater speed, less rationality and more intuition (aspects that do not imply that her general gaze was no longer contemplative: despite the obvious liberty possessed by this new language – if we compare it with that of the two previous projects, Morello is an author who looks at the world, who lives it, smells it, feels it and apprehends it, before photographing it, and this is a definition of contemplation). Therefore, to mention and important nuance once again, her narrative tone is now far freer, but never compulsive, pressing or heated. It is precisely between the edges of this beautiful and subtle frontier in which this new Morello moves: with a fresh liberty (sometimes deliciously and delicately camp, sometimes explicitly crude) and at a serene pace.

In terms of frame types and viewpoints (or the framing and the composition) used in her images, a considerable change can also be seen in this third project. The stylistic irreverence and the rupture of formal conventions emerge from her photographs in a decided manner (placing them in this line of documentary photography with a certain visual strangeness that can also be identified – each with their obviously different connotations – in the cases of F. Cunha, C. García, C. Aguilera, D. Hornillos, T. Barba and M. Tagliaferri: the work of the latter and of Morello is more sensual, voluptuous and near to that photographed than that of the others – who take more open shots). Morello restates the usual limits of the photographic plane and brings us closer to her scenes in a more tactile, primary, visceral manner (images of skin, human and animal flesh, water, fruit, love, temptations, wounds, stings, flowers – and all treated in the same manner, celebrating and signalling the pleasure and the pain of real life, that which is neither idyllic nor mythical). In many cases, the closed planes take what has been photographed almost to the status of an object – a still life (hence the objectification of human figures, there are hardly any portraits).

With respect to the meaning of the work, its title provides some clues, if we understand it as a form of



ellipsis. *eden* is a metaphor for paradise. And from this idea, Morello reminds us that in this advanced and developed world in which we live, the majority of us are educated, subject to longings and expectations of happiness that do not match what real life ends up offering us. Seeking this happiness is like seeking paradise, an illusion (something also raised in the work of D. Mocha in this exhibition). And which we should renounce, simply by realising that life as it is, our real life, may be this desired Eden, if only we learn to see it, deal with it (and apprehend it) naturally, without expectations and false promises of happiness (which coincides in some way with that raised by J. Monterde in this exhibition). Everything is before us, all we have to do is know how to value it, understand it, enjoy it, suffer it, deal with it and experience it.

With respect to the formalisation of this work, it should be noted that its excellent presentation in photo-book format has been intelligently transferred to the exhibition room wall, emulating that of the printed publication (which is a considerable and risky venture, and one that is also large-scale, in order to enhance the visual impact on the viewer). Page positioning and wall hanging therefore coincide in this case (when they are normally different syntaxes). And both are quite irreverent (almost certainly the influence of the Ukrainian-Brazilian writer Clarice Lispector, an author who broke many literary conventions and who is admired by Morello, “Her literature is like an inner monologue. I am deeply inspired by her fluidity and her simplicity. Occasionally one is left with the impression that her writing comes out of her head without any kind of intervention at all, as if she were spitting out words, without pretensions, without filters, without respecting punctuation.”). Morello’s book produces a kind of visual deconstruction of the page structure. Conventional pagination is subverted by images that have been assembled in a way such that they appear to bolt ahead, rush onwards and overtake the book’s structure (instead of each one resting on its own page, framed within its margins). It is as if the photographs of *eden* had been printed on a press and then hurriedly scattered over the book without adjusting them properly, giving the viewer a sensation of a cascade or visual torrent in which the images do not respect their page margins, but overlap and overtake each other. The central part of the book is the most accelerated and it creates the sensation that the images are advancing quicker than the narrative structure of the story. Before turning a page, a preview of the next image has already been shown. These are photographs that advance as free and as unhindered as the water that gushes by in a splendid stream, as in the final photo that ends the book and the story.

**Miguel Ángel Moreno Carretero** (Cordoba, 1980) is an artist who, throughout his career, has worked mainly with ideas concerning landscape, territory and intervention. His personal work is not limited to the field of photography (even when the latter is considered in its broadest sense), but is shared among highly different areas, which include documentary photography, sculpture, action and installations (from a purely creative standpoint), in addition to cultural management and teaching (if keeping to a viewpoint that is not purely artistic, one that is also important in his work in general). In all events, this essentially means that Moreno’s vision of the landscape and nature (especially where transformed by Man) is not exactly naive. It is a vision that is as creative and personal

(even fun, in a sarcastic, sceptical and ironic manner), as it is honed and experienced (in addition to being intelligent and critical, it is in some ways, systematic and methodical). The work presented here is a taxonomical field research piece, which has led to the creation of an entire archive of references, a collection, an album of unusual images whose constantly-recurring theme combines them and gives them meaning as a series when viewed together).

His work is entitled *Mecanismos Inconscientes del Horizonte (Unconscious Mechanisms of the Horizon)* and it is nothing less than an extensive catalogue (structured in different series) of advertising (pseudo)sculptures and objects (and banal, anonymously-created works) that stand on roadside margins and which often flank the secondary roads of Spain, to inform travellers of a nearby business; a restaurant, a hostel, a scrapyard, a brothel, etc. Each documented item has also been geolocated with its GPS coordinates to facilitate finding the exact location of a specific subject on a map (which gives that work a certain nuance of scientific rigour). Moreno has an emotional bond with what he has photographed (“My childhood has been linked to the world of the road, as a child I travelled in my father’s truck, and with whom I made long journeys through towns and industrial estates all over Spain”). Now he has returned to make a kind of sentimental journey to the scenes of his childhood, although influenced by a new critical sense with respect to his gaze (that of an adult). The value of this project lies in the fact that in some ways two types of visions are found in his work: that of the child who travelled in his father’s lorry (a gaze that, on not being artistically critical, functions on a level pertaining to a large part of normal adult viewers, with a low-level, popular style, and enchanted with the kitsch landscape) and that of the young graduate, who on revisiting these places, decodes these items in an experienced, expert and specialist manner. We then move from childhood fascination (these items are still constructions and sculptures extracted from a theme park; and not just those of the dinosaurs in Mallorca) to a Postmodern critical questioning of the land. This is an interesting journey through the outer regions of Spain.

Throughout the entire project, one senses an air of nostalgic revisitation, for a part of life (that of the adverts on the highways) that is in the process of disappearing: images and a visual world that are perishing with the arrival of new, modern communication channels (new motorways) that have been constructed in accordance with legislation that prohibits these enormous sculptures and visual artefacts, on prioritising the principle of universal value (the landscape belongs to everyone) over that of the private value (or a claim to value) made by the owners of these peculiar hotels, restaurants and other businesses. In Moreno’s gaze there is a subtle tone of admiration, veiled by the authentic (in the sense of the popular, the common, the unpretentious, the innocent, naïve and that which lacks the capacity for abstraction and criticism) of these sculptures that are so far-removed from (and alien to) any serious and contemporary artistic canon. Moreno has dedicated his work to “the artisans and artists who, without any form of artistic transcendence, and who anonymously, make constructions and sculptures of this type in order to make ends meet”.

Another remarkable fact about the project is that one can identify within it a certain level of surrealism. Due to the visual play on scales that these objects create

(with their abnormal sizes) and their exaggerated and absurd scenography, they appear to be photographed *objets trouvés* (objects that are also physicalized with the replicas in miniature that Moreno creates of them and which are exhibited in the exhibition room next to the original photograph of each one, which forces the viewer to de-contextualize the sculpture photographed even more, on seeing it as a real physical item, which lends it a new reading and a new meaning, one that is more objectified and sculptural).

In short, Moreno plays with traditional genres and moves through different artistic media (landscape, architecture, sculpture, photography, documents, installations, pop art, advertising, travel journals) with a work that essentially leads one to reflect on the ideas of authorship, aesthetic taste, excellence and originality in art, on confronting us with two extreme categories of art itself: on the one hand, that established by popular (and anonymous) art, low art personified in the figure of these vulgar sculptures (that with this gigantism and hyperrealism of amusement parks, so Pop, so gaudy and shabby, appear to have been lifted from Disneyworld), and on the other, that established by Moreno's own gaze; the view of a lucid contemporary artist with criteria (an aesthetically elevated gaze). Be that as it may, with this project, we are invited to navigate from a certain aesthetic surrealism — the poetry of a casual and fortuitous encounter — to an entire Iberian 'chav-type' Neorealism (which is also present in authors such as C. Aguilera and F. Cunha).

**César Ordóñez** (Barcelona, 1964) presents *Tokyo Blur*, a work that he has also edited and published in photobook format. The author lives between Barcelona and Tokyo, where he has worked for most of his career. Ordóñez declares himself to be enamoured of Japanese life and culture (which he considers to be a culture of privacy, peace and visual beauty, filled with enormous energy). And his work certainly reveals this sentiment, he adds "My photographs and video creations move between the real and the metaphorical, between what is experienced and what is desired". This places him conceptually and stylistically in what has been defined in other parts of this text as subjective documentary photography (such as that of A. Lorenzo, J. Gorospe and A. De Dueñas). However, it can be seen that his work is conceived as a way in which to expand his own life experiences, which he photographs for his work. He shoots (part of) what he experiences and he experiences (part of) what he shoots. The author himself states, "I am in Tokyo. It is night time and it's raining. Everything is fading around me. The faces, the lights, the moments one experiences. I feel like I'm fading away, losing control. Far from worrying me, I feel a sense of stillness, of recognition and renewal. Beyond the first mists that fogged my vision, everything now appears with a crystal-clear clarity. I begin putting my life together to try and find out why I came here."

*Tokyo Blur* shows us a highly personal version of Tokyo in black and white, with images that are mostly nocturnal, and sometimes close to being abstract, as undefined and blurred as they are energetic and filled with visual power, they are as grey and as rainy as the city's girls' clubs and other nocturnal venues are welcoming, as filled with noise and visual artefacts (graininess, blurring, movement, marks, contrast, etc.) as they are poetically silent, as compulsive in form as they are contemplative in

their inner tone: throughout his vision, one finds oneself attending a poetic, private view of the city, a vision that is suggestive and unfocused.

Ordóñez may just be another of those photographers who revisits a language that we can now consider as a classical one, but what is important is that he does it highly accurately (perhaps his editing is too perfect and evidently focused on aesthetics, in all of his images, even those of the most sordid hue). Reference here is made to the fact that in all of Ordóñez's work, one can recognise the influence of a Japanese photographic style that dates to the late 1960s, which centred on *Provoke* magazine. This line or concept of photography, has many followers, and perhaps Ordóñez is a good representative (although it may seem a little heretic that those incendiary photographs in *Provoke* are now considered to be classical references). In all events, the visual haziness of *Tokyo Blur* should not be considered as a neo-pictorial heir of that misty and poetic movement of the late 19th century; the subject matter, the visual intensity and the language laden with artefacts (like imprints of poetry in the story) have already been placed at opposite ends.

Everything has been taken care of in *Tokyo Blur*. When holding the book in your hands, at some point you arrive at a page on which the poetic glitter of the diamond-encrusted shoes belonging to one of the girls at a nightclub give way to the following page, which shows the gleaming flowers of a cherry tree, with nocturnal illumination, while on the next page, the shimmer of perfect raindrops hitting a pane of glass blurs the rest of the view. And so on. And this work is no more than an invitation to make a suggestive and sentimental nocturnal journey to the emotional and personal Tokyo that has been seducing Ordóñez for years.

**Miren Pastor** (Pamplona, 1985) presents *Bidean* (which in Basque means something or someone that is in the process or on the way to something), according to the author "it is a flowing project, in which I inquire about certain existential and emotional elements that mark our growth to maturity and which lend character and form to our adult identity". Beginning with adolescence as the epitome of the changes that Man experiences during his lifetime, and by establishing a parallel between these changes and the mutations that occur in the cycles of nature, Pastor constructs a beautiful visual metaphor with respect to the transformations that arise in this crucial stage of life.

*Bidean* has been created using images of an intimate, serene, silent and minimal naturalism, although it is one that on occasions is laden with tense and restrained energy, like adolescence itself; about to explode. This energy could derive from the fact that in many cases we are offered landscapes without horizons, which generally involve a harder framing, a more restricted cropping, with less freedom, and a framing that emphasises form and texture and which sometimes borders on the abstract. The author therefore uses visual codes (and therefore narrative ones) that are highly subtle, she does not like to approach the self-evident.

Also noteworthy is the paraliterary tone that many of Pastor's images take on, which gives them certain enigmatic quality that expands their narrative capacity, which is further enhanced by the page-formatting and sequencing in the photobook (although the exhibited works of this author are also calculated down to the finest detail:

each installation, comprising nine photographs and a video, simulates the same format as the book when displayed on a wall, but on a much larger scale, one that is almost 4 metres wide). As such we can see this enigmatic effect in images such as that of a mountain landscape, shaded in a mysterious and serene chiaroscuro (such as those that occur at dawn or twilight), or that of a hand placed on a table in semi-penumbra, on being touched by a beautiful beam of light (creating a similar, symmetrical shadow to that of the mountain, which accompanies it on the double page of the book) or a portrait of (what appears to be) a young girl with her hair ruffled by the wind, hiding her identity, or those of different characters portrayed (even when looking at the camera) with an argumental, openly-staged attitude that allows the reader a greater chance of freely imagining the thoughts of the person portrayed (an attitude that has also been enhanced by these portraits being placed in a photographic sequence that is also open). In short, the subtlety identified previously is evident everywhere.

The project, in printed booklet format (self-published by the author herself) has a dual function: acting as a book and as an exhibition resource, as according to Pastor, “on uniting two unbound books with the coordinates indicated and hanging the diptychs on the wall, we can see a mosaic formed by a landscape that represents the characteristics of each life stage, next to the main photographs.

*Bidean 2014* was green, humid, bosky and forceful (“we feel all the more intense during adolescence” — says Pastor). *Bidean 2015* proved to be far harsher, more abrupt, less friendly, more ochre and with more of a reddish hue. More prominence was taken on by the earth, rocks and stones, with vegetation that appeared harder, discontent and careless, less leafy and more sullen. *Bidean 2016*, which for now closes this first trilogy, ends by descending and reaching the sea. All of these landscape mutations, all of these cycles of change that have been observed in nature during the last three series, are erected in visual poetic metaphors that refer to the transition of life and the transformations that also occur on the long road that runs from adolescence to maturity.

**Paco Poyato** (Madrid, 1978) is an author who, to date, has specialised in entering the worlds of different groups that have been created around a common cause that identifies them as a group, whether bodybuilders (men and women hooked on anatomical profusion and the public exhibition of their bodies in an almost unhealthy manner), or boxers on suburban circuits, or young people of both sexes immersed in the festival circuit in the macro-concerts of summertime (a subject matter dealt with by A. Feijoo with a different perspective). What characterises these three worlds is Poyato’s specific and recurrent interest in photographing, (in an intelligent and expert manner) those groups that share common experiences that, in some way also help to construct, mark and define the individual identity of their members (based on collective empathy).

In *Pugilato* (*Pugilism*) Poyato concerns himself with the world of amateur boxing in the suburbs, an activity that takes place on low-category circuits and which is based around gymnasiums on city outskirts (the work has focused on different centres in the province of Castellon, with special prominence being given to the *Club La Unión*). It is not therefore, a chronicle of precisely the most attractive and successful boxing. But of one as real

as its professional counterpart (and in Poyato’s view just as, or even more attractive). In all events, it is a world that appears to have become stuck in the past, with almost anachronistic images (gyms appear with their walls plastered with old photos of former local heroes, much like those training halls that existed long before the irruption of the body beautiful ideology in the late 20th century, before they became centres of design, illuminated, cool, hygienic, healthy and popular), these are images however that, despite this apparent anachronism, reflect a reality that is both contemporary and authentic. These photos, which were taken during arduous training sessions and amateur boxing nights, reflect the rigours of this sport. There is a severity here that might make those not of this community wonder if this is a safe sport, or if it is one on the edge of what might be considered as being either beneficial or harmful for the health of its practitioners. However, despite all of this, there is no (unhealthy) violence in Poyato’s images (or in his young subjects). There is competitiveness, fighting, and physical effort, even blood and pain. At the same time, throughout this work, one perceives (distilled from it) a world of common veneration and of respect for this contact sport, its rules and its norms. This is a work that in some ways defends the idea of self-improvement and sacrifice in order to attain the dreams that inspire one’s life (which, in this case, may depend on the result of a physical attack that is resolved in a culminating bout of three minutes).

In *Lust days*, a project created in numerous large-scale Spanish music festivals, is the portrait of a community of young people (like those in *Pugilato*), but with a feeling of collective unity (of communion) based on a concept that is almost antonymous to that of effort and self-improvement characterised in that project, i.e. this is youth sharing the values (more hedonistic or at least, more leisurely) associated with such festivals; celebration, collective fun, generational and musical empathy.

In *The Cult* however, the subjects (men and women) are the fervent practitioners of bodybuilding, another physical activity, which in its constant search for an exaggerated beauty canon, leads non-practitioners to believe that it crosses the frontier between what is healthy and injurious to the body. In all events, it is an activity that also engenders the creation of a determined type of community (like those that interest Poyato), i.e. those who are enthusiastic participants of this activity; a collective of people that share a kind of common identity; an extreme obsession for their own physical appearance. Poyato places his characters in the limits of another border; that which lies between pride (how those photographed feel about themselves) and caricature (which is what many observers feel on seeing these grotesque parades of people with their muscles hyper-inflated to alarming levels, anointed and dyed with bronzing lotions, make up and numerous oils, while dressed in costumes, supposedly glamorous, but which merely appear ridiculous).

It is frequently considered that the highly special work of **Juanan Requena** (Albacete, 1983) moves in the field of the paraliterary, for the same reason, and to be fair, it should also be noted that he does exactly the same (in a similar manner) in the field of paraphotography. In other words, Requena attempts to reach the ultimate distillation of a thought (which could be understood as poetry), either when he uses the written word, or when taking

photographs, there is no difference. If his images possess this open narrative and suggestive quality, his texts also possess an undoubtable visual quality (and thus the poetic cycle is closed in the same way – in many cases, a photograph and a phrase converge, playing on the same page). In fact, our author dissipates the frontiers between both media (visual and written), as he does not even wish to separate them, conceptually and physically into hierarchies: and on many occasions he writes on top of his photos); he simply moves within them, and through them seeks the only thing that is important on this journey: that of emotionally transporting the reader to his own personal, poetic universe, one that is more filled with doubts than certainties, it is an evident final, universal declaration of what these doubts are, those that lead us and encourage us to enter into life and move through it (and it is these doubts, not our certainties, that detain us, because we let them into our lives).

All of Requena's work is like a silent but decided exercise of permanent, ongoing introspection (in which we have been participants since 2006), it is based on an authentic concept, one that is serene, contemplative and attentive to life (an awakened, conception, of consciousness), which not only has been edited in highly personal books of author photography (unique copies, physically battered – like existence itself, and manufactured with the care and dedication required by a conception of photography that is so paused, so crafted and lyrical, as his own), but he also shows this in highly specific spatial devices, recreating habitats in which the light – with a certain penumbra – and the spatial arrangement, not only of paintings, but of other elements of used furniture (lived-in furniture), lightboxes, lamps and various objects as a support for the photographs, etc., which all create a climate that leads to an especially calm, and more intimate reading of the work. In some cases, they are like rooms, filled with history (which turn out to be short stories), almost as if they were the walls of reading cabinets in old houses, instead of being the simple (aseptic and contemporary rooms) of art exhibitions. Literally and metaphorically speaking, Requena needs to feel, grapple with and touch all those supports that sustain his work (from his use of the laboratory and chemical photography, as a sign of his high level of personal dedication and also, as a synonym of the existential wear and tear that comes with creating images that are affected by time, which are consumed, which physically deteriorate – to the subsequent manipulation of the photos with handwritten texts, with scratches and various spellings, the presence of ink and a traditional typewriter, or a clear reaffirmation of craftsmanship, of a slow and authentic pace, or the original, unique manufacturing methods used to produce his books, or the peculiar exhibition hangings, such as those described above).

While looking at Requena's work, it is impossible to prevent the hackneyed phrase “a picture is worth a thousand words” coming to mind. It is a phrase that is annoying from the start, as this non-reconciliation of photography and literature is over-simplistic, especially when one maintains that they are two, very similar, closely-related media. It is tiring to see how, on using this phrase so much, that a fight (a competitive evaluation) is always being imposed on both media. One is worth more than the other, one beats the other – a one-on-one bout, as if they were contrary concepts (media) and that the virtue of one was the opposite (defect) of the other, and the disciples

of this blessed maxim (who believe that they are doing us a favour by defending it) consider that photography wins the contest due to its narrative simplicity, its literality (a mirror-like literalness), due to the fact that its de-codification is easy, due to its absence of complex codes of connotation, of meaning, its semantic ease, as it is rapid and immediate, as it does not require a thousand words (like literature) in order to be explained, discussed, interpreted or read. However, many affirm that photography may have an enormous connotative power (semantic, allegorical, symbolic, elliptical, parabolic and poetic). We therefore consider that this apparent media struggle is not warranted. And Requena specifically appears to ratify this position, when what he achieves is making both media dance dedicatedly together in the pages of his books, merging on each occasion (and without hierarchies) in a splendid, final poetic conjunction.

Photography for Requena is not just an excellent way of recording experiences, a perfect resource for remembering what has been a part of life, it is much more than this, it is a magnificent vehicle for expanding, enriching, and making more conscious and authentic the reason for our existence.

**Mar Sáez** presents *Vera y Victoria (Vera and Victoria)* which could be defined as a love story for these times, one of the many that are possible (the work is an ode to the normalisation of relationships of all kinds). While at the same time it is a story that, on being made public, has acquired a political and moral dimension, as well as one of protest. The characters are two women, one of whom is transsexual (in the visual story this fact is revealed in a subtle, and demystifying manner, without heroisation nor obviously, any moral questioning). The greatness of this work lies in the masterly and elegant conjunction (from an ethical and aesthetic point of view) that Sáez makes of these two functions in her work: the personal and the universal (defined here as the political). And this is a project that reflects a very specific, intimate universe (that of the two young women) but from which one can extract messages that we all experience as our own, and as being general (freedom, love, the end of love, fears, desires, hopes, frustrations, friendship, complicity, companionship, etc.).

So, if the story is told in a narrative tone, like that of a private visual diary, with touches of a frankness and an authenticity, then it is made extremely familiar, empathetic, contained, calm, endowed with “pulse, skin and guts” as Sáez puts it, however, as the viewer moves on, as a witness to what is being told in the work, there is a permanent sensation that pursues one, which is that we are before a work with an undeniable content of public and moral commitment, and which makes a very private diary into a universal proclamation in favour of any type of affective relation and human complicity. It is, therefore, a work that moves in this tenuous frontier between antonyms: narrative silence, which is respectful, contained and normalised (that does not mythify or heroise the characters, so that they can be internalised like any other mortal, like any of us) and by firmly-held convictions and visual strength in the defence of the human values and rights that underlie the entire project.

The concern here is there for with ‘normalising’ and not moving the audience, seeking within the latter kind of tolerance. As tolerance is always morally unbalanced (slippery), to the extent that it presupposes the other (the

different or inferior person) as the beneficiary of our (superior) acceptance and therefore, it is a concept that creates illegitimate hierarchies of law.

Sáez is cautious enough not to do anything other than present us with this story as one more on the human condition, with the same flaws and fractures, dreams and desires, successes and errors that we are used to seeing in the media, in movies, literature and theatre, etc.

*Vera y Victoria* is not therefore the proclamation of an activist to be used in defence of the transsexual cause and gender theories (i.e. it is not ignited and demanding, however necessary this type of work may also be). Hers is a more subtle struggle. The author transforms herself into a prominent and privileged, silent tourist (photographically and morally speaking) of the legitimate reality of these two brave and nonconformist women, of their personal world, and of their yearnings; as strong and as fragile as those of our own. Neither more, nor by any means, less.

**David Salcedo** (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1981) presents *S'amorra amorra*, which is the name of a traditional, annual rowing regatta that takes place in Lloret de Mar, a town in which he works as a waiter in the high season. His relationship with the place and all that happens there is therefore far from an innocent one; it is not the vision of a foreign tourist (nor is it that of a local). This circumstance places Salcedo in a position of a privileged analyst within this world. His critical vision of how tourists interact and alter the rhythm of a town such as Lloret, one overdeveloped for holidaymakers, will neither be candid nor inexpert (as he is not just passing through town), nor will it be chauvinistic (because despite living there for several months each year, he is not a resident).

Each summer, hundreds of thousands of domestic and foreign tourists swarm into Spanish coastal towns, anxious to enjoy their holidays. Some triple their population numbers. This temporary invasion of these areas creates an ambivalent sensation in the locals. On the positive side, the visitors are welcomed gladly, as they provide a great deal of wealth to the local economy. In negative terms, this massification and overexploitation with respect to the possibilities of a town creates problems that are manifestly accentuated when it comes to lowbrow, disrespectful tourism. Salcedo says, "All of this converts these towns into a strange kind of limbo, filled with premises that are places and non-places at the same time: hotels, nightclubs, supermarkets, etc. These are two worlds converging. For the inhabitants, it is a real scenario of their existence, for tourists, the decorative backdrop for their holidays, a mere prop."

The beaches of these towns (extending this concept to the entire Spanish, Mediterranean coast and the Balearic Islands) are contexts where, as might be expected, locals and tourists come together. And Salcedo has deliberately chosen to move through this convergence. This conjunction of visitors with various different profiles is what appears of special interest to this author. Salcedo has observed and enthusiastically and dedicatedly documented all the actions and interactions (among spaces, people, animals and objects) that are created on the beach of Lloret de Mar (although the work, could be extended to many other Spanish beaches), making a subtly critical review (in a humorous or sardonic tone) on the different types of characters that comprise this peculiar fauna of bathers and passers-by, who one always sees in this type of public

space. The recorded actions and scenes are well-known to all (scenes we have all seen a thousand times), however, when photographed by Salcedo, they are accorded greater visual interest and are seen to be more amusing. And bearing this connotation of sardonic humour in mind, what this young photographer finally creates with this project (conceived from the beginning for photobook format), is a kind of guide (like an ornithological guidebook) in which, instead of studying and describing different types of birds and their behaviour in detail, Salcedo works with characters and situations that are typical of the beach.

The final result is visually attractive and its critical intention is evident, however, it could be described a relaxed piece. This work seeks to be more one of amusement than a socio-political argument on the urban and environmental disorder caused by overdevelopment in the tourist sector. And in view of the results, Salcedo does not have to apologise for his intentions).

*Copying Claudia*, the project created by **Pachi Santiago**, is a work in progress inspired both in and by the model Claudia Schiffer (as for the author, he explains that she was a figure who influenced him, who he admired in his teenage years). For years, Santiago has placed himself in the role of his muse, copying her photos and videos, but giving them a new meaning; one that intelligently subverts (with questions on ambiguity, gender and identity) that of the marketing or advertising origin of the source images.

Santiago's appropriation has more in common with the postmodern authors of the 1980s and 1990s than what we currently consider to be postphotography. Postmodernism produced an artistic irreverence that, on the basis of the critical appropriation of what was already made, sought to shatter the aura of originality and excellence of the characteristic works of all modern art. As such, the images that these authors revisited in the late 20th century were of a certain aesthetic transcendence and they revealed an undeniable authorship (which was precisely what the Postmodernists sought to transgress). Postphotography however, is not usually based on the reutilisation of emblematic images or those with a defined authorship and much less those from the history of art (by way of note, in one of his works, Santiago revisits El Greco's 'Fable' and returns to a discourse on ambiguity, as the main character has hidden their gender behind the make-up of a mime). Postphotography however reuses (current) amateur, anonymous, popular photography, as well as images from non-artistic fields (scientific, forensic and press photography, etc.) and which are basically obtained from the Internet. These are authors (those of postphotography) who are generally more interested in ignored images (an obvious antonym of authorship) that derive from common users, who were engendered by the second great democratisation of photography, that of the late 20th century, with the emergence of digital resources (i.e. the exponential democratisation of photography, that which has been extended to all human beings — unlike that of the first, in the late 19th century, which was more linear).

From a technical point of view, Santiago has carried out impeccable production work. He has made a detailed study of the styles, framings, attitudes, scenes, props, costumes, lights, finishes, formats, languages and codes of the images revisited, to then mimic and reproduce the subject matter and the character with efficacy (an aspect with a clear value in terms of performance and staging). The

author however transforms himself into his personality in such an accurate and successful way, that it appears somewhat excessive. The fact is that Santiago is not looking so much for technical effectiveness and scenographic complexity as for what really matters to him: the mood — he is almost obsessive in acquiring the role of his idol. He is more interested in mimicking Schiffer's personality, especially that of her media role, than carrying out a work of visual juggling in order to obtain an exact physical copy of her. In other words, what interests Santiago is transforming himself into his muse, while remaining as he is. This author, despite creating this efficient visual universe that perfectly synthesises him with Schiffer, leaves openings in his work in which his own identity leaks out (Santiago's identity is authorial). As such, although he could do so, he never physically 'clones' Schiffer, nor does he refute his own masculine gender. Yet this is the core nature of his work, that of carrying out a very individual exercise in self-portraiture in which we are offered intelligent, attractive and ambiguous hints and jokes with respect to his own identity, but metamorphosed into media icons, such as Claudia Schiffer or Kurt Cobain.

**Michele Tagliaferri** (Piombino, Italy, 1980 — has been living for a decade in Madrid) presents *Grass*, a well-structured project that has been published in book form, the first item of note is its exquisite production (especially, but not solely, the progressive sequencing of the images and their placement: the project has taken 3-4 years in terms of image production and one whole year for book publication and design). On entering into the thematic aspects of this work, one must remark that it is influenced in its entirety by Whitmanian Naturalism (the title gives a clue by way of homage to the renowned poetry collection *Leaves of Grass* by Walt Whitman, the famous Modernist North American poet) (this naturalism has already been mentioned in the work of I. Ariño). The book begins (and ends) with clouds and skies that, like a visual metaphor, seem to have been taken from Whitman's own imaginative landscape (which is so central in the work of Ansel Adams, the renowned Modernist landscape photographer). Clouds and skies that also function like the acclaimed *Equivalents*, by Alfred Stieglitz, who after passing through Pictorialism, was to become a staunch defender of photographic purism and essentialism and the main mentor of the modern aesthetics of North American photography of the early 20th century.

In *Grass*, open parallels are established between Tagliaferri and Whitman. Both reflect and seek to reach, from the simple and the natural (a child's hands, filled with grass — for the American, several clouds for the Italian, both the same) to the absolute and the universal. And, as with Whitman — who before the grandiosity and the complexity of Nature and of Creation, feels as insignificant and naïve as a child — Tagliaferri also reveals that neither does he manage to see the world and life in a controlled and conclusive manner, that he has not been able to understand them completely and that, therefore, he refuses to accept them in a forced and simple manner. This is why in *Grass*, the author tries to subvert a more conventional and habitual gaze (of observing the world and life) and with it, see another sense of things, and view them in a different and revealing manner. And he does this through photography. To achieve this, Tagliaferri, establishes a breakdown of the usual forms used in photographic framing (however

elaborate and advanced these are), so achieving with his own, non-conventional framings, something that seems to explode the content of the images, a content that voluptuously overflows the forms and limits of photography itself (making its interior energy, that of this content, flow and once again move outwards, to beyond photography, and into life once more). The poetic essentialism of Whitman (as well as his carnality and lyricism) is present throughout Tagliaferri's work, who accurately states, "By its very nature, all photography is created to reproduce an image. Faces, stories, and landscapes framed and fixed forever between the four margins of each copy. However, it would be marvellous to open these borders somehow. To break the perimeter of photography and let the image return to the world from whence it came. All things, people, all images, are trapped within their own shape, within the margins of the way in which they have come to be. But if we manage to scratch the surface that surrounds them, it may be possible to capture the energy that they contain. A powerful energy that creates, transforms and destroys the life around us." He adds, "I graduated in Engineering, and as an engineer, the professional environment in which I have always worked has been highly structured and compartmentalised into certain schema in which I was never comfortable. Photography, along with other things, helps me break down these schemes."

He mutates nudes for example into a still life of pure flesh, in an image that is less figurative, almost abstract, lending the body a new connotation, one that is more primary, generic and universal (or abstract, as mentioned above) than specific (biographically or politically). There is carnality in the majority of images, but it is a carnality that is almost sculptural: with brilliant sequencing and page positioning, sometimes one can hardly distinguish between when we are seeing a human body and when the image is a classic statue or sculpture, when it is skin (either animal — the horse image is impressive, or human) or stone. In all events, it is a carnality that is almost always visually voluptuous and sensual.

As for the characters in the work, it must be said that there are no biographical recordings, there are no subjects per se. In the images of *Grass*, the presence of Man has been transformed into an object — a still life of meat, let us say. This occurs in all cases, except in that of the beautiful and simple portrait of a young girl at the end of the story. This is a portrait that leads one to guess that this is someone who has a special role in the life of the author (as well as being beautiful, the portrait is radiant: she seems to bring life back into the book and to life after several dark pages, both literally and metaphorically speaking).

In terms of the language used, all of this rupture of form analysed above leads one to place Tagliaferri in the list of authors who use a documentary photography of a certain visual strangeness (such as that of F. Cunha, C. Garcia, C. Aguilera, B. Morello, D. Hornillos and T. Barba). Tagliaferri's documentary photography breaks with the formalist codes used in this genre. His framings reconsider the usual limits of photographic boundaries and redirect us to a new reading of these images. The thematic accent is highly conditioned by these rather unconventional limits that frame his photos; and not so much due to the object/subject chosen for the scene. This is a documentary photography that is closed, that tends to objectify that photographed (reducing the subjects of his photos to pure forms, and in some cases, as mentioned above, almost to a

level of abstraction, leading to a reading of each image as if it were a still life, which in theory it is not). These peculiar framings and unusual compositions reduce to a symbolic level (metaphorical, poetic and elliptical) that which, with another point of view, would be a notarial, graphic document that is far more prosaic and literal.

One should finally note that all his work here has been carried out in analogue, with a Leica M6 and a 35 mm colour film reel. This is mentioned solely to provide an idea about the narrative tone used, which is more of a contemplative type than one of intense photographic impulsion, the kind that digital format photography normally generates.

**Manu Trillo** presents *SPW (Sevilla Passion Week)*, a work that puts forward a rather peculiar vision of Easter Week in the Andalusian capital. Trillo states that after 6 years of travelling, far from Seville (a journey that took him to Venezuela, Edinburgh and Barcelona), he acquired sufficient perspective to be able to look back at his home town with a certain sense of being an outsider, seeing what was 'his' with a more alienated viewpoint. Having a world view is essential in order to discredit chauvinistic arguments (which are abundant in this city) and to vanquish the idea that many locals have, as summarised in the phrase "the world begins and ends in Seville". To make matters worse, if the project concerns analysing one of the city's two most important moments in the year (the Fair of April and Holy Week), the critical visions will be questioned to an even greater degree by the locals.

In *SPW* Trillo is trying to view an event that is sacred to Sevillian society (in the metaphorical sense of the term, although for believers it may also be taken in a literal sense) without granting it the obligatory (formal and thematic prerogatives that every photographic project focusing on this Easter Week event *ought* to have. The author does not seek to create a myth-making visual celebration of the event (he does not seek emblematic images laden with symbolism that promote a vision of an event replete with drama and spirituality, stressing with such a view its most conservative and inherent values), he chooses rather, to photograph the highly diverse, curious and grotesque local fauna (grotesque at least to the eyes of outsiders). This is why Trillo does not opt to shoot processions or religious icons, and shows not the slightest interest in the sculptures exhibited (even though some are over a century old and are painted carvings of the highest level) nor in the professional route, nor does he manifest an interest in those moments and places preferred by other photographers, whether amateurs or professionals, who document this Easter Week celebration in keeping with the eternal and unquestionable conventions inherited by their predecessors. These are conventions that sacralise — once again, in the metaphorical sense of the term — the event, its participants and by extension, the city of Seville.

However, this local fauna that captivates Trillo, this micro-society that emerges plethoric with its finest clothes on certain calendar days, is filled with ambiguities and aesthetic and moral paradoxes. For this author, the true spectacle of this Easter event in Seville is not divine, but human. In all events, the key factor in this work resides in the fact that, for its participants (immersed in a social, cultural and religious world of their 'Great Week'), the excesses that they proudly display, are really not excesses at all, and they therefore pose before the camera

without being aware of their disturbing appearances, as with the portraits of Diane Arbus in 1960s New York. But for those of us who do not belong to this particular context, the aspect of these characters occasionally seems to border on caricature. The majority of the characters in *SPW* are not aware that their appearance is so grotesque, unpleasant and pretentious. In this project we are witnessing a wide range of personalities, all of them with their finest clothes and tinsel, in what could be defined as a visual and aesthetic excess, an orgy of colours, textures, fabrics, make-up, mantillas and ties, jackets and high heels, costumes of Romans or of penitents (costumes that essentially are no more exaggerated than much of the serious attire chosen by the public), and which match to perfection the iconographic excess of Seville's baroque style, which is so present in the religious imagery in the city. The artificial lighting added, the viewpoint of many shots (with a subtle low-angled shot from the ground up), the use of an angular shot for the portrait (with the distortion it creates to the face) and of course the characters chosen by Trillo move in this fine line, which separates pride from the grotesque.

**Yosigo** is the nom de plume taken by Jose Javier Serrano (San Sebastián, 1981), a young Basque who now lives in Barcelona and one of the two people responsible (together with Salva Lopez) for the successful website for viewing photobooks *Haveanicebook.com* (the website has been highly influential in the success and promotion of photobooks in Spain). He is, above all (as his complete work verifies), a landscape documentary photographer whose view is always affected by a marked compositional aesthetics and an evident methodical spirit (a spirit that is somewhat systematic; of archiving and collecting) in the documentation/recording of the subject that he is focusing on in each instance. This taxonomic and classificatory spirit, with certain constant factors in term of composition, framing, lighting, etc., is used to standardise results in the series and create with them, archival reference on the subject, and it is also manifest in some of the patterned spatial arrangements he uses when hanging his work (with all of his photographs perfectly aligned, following mathematical patterns). These characteristics are present in practically all of his series and they therefore define his work as an author.

Among other noteworthy series are those entitled *Espacios Temáticos (Thematic Spaces* — a field work on different theme parks and European centres of interest; wax museums, zoological museums, etc.), *Espacios Abandonados (Abandoned Spaces)* a beautiful work, and perhaps the most aesthetic of all — on public buildings, such as old religious schools or a tobacco store, a fish market or an amusement park, all of which have been out of use for years and forgotten, left as they were, with the remnants of the last human presence in the objects scattered around the area), *Mapa de Memoria (Memory Map* — his most personal series, in the form of a visual diary) and *Riu Avall (Downriver* — a project on the course of the River Llobregat and its decline as it passes through Barcelona to arrive and die in the sea; a project that has been produced in self-published photobook format, and which can be seen in this exhibition).

For this exhibition we have chosen *Côte Basque*, a project centred on the Basque coastline that comprises several different series (e.g. one dedicated to areas for playing Basque pelota, another dedicated to swimmers

and their beaches, one is dedicated to surfing, another to the landscapes created by the high tide on the shores of the Bay of Biscay, etc.). It should be noted that, in the majority of his works, the exception being *Riu Avall* – the presence of Man is integrated passively in the land, the characters, (generally groups of people, in the distance) are neutral elements of landscape, they are minimised, there are no portraits, there are no characters who stand out and there are no stories or biographies. Even in his series on the calmness of bathers, which has been photographed from afar, with framings like those of a telephoto lens with a closed and distanced angle of vision (which gives them a certain voyeuristic connotation, or one of espionage), the integration of the figures in the scene possesses more formal significance than of argument. It is also remarkable that Serrano has renounced the presence of the horizon in the immense majority of his images (either because he chooses a closed plane that avoids this, or because it is always presented as diluted, blurred and undefined due to mist and fog, making it unrecognisable and unidentifiable). This poetic haze that blurs shapes (and which is also present in his series on surfers) creates a certain pictorial connotation that is highly delicate and beautiful in his images.

In all events, and by way of conclusion, it could be said that this young photographer centres his interest on the landscape, and not a natural one, but one that has been intervened in (by the presence of Man or his waste). In which case, instead of describing him as simply a landscape photographer, one could better define Serrano as a splendid documentary photographer of the land.



# UN CIERTO PANORAMA —RECIENTE FOTOGRAFÍA DE AUTOR EN ESPAÑA—

Sala Canal de Isabel II. Comunidad de Madrid. C/ Santa Engracia, 125. 28003 Madrid

12 de mayo - 23 de julio 2017

12 May - 23 July 2017

Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural, de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

*This exhibition is a project of the Directorate General for Cultural Promotion, of the Office for Culture and Tourism of the Community of Madrid in conjunction with the Spanish Agency for International Development Cooperation.*

**COMUNIDAD DE MADRID**  
COMMUNITY OF MADRID

PRESIDENTA / PRESIDENT  
**Cristina Cifuentes Cuencas**

DIRECTOR DE LA OFICINA DE CULTURA Y TURISMO /  
CULTURE AND TOURISM OFFICE DIRECTOR  
**Jaime M. de los Santos González**

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL /  
DIRECTOR GENERAL FOR CULTURAL PROMOTION  
**María Pardo Álvarez**

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES /  
DEPUTY DIRECTOR-GENERAL FOR FINE ARTS  
**Antonio J. Sánchez Luengo**

ASESOR DE ARTE / ART CONSULTANT  
**Javier Martín-Jiménez**

**AGENCIA ESPAÑOLA DE  
COOPERACIÓN INTERNACIONAL  
PARA EL DESARROLLO**  
SPANISH AGENCY FOR INTERNATIONAL  
DEVELOPMENT COOPERATION

MINISTRO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE  
COOPERACIÓN / MINISTER OF FOREIGN AFFAIRS  
AND COOPERATION  
**Alfonso Dastis**

SECRETARIO DE ESTADO DE COOPERACIÓN  
INTERNACIONAL Y PARA IBEROAMÉRICA /  
SECRETARY OF STATE FOR INTERNATIONAL  
COOPERATION AND LATIN AMERICA  
**Fernando García-Casas**

DIRECTOR DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE  
COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL  
DESARROLLO / DIRECTOR OF THE SPANISH AGENCY  
FOR INTERNATIONAL DEVELOPMENT COOPERATION  
**Luis Tejada**

JEFE DE DEPARTAMENTO DE COOPERACIÓN  
Y PROMOCIÓN CULTURAL / HEAD OF THE  
DEPARTMENT FOR COOPERATION AND CULTURAL  
PROMOTION  
**Jorge Peralta**

**EXPOSICIÓN**  
EXHIBITION

COMISARIO / CURATOR  
**Jesús Micó**

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES /  
HEAD OF TEMPORARY EXHIBITIONS  
**Almudena Hernández de la Torre**

COORDINACIÓN / COORDINATION  
**Alicia Nieto**

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE / EXHIBITION  
ASSEMBLY DESIGN AND MANAGEMENT  
**Tres Tipos Gráficos**  
**Aritz González**

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL /  
AUDIOVISUAL PRODUCTION AND EDITING  
**Marcos Carnero**

CONSERVACIÓN / CONSERVATION  
**Roa Estudio**

MONTAJE / ASSEMBLY  
**Intervento**

ILUMINACIÓN / LIGHTING  
**Intervento**



ESPACIOS PARA EL ARTE  
**FOTOGRAFÍA**

COLABORA:



**CATÁLOGO**  
CATALOGUE

TEXTOS / TEXTS

**Jesús Micó**  
**Cristina de Middel**

COORDINACIÓN / COORDINATION

**Alicia Nieto**  
**Carlos Pérez. AECID**  
**Héctor J. Cuesta. AECID**

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

**Tres Tipos Gráficos**

TRADUCCIÓN / ENGLISH TRANSLATION

**Chris Cunion**

EDICIÓN DE TEXTOS / TEXT EDITING

**Esteve Comes i Bergua**

FOTOMECÁNICA / PREPRINT

**La Troupe**

IMPRESIÓN / PRINTING

**Advantia**

NIPO: **502-17-020-1**

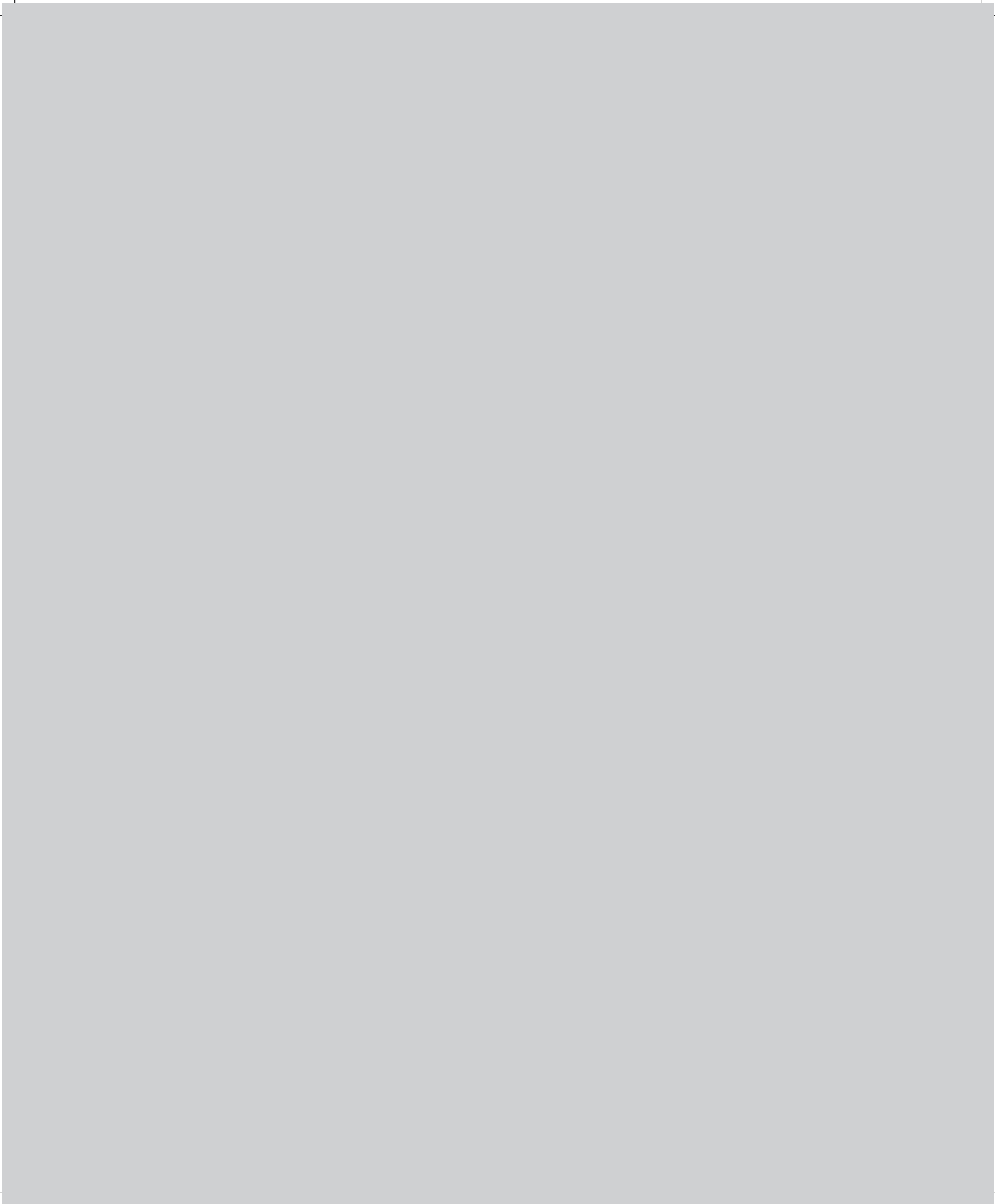
ISBN / NATIONAL BOOK CATALOGUE NUMBER: **978-84-451-3612-6**

ISBN / NATIONAL BOOK CATALOGUE NUMBER: **978-84-8347-179-1**

DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT: **M-8442-2017**

- © **Catálogo general de publicaciones oficiales /**  
*General catalogue of official publications:*  
**www.publicacionesoficiales.boe.es**
- © **De la presente edición: AECID, publicaciones@aecid.es**  
**Esta publicación ha contado con la ayuda de la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma es responsabilidad de su autor y no refleja necesariamente la postura de la AECID.**

- © *Of this edition AECID, publicaciones@aecid.es*  
*This publication has received the support of the Spanish Agency for International Development Cooperation (AECID). Its content is the responsibility of its author and does not necessarily reflect the opinion of the AECID.*
- © **De los textos / of the texts: Jesús Micó y Cristina de Middel**
- © **De la traducción / Of the translation: Chris Cunion**
- © **De las imágenes / The photographs: Sus autores. De Sergio Belinchón, Carlos Irijalba, César Ordóñez, Andrés Galeano, Mar Sáez, VEGAP, Madrid, 2017.**



Carlos Aguilera, Carlos Alba, Alfonso  
Almendros, **Bego Antón**, Javier Arcenillas,  
Israel Ariño, Rafael Arocha, **Teo Barba**,  
David Barreiro, Patricia Bofill, Nacho Caravia,  
**Jon Cazenave**, Iván  
Clemente, Irene Cruz, Tiago da Cruz, Israel  
Cubillo, Fábio Cunha, Alejandro de Dueñas,  
Alberto Feijóo, Alberto Franco Díaz, Jorge  
Fuembuena, Andrés Galeano, Carlos García  
Martínez, M.<sup>a</sup> José García Piaggio, Antonio  
González Caro, **Elisa González Miralles**, Olmo  
González, Jon Gorospe, Javier Hirschfeld,  
David Hornillos, Mara León, Miquel Llonch,  
Amador Lorenzo, Jesús Madriñán, Mar Martín,  
Marta Martínez Corada, Fernando Maselli,  
Daniel Mayrit, David Mocha, María Moldes,  
**Jesús Monterde, Bernardita Morello**,  
Antonia Moreno, Miguel Ángel Moreno  
Carretero, César Ordóñez, Miren Pastor, Paco  
Poyato, Juanan Requena,  
Mar Sáez, David  
Salcedo, Pachi Santiago, Michele Tagliaferri,  
Manu Trillo, Yosigo.

