

TESIS DOCTORAL



2015

**LUZ ESCRITA. La palabra en la
fotografía española contemporánea.**

FRANCISCO CARPIO OLMOS

LICENCIADO EN

HISTORIA DEL ARTE

**Facultad de GEOGRAFÍA E HISTORIA.
(Departamento de Historia del Arte)**

DIRECTOR DE LA TESIS:

Doctor D. JOSÉ MARÍA PARREÑO VELASCO

TUTORA:

Doctora Doña SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN



**LUZ ESCRITA. La palabra en la
fotografía española contemporánea**

Francisco Carpio Olmos

**Tesis doctoral dirigida por D. José María Parreño
Velasco**

**UNED
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte**

Madrid 2015

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar mis más sinceros agradecimientos al Dr. José María Parreño, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, director de esta tesis, un muy buen amigo y una figura de contrastado prestigio dentro del mundo del arte en España, cuyo ánimo, generosidad, aportaciones, consejos y conocimiento han sido muy importantes a la hora de realizar esta tesis doctoral.

También quiero agradecer a la doctora Dña. Sagrario Aznar Almazán, tutora de la tesis, sus aportaciones y opiniones a este proyecto de investigación.

Gracias igualmente a mi compañera sentimental Aurora, que con su cariño, paciencia y presencia ha sido un apoyo incondicional en la realización de esta apasionante tarea. Y a mis hijos Julieta y Arturo, por su cariño, apoyo y compañía.

Finalmente, quiero asimismo dar las gracias a todos los que me han apoyado, facilitado información y dado valiosos consejos, entre otros, Beatriz Martínez, profesora de la escuela Efti, Oliver Roma, artista y amigo, Oliva María Rubio, directora de exposiciones de La Fábrica, y a tantos otros que conformarían una lista demasiado larga de enumerar ahora.

A todos ellos, mis gracias más sinceras.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

A. Presentación y argumentación.

B. Estado de la cuestión.

C. Metodología.

D. Estructura.

1. LA PALABRA. PODER, SIMBOLOGÍA Y SIGNIFICADOS.

1.1. EL PODER DE LA PALABRA.

1.1.1. La magia de las palabras.

1.1.2. La letra y su simbología.

1.2. EL ARTE DE LA ESCRITURA.

1.2.1. La Letra: unidad sígnica.

2. IMAGEN Y PALABRA. DIÁLOGOS ENTRE LO VISUAL Y LO VERBAL EN EL ARTE.

2.1. UN LARGO Y FÉRTIL IDILIO.

2.1.1. Ut Pictura Poesis.

2.1.2. Otros testimonios.

2.2. ESCRIBIR IMÁGENES. PINTAR PALABRAS.

2.2.1. Ideas visualizadas.

2.2.2. Ejemplos expositivos.

2.2.3. La Palabra Imaginada.

2.3. UN POCO –MÁS- DE HISTORIA.

2.3.1. Curvas y meandros.

2.3.2. Un matrimonio definitivo.

2.3.3. ¿El texto ha muerto? Larga vida al texto.

2.4. ENSAYOS SOBRE REPRESENTACIÓN VERBAL Y VISUAL.

2.4.1. Imaginar la teoría.

2.4.2. Un nuevo giro.

2.5. TERRITORIOS INTERMEDIOS.

3. LUZ ESCRITA. TEXTO Y FOTOGRAFÍA.

3.1. CONSIDERACIONES GENERALES.

3.1.1. Más allá de la vida.

3.1.2. Mentir bien la verdad.

3.1.3. Esto –no necesariamente- ha sido.

3.2. APUNTES PARA UNA CARTO(FOTO)GRAFÍA.

3.2.1 Ficciones y escenificaciones.

3.2.2. Documento(s).

3.2.3. La revolución digital.

3.2.4. Lo genérico, En busca del hemisferio perdido.

3.3. ESCRIBIR CON LUZ. SÍNTESIS DE TEXTO Y FOTOGRAFÍA.

3.3.1. Fotografías escritas.

3.3.2. Entre texto y foto.

3.3.3. Un común territorio de veracidad.

3.3.4. Escribiendo Imágenes.

3.3.5. Figuras internacionales de referencia.

3.3.6. Niveles de representación.

3.3.7. Fotografía y lenguaje. El ensayo fotográfico.

3.3.8. Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía.

3.3.9. Un arte del instante

3.3.10. Historia(s) de la(s) fotografía(s).

3.3.11. Poesía y fotografía.

3.3.12. El Fotolibro.

4. EL CASO ESPAÑOL.

4.1. DIBUJAR CON PALABRAS.

4.2. UNA NUEVA CÁMARA DE PANDORA.

4.3. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.

**4.4. SITUACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA
CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA.**

4.4.1. Hacia un nuevo paisaje.

4.4.2. Ferias y Festivales.

4.3.3. Espacios y figuras para el cambio.

4.4. ÚLTIMAS TENDENCIAS.

5. TIPOLOGÍAS.

5.1. CRÍTICA SOCIAL E IDEOLÓGICA.

5.2. DÍPTICOS.

5.3. EL CUERPO COMO PÁGINA.

5.4. EL LIBRO: ASOMBROSO INSTRUMENTO.

5.5. EN EL CAMINO.

5.6. ESCRIBIR CON ARTE. ESCRIBIR ARTE.

5.7. HALUROS, PÍXELES, PALABRAS.

5.8. HUELLAS MANUSCRITAS.

5.9. INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN TEXTUAL.

5.10. OTROS LENGUAJES NO TEXTUALES.

5.11. PALABRAS DE LUZ.

5.12. UN ESPEJO CON MEMORIA

6. CONCLUSIONES

7. APÉNDICE BIOGRÁFICO

8. BIBLIOGRAFÍA

9. WEBGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN Y ARGUMENTACIÓN

El objetivo fundamental de esta tesis doctoral, ***Luz Escrita: La palabra en la fotografía española contemporánea***, es –como bien indica su propio enunciado– el de investigar, analizar y mostrar la interrelación y el diálogo que se produce entre la esfera textual (letras, palabras, frases, textos, y otras formas de representación textual e incluso literaria) y la esfera visual (la imagen fotográfica) dentro de la fotografía española contemporánea.

Es un proyecto que nace del interés –debería decir mejor de la pasión– que he venido profesando a lo largo de muchos años dentro de mi trayectoria personal y profesional. La fascinación y la atracción que siempre han ejercido sobre mí, como degustador, como creador y como estudioso, la literatura y la plástica, me han llevado a adentrarme en sus respectivos territorios, así como a comprobar que, en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, ambas esferas se han completado y complementado, como las dos caras de una misma y bicéfala moneda.

Texto e icono, o por decirlo de otro modo, palabra e imagen, han sido ejemplo de una larga convivencia, muchas veces difícil y tormentosa, pero siempre fructífera y sobre todo apasionante. Como poeta y como pintor, como lector-espectador y como historiador del arte me he sentido siempre atraído por este diálogo, oficiado a dos voces pero interpretado asimismo con muchas y diversas melodías.

El transcurso de las representaciones culturales y visuales nos ha enseñado que la palabra y la imagen se encuentran ligadas por lazos poderosos y milenarios. En este proyecto encontraremos numerosos ejemplos de todo ello.

Como iremos observando a lo largo de este estudio, se trata de un fenómeno –una auténtica simbiosis- que se va a ir experimentando paulatinamente dentro del panorama fotográfico nacional como un reflejo de lo que sucede asimismo dentro del ámbito de la fotografía contemporánea internacional.

Del mismo modo, esta interacción entre lo textual y lo visual, es obviamente algo que no se circunscribe en absoluto al lenguaje fotográfico sino que, como trataremos de mostrar (y demostrar), ocurre igualmente en todas las disciplinas y estrategias artísticas, especialmente a partir de las primeras vanguardias del siglo XX.

Así pues, en realidad el diálogo –siempre fértil y a la vez complejo- entre el mundo de la palabra y el de la imagen, se remonta al origen de los propios lenguajes artísticos. Ambos espacios de expresión y de representación han vivido un largo idilio en el que se han complementado, fusionado y cuestionado, en un continuo y estimulante maridaje.

Ya desde las palabras vertidas por Horacio: “*Ut Pictura Poesis*”, en su Epístola a los Pisones, muchas estrategias de simbiosis entre lo textual y lo visual han llovido sobre la arena del Planeta Arte, regando y abonando ese diálogo, hasta llegar a nuestro tiempo, en el que las incursiones de los registros verbales, y en general del texto, dentro de la geografía plástica, se han convertido en una práctica habitual dentro de las diversas manifestaciones artísticas.

En el arte contemporáneo generalmente hablamos de artes visuales, de imágenes, de iconos, y sin duda la imagen prevalece, pero el texto, y por extensión el discurso de lo teórico, son el soporte del entendimiento de muchas de las obras. Así, la confluencia en una misma obra de lo icónico con el añadido de lo textual puede reducir o ampliar su interpretación según unas u otras intenciones.

Nos podemos encontrar con artistas donde el texto actúa más como un elemento plástico, donde lo gráfico es más un significante formal que un significado verbal. En otros casos parece que la obra se plantea más como una página en blanco en la que el texto adquiere un contenido más conceptual que propiamente visual.

Del mismo modo que ocurre en los otros lenguajes de expresión artística, dentro del panorama de la fotografía contemporánea, existen numerosos creadores que emplean en sus obras palabras, frases, párrafos enteros, con esta doble significación, formal y conceptual.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta tesis doctoral arranca, como un trabajo de profundización, sobre las bases de un proyecto de investigación previo, *La Palabra Emulsionada*, que analizaba de manera más general todos estos aspectos de diálogo e interrelación entre lo fotográfico y lo textual, siempre en referencia al contexto español contemporáneo. Ahora, este trabajo se ha propuesto analizar y estudiar dicho fenómeno de una manera más exhaustiva y completa.

Por otro lado, creemos firmemente en el interés y pertinencia de este proyecto, ya que hasta la fecha -tal como veremos en el segundo capítulo- prácticamente no existe en nuestro país ningún estudio al respecto, que no se limiten sobre todo al diálogo entre pintura y poesía (que es con diferencia el campo más estudiado en lo que se refiere a estas sinergias) sino que por el contrario, amplíen su interés a todos los lenguajes artísticos, como es el caso de la fotografía.

Así pues, no se han llevado a cabo hasta el momento en España exposiciones que recojan este fenómeno, que sin embargo resulta cada vez más habitual dentro del campo de la fotografía artística. Del mismo modo, en los capítulos segundo y tercero haremos mención a los escasos ejemplos, editoriales y expositivos, que se han realizado dentro y fuera de nuestras fronteras.

Quisiera también señalar ahora que otro de los objetivos que se derivan de este proyecto investigador es precisamente el de plantear a una institución nacional la realización de una muestra que refleje esta interrelación. Ya se han dado los primeros pasos en este sentido.

3. METODOLOGÍA

El proyecto abarca un espectro cronológico centrado en las últimas cuatro décadas, aproximadamente a partir del restablecimiento de la democracia en España, un período de tiempo que además coincide con el dibujo de un nuevo paisaje dentro de la esfera de la fotografía, como es el surgimiento de nuevas estrategias creativas (desarrollo de la llamada fotografía escenificada y ficcional, e incipiente irrupción de los procesos digitales), así como la aparición de una serie de

novedades sectoriales (nacimiento de un coleccionismo fotográfico, interés y seguimiento por parte de las instituciones, museos, galerías y crítica), que convertirán el lenguaje fotográfico en uno de los más ricos, polisémicos y completos del panorama artístico contemporáneo.

Precisamente, esta diversidad de herramientas y estilos de expresión que empieza a caracterizar a la fotografía es la que nos ha llevado a incluir dentro de este proyecto a un buen número de artistas que, aunque en esencia no pueden ser calificados exclusivamente como fotógrafos, ya que utilizan además otros lenguajes creativos, sí que emplean con frecuencia la fotografía, de muy diversas formas, en la plasmación de sus intereses plásticos. Este factor va a resultar clave en la elección de algunos artistas dentro de las tipologías establecidas.

De hecho, una de las principales señas de identidad de los comportamientos artísticos contemporáneos es la hibridación e interacción el de diferentes medios artísticos.

Por otra parte, el proyecto ocupa geográfica y culturalmente el ámbito correspondiente a la esfera artística en España. De esta forma, aunque el objetivo fundamental ha sido el de analizar y estudiar la obra de los fotógrafos españoles que encajaban en estas coordenadas texto-imagen, lo cierto es que también se ha tenido en cuenta, en algún caso, la de aquellos artistas que, aún nacidos fuera de nuestras fronteras, han desarrollado fundamentalmente la mayor parte de su trayectoria creativa y profesional dentro de nuestro país.

4. ESTRUCTURA

El proyecto se estructura en tres fases. En primer lugar, se intenta señalar la importancia y el poder de la palabra como vehículo de comunicación (y, paradójicamente, también de incomunicación) entre los seres humanos, al igual que se analizan brevemente sus potencias conceptuales y simbólicas. También hace una breve referencia a la aparición de la escritura y a su relación con el arte, dando paso a un segundo capítulo.

En éste, se analiza ese diálogo –milenario- entre palabra e imagen, a través de la historia del arte, enfatizando fundamentalmente los numerosos ejemplos aparecidos a partir del surgimiento de las primeras vanguardias del pasado siglo XX.

El siguiente capítulo - más extenso y prolijo- se centra ya concretamente en el territorio de la fotografía contemporánea, y en todos los ámbitos de interrelación de la palabra y el lenguaje fotográfico. Analiza brevemente la evolución de éste, desde su nacimiento, en las primeras décadas del siglo XIX, pasando de ser un –aparente- medio de reproducción fidedigno de la realidad, hasta convertirse (sobre todo después de la revolución digital de los últimos veinte años) en un lenguaje artístico totalmente autónomo, capaz, no ya de mostrar la realidad, sino de construirla totalmente. Se intenta trazar así una especie de mapa conceptual de algunas de las principales estrategias y territorios que conforman el espacio actual de la fotografía. Una suerte de “carto(FOTO)grafía.

Después se aborda el estudio y análisis de un conjunto de ejemplos de artistas y fotógrafos internacionales contemporáneos, que representan una adecuada y ejemplificante muestra, dentro de todo el amplio espectro de artistas relacionados con el objetivo de nuestro estudio, y que, en definitiva, son consideradas figuras referenciales que, en muchos casos, han servido de ejemplo y modelo a nuestros fotógrafos.

A continuación se presentan una serie de consideraciones sobre diferentes aspectos de conexión –y de fricción- entre lo textual y lo fotográfico, como por ejemplo, la interesante relación entre la literatura, en todos sus ámbitos, y la fotografía, así como una breve semblanza del fotolibro, que supone uno de los mejores y más reveladores ejemplos de interrelación entre lo textual y lo fotográfico, y que es sin duda un fenómeno y una mecánica de representación fotográfica cada vez más extendida y aceptada.

El último apartado del proyecto constituye lógicamente el grueso de nuestra investigación y trata de ser un estudio lo más profundo, riguroso y exhaustivo posible de cómo los artistas y fotógrafos españoles han venido empleando la palabra y la esfera textual en interacción con el lenguaje de la fotografía.

De esta manera, se han establecido doce tipologías diferentes, que conforman la primera parte de este último capítulo, y que analizan las distintas y variadas posibilidades en las que se presenta este diálogo.

Debemos señalar que el orden elegido para la presentación de estas tipologías ha sido únicamente el alfabético, ya que no se ha querido determinar ningún tipo de jerarquización con respecto a ninguna de ellas, al considerarlas todas igual de significativas y referenciales.

Esta sería una breve síntesis de las doce tipologías estudiadas:

1. CRÍTICA SOCIAL E IDEOLÓGICA. Analiza el empleo del texto en función de su dimensión crítica con respecto al orden social, político e ideológico imperante.

2. DÍPTICOS. Esta práctica, que construye discursos combinatorios entre la imagen fotográfica y la "imagen textual", resulta ser una de las más habituales dentro de esta sinergia palabra-fotografía. El discurso fotográfico y el textual interactúan –con frecuencia siguiendo el esquema de dípticos- entre sí.

3. EL CUERPO COMO PÁGINA. Se trata de un apartado que considera al cuerpo –uno de los territorios más recurrentes dentro del arte contemporáneo- como una página sobre la que escribir relatos, historias, presencias y recuerdos.

4. EL LIBRO, ASOMBROSO INSTRUMENTO. Esta es una de las tipologías menos obvias al estudiar el diálogo palabra-imagen y, sin embargo, se imbrica perfectamente en él al contemplar el libro, no como un contenedor de conocimiento, memoria y fantasía sino como un objeto con una auténtica dimensión plástica, con lo que amplía considerablemente el estudio de la huella dejada por lo textual en la fotografía.

5. EN EL CAMINO. Analiza de qué manera el concepto y la acción del viaje ha estado siempre presente en las manifestaciones artísticas y por consiguiente también en la esfera fotográfica.

6. ESCRIBIR CON ARTE. ESCRIBIR ARTE. Esta tipología nos remite a una de las constantes que aparecen una y otra vez a lo largo del proyecto, y que no es otra que el carácter plástico que posee gran parte de los textos que los artistas incluyen en sus obras, sean estas del tipo que sean.

7. HALUROS, PÍXELES, PALABRAS. Esta tipología constituye una suerte de reflejo especular de la de los dípticos. En este caso, los textos se fusionan -de acuerdo a muy variadas estrategias- con las fotografías, formando parte de ellas como un elemento constitutivo más, al igual que la composición, la luz, la textura o el encuadre, pero sin perder igualmente sus propias potencias semánticas.

8. HUELLAS MANUSCRITAS. Nos ha aparecido pertinente incluir un apartado específico que se centrara en la presencia de la palabra manuscrita sobre la superficie fotográfica, con las connotaciones de calidez, proximidad y temperatura personal que esto pueda suponer.

9. INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN TEXTUAL-VISUAL. Todo sistema textual comporta una voluntad de comunicación e información. En este apartado se han analizado obras y comportamientos artísticos en los que, de diferentes modos, esa voluntad estaba bien presente.

10. OTROS LENGUAJES NO TEXTUALES. Aunque esta investigación se centra obviamente en la utilización de la palabra y de los lenguajes textuales por parte de los fotógrafos, es bien cierto que algunos de ellos recurren además a otros códigos lingüísticos no textuales, como pueden ser los números, los signos musicales o el lenguaje braille, entre otros.

11. PALABRAS DE LUZ. Este apartado, que hace referencia al título general del proyecto, nos remite a algunos fotógrafos que llevan al pie de la letra el sentido etimológico de la fotografía: escribir con luz.

12. UN ESPEJO CON MEMORIA. Este apartado se vincula a una de las áreas más recurrentes y referenciales dentro del arte de las últimas décadas como es la representación de la memoria, pública o privada. De hecho, posiblemente sea la fotografía el medio artístico más capacitado para aprehender nuestros recuerdos y experiencias y depositarlo sobre la memoria del papel fotográfico.

Del mismo modo, todos los artistas incluidos en cada una de estas doce tipologías -en un número que excede el centenar-, aparecen presentes también atendiendo a ese mismo criterio alfabético, precisamente para no establecer tampoco ninguna clase de categoría u orden jerárquico.

Por último, se incluye igualmente un apéndice biográfico que da cuenta e informa sucintamente de los datos profesionales y personales más destacados de todos estos artistas, como una adecuada y útil herramienta de información.

Creemos pertinente la inclusión de este apartado ya que, aunque la gran mayoría de ellos son figuras con una trayectoria artística ya ampliamente contrastada, es cierto asimismo que algunos están aún en las primeras etapas de sus carreras artísticas, y por tanto son todavía poco conocidos.

1. LA PALABRA. PODER.
SIMBOLOGÍA. VISUALIZACIÓN

"Me queda la palabra..."

Blas de Otero

"No hay sociedad sin lenguaje, así como no hay sociedad sin comunicación."

Julia Kristeva

1.1. EL PODER DE LA PALABRA

La palabra está dentro de todo; es todo. Gracias a ella se produce la interacción entre los hombres. Es lo que nos permite comunicarnos y, al mismo tiempo, de una manera casi paradójica, encubrir también nuestro pensamiento a los demás. Sobre la palabra se edifica la vida. Los budistas dicen que una persona es lo que come, pero también lo que dice.

Según Buda, "Las palabras tienen el poder de destruir, tanto como el de sanar. Cuando las palabras son verdaderas y bondadosas, pueden cambiar nuestro mundo" **(1)**

En resumen, las palabras no solo nos son útiles para comunicarnos o para expresar ideas, sino también tienen el enorme poder de sanar o de destruir.

Esta visión de la palabra como poseedora de poder y como engranaje clave en el funcionamiento de nuestra cultura y nuestra civilización es un aspecto que no debemos obviar dentro de este proyecto de investigación.

Bajo su aparente simplicidad visual cuando es representada y expuesta, la palabra, ya sea de manera deliberada o como resultado del azar, adquiere contenido de forma natural, constituyendo actualmente en su relación con las estrategias de representación plástica –como pronto podremos ver- una de las vertientes habituales del arte contemporáneo.

El texto, las palabras y las letras, son elementos recurrentes en el diálogo con los lenguajes artísticos. El texto, los conjuntos de letras y los caracteres sueltos, encierran una belleza y unas cualidades plásticas particulares.

Según señala el poeta Jose Angel Valente, “Con las manos se forman las palabras, con las manos y en su concavidad se forman corporales las palabras que no podíamos decir”. **(2)**



Esculturas de Jaume Plensa

Por su parte, dice Jaume Plensa en su trabajo alrededor del tema de la palabra, "Las letras, que en sí mismas no son nada, acaban formando palabras, y con éstas se elaboran textos que al final, conforman toda una cultura". **(3)**

Conocemos la historia de la humanidad porque usando la palabra nos la han transmitido verbalmente y mediante la escritura. Las tradiciones se han pasado así de generación en generación. No solo es la base de la vida y de la comunicación, sino también lo que sostiene la humanidad. Con ella se puede expresar una idea que el otro sea capaz de entender, con ella se pueden expresar cosas que de otra manera serían imposible.

Verdaderamente somos lo que decimos. Plensa, con sus esculturas de hombres cubiertos en palabras, dice: "tengo la sensación de que las palabras flotan y nos van tatuando como una tinta invisible, y de

pronto alguien lee en tu piel y pasa a convertirse en tu cuerpo, en tu amante". **(4)**

Son obras cautivantes; hombres sentados a una escala algo mayor de la realidad hechos de letras soldadas una junta a la otra, revelando así la figura, letras blancas o de color metálico; a veces sentados sobre rocas, otras sobre el mismo suelo. Parece que es un hombre sentado pensando, meditando. Bien podría ser la perfecta representación de cómo las palabras son las que construyen al ser humano.

Nada hay más relacionado con el origen de la palabra que el arte de la caligrafía. Las palabras se plasman en un trozo de papel a través de la mano del hombre. La mano las escribe, dibujando cada letra. Nace así, una conexión entre caligrafía y pintura. Entre el hombre y la poesía a través de la palabra.

"Lo que conecta la poesía a la pintura es, exactamente, la caligrafía. La pintura constituye el propio sentido del poema, mientras que el poema es la iluminación que reside en el corazón de la pintura" afirma François Cheng. **(5)**

Hay en algunas ocasiones un algo fascinante en el trazo de una letra, la posibilidad de unir una letra con otras y obtener la palabra, juntar palabras y obtener el texto. No es sino una mancha que se plasma en el papel. Una mancha que puede representar una idea, un paisaje, un objeto, un estado de espíritu.

1.1.1. La magia de las palabras

Según afirma Rafael Fauquié: "Nadie puede sustraerse a la sospecha de un mágico poder surgiendo de las palabras; intuir que existan secretas y hondas afinidades entre las cosas y los nombres de las cosas. Para los griegos, las palabras eran representaciones. Pronunciarlas equivalía a evocar lo nombrado con todas sus cualidades esenciales. Los nombres cobraban, así, el mismo valor de las cosas. "Qué poder -se pregunta Platón en su diálogo Cratilo- tienen para nosotros los nombres?". La respuesta que él mismo se da es clara y contundente: "quien sabe los nombres sabe las cosas". Esa concepción cedería paso a otra que concebía las palabras como signos convencionales sin relación alguna con la cosa nombrada. Ambas tesis aparecen, de hecho, confrontadas en el propio Cratilo. La mirada de Platón -a través de la voz de Sócrates- luce más próxima de la visión mágica de la palabra.

Sin embargo, en su conclusión, el Cratilo apunta hacia la sospecha de que los nombres puedan ser ineptos para identificar el conocimiento auténtico de las cosas. Hoy, la fe en el poder mágico de la palabra subsiste en tres grandes espacios del conocimiento: la filología, la filosofía y, muy especialmente, la poesía." **(6)**

Esa capacidad y poder de la palabra –especialmente en lo que se refiere a la filosofía y a la poesía- han sido también ampliamente desarrollados por Michel Foucault en su obra *Las palabras y las cosas*, un interesante estudio sobre las palabras y las ciencias humanas, en el que postula que el discurso crea *episteme*: que las palabras crean las condiciones del conocimiento.

La palabra escrita, vertida a través de distintos signos sobre la piel del papel, también goza de un componente mágico. Así, señala Pedro Aullón: "También la escritura, en sus orígenes y en sus configuraciones primarias, pertenece a la esfera mágica. Sirve para

apoderarse mágicamente de algo o para rechazar mágicamente algo. Este objetivo se alcanza tanto más perfectamente en cuanto más se *asemeje* la escritura a aquello que quiere representar, en cuanto más puramente objetiva sea la escritura. De ahí que mucho antes de que el signo escrito sea entendido como expresión de un objeto, puede decirse que es tenido como la suma sustancial de los poderes que emanan de él, como una especie de sombra demoníaca del objeto”
(7)

La escritura, pues, no sólo tiene la capacidad de representar mediante signos el mundo real, conformado por cosas y objetos, y de evocarlos a través de las palabras escritas, sino que además –y esto es lo que realmente le confiere una dimensión mágica-, los hace suyos, les da más que simplemente sentido o nombre, termina por poseerlos.

La versatilidad y polisemia de las palabras nos permite acercarnos a ellas desde diferentes puntos de vista. Así, los filólogos se interesan fundamentalmente por su etimología, estudiando además la manera en que desarrollan y modifican sus significados, casi como si fueran organismos dotados de vida. Por su parte, la filosofía se acerca a la palabra con la difícil y casi heroica misión de explicar lo universal desde lo particular de determinadas palabras. ¿Y el poeta? Se enamora de ellas, pero también las rechaza, las teme, las busca, las comprende, las duda, y busca tal vez un imposible: expresar sentimientos y emociones por medio de líneas rectas y curvas escritas sobre un papel.

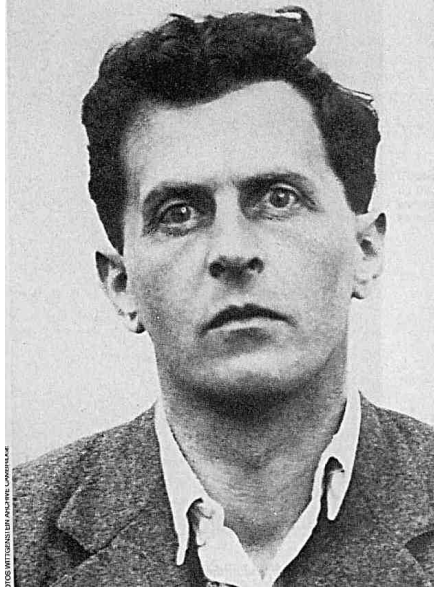
Volviendo a Fauquié, nos dice: “Todo en el universo, afirma Benjamin, es diálogo. Todo en él termina convirtiéndose en

traducción. Constantemente los hombres tratan de traducir en sus propios términos, los infinitos lenguajes del cosmos.



Walter Benjamin

Por su parte, Wittgenstein, en su *Tractatus lógico filosófico*, sostiene que la única tarea posible para la filosofía contemporánea debería ser la del estudio de las palabras. Mucho más que una filosofía del lenguaje, el *Tractatus* es un tratado de cosmología. Existe, dice Wittgenstein, una lógica del mundo en la medida en que nada en el mundo podría atentar contra la lógica. La lógica del universo se refleja en la lógica de los lenguajes humanos." **(8)**



Ludwig Wittgenstein

De algún modo, aunque puedan parecer miradas opuestas, lo cierto es que tanto Benjamin como Wittgenstein terminan por encontrar puntos de tangencia comunes. Benjamin entiende el universo como la expresión de un tipo de lenguaje. Por su parte, Wittgenstein lo hace a partir de la suma de lenguajes con los que los hombres nombran y definen el universo.

“Según creencia de los judíos,” –afirma M^a Antonia de Castro– “la palabra precede a la existencia de las cosas. Como para los egipcios, los textos de sus libros sagrados fueron producto de la revelación divina, fueron palabra de Dios, es más, las cosas deben su existencia a la palabra que las nombró, nada existe sin la palabra, sin la intención de crear, sin la intención de Principio.” (9)

Por su parte, señala Borges, “Dios, cuyas palabras fueron el instrumento de su obra (según dice el gran escritor Saavedra Fajardo), crea el mundo mediante palabras; Dios dice que la luz sea y la luz fue. De ahí se llegó a la conclusión de que el mundo fue creado por la palabra luz o por la entonación con que Dios dijo la palabra luz.” **(10)**



Jorge Luis Borges

Evidentemente Borges se refiere al hablarnos del poder demiúrgico de las palabras a la cábala. De esta forma, en contra de la creencia común de que el origen de las palabras fue su sonido, para después devenir en letras, se establece un itinerario inverso por el que las letras serían anteriores a ese sonido que –aparentemente– las convertía en realidad. Para la cábala, las letras serían algo así como los instrumentos de Dios y por consiguiente la escritura precedería a la creación material y física, a través de su dicción, en definitiva, de la propia palabra.

(10)

1.1.2. La letra y su simbología.

El valor simbólico de la palabra, y de su unidad fundamental, la letra, están igualmente fuera de toda duda. Así, refiriéndose a la simbología de la letra, nos dice Juan Eduardo Cirlot, "En todas las tradiciones las letras poseen un sentido simbólico, que a veces se desdobra en dos, según su figura y según su sonido. Probablemente esta creencia deriva, aparte del sistema de las correspondencias cósmicas por el cual cada componente de cualquier serie ha de corresponder a otros componentes de otras series, de los primitivos pictogramas e ideogramas [...]"

Las letras desempeñaron un papel muy importante entre los gnósticos y misterios de Mitra, teniendo una equivalencia numeral, y correspondencias con los signos del zodiaco, las horas del día, etc. Hipólito, uno de los primeros Padres de la Iglesia, cita la atribución de Marcus el pitagórico, quien decía: "Los siete cielos pronunciaron cada uno su vocal y todas éstas, combinadas en conjunto, formaron una doxología única, cuyo sonido transmitido abajo convirtiéndose en el creador."

De igual modo, cada vocal se relacionaba con un color. Las siete letras correspondían también a las siete direcciones del espacio.

[...] Por la importancia atribuida tradicionalmente al verbo, al elemento aire, se comprende que en todos los sistemas se buscara establecer la sacralidad de las letras haciéndolas depender de órdenes místicos y cósmicos..." **(11)**



Juan Eduardo Cirlot

Cirlot, una de nuestras máximas autoridades en el campo de los símbolos, encuentra igualmente en la letra –que sería como la unidad indisoluble y generatriz de las palabras- un valor simbólico, que puede atender a dos factores distintos en relación a sus características gráficas y visuales y, por otra parte, a su propio sonido. Se establece así, una suerte de dualidad formal-sonora que tendrá su más clara plasmación en los pictogramas e ideogramas.

Nos habla, también, de diferentes ejemplos, mencionando la filosofía gnóstica, los cultos místéricos de Mitra, e incluso lo relaciona con los círculos pitagóricos, a través de los primeros padres de la Iglesia.

Finalmente, establece una curiosa analogía entre las vocales y los colores, a tribuyendo a cada una de ellas un valor cromático determinado, en lo que sería una especie de singular y colorista sinestesia.

1.2. EL ARTE DE LA ESCRITURA

Decíamos anteriormente que la palabra hablada, se convierte en signo para devenir en escritura, que, a su vez, tiene un origen iconográfico. Precisamente en esta transformación del sonido-idea en registro visual radica el núcleo de toda esta relación y diálogo entre la palabra y la imagen, que es el *leit motiv* fundamental de este proyecto de investigación.

La escritura será, pues, el gran nexo de unión entre texto y plástica, el estadio inicial, la matriz generadora de ese largo y complejo idilio entre esas dos estrategias tan importantes de comunicación y creación del ser humano como son el verbo y el icono.

En este sentido, señala Ferrán Bach, "Según las teorías vigentes, el precursor directo de la escritura son unas fichas de arcilla, procedentes de Mesopotamia, que servían para contabilizar cabezas de ganado o productos agrícolas [...]"

En Egipto, los jeroglíficos eran un sistema básicamente pictográfico que contaba con signos silábicos y alfabéticos. Estos pictogramas, adoptados y modificados por las lenguas semíticas de la región del Sinaí, se consideran el punto de partida de la mayor parte de las letras del alfabeto.

El primer alfabeto propiamente dicho no se formó hasta alrededor del año 1000 a. C., con los fenicios, procedentes de los actuales Líbano e Israel. Su aparición es trascendental para la historia de la escritura y muy pronto sería adoptado por otros pueblos [...]"

A través de las relaciones comerciales, los fenicios transmitieron el alfabeto a los griegos y éstos, a los romanos. Finalmente, el alfabeto latino se propagó por toda el área de influencia del Imperio Romano.

Lo cierto es que cada pueblo que adoptaba el alfabeto tenía que ajustar los signos a la fonética de su lengua. La transmisión comportaba cambios: se incorporaban signos y desaparecían otros. A pesar de todo, el número de elementos se mantuvo entre los veinte y los veinticuatro. En Europa se añadieron las últimas letras a partir del año 500 a. C. Hacia el año 1.500, puede decirse que el alfabeto estaba completo.

En el mundo de hoy, la escritura alfabética convive con otras formas de comunicación, por ejemplo la comunicación visual. Concretamente, una gran cantidad de información de nuestra vida diaria se transmite a través de pictogramas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las instrucciones de uso de aparatos técnicos, en la señalización urbana o en la informática. Al parecer estamos recorriendo el camino inverso y volvemos a un sistema de pictogramas como el que dio origen al alfabeto..." **(12)**

Así, Bach va trazando un dibujo histórico del nacimiento, evolución y expansión de la escritura a lo largo del tiempo, partiendo de las primeras manifestaciones encontradas en Mesopotamia hacia el año 3.200 a. C. hasta llegar a nuestros días en los que se produce una suerte de "regresión" a la utilización de muchas estrategias de comunicación visual que recurren otra vez a los pictogramas, que, en definitiva, como Bach indica, fueron los signos visuales que generaron el alfabeto.

Resulta interesante constatar esta especie de mecánica de "boomerang" que nos conduciría a emplear de nuevo pictogramas, es

decir, imágenes, dentro de nuestra hipertecnológica sociedad de comunicación. Lo que nos lleva, una vez más, a insistir en estos nexos e interrelaciones entre lo verbal y lo visual a los que venimos haciendo referencia, y que tienen uno de sus más significativos reflejos en los vínculos y sinergias entre la escritura y las artes plásticas.

Es evidente -y analizarlo constituye uno de nuestros objetivos- cómo el artista se ha visto atraído e interesado, a través de la historia, por los valores gráficos y visuales de la escritura, hasta llegar a integrarla plenamente como otro elemento más del discurso plástico, bien sea en la pintura o en los demás lenguajes artísticos.

Es por ello que el analizar la propia historia de la escritura y de las letras puede servirnos para comprender la polisemia de la obra de arte actual, en la que también las palabras actúan como factores compositivos y discursivos de pleno derecho.

No resulta, pues, descabellado establecer comparaciones y sinergias entre sistemas y métodos de representación visual tan alejados en teoría como los jeroglíficos u otras inscripciones pictográficas antiguas, y determinadas manifestaciones plásticas contemporáneas, en las que el signo gráfico se convierte prácticamente en otro tipo de caligrafía.

La gran diferencia que podríamos seguir encontrando entre estas dos formas de representación sería la dimensión informativa que estaría presente en las inscripciones y manuscritos antiguos, mientras que por el contrario, en las obras de arte actuales se privilegian las connotaciones estéticas y creativas. De esta forma, en la plástica contemporánea, además de un fuerte componente conceptual, los signos escritos que puedan aparecer adquieren un valor que los

distancia, por así decirlo, de su significado inicial. Por ello, las letras y la escritura se convierten en objetos artísticos que hay que contemplar y entender en el contexto del lenguaje plástico.

No deja de ser interesante, pues, la evolución que han experimentado las letras, tras más de dos mil años de existencia, evolucionando desde un carácter figurativo inicial hasta convertirse en puros signos abstractos. Signos que el arte contemporáneo, especialmente a partir de las vanguardias del siglo XX, ha dotado de un gran sentido plástico y, en cierto modo, los ha transformado paradójicamente en los elementos de un nuevo sistema de representación figurativo..

Retomando finalmente el texto de Bach, nos dirá: "El artista encuentra en los signos escritos una nueva manera de representar el mundo y un material valioso para experimentar con la forma". **(13)**

1.2.1. La Letra: unidad sígnica de la escritura

Hemos visto, pues, cómo la palabra escrita, a través de sus distintas variables formales, expresivas e históricas, se convierte en uno de los sistemas más importantes de la comunicación gráfica.

"Verba volant, scripta manent". La palabra escrita impuso así su primacía sobre el mundo puramente visual, o sobre lo que era tangible e imaginable, puesto que todo ello, aún lo más sutil, abstracto e invisible, puede ser nombrado, y por consiguiente, escrito.

Y dentro de ella, la Letra será el signo estructural mínimo. "La Letra." –afirma Joan Costa- "Esta unidad sígnica irreductible de la escritura

alfabética; esta partícula visual mínima de la grafía de una palabra, convierte el sonido breve de la voz humana –un sonido que se extingue y desaparece para siempre en su misma emisión- en un trazo visible que permanecerá sobre la superficie de su soporte físico

[...] “Así, la palabra escrita deviene lenguaje para los ojos, y la Letra se llegará a independizar de su semántica signica para desarrollarse y diversificarse a su vez en un polimorfismo exuberante, hasta constituir una parte importante de la cultura gráfica. La Letra es la obra de la mano que escribe componiendo palabras que se extienden a lo largo de la línea. Y la civilización técnica operará otra bifurcación fundamental en la producción de textos escritos con las sucesivas invenciones de los caracteres móviles hasta llegar a Gutenberg. Pero a pesar de esta bifurcación, la mano que traza seguirá dibujando letras...” (14)

(1) HUNTER, Brad, “El Poder de la Palabra”, en Revista *El Planeta Urbano*, 2009.

(2) VALENTE, José Ángel. *Punto cero* (Poesías completas), Seix Barral, Barcelona, 1972.

(3) PLENSA, Jaume. *Chaos-Saliva*. (catálogo). Palacio de Velázquez. MNCARS, Madrid, 2000, p. 76.

(4) *Op. Cit.*

(5) CHENG, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Editorial Siruela, Madrid, 2000.

(6) FAUQUIÉ, Rafael. *El poder de la palabra*. THESAURUS. Tomo XLVIII. Número 2 (1993) Centro Virtual Cervantes).

(7) AULLÓN DE HARO, Pedro. *El signo y el espacio*. Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 2002, pp. 17-19.

(8) FAUQUIÉ, Rafael. *Op. Cit.*

(9) CASTRO, M^a Antonia de. "Del objeto de la palabra a la palabra sin objeto". *Los paisajes del texto*. Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1992, p. 29.

(10) BORGES, Jorge Luis. "Siete Noches" (1980), en *Obras completas*, tomo III, Emece, Buenos Aires, 2000.

(11) CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1981, pp. 272-274.

(12) BACH, Ferrán. *Los rastros del alfabeto: escritura y arte*. Fundació "La Caixa", Lleida, 1998, pp. 24-28, 118-124.

(13) *Op. Cit.*

(14) COSTA, Joan. "Nacimiento y expansión de la Letra en la comunicación gráfica", en BLANCHARD, Gérard. *La Letra*. Ed. CEAC. Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1990.

2. IMAGEN Y PALABRA.
DIÁLOGOS ENTRE LO VISUAL Y
LO TEXTUAL EN EL ARTE.

*Los ojos hablan,
Las palabras miran,
Las miradas piensan.*

Octavio Paz

2.1. UN LARGO Y FÉRTIL IDILIO

2.1.1. Ut Pictura Poesis.

A lo largo del tiempo –y consiguientemente, de la historia- hemos asistido a una profunda e híbrida relación entre el mundo textual y el mundo visual. Un diálogo –fértil y a la vez complejo- que, como pronto trataremos de comprobar, se remonta al propio origen de los lenguajes artísticos. Plástica y literatura, o lo que es lo mismo, imagen y palabra, han vivido un continuo e intenso idilio, en el que ambas esferas se han complementado, fusionado y cuestionado en un constante, estimulante –y muchas veces difícil- maridaje.

Los vínculos entre el arte (fundamentalmente la pintura) y la palabra (casi siempre en la forma de la literatura) han existido prácticamente siempre, pues a pesar de que evolucionan de forma particular, según sus respectivas estructuras internas, ambas artes caminan paralelamente, unidas a una historia y un contexto socio-ideológico comunes.

Los teóricos de la Antigüedad diferenciaban la poesía de las otras artes por su carácter moral e instructivo capaz de influir en la vida

espiritual y en la mente humana. Caracterizaban la poesía de dos modos según su contenido (fruto de la inspiración), y según su forma (en verso).

Por su parte, ya Simónides definía la poesía como pintura que habla y a la pintura poesía silenciosa, y Platón creía que el arte, en general, pertenecía a un territorio perteneciente, exclusivamente, a la razón.

(1)



Horacio

"Ut pictura poesis". *"Como la pintura así es la poesía"*. Tras esta afirmación del poeta romano Horacio en su *Epistola ad Pisones*, subyacía el hecho de que la cualidad poética distinguía las artes nobles, como la pintura, de las artesanías u oficios manuales, e ilustraba la idea de perfección, que reside en el *decorum*, mediante el símil *"ut pictura poesis"*: *"Como la pintura, así es la poesía: una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta*

gustó una sola vez, aquella, aun diez veces vista, seguirá gustando”
(2)

2.1.2. Otros testimonios.

Por su parte, Aristóteles alude al interés del hombre en imitar la naturaleza por diferentes medios como el color y las figuras (pintura), la narración o muchos recursos al mismo tiempo: “...así como algunos imitan muchas cosas tanto por medio de los colores como por medio de figuras —ya por medio del arte, ya por costumbre— y otros mediante la voz, igualmente, en las artes, la imitación se realiza mediante el ritmo, la palabra y la música, bien con todos esos recursos, bien con todos ellos a la vez” **(3)**



Leonardo da Vinci

Durante el Renacimiento, da Vinci compara las diversas artes: “Si la poesía trata de filosofía moral, la pintura tiene que ver con la filosofía

natural. Si la poesía expresa lo que la mente piensa, la pintura expresa lo que la mente piensa tal como se refleja en los movimientos (del cuerpo). Si la poesía puede atemorizar a la gente con descripciones imaginativas del infierno, la pintura puede hacerlo con mayor fuerza poniendo esas mismas cosas delante de la vista. Supongamos que se hace un concurso entre un poeta y un pintor para representar la belleza, el terror, o una cosa baja y monstruosa; el trabajo del pintor logrará mayor satisfacción. ¿Acaso no hemos contemplado cuadros tan semejantes a una cosa real que han conseguido engañar tanto a hombres como a animales?" **(4)**



Lacoonte y sus hijos

El escritor alemán G. E. Lessing (1729 - 1781) señaló los límites entre poesía (en el terreno del tiempo) y pintura (en el terreno del espacio), oponiéndose a cualquier confusión entre una y otra. En su

obra *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía* (1766 - 1768) compara la descripción dada por Virgilio en la Eneida con la representación de ese drama en el grupo helenístico del Vaticano, y su conclusión favorece al poeta, pues piensa que el artista (pintor) está más limitado: sólo cuenta con un punto de vista que únicamente puede reflejar un instante del tiempo, y para que este punto de vista sea efectivo y fecundo tiene que elegir el momento más favorable y que mejor sirva a la imaginación. **(5)**

Del mismo modo, a lo largo del siglo XX, numerosos estudiosos, entre otros, Mario Praz, Gombrich, Gadamer, Monegal, Schapiro, F. Tomás, Corbacho o Galí han seguido analizando, desde diferentes enfoques, las relaciones entre texto e imagen, sobre todo en lo referente a lo escrito y lo pintado.

Todos estos estudios y reflexiones han ido sedimentándose paulatinamente sobre el terreno del arte, regando y abonando ese simbiótico tanto monta entre lo visual y lo textual, hasta llegar a nuestro tiempo, en el que las incursiones y excursiones de los registros verbales, de las palabras y los textos dentro de la geografía plástica, han acabado convirtiéndose en una práctica habitual en el mundo del arte.

2.2. *ESCRIBIR IMÁGENES. PINTAR PALABRAS*

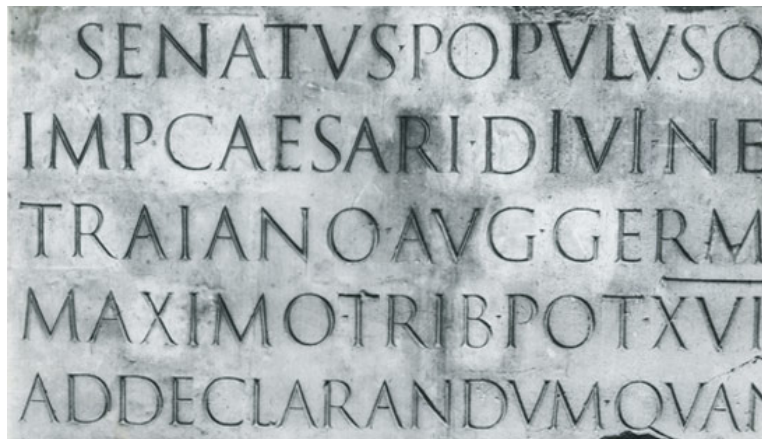
2.2.1. *Ideas visualizadas.*

Sin duda debemos situar el propio inicio de la historia con la aparición de los textos escritos. En este sentido, los jeroglíficos egipcios constituían un sistema de representación visual del mundo de las ideas, por medio de tres diferentes tipos de signos. Aquellos que poseían un carácter figurativo, que servía para dar una apariencia formal al objeto; otros que mediante una dimensión simbólica conferían una apariencia objetual a lo que era una abstracción, y, por fin, los que tenían un valor fonético, generados a partir de un sonido concreto, como una sílaba de una nueva palabra, que eventualmente darían lugar al alfabeto, lo que, en definitiva, viene a ratificar el origen visual-formal del texto y de las palabras.



Jeroglíficos inscritos en el obelisco de Hatshepsut en el templo de Karnak

Según señala María Antonia Castro: "Mientras, y hasta hoy, la formalización de ideas a través de la figuración o a través de signos convencionales, en una palabra, por medio de la imagen o de la escritura, ha recorrido una suerte de laberinto de fronteras desdibujadas por un mismo deseo de expresar. De manera que solo una mirada superficial sería capaz de establecer una separación entre esas dos formas que tradicionalmente ha adoptado la idea para comunicar." **(6)**



Escritura lapidaria romana

Abundando en este mismo concepto, Magdalena Cueto e Inés Marful, afirman "hay un factor de continua confluencia entre escritura y plástica que adquiere peculiar relevancia en el arte contemporáneo: se trata de la presencia directa del texto en las artes visuales. Presente en la escritura lapidaria, funeraria u ornamental, en función informativa, el texto acompañó a menudo a la iconología emblemática estableciendo desde sí un estrecho pautaje hermenéutico que preservaba al intérprete de una virtual aberración del código; jugó, incluso, a proponerse como arte él mismo [...]"

Pero el verdadero ingreso de la palabra en la pintura, su entrada en rotación en la constelación pictórica en un régimen compositivo que la engulle, que acoge en igualdad la diáspora semántica de mancha y de grafema, es un signo de identidad de nuestra época (...)

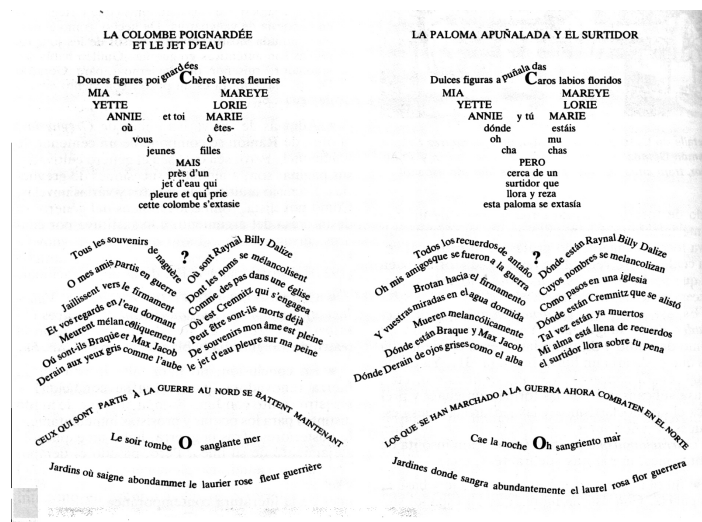
Los caligramas de Apollinaire han sido el revival surrealista de este largo empeño del verbo por asumir una configuración plástica, por rebasar sus propias posibilidades discursivas y filtrarse en el campo de la figuración icónica en un tour de force significativo que, en las vanguardias más que nunca, brotará como un empeño tantálico por explorar los reinos contiguos y hacerlos cooperar en un maridaje sémico que es, quizá, una de las expresiones más claras de lo que Octavio Paz ha llamado la "nostalgia de significación" propia de nuestro tiempo". (7)

Él mismo nos dice en este sentido, "... pocas veces se ha logrado una verdadera fusión entre lo que dice el poema y su disposición tipográfica en la página. Es verdad que abundan las ediciones ilustradas; casi siempre las ilustraciones sacrifican al texto o a la inversa. La idea ha tentado muchas veces a los poetas; el resultado ha sido desnaturalizar a la escritura y al dibujo por igual. No sé si las líneas hablen (a veces lo creo, ante ciertos dibujos); en cambio estoy seguro de que las letras de imprenta no dibujan. Quizá mi opinión sería distinta si Apollinaire, para citar al último que haya intentado dibujar con letras, en lugar de los *caligramas* hubiese inventado verdaderos ideogramas poéticos. Pero el ideograma no es dibujo ni pintura: es un signo y forma parte de un sistema de signos. Asimismo, llamar caligrafía a los trazos de algunos pintores contemporáneos es una abusiva metáfora de la crítica y una confusión. Si hay una prefiguración de escritura en esos cuadros es porque todas nuestras artes padecen nostalgia de significación – aunque sea otro el verdadero lenguaje de la pintura y otro su

significado. Ninguna de estas tentativas ha puesto en peligro el reinado del blanco y negro..." (8)

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M A N D S

Caligramas de Apollinaire



A pesar de la creciente presencia de este fenómeno, hasta no hace muchos años, fueron ciertamente escasos en España los ejemplos de exposiciones que habían tratado de referirse, de una manera más o menos directa, a ese secular diálogo entre palabra e imagen. Y aún así, en la mayoría de las ocasiones, se habían centrado más en las obras plásticas (principalmente pintura) de los escritores (principalmente poetas), o por el contrario, en ciertas presencias textuales imbricadas en el territorio específico de la obra plástica.

Según Mario Praz "... la idea de la hermandad de las artes ha estado tan arraigada en la mente humana, desde la antigüedad más remota, que debe existir en ella algo más profundo que una especulación ociosa, algo que atormenta y no desea ser descartado a la ligera, como los problemas de los orígenes. Podría decirse que, al investigar estas relaciones misteriosas, los hombres creen acercarse a todo el fenómeno de la inspiración artística [...] desde épocas remotas hasta ayer mismo, ha habido un entendimiento mutuo y una correspondencia entre la pintura y la poesía. [...] Y mientras la *technopainia* de los alejandrinos, y de los poetas del siglo XVII que la revivieron, fue un intento ingenuo de sugerir objetos (tales como un hacha, un altar, un par de alas) a través de formas lineales de diferente longitud, y los *caligramas* de Apollinaire se inspiraron en una intención similar, uno se encuentra, por otro lado, con sugerencias pictóricas de mayor peso a todo lo largo de la literatura [...]



fig. 7. Simmias de Rodas. "Alas"

ΣΙΜΜΙΟΥ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ
Π Ο Η

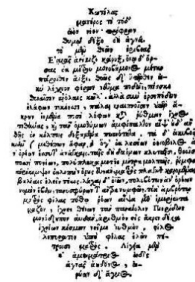


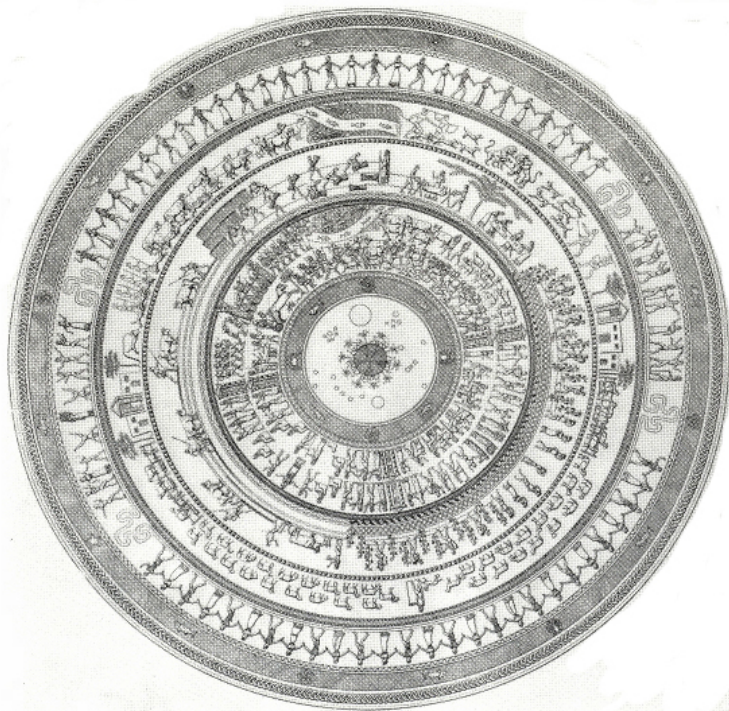
Fig. 9 Simmias de Rodas. s. IV a.C. "Huevo"

Technopainia o Caligramas alejandrinos

Un vistazo a una vieja tradición que se remonta a la descripción de Homero del escudo de Aquiles, nos convencerá fácilmente de que la poesía y la pintura han marchado constantemente una junto a la otra, en fraternal rivalidad de metas y medios de expresión. Así ocurre, ya se examinen las *ékphrasis* de los alejandrinos, las *Imagines* de Filostrato el Viejo, o las descripciones plásticas de la Divina Comedia de Dante, la Amorosa Visione de Boccaccio y el Orlando Furioso; así hasta llegar a las Grazie de Foscolo, donde el poeta toma como modelo a Canova, y las imágenes sensibles de D'Annunzio, que deben mucho a los prerrafaelitas, quienes a su vez estaban saturados de sugerencias provenientes del terreno de la literatura." (9)

La descripción pormenorizada por parte de Homero del escudo que Hefaiostos –dios griego del fuego- hace para Aquiles, a la que se refiere Praz, aparece reflejada en el Canto XVIII de la Ilíada, y constituye seguramente la *ékphrasis*, más antigua conocida de la historia de la literatura, es decir, la descripción poética de una obra perteneciente a las artes plásticas. Para los retóricos griegos de los siglos III y IV d.C. la *ékphrasis* consistía en la descripción exhaustiva

y detallada de algo perteneciente al mundo de la realidad o del arte, y con esto se pretendía que el sentido del oído sustituyera al de la vista. Nacida como un recurso poético y retórico, hoy en día muchos investigadores la consideran una técnica literaria y algunos, incluso, un género literario.



Escudo de Aquiles (Reconstrucción)

2.2.2. Algunos ejemplos expositivos.

Volviendo de nuevo a ese secular diálogo entre palabra e imagen, al que acabo de referirme, debemos inicialmente citar la exposición *El*

Poeta como Artista, comisariada en 1995 por Juan Manuel Bonet para el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas. En su capítulo introductorio, *El aporte de la poesía al arte moderno*, señala: "Esta exposición trata de desentrañar las razones por las cuales, en nuestro siglo, ha sido tan frecuente que los poetas consideraran necesario extender su acción al territorio de las artes plásticas. Y trata de demostrar que lejos de producir sólo curiosidades o *marginalia*, esa acción poética, ese contagiarse los poetas de las búsquedas de sus amigos los pintores, ese competir con ellos que resume la jovial frase de Apollinaire 'Et moi aussi je suis peintre', han sido fructíferos, y en algunos momentos incluso decisivos, para la configuración del arte moderno, al que de este modo se le ha insuflado una tensión poética que es, al menos en muchos de sus tramos, uno de sus rasgos más peculiares." (10)

En otro texto del mismo catálogo, *Escribir en el cuadro*, Edouard Jaguer señalaba igualmente: "Así pues, para muchos creadores actuales, ninguna frontera infranqueable, ninguna barrera inoportuna viene a separar el acto de escribir de la intervención plástica, el acto de proferir del de proyectar ante sí manchas y líneas.

En ambos casos, se trata de una proyección del ser, proyección en ocasiones desgarradora, a semejanza de los célebres "retratos" de Artaud. Dominado por no se sabe qué demonio, el escritor se aferra a su hoja de papel, y para cambiar de espacio se dispone a escribir "en el cuadro", sobre el cuadro..." (11)

Más recientemente, en el año 2006, debemos mencionar *La Paraula Pintada. escriptors - pintors*, en la Fundació Es Baluard de Palma de Mallorca, un proyecto comisariado por su directora Marie-Claire Uberquoi. En uno de los artículos del catálogo, *Otros nombres de pluma y pincel*, Rai Ferrer señala en relación a las incursiones de

algunos escritores en el territorio de las artes plásticas: "...Pero no es de la imagen de las palabras de lo que vamos a hablar aquí, sino de los escritores que han realizado en el campo de la pintura y el dibujo, una segunda carrera tan admirada como sus libros. Y esto sucede porque, en la nómina de los gigantes de la literatura son muchos los que han alternado el oficio de escribir con el oficio de artistas..." (12)

Ambas muestras, recogen abundantes ejemplos de escritores de todo el mundo (en el primer caso fundamentalmente poetas) que realizaron incursiones –en unos casos más felices que en otros– dentro del terreno de las artes plásticas.

Una mirada complementaria y también dialéctica a esta "militancia" artística de los escritores, como una suerte de otra cara de la misma moneda, podría ser el interés de muchos artistas visuales en producir obras cargadas de una temperatura creativa puramente literaria.

En este sentido, debo referirme a *Palabra de artista*, la primera antología de textos literarios de artistas plásticos españoles editada en nuestro país, que llevé a cabo en 2007, dentro de la colección Torre de Tinta, editada por el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

Como escribo en el prólogo de esa publicación: "Tradicionalmente, palabra e imagen han ejercitado un fértil y enriquecedor diálogo a dos voces que, en contadas ocasiones –todo hay que decirlo– ha estado quizás más próximo al monólogo. Para Leonardo, como para otros muchos, la pintura (plástica) ha sido una auténtica poesía muda y, análogamente, la poesía (literatura), toda una pintura hablada.



Pero también es verdad que, muchas veces, las alas de buitre de la duda han planeado, arrojando su sombra sobre los plurales territorios del Planeta Arte: ¿Podría/Puede un pintor, un escultor, en definitiva, una criatura que se expresa habitualmente con la tangible materia de la materia, expresarse también con la intangible materia de las palabras? Pintar con versos, frases y argumentos; esculpir con ideas, prosas y ficciones, es igualmente otra forma de pintar o esculpir, es decir, de crear.

Esta antología, no es sino un intento de responder –afirmativamente– a esta duda, mostrando el alto nivel de calidad literaria que atesora un buen número de artista plásticos del siglo XX en nuestro país.

Así, diversos poemas, aforismos, microrrelatos, prosas varias, incluso algo de teatro y de novela, tiene cabida y acogida en estas páginas, como si se tratasen de otros colores, otros pigmentos, otras líneas y gestos, otros volúmenes, otras texturas e imágenes. Pasa pues, entra

en sus salas de papel y lee estas obras (con los ojos del cerebro), casi de la misma manera con la que seguramente antes has visto sus otras obras (con los ojos de los ojos). Desabróchate los juicios y los prejuicios, déjalos en una percha de tu armario y practica un rato la dulce gimnasia de la sorpresa. Créeme, te aseguro que no te arrepentirás. Palabra de honor. Palabra de artista.” (13)

Con respecto a la segunda voz de este diálogo –la presencia del texto y la palabra en la obra de arte- no podemos dejar de referirnos de nuevo a *Los Paisajes del Texto*, una de las primeras propuestas que en este sentido se realizaron en nuestro país, y que tuvo lugar en el Palacio de Revillagigedo de Gijón en 1992.

El hilo conductor de esta exposición se centraba en la utilización del texto en diferentes soportes plásticos (pintura, escultura, fotografía...). Se trataba, pues, de un planteamiento de registros expresivos basado en la interdisciplinariedad técnica y temática. El texto, una vez más, actúa como elemento complementario, o bien, como raíz y matriz de la obra plástica. De esta forma, de nuevo, el arte se convierte en vehículo transmisor de un lenguaje que transgrede la simple percepción visual a través de la imagen.

Esta propuesta se centraba exclusivamente en una mirada al arte español contemporáneo, presentando obras y estrategias plásticas bien dispares, con nombres como Jordi Colomer, Ferrán García Sevilla, Eva Lootz, Rogelio López Cuenca o Pedro G. Romero, entre otros.

Igualmente, y en un sentido muy similar, debemos citar el proyecto expositivo *Pintar Palabras*, una muestra producida por el Instituto Cervantes, que pudo contemplarse en sus sedes de Berlín y Nueva York a lo largo del año 2003, que fue comisariada por Pablo J. Rico, y

que asimismo estaba enfocada únicamente en artistas españoles del siglo XX, presentando una amplia selección de nombres tan representativos como Juan Gris, Dalí, Picasso, Miró, Alberti, Gordillo, Equipo Crónica, Millares o Tapies, por nombrar algunos.

Como señalaba en el catálogo su comisario: "Esta exposición se propone representar el interés de muchos de los artistas del siglo XX por la palabra pintada –es decir, la presencia de las palabras, de los textos, en la superficie visual propia de las obras plásticas, bien como elemento icónico autónomo o como representación de un concepto- y narrar su evolución, la historia de un nuevo género de pintura y registro visual nacido con el siglo XX a partir del cubismo. Aunque la tendencia es universal y recorre transversalmente todo el arte contemporáneo desde sus inicios, resulta curioso señalar que muchos de los artistas más significativos de este género son españoles..."

(14) Sobre este punto volveré más tarde.

Del mismo modo, hay que mencionar, siquiera brevemente, la exposición *Entre a Palabra e a Imaxe*, un proyecto de Fátima Lambert, Cecilia Pereira y Paulo Reis, con experiencias de artistas españoles, portugueses y brasileños, que pudo verse en el año 2006 en la Fundación Luis Seoane de A Coruña, itinerando después a Portugal y Brasil.

Esta muestra supuso un esfuerzo por concretar de manera más específica el fenómeno de la interrelación entre escritura y expresión plástica. La exposición se completó con un ciclo de conferencias en el que colaboró la universidad Menéndez Pelayo, interviniendo especialistas, creadores y críticos de arte como Perejaume, Chus Martínez, Arnaldo Antúnez o Almudena Fernández Fariña.

2.2.3. *La Palabra Imaginada.*

Finalmente, no puedo dejar de remitirme a la exposición *La Palabra Imaginada* que comisarié en el año 2007 en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. Por su carácter singular y global dentro de este tipo de proyectos expositivos, considero pertinente referirme a él con un poco más de extensión.

Como apuntaba José María Parreño, director del Museo Esteban Vicente, en la presentación del catálogo: "Aunque se han realizado en España otras exposiciones dedicadas al diálogo entre la palabra y las artes plásticas, no se había llevado a cabo un proyecto de estas características. Por su amplitud cronológica, pues aunque centrado en la segunda mitad del siglo XX –cuando dicha relación adquiere una pujanza mayor-, la exposición recoge también ejemplos inaugurales de nuestras vanguardias pertenecientes a la llamada Edad de Plata de la cultura española. El otro rasgo distintivo es que reúne tanto las obras plásticas que incorporan el texto y el libro, como aquellas propuestas que desde el lado de la literatura dejan las palabras en libertad sobre una superficie para que se expresen con forma y color..." **(15)**



La idea fundamental de este proyecto expositivo se articulaba en torno a las relaciones que existen entre el mundo textual –literatura- y el mundo visual -artes plásticas-.

Hasta el momento, los escasos ejemplos de exposiciones que habían hecho referencia, más o menos directa, al diálogo entre palabra e imagen, se centraron por lo general en las obras plásticas (principalmente pintura) de los escritores, o también en ciertas incursiones del texto dentro de la obra de arte.

Por esa razón esta muestra trataba de aportar, posiblemente por vez primera en nuestro país, una mirada de igualdad entre palabra e imagen que fuera más allá de la representación pictórica –casi siempre en relación con la poesía- para recoger igualmente otros

procesos visuales (escultura, fotografía, poesía visual, instalaciones, objetos) en su relación con el mundo textual, lo que indudablemente aportaba un nuevo rasgo distintivo y específico.



Rafael Alberti. *Libro de Miró*, 1967



Ernesto Giménez Caballero. *El poeta Alberti*, ca.1925

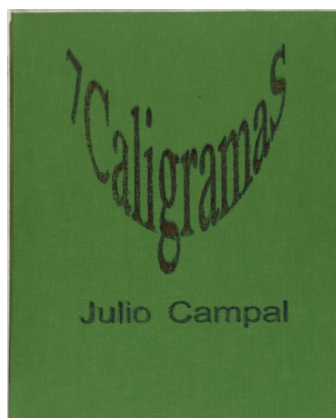
Aunque cronológicamente la exposición se centraba principalmente en la producción artística desarrollada a partir de mediados del siglo XX, resultó necesario y pertinente contextualizarla con el aporte de una importante serie de ejemplos representativos que se remontan al origen de las vanguardias, como es el caso de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero y José Moreno Villa. Tras esta primera y seminal etapa en la que se sentarían las bases de ese diálogo, otro destacado momento de inflexión sería la aparición, en la década de los años sesenta, de las prácticas conceptuales –tan imbricadas con lo textual y con el mundo de las ideas-, así como la

eclosión de la poesía visual y de otros comportamientos poéticos no discursivos, muy próximos al mundo visual.

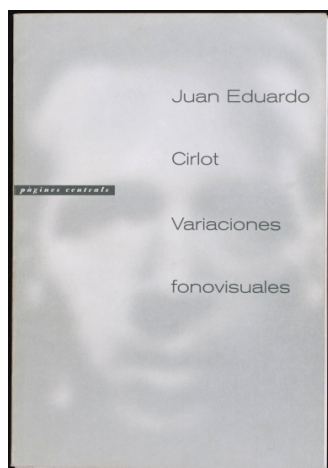
En este sentido, y prácticamente como una primicia, presentaba asimismo un conjunto de obras pertenecientes a ocho de los principales poetas visuales españoles: Pablo del Barco, Julio Campal, José Luis Castillejo, Juan Eduardo Cirlot, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez, Fernando Millán y Francisco Pino. (Retomaré la presencia de la poesía visual y las estrategias poéticas no discursivas en general, dentro de este proyecto de investigación, más adelante.)



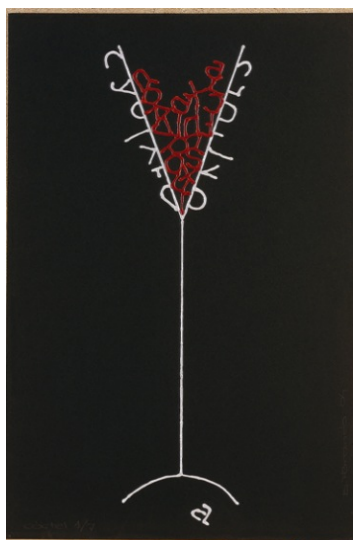
Pablo del Barco. *Antología del bienestar*, s.f.



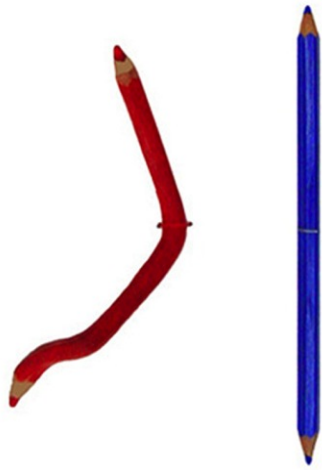
Julio Campal. *Caligramas*. Edición de 1998



Juan Eduardo Cirlot. *Variaciones fonovisuales*. Edición 1996



Bartolomé Ferrando. *Cóctel (Copa con letras)*, 2004



Antonio Gómez. *El rojo*, 2001



Fernando Millán. *Tú y yo*, 1998

Como afirma Chema de Francisco: "...en esta exposición se planteó algo nuevo: por expreso empeño del comisario se incluyó una selección de poesía experimental española. Esta fue una de las primeras veces que este territorio de la creación artístico-literaria

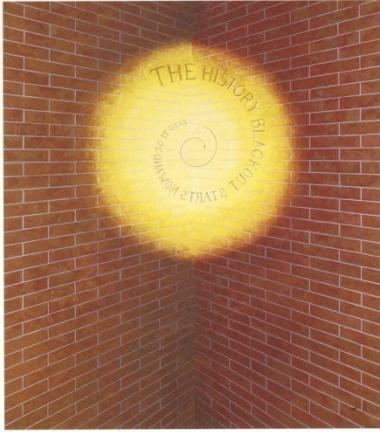
tenía su espacio en un Museo de Arte Contemporáneo. Anteriormente Desacuerdos (MACBA y Centro José Guerrero, 2005) tuvo también un apartado dedicado a la poesía experimental. Se pueden considerar antecedentes de esta exposición que ahora tiene lugar en ARTIUM...”

(16)

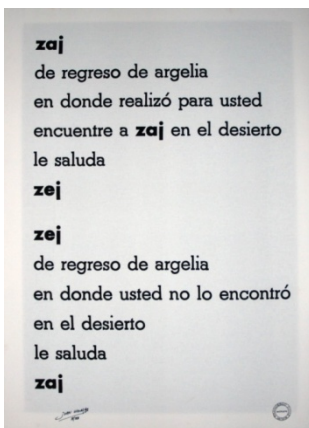
Por otro lado, las últimas décadas del siglo XX y los inicios de nuestro siglo han seguido manifestando este mutuo interés, a través de múltiples ejemplos de obras y artistas que, en muchos casos, emplean nuevos lenguajes tecnológicos y digitales, que obviamente encontrarán un amplio y novedoso eco en esta exposición.

Desde el punto de vista geográfico, la muestra se circunscribía al ámbito español, dando también cabida en determinados casos a ciertos artistas foráneos, cuya vida y obra están asociadas, con mayor o menor intensidad, a nuestro territorio artístico.

La exposición se articulaba en torno a tres ejes fundamentales. En primer lugar, *La Palabra Plana*, que recogía obras realizadas siguiendo determinados mecanismos bidimensionales, por pintores como Chema Cobo, Evru, Ferrán García Sevilla, Hernández Mompó, Juan Hidalgo, Rogelio López Cuenca, Manolo Millares o Elena del Rivero, y fotógrafos como Joan Fontcuberta, Chema Madoz y Gonzalo Puch, los tres presentes también en este proyecto de investigación.



Chema Cobo. *The History Black Out Starts Now and So It Goes*, 1991



Juan Hidalgo. *Encuentre a Zaj en el desierto*, 1989

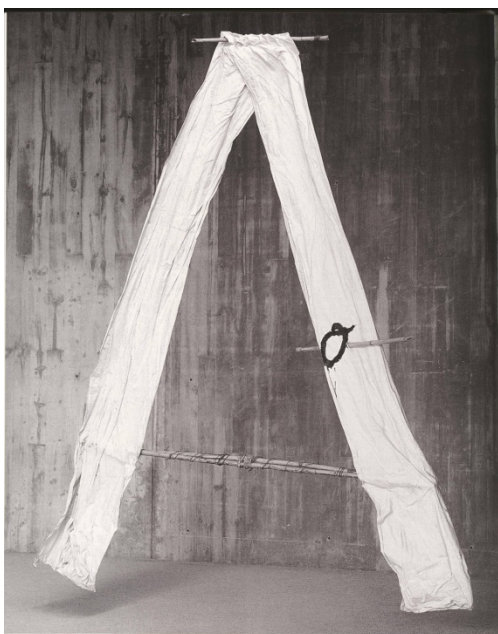


Manuel Millares. *Sin título*, 1971

Orográficas de la Palabra, se ocupaba de aquellos artistas que transitan por el escarpado paisaje de las tres dimensiones, cartografiando el espacio por medio de la escultura, las instalaciones y el mundo de los objetos, con nombres como Joan Brossa, Jaume Plensa, o Antoni Tàpies.



Jaume Plensa. *Poet's Chair*, 2002

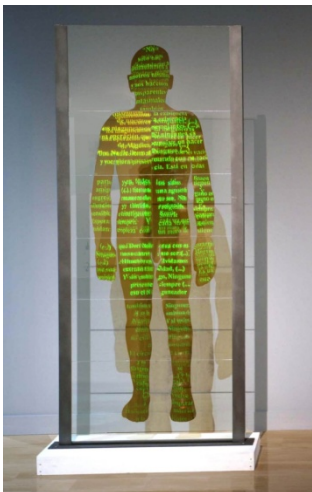


Antoni Tàpies. *Gran A*, 1977

Por último, *La Palabra Eléctrica*, uno de los capítulos más novedosos, mostraba obras de Eugenio Ampudia, Antoni Muntadas, o Fernando Sánchez Castillo, entre otros, todas ellas construidas con una sintaxis de luz artificial: neones, holografías, vídeo, cajas luminosas, etc.



Eugenio Ampudia. *En juego*, Still de video, 2006



Pepe Buitrago. *Nadie es nadie (él)*, Holografía, 2005-2006

Por todas esas razones, uno de los objetivos de estudio de este capítulo es el de trazar una línea de reflexión y exposición, lo más equilibrada e igualitaria posible, entre la esfera visual y su correspondiente textual. Línea que va más allá de la pura representación pictórica –casi siempre en relación con la poesía– para acoger y recoger igualmente otros procesos plásticos (escultura,

dibujo, fotografía, poesía visual, instalaciones, vídeo, objetos...) vinculados a la palabra, al tiempo que despliega y muestra una serie de incursiones artísticas realizadas por escritores.

Aunque cronológicamente se centra sobre todo en la producción artística desarrollada desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, también trata de reflejar un primer período seminal que se remonta a algunos ejemplos plásticos de artistas de las primeras vanguardias.

Otro momento de inflexión será la emergencia, en la década de los sesenta, de las prácticas conceptuales (tan imbricadas e implicadas en el mundo de las ideas, y por consiguiente en la esfera textual); aspecto que se relaciona directamente con la eclosión de la poesía visual y de otros comportamientos poéticos no discursivos.

En este sentido, conviene destacar que, dentro de este diálogo entre palabra e imagen, y en un segundo nivel de investigación, se prestará especial atención a esta disciplina artística –en la que confluyen a partes iguales lo textual y lo visual- a través del estudio de las obras de algunos de los principales poetas visuales españoles, que utilizan, entre otras, la fotografía como herramienta de expresión y representación plástica.

Así pues, los comportamientos poéticos no discursivos, fundamentalmente aquellos que privilegian estrategias gráficas y plásticas, pueden y deben insertarse en este largo y controvertido idilio con las artes visuales, especialmente desde la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX.



Fernando Millán

Como en toda relación de amor, el equilibrio y la igualdad no han sido precisamente siempre las reglas básicas de este juego. Incluso desde una perspectiva histórica, queda a veces la incómoda sensación de que a la poesía experimental casi siempre le ha tocado ser una especie de “patito feo” dentro del cuento del arte contemporáneo.

En ese sentido, y muy imbricado con este proyecto, quiero mencionar brevemente a **Fernando Millán**, –aunque me detendré más extensamente sobre su trayectoria en una de las tipologías en las que se encuadra–, que es sin duda uno de los nombres más significativos dentro de la poesía experimental española. Millán es una figura clave para entender y conocer ese amplio espacio de creación que se expande más allá de los estrictos límites del lenguaje poético, un paisaje mestizo, poliédrico y de difusas fronteras al que él mismo denomina “territorio conceptual”, y que integra prácticas poéticas tan diversas y variadas como la poesía visual, los poemas-objeto, la poesía de acción, la poesía sonora, la poesía concreta, la polipoesía, etc.

Dentro de este complejo territorio, quizás sea la poesía visual, con su interrelación entre imagen y escritura, entre texto y plástica, el ámbito en el que Millán haya alcanzado sus mayores logros, tanto desde un punto de vista teórico como desde la propia creación. variados procedimientos visuales: fotografía, pintura, tipografía, grabado y obra gráfica, etc.

De cualquier forma, y como podremos comprobar enseguida, las últimas décadas del siglo XX han seguido reflejando en sus distintas manifestaciones expresivas este mutuo interés, a través de múltiples ejemplos de obras y de artistas que, en muchos casos, emplean nuevos lenguajes tecnológicos y digitales y que, obviamente, van a encontrar un eco en este apartado.

2.3. UN POCO MÁS DE HISTORIA

Y ahora, seguramente no nos vendrá mal un poco más de historia. O casi deberíamos decir incluso un poco de (pre)historia, por cuanto la vinculación más alejada en el tiempo entre el signo y la idea, vale decir entre el icono y el texto, se remonta a las escrituras ideográficas, en las que la representación visual de un objeto constituía a la vez la forma más elemental y eficaz de su propia representación como concepto.

Como en este sentido señala Rafael de Cózar, "Si nos atenemos a las escrituras primitivas, y el carácter marcadamente iconográfico que estas evidencian, podríamos considerar su origen en bases

representativas, aunque muchas de ellas tuvieran ya en sus primeros estadios signos no derivados visiblemente de objetos reales.

El arte pudo ser en principio el objeto mismo esquematizado a través de una abstracción en la que se expresaría una especie de lenguaje. La escritura debió relacionarse también con la posesión del objeto, algo que se ha mantenido en algunas culturas, y que define la concepción mágica de la misma". (17)



Caligrafía chino-japonesa

Así, en los petroglifos, o también en los jeroglíficos egipcios, asistimos a la interrelación de escritura y pintura al servicio de una necesidad esencialmente comunicativa.

Un caso análogo será el de las escrituras ideogramáticas orientales, especialmente chinas y japonesas, en las que la caligrafía ha conservado, a lo largo de su evolución, un permanente valor plástico.

"Todo indica" –afirma Ana Soler– "que las escrituras pictográficas iniciales se desarrollaron con base en una pintura esquemática, probablemente descriptiva –aunque no necesariamente– como por ejemplo la pintura mesolítica de España o la neolítica de Anatolia, a la cual se le introdujeron algunos signos y símbolos auxiliares (de calendario, de lugar, etc.). Al surgir las escrituras pictográficas de la

mano de las pinturas representativas esquemáticas, mezcladas en mayor o menor proporción con signos y símbolos abstractos, hubo siempre una confusión entre el pintar y el escribir. Así se establece la posibilidad de que haya existido un fuerte vínculo estilístico en el pasado entre las pinturas y las escrituras, aunque éstas por mucho que evolucionaran, no perdiesen totalmente su carácter pictográfico.”
(18)

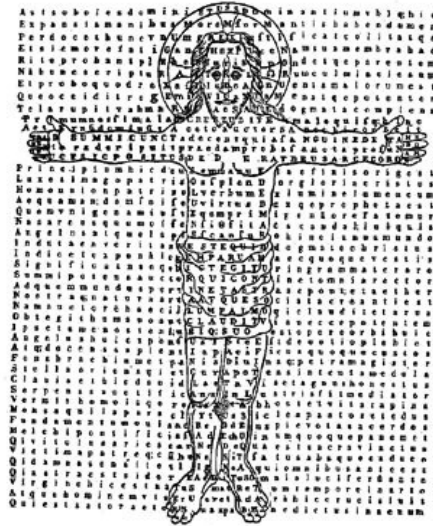
2.3.1. *Curvas y meandros.*

Sin embargo, este maridaje entre la literatura y las artes plásticas, no ha recorrido un camino lineal y uniforme, sino que a lo largo del tiempo ha dibujado sobre la accidentada orografía de la historia un trayecto irregular, complejo, y en muchas ocasiones lleno de curvas y meandros.

Ya nos hemos referido anteriormente a una serie de ejemplos de este intrincado itinerario, a través de la mención de diferentes autores, que dibujan un mapa que arranca desde la antigüedad clásica, “hasta llegar a la ruptura más generalizada de las barreras interartísticas y la afluencia o circulación de elementos entre diversos campos estéticos, lo que puede verse como un hilo teórico, con ejemplos confirmatorios, en la tradición anterior a 1900, en Europa”. (19)

La Edad Media alumbrará, por su parte, algunos interesantes ejemplos de visualidad en la escritura. Tal vez el caso más representativo sea el del alemán Rábano Mauro, que incorpora un gran número de palabras en la composición de las figuras que aparecen en su tratado *De laudibus SanctaeVía*. Un fenómeno que, por lo demás, no se verá únicamente circunscrito a la cultura

cristiana, ya que también la hebrea y la musulmana incorporaron en sus textos composiciones caligramáticas. Análogamente, el arte acoge en su regazo visual la presencia de textos y palabras en las páginas de piedra de sus catedrales, en sus frescos, en sus códices y en sus retablos.



Rábano Mauro. *De laudibus sanctae cruci*. Siglo VIII

Durante el Renacimiento y el Barroco –pese a que se produce una cierta desvinculación entre texto e imagen y, consecuentemente, una división de géneros-, se mantendrán buena parte de estos artificios visuales, ampliándose incluso a otras posibilidades expresivas: laberintos, acrósticos, jeroglíficos, emblemas..., que inciden, tanto plástica como literariamente, en sus valores simbólicos y alegóricos.

En este sentido apunta M^a Antonia de Castro, “El cuadro literalmente se lee, o al menos se leía en la época. Escritura e imagen permanecen alegóricamente unidos. Lope de Vega describe al literato Martino como ‘gran pintor de los oídos’, y no vacila en calificar a Rubens en el siguiente verso de ‘gran poeta de los ojos’.

La literatura se puebla de imágenes y tropos tanto como la pintura aprovecha sus propios medios para representar significados que trascienden la aparición de los objetos, en una fase de la cultura que premia el ingenio por encima de muchas otras cualidades.

El espectador iniciado del Siglo de Oro español no tenía dificultad alguna en leer un cuadro que a los ojos de nuestra contemporaneidad pasaría por una reproducción realista de seres y enseres. Pero también un analfabeto de la época tenía la oportunidad de reconocer gran parte del simbolismo oculto tras los elementos en absoluto fortuitos con que los pintores construían sus imágenes.

De hecho, el concepto de realismo en el arte se introduce bastante más tarde, coincidiendo con la aparición masiva de la burguesía, y el que hoy se acepta como sinónimo de la más clara evidencia, era un asunto bastante ambiguo para sus mismos autores.” (20)

2.3.2. *Un matrimonio definitivo.*

Pero es, sin lugar a dudas, el siglo XX el tiempo en que asistimos a un definitivo y fecundo matrimonio -en general, bastante bien avenido- entre la imagen y la palabra.

Así, señala de nuevo Pablo J. Rico, “Durante el siglo XX podemos seguir un interesante proceso de incorporación de la escritura y la palabra al catálogo de imágenes del arte contemporáneo -bien como palabra autónoma, como texto con funciones descriptivas o literarias, como poesía visual o por su valor conceptual- revelándose un nuevo género en la pintura; al principio, en el cubismo, conviviendo y

contaminando los tradicionales géneros del paisaje, el retrato o la naturaleza muerta; luego, afirmando su personalidad específica como género de “palabras pintadas”, con sus intenciones particulares, su propia evolución como modo privilegiado de representación de la realidad y las ideas estéticas, sociales... extendiéndose y diseminando su influencia sobre otros territorios expresivos y técnicas artísticas (la escultura, fotografía, imagen electrónica, net art, instalaciones multimedia, etc.)” (21)

De esta forma, durante el primer tercio del siglo XX las distintas poéticas y tendencias vanguardistas (cubismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo...) incorporaron decididamente el texto en el contexto de sus respectivos proyectos plásticos. Los caligramas de Apollinaire (deudores en gran medida de los *technopaegnia* griegos), las “palabras en libertad” del futurismo, los manifiestos dadaístas, la visualización simultánea de la imagen y el signo tipográfico (“la topografía de la tipografía”, El Lissitzky *dixit*) propia de los constructivistas, las novelas visuales de Max Ernst, o incluso la equivalencia hispánica de ese vanguardismo europeo, representada por el ultraísmo de Huidobro, Guillermo de Torre o Ramón, suponen otros tantos paisajes verbales dentro de las propias geografías plásticas.

Autores como el dadaísta alemán Kurt Schwitters llegarán a afirmar, “Dedicarme a diferentes modos de expresión es para mí una necesidad artística. He creado poemas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo. Y por el contrario, he pegado imágenes y dibujos con los que he formado nuevas oraciones...”



Kurt Schwitters. *Collage*. 1928

Tras la Segunda Guerra Mundial, las nuevas oleadas vanguardistas y buena parte de los diversos movimientos artísticos surgidos a partir de la década de los cincuenta, seguirán incidiendo, con mayor o menor intensidad, en este territorio híbrido y mestizo. De hecho, “en el arte conceptual, la relación entre la plástica y el texto supone la definitiva transgresión de lo clásico al cuestionar que el cuadro deba ser necesariamente algo que contemplar [...] En un extremo, algunas obras de arte conceptual son pura idea, teoría artística que prescinde del artefacto y lleva hasta su inversión el axioma horaciano *ut pictura poesis: ut poesis pictura*”. (22)

Así como la poesía es la pintura: Así como la pintura es la poesía. Contaminación y mestizaje que tendrá, primero en el letrismo, y después en la poesía visual, algunas de sus manifestaciones más singulares y emblemáticas. El letrismo, un movimiento surgido en Francia a finales de los años cuarenta, “definido por su fundador Isidore Isou como el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras coherentes (...) El letrismo ha edificado una especial visión sociofilosófica del mundo. Sus aportaciones y anticipaciones están en la base de nuevas formas como la poesía

semiótica, la poesía sonora, o el Situacionismo, que desarrolla la parte más revolucionaria de sus doctrinas” (23)



Isidore Isou. *Sin título (letrismo)*, 1964

Junto a este movimiento, se desarrollarán a partir de la década de los sesenta, una serie de procesos poéticos no discursivos -que suponen un escalón más en la interrelación entre imagen y escritura, entre texto y plástica-, que se conocen genéricamente con el nombre de poesía visual.

Un término y una opción creativa que, en palabras de Fernando Millán, uno de sus máximos representantes en nuestro país, “potencia los componentes plásticos, gráficos e icónicos, en su búsqueda utópica de una materialización de lo poético. Y como una forma típica de este siglo, plenamente inmersa en las corrientes experimentales y de vanguardia, lo hace a través de la aceptación del lenguaje como objeto autorreferente, que ejemplifica en cada obra de creación el principio de que en el fondo sólo hay forma”. (24)

2.3.3. ¿El texto ha muerto? Larga vida al texto...

Fondo o forma, lo cierto es que desde entonces y hasta el momento actual la cohabitación –pacífica y también beligerante- entre el mundo de la plástica y del texto (en sus diferentes registros), no ha hecho sino crecer y multiplicarse.

Señala Paco Cao: “La incorporación del registro verbal al discurso plástico no es una cuestión incidental dentro de los procesos de creación artística actuales, sino que se ha convertido más bien en recurso matriz [...] Un espectador ingenuo de la cultura contemporánea podría suponer, tras la apoteosis del discurso visual – y en particular tras la irrupción de la imagen magnética, infográfica, etc.- la decadencia del texto. En un registro menos ingenuo, desde la teoría, se aireó incluso la supremacía absoluta de la imagen sobre la palabra. Esta tesis, no obstante, fue prontamente desbancada a favor de una perspectiva crítica que contempla la apoteosis de la imagen, sí, pero siempre en relación con un texto que, de una forma u otra, la codifica, codificación que se establece desde el interior de la obra o desde sus aledaños teóricos, que igualmente la codifican pero desde otros niveles de significación.” (25)

Tradicionalmente la relación retórica que se establece del texto a la imagen o de la imagen al texto está construida sobre la base de la redundancia sémica: el discurso textual y el visual discurren paralelos y ensamblados, estableciendo un diálogo cómplice. El arte actual, sin embargo, juega a distorsionar esta univocidad clásica de manera que la codificación de la imagen a través del texto se produzca de un modo dislocado. Nada más fácil que ver en ello un signo de

contemporaneidad: registros expresivos superpuestos siempre a favor de la ruptura, descartando la linealidad de lo unívoco.

Uno de los rasgos más comunes que pueden detectarse entre los artistas contemporáneos a la hora de recurrir en sus obras a los lenguajes textuales radica en el hecho frecuente de utilizarlos con una función irónica o paradójica.

Y continúa Cao: "Ello nos descubre además una derivación característica absolutamente acorde con los modos de expresión coetáneos: la cita. El arte actual, en general, recurre de una manera persistente a la cita, y se caracteriza no por el hecho de citar, sino más bien por el modo de pronunciarse en este gesto –como apunta Omar Calabrese-. Naturalmente la cita en un sentido se pronuncia de un modo tan polimorfo como en general sucede con la cultura actual –cada artista, enfrascado en su problemática particular, nos remite a fuentes distintas, desde la autobiográfica o existencial a los *mass media*-. Pero en otro sentido goza de cierta característica también epocal: una vez superado el concepto de intertextualidad, esto es, de entender la cultura como un cúmulo de citas dialéctico y progresivo, se ha desembocado en el concepto de paratextualidad, entendiendo por la misma un nuevo proceso de codificación". **(26)**

Sea como fuere, palabra revelada, advocación mágica, valor emblemático, instrumento transgresor... el Planeta Palabra sigue jugando en la actualidad un papel tan protagonista como poliédrico en su simbiosis orbital con el Planeta Imagen.

2.4. SOBRE LA REPRESENTACIÓN VERBAL Y VISUAL.

2.4.1. Imaginar la teoría.

Dentro de este juego de atracciones, órbitas y esferas de representación, no hay duda de que uno de los autores que ha analizado más extensa y profundamente las sinergias –y fricciones– que se producen entre lo textual y lo visual es W. J. T. Mitchell.

Del mismo modo, en relación a este hecho, y a través de buena parte de sus escritos y publicaciones, es tal vez, uno de los mayores artífices de la utilización de un concepto como es el de cultura visual, que percibe como un campo de estudio que invita a la reflexión desde muchas disciplinas y variados puntos de vista.

Un término este de “cultura visual” que al parecer fue empleado por primera vez por Michael Baxandall, para referirse al conjunto de imágenes típico de una cultura concreta en una época determinada. Es lo que el propio Baxandall llamó “el ojo de la época” o “el ojo del periodo”. **(27)**

Fundamentalmente la intención de Mitchell es la de trazar una – nueva- teoría de las imágenes y demostrar que la interrelación entre imágenes y textos es un factor inherente de la propia representación.. Por esta razón afirma que todos los medios son “medios mixtos” y todas las representaciones son heterogéneas. No

podemos considerar la existencia de sistemas artísticos que sean o puramente visuales o puramente verbales.



W. J. T. Mitchell

En su análisis Mitchell intenta explorar otros territorios que vayan más allá de la tradicional relación entre palabra e imagen. De esta forma, se cuestiona qué son realmente las imágenes, en qué se diferencian de las palabras y por qué es importante plantearse estas cuestiones. Al mismo tiempo, este análisis le lleva a cerciorarse de que las respuestas no pueden ser pensadas sin una amplia reflexión sobre los textos, especialmente cuando éstos incorporan prácticas visuales.

En este sentido, vamos a centrarnos fundamentalmente en analizar y recoger algunas de las reflexiones que aparecen en una de sus publicaciones más significativas y que además encajan muy bien dentro del espíritu general de nuestra investigación.

Me refiero al libro *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. En él plantea un intento por desarrollar una teoría de la imagen desde una perspectiva muy singular, modificando, en cierto modo, el tradicional esquema de interpretación de las imágenes a través de pensamiento verbal y textual.

Considero interesante, pues, citar ahora un fragmento de la introducción a su obra. En él Mitchell afirma: "Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. Lo que tenemos es toda una serie de disciplinas: la semiótica, las investigaciones filosóficas sobre el arte y la representación, los estudios de cine y medios de masas, los estudios comparativos en las artes, que convergen en el problema de la representación pictórica y la cultura visual.

Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La misma noción de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal. Pero supongamos que invirtiéramos las relaciones de poder entre el "discurso" y el "campo" y tratáramos de *dar imagen (picture)* a la teoría." **(28)**

De esta forma, Mitchell sugiere un curioso y original enfoque a un problema secular como es el de la "interpretación" de las representaciones visuales por medio de los discursos verbales y textuales, que tradicionalmente ha sido planteado desde una cierta óptica de privilegio de lo verbal sobre lo visual. Juega también con el término imagen en inglés, *picture*, como una forma de "visualizar" la teoría en vez de "teorizar" sobre lo visual.



A lo largo de este trabajo propone tres ángulos o aproximaciones diferentes. En primer lugar, se refiere a lo que llama el giro pictorial, que hace referencia a las formas en las que el pensamiento moderno parece haber ido adoptando, de una manera cada vez más creciente, estrategias visuales que velan el tradicional poder de control de lo discursivo. Así, la propia teoría sería un modo de dar imagen (*picturing*) Sobre esto volveremos enseguida.

Por otra parte, habla de las "metaimágenes", que contemplan a las imágenes como posibilidades de teoría, como otra forma de reflexión sobre las prácticas de representación visual.

Por último, analiza la interrelación entre la imagen y el discurso verbal, tratando de generar una nueva mirada que vaya más allá de su carácter tradicionalmente binario, para convertirlo en una imagen dialéctica, en una nueva figura, la de "imagentexto".

Creemos, sin duda, que estas reflexiones inciden justamente sobre una gran parte del núcleo principal de nuestra investigación al plantear nuevas formas de mirar y comprender lo visual y lo textual,

mucho más polisémicas y sinérgicas que lo que ha venido siendo habitual en muchos de los estudios sobre este diálogo.

2.4.2. Un nuevo giro

Como acabamos de señalar, Mitchell habla de una "vuelta hacia lo pictorial" y cita a Richard Rorty, quien ha calificado el estudio de la filosofía como una serie de "giros" en los cuales emerge un conjunto de problemas nuevos mientras que los viejos empiezan a desvanecerse. Señala que mientras la teoría de la filosofía antigua y medieval se ocupaba de las "cosas", la filosofía desde el XVII hasta el XIX se ocupó de "ideas", y la del XX se ocupa de la escena contemporánea de las "palabras". La última etapa de la historia de la filosofía en Rorty se ocupa de lo que llama el retorno o vuelta hacia lo lingüístico o *linguistic turn*, como desarrollo con complejas resonancias en otras disciplinas de las ciencias humanas. Explica que la lingüística, semiótica, retórica y varios modelos sobre "textualidad" se han vuelto *lingua franca* para la reflexión crítica sobre el arte, los medios y las formas culturales. La sociedad es un texto; la naturaleza y las representaciones científicas son discursos; hasta el inconsciente, dice Lacan, está estructurado como discurso.

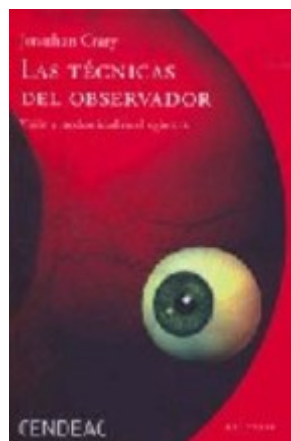
Este retorno a lo pictorial, que puede situarse en un momento bastante determinado a fines del siglo XX, que coincidiría con la posmodernidad, supone, en cierto modo, una suerte de paradoja.

Por un lado parece absolutamente claro que las nuevas tecnologías digitales, la era de la cibernética, la reproducción electrónica, y otros muchos avances tecnológicos han dado lugar a nuevas formas de simulación visual e ilusionismo con poderes sin precedentes.

Pero por otra parte, el miedo a la imagen, la angustia sobre el poder que ésta ha tenido y tiene para destruir hasta a sus creadores y manipuladores, es una práctica tan antigua como la misma producción de imágenes. Mitchell afirma así que la fantasía de un retorno hacia lo pictorial en una cultura totalmente dominada por imágenes se ha transformado en una posibilidad técnica y también real, que sustituya a la secular jerarquía de lo verbal-textual sobre lo visual.

2.4.3. Cambio sistémico.

Este retorno hacia lo pictorial supone también que hay que tratar de elaborar una nueva iconología, más crítica, más acorde con esta nueva mirada.



En ese sentido, Mitchell hace referencia a una obra muy significativa como es el libro de Jonathan Crary, *Las técnicas del observador*. En él, Crary trata de relacionar a ese observador, que surgirá en el siglo XIX, con el relato de la historia del arte.

En primer lugar, se sitúa en relación con los problemas generales planteados en la iconología de Panofsky sobre perspectiva, a partir de

la cual cuestiona asuntos sobre representación visual y las investigaciones científicas sobre la percepción visual como una mecánica mental y también física.

Después, trata de establecer un nuevo tipo de relación con la historia del arte tradicional, buscando una crítica más amplia sobre la cultura visual que coloca al espectador en un lugar central.

Crary conduce la reflexión hacia la historia y los cambios o virajes “sistémicos” en discursos sobre psicología y tecnología óptica, con el argumento de que durante las primeras décadas del siglo XIX se conformó en Europa un nuevo tipo de observador.

En este sentido señala que: “La pintura moderna de las décadas de 1870 y 1880 y el desarrollo de la fotografía después de 1839 se pueden entender como síntomas tardíos o consecuencias de este crucial cambio sistémico que ya hacia 1820 estaba bien avanzado”.

(29)

Afirma también que, mientras en los siglos XVII y XVIII el espectador era una figura sin cuerpo, cuya presencia visual estaba moldeada por la presencia de la cámara oscura, en el siglo XIX adquiere ya una presencia, se hace “corpóreo”. se le da cuerpo.

Cita fenómenos psicofisiológicos como las afterimages — postimágenes o imágenes posteriores, que persisten como estado psicológico—, que exponen paradigmas de la óptica física y los nuevos aparatos ópticos como el estereoscopio y el fenakitoscopio, que surgen de la abstracción de la construcción de la experiencia óptica.

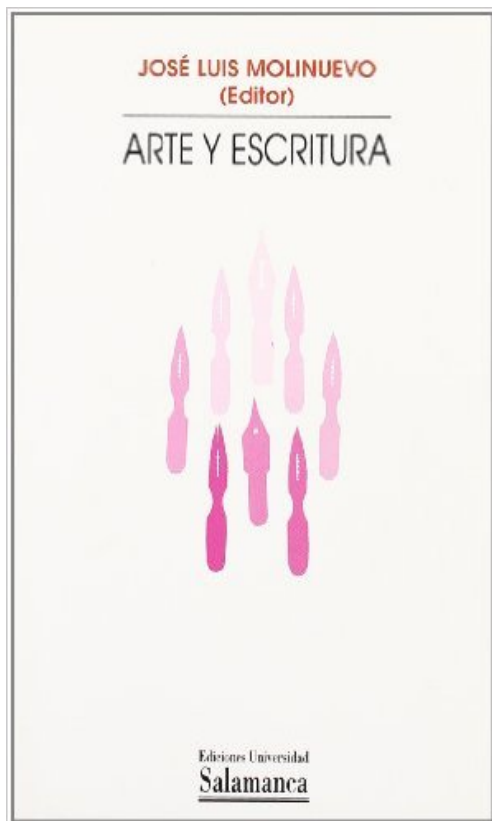
Ambos conceptos, el de “observador” y la “historia de la visión” plantean problemas teóricos profundos y puede no haber un

observador del siglo XIX y sólo un efecto de un irreductible sistema heterogéneo de relaciones discursivas, sociales y tecnológicas.

2.5. TERRITORIOS INTERMEDIOS.

Para finalizar este capítulo me gustaría mencionar ahora, aunque sea de una forma muy breve, una de las poco frecuentes publicaciones editadas en España que ha analizado, desde ópticas muy diversas (si bien es verdad, tal vez en algún caso demasiado tangentes...), el

diálogo entre lo visual y lo textual. Me refiero a *Arte y Escritura*, publicado en 1995 por la Universidad de Salamanca, con motivo de la segunda edición de un ciclo de conferencias del mismo título, organizado por el Servicio de Actividades Culturales de dicha universidad. En ella participaron, con diferentes artículos, Antonio Fernández Alba, José Jiménez, Estrella de Diego (sobre su texto, uno de los que posiblemente más incide en este aspecto, volveremos en el capítulo dedicado a la fotografía española), Fernando Castro Borrego, Francisco Jarauta y Valeriano Bozal.



La edición corrió a cargo de José Luis Molinuevo, de cuyo prefacio, *Arte y Escritura*, entresacamos estas manifestaciones: "...Ya los títulos de las intervenciones daban muestra de esa voluntad decidida de operar en los territorios intermedios de la cultura. Aunque son los resultados de la reflexión conjunta en ponencias y coloquios los que descubren en su aparente pluralidad cercana a la paradoja. Algunos trazos básicos del discurso contemporáneo.

Uno de ellos, el matricial, es la preocupación por el lenguaje. De este modo, la *y* expresa ahora ese elemento de integración que se llama texto. ¿Pero de qué texto se trata? La dimensión histórica del mismo aparece también como un elemento común. El que algunos de los autores sean historiadores del arte parece ser una explicación de ello, pero no es suficiente, ya que la recurrencia a autores y épocas tiene una finalidad peculiar. En el fondo subyace la convicción nietzscheana de la historia para la vida, y por eso la historia que presentan es

historia contemporánea. Lo que arroja una especial luz sobre el pasado y permite que siga, que nos siga pasando. Los pueblos, cuya antigüedad se convirtió en un clasicismo siempre renovado, hicieron de la escritura una forma de arte, y del arte un modo peculiar de escritura. Aunque, yendo más lejos, ya en el niño el trazo impreciso anuncia tanto lo uno como lo otro. Es la fase de con-fusión previa a la disociación. En el romanticismo se fundieron en la aspiración a la obra de arte total..." **(30)**

- (1) TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos, Madrid, 1987. Pág. 114-19.
- (2) HORACIO, Q. F. *Epistola ad Pisones*. Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1959. Pág. 361 – 365.
- (3) ARISTÓTELES. *Poética*. Bosch Casa Editorial. S.A., Barcelona, 1985. Pág. 221 – 223.
- (4) DA VINCI, L. *Cuadernos de notas*. Edimat libros, Madrid, 1999. Págs. 101 – 125.
- (5) LESSING, G. E. *Laocoonte*. Tecnos. Madrid, 1990.
- (6) DE CASTRO, M^a Antonia. "Del objeto de la palabra a la palabra sin objeto", en *Los Paisajes del Texto*. Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1992, p. 30-33.
- (7) CUETO, Magdalena y MARFUL, Inés. "Textualidad de la Imagen e Imaginería del Texto", en *Op. cit*, pp. 17-20.
- (8) PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Fórcola Ediciones, Madrid, 2011.
- (9) PRAZ, Mario. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Monte Avila Editores, Caracas, 1976, pp. 7-10.
- (10) BONET, Juan Manuel, et alli. *El Poeta como Artista*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1995, pp. 11-12.
- (11) JAGUER, Edouard. *Op. cit*, p. 25.
- (12) FERRER, Rai, et alli. *La Paraula Pintada. Escriptors-pintors*. Es Baluard, Palma de Mallorca, 2006, p.204.
- (13) CARPIO. Francisco. *Palabra de Artista*. Colección Torre de Tinta. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2007, pp. 5-7.

(14) RICO, Pablo J. *Pintar Palabras*. Instituto Cervantes. Berlín / Nueva York, 2003, p. 10.

(15) PARREÑO, José María. "Prefacio", en *La palabra Imaginada*. Museo Esteban Vicente, Segovia, 2007.

(16) DE FRANCISCO, José María. "La integración de las estrategias de la poesía experimental", en *Escrito está. Poesía experimental en España*. Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2009, p. 46.

(17) CÓZAR, Rafael. *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Ed. El carro de la Nieve, Sevilla, 1991.

(18) SOLER, Ana. "Entre el Pintar y el Escribir: naturalismo y esquematismo", en *Arte y Naturaleza*, nº 24. Madrid, marzo-abril 2003.

(19) CÓZAR, Rafael. *Op. cit.*

(20) DE CASTRO, M^a Antonia. *Op. cit.*, p. 33.

(21) RICO, Pablo J. *Op. cit.*, p 11

(22) CUETO / MARFUL. *Op. cit.*, pp. 19-20.

(23) MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca. *Poesía Visual en España*. Información y Producciones s.l. Colmenar Viejo, Madrid, 1999, pp. 19-27.

(24) CARPIO, Francisco. "Las otras poesías", en Revista Lápiz, nº 202, Madrid, 2004, pp. 62-72.

(25) CAO, Paco. *Op. cit.*, pp. 11-12.

(26) *Ibidem*

3. LUZ ESCRITA. TEXTO Y **FOTOGRAFÍA**

3.1. CONSIDERACIONES GENERALES

3.1.1. Más allá de la vida

"Es evidente que la naturaleza que se abre ante la cámara difiere de la que se abre ante el ojo desnudo..."

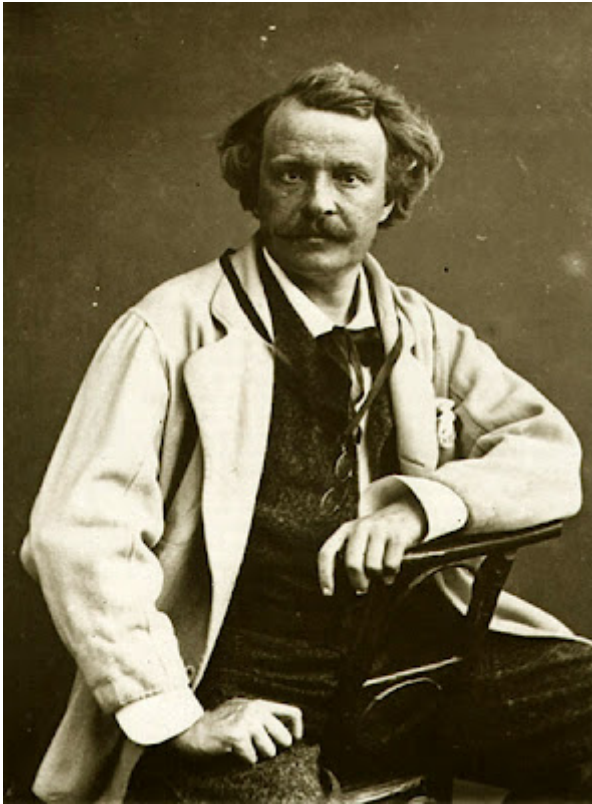
Walter Benjamin.

"Comprobé con horror que se envejece más y peor en los retratos que en la realidad..."

Gabriel García Márquez.

París, 1900. En su libro de memorias "Cuando yo era fotógrafo", Gaspard-Félix Tournachon, alias Nadar, uno de los padres-sacerdotes fundadores de esta nueva liturgia de la mirada que ha sido y será siempre la fotografía, nos dice: "Según la teoría de Balzac, todos los cuerpos físicos se componen íntegramente de capas de imágenes fantasmales, un infinito número de pieles foliformes colocadas unas sobre otras. Dado que Balzac creía que el hombre era incapaz de hacer nada material a partir de una aparición, a partir de algo

impalpable, llegó a la conclusión de que, cada vez que alguien se hacía una foto, una de las capas espectrales era arrancada del cuerpo y transferida a la fotografía. Varias exposiciones repetidas conllevaban la inevitable pérdida de las subsiguientes capas fantasmales, es decir, de la propia esencia de la vida.” (1)



Gaspard-Félix Tournachon “Nadar”

Esta curiosa reflexión sobre las potencias de la fotografía ilustra a la perfección (aunque sea ciertamente desde la desmesura) la importancia de un lenguaje, el fotográfico, que se convierte así en una cuestión –literalmente- de vida o muerte. O aún diría yo más, en una cuestión de vida y de muerte. Un lenguaje que captura la vida y la preserva -a través de la memoria- de la(s) propia(s) muerte(s).

Al hablar de muerte y fotografía resulta ineludible recordar la conocida analogía que establece Susan Sontag entre estos términos,

al considerar las fotografías como "*memento mori*". Más adelante, en otro capítulo de este estudio, nos detendremos un poco más en profundidad sobre ello.

Lo cierto es que la acción que da como resultado la fotografía se ejecuta desde dos niveles distintos; por un lado, desde el objeto o sujeto fotografiado, que se genera a partir de una mirada, que es además la propia mirada del sujeto que fotografía. De esta forma, aunque la acción sólo dura un instante, el objeto o sujeto fotografiado es capturado y preservado para siempre. Este instante resulta ser pues único e irrepetible, y por lo tanto nace y muere con el propio acto de fotografiar. No obstante, al objetualizarlo físicamente sobre el papel emulsionado conseguimos una acción que podría parecer mágica –a través de la magia de la química-, y es su conservación para siempre, lo que supone en cierto modo la posibilidad de hacerlo eterno para que nunca pueda desaparecer, morir.



Susan Sontag

Del mismo modo, este acto implica igualmente la capacidad por parte del sujeto que toma la fotografía de aprehender ese instante, que es ya pasado, desde el mismo momento en que aprieta el disparador, incluyendo al tiempo como elemento "artístico" activo y poniendo de

manifiesto, en una suerte de inquietante vuelta de tuerca, que el tiempo también cartografía sobre él, tal como señalara Jean Cocteau, el dibujo de su propia muerte.

Aunque ya no vamos a detenernos más en este singular diálogo fotografía-muerte, sí queremos mencionar para aquellos que puedan estar interesados en profundizar sobre este asunto, el interesante artículo de Geoffrey Batchen, *Ectoplasma. La fotografía en la era digital*, con el que lleva a cabo un amplio recorrido por todas las relaciones de la fotografía y la muerte desde el propio inicio de su historia. (2)

3.1.2. Mentir bien la verdad.

*La cámara es tan capaz de mentir como
la máquina de escribir*

Bertolt Brecht

“La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna...” (3)

Susan Sontag

Otro de los factores inherentes al propio lenguaje fotográfico y sobre el que debemos hacer referencia, aunque sea brevemente, es el de la supuesta fidelidad a la realidad de la fotografía, que parecía convertirla en un espejo de ésta.

Tradicionalmente, y desde su aparición a mediados del siglo XIX, la fotografía fue considerada una estrategia de representación cargada de una elevadísima temperatura de fidelidad y objetividad a la hora de reproducir y reflejar el mundo real. Pocos años después de su nacimiento, respetables autores como Baudelaire ya la habían estigmatizado con la etiqueta de "criada de las artes", confiándole poco más que una mera función de reproducción fidedigna, objetiva y neutra de la realidad: "Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura..." (4)



Charles Baudelaire

Afirmación, por otro lado, nada sorprendente viniendo de este espléndido poeta y crítico francés, quien por aquellas mismas fechas había despachado la escultura de su época con la definición de "un arte de caribes"...

Pero, sigamos haciendo un poco más de historia. El convencimiento de que la fotografía representaba la realidad, y por ello, también representaba la verdad, de hecho prácticamente nace con la misma fotografía, y sobre todo con el paisaje científico en el que apareció, el positivismo. Tal como señala Lister "el positivismo y la cámara fotográfica crecieron juntos..." (5)

Precisamente el positivismo tendría entre sus principales objetivos el de recoger y reflejar la realidad con el propósito de poder ordenarla, entenderla y conseguir trazar una comprensión absoluta (y, por tanto, un dominio) del mundo.



Joan Fontcuberta

Por su parte, sin aludir directamente a esa conexión con el positivismo científico, y con su habitual lucidez, Joan Fontcuberta ha sabido radiografiar perfectamente este fenómeno: "La fotografía debía suplir las carencias de la mano en la producción de imágenes realistas, imágenes que restituyeran el parecido de lo real y que eran

comúnmente empleadas en retener y transmitir información gráfica (...) esto institucionalizó la creencia de que ese nuevo modus operandi garantizaba que el resultado era un reflejo de la realidad. Nace ahí la idea de que la imagen fotográfica está revestida esencialmente, imperativamente, fatalmente, de una naturaleza documental..." (6)

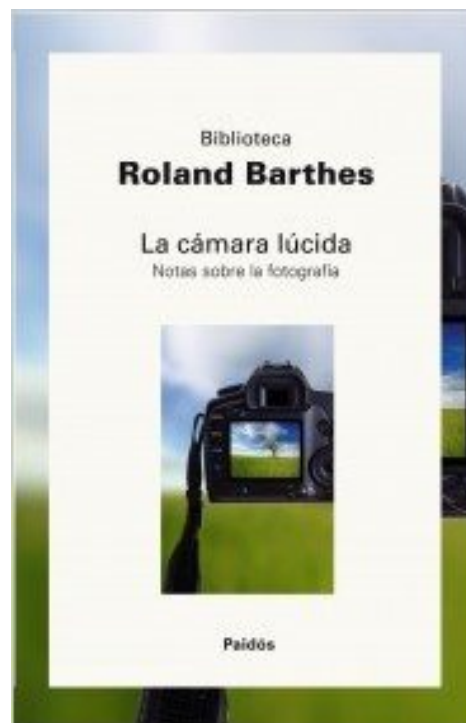
Pero es también el propio Fontcuberta, quien en un irónico y lucido giro, revierte y rebate esta creencia cuando afirma que toda fotografía es una mentira: "Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad." (7)

3.1.3. *Esto –no necesariamente- ha sido.*

Esta vocación por retener y transmitir información visual como parte de un proceso de demostración –y aceptación- de la pureza documental del medio fotográfico, por encima de su propio valor artístico, se mantendría, de una manera esencial, imperativa y fatal, hasta bien entrada la década de los sesenta del siglo XX, aunque también es cierto que las nociones de fotografía como "documento" y fotografía como "arte" han ido evolucionando a lo largo del siglo XX,

e incluso se ha llegado a argumentar la idea de un llamado "documentalismo subjetivo".

Sin embargo, a partir de entonces, la fotografía –tras pasar su particular travesía del desierto- iría progresiva e imparablemente (re)afirmándose como un instrumento de creación visual y artística a la misma altura y legitimidad que sus otros parientes y familiares de las Bellas Artes, y liberándose de servidumbres reproductoras de la "verdad", cuya finalidad no sería en absoluto la plasmación veraz y objetiva (dos palabras, afortunadamente, casi siempre imposibles e impensables dentro del Planeta Arte) de lo sucedido, ni la impronta de lo real a través del registro fotosensible.



Así, ya no tendría que limitarse únicamente a levantar acta notarial-visual de lo sucedido ante el ojo lúcido de la cámara, el ya famoso "esto ha sido" barthesiano, para quien ese rasgo supondría precisamente el auténtico paisaje diferencial de la fotografía con respecto a otras estrategias visuales: "Nunca puedo negar en la

fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la fotografía, y su nombre será pues: `Esto ha sido ´.” (8)



Esto -no- ha sido / técnicas de la visualidad

Obras de la colección ca2m y colección fundación arco

Concretamente en este sentido resulta sintomático el hecho de comprobar cómo, de una manera cada vez más frecuente, se va instalando en el paisaje de la fotografía más actual el convencimiento de que este axioma barthesiano resulta más y más rebatible. Como un ejemplo muy reciente de ello, me gustaría mencionar una exposición llevada a cabo en el CA2M de Móstoles entre junio y septiembre del 2015, comisariada por María Virginia Jaua y titulada, precisamente, *Esto -no- ha sido. Técnicas de la visualidad*. Así, nos dice: “Hoy más que nunca las imágenes –ya no solo fotográficas sino las producidas de manera digital así como el vídeo– se erigen y despliegan todo su poder como una suerte de máquinas de auto-producción en donde se cruzan la subjetividad y la objetividad. Se

trata entonces de la fotografía y de todas las técnicas (foto digital, vídeo, diapositivas, instalación) que la exceden puestas en obra de producir no otra cosa sino una suerte de visión en fuga del mundo.

La cuestión técnica asociada a la producción de la imagen y las paradojas de la producción de relato propio o colectivo dentro de una temporalidad nos regresa a aquella pregunta que hace algún tiempo ya se planteó Roland Barthes: «¿Esto ha podido ser?» Un giro de tuerca a la pregunta acerca de las imágenes, su aparente debilidad y su enorme poder, que permanece flotando y en una eterna construcción cultural –quizás– para el desvanecimiento...” (9)

De esta forma, irá floreciendo paulatinamente –por el arte de magia de la magia del arte- una amplia cosecha de fotógrafos determinados a aplicar el lenguaje de la fotografía a unas coordenadas de registro visual distintas de la pura y dura representación fiel de lo que consideramos real. Partiendo de unos ciertos parámetros reales y “fiables”, tratarán de aprehender una realidad otra que pasa a través de una nueva galería de lentes: la de su cerebro, la de su imaginación, la de su pupila y, finalmente, la de su propio objetivo.

Como señala acertadamente José Gómez Isla: “el objetivo de la cámara deja de ser neutral para adoptar ahora una postura lejana a la supuesta fidelidad del documento (...) en este sentido, todo creador que utiliza la cámara con una determinada intencionalidad expresiva está construyendo una nueva realidad a través de la imagen registrada, prescindiendo del viejo tópico de atrapar la realidad tal cual es...” (10)

Abundando en esta línea de pensamiento que cuestiona la aparente “fidelidad” a lo real de la fotografía, Clément Rosset aporta unas interesantes consideraciones: “Es sorprendente, al menos a

posteriori, que la fotografía se haya considerado frecuentemente, y desde su nacimiento hasta una época relativamente reciente, como una especie de reproductor auténtico e infalible de la realidad, algo así como una pintura que por fin se ha hecho objetiva y fiel. El objetivo fotográfico se reconoció inmediatamente como `objetivo`, en el sentido técnico y filosófico del término: lo que grababa era la verdad o la realidad misma, tomada independientemente de todo parasitismo subjetivo o artístico [...]



Clément Rosset

Por fin se podía ver el mundo en persona, en directo, de verdad. Parecía ignorarse que una máquina no graba si no es bajo condiciones tan restrictivas, aunque sea por otras razones, como las de un pintor o un dibujante. Se olvidaba también que una máquina solo funciona bajo las instrucciones de un fabricante y de un operador. La máquina había hecho que se olvidara al maquinista [...] esta concepción simplista de la fotografía pervive aún, al menos entre algunos, a pesar de que se conocen desde hace tiempo los trucaje

políticos más desvergonzados, sobre todo los que proceden de los estados comunistas o de América del Norte...” (11)

La fotografía, pues, fue consiguiendo extender un cheque en blanco respecto a las nuevas posibilidades surgidas en torno a la (re)presentación de la realidad, que aparece, cada vez con más fuerza y frecuencia, como una construcción humana y, por tanto, cultural, independientemente de su posible valor objetivo. Lo que la cámara registra, potenciado y (re)creado con la ayuda cada vez más ubicua y permanente de los nuevos procesos digitales de producción visual, no es ya la imagen de lo real sino la imagen de la imagen que creamos con nuestra propia mirada, y que acaba formando parte de un puzzle tridimensional y poliédrico en el que hay tantas realidades-verdades como miradas y voluntades. Realidades-verdades que tampoco, dejémoslo bien claro, desprecian o ignoran otras visiones más próximas a ese registro de lo real del que hemos hablado, y que coexisten y cohabitan en el cada vez más amplio, plural, complejo y polisémico territorio de la fotografía.

3.2. APUNTES PARA UNA CARTO(FOTO)GRAFÍA

Así, dentro de la amplia variedad de registros visuales y conceptuales que levantan el acta icónico-notarial de la fotografía contemporánea, podríamos rastrear unas líneas maestras de producción de imágenes y de producción de ideas, que atraviesan y mapean el paisaje fotográfico, como auténticas curvas-huellas de nivel con las que dibujar una breve cartografía, muy diversa, muy abierta y muy polisémica, de estas auténticas geografías de representación. Quizás mejor aún: una carto(FOTO)grafía.

3.2.1. Ficciones y escenificaciones.

Partiendo de unos ciertos parámetros reales y “fiables”, cada vez más fotógrafos, capturan sus obras en el paisaje de la imaginación (que rima perfecta e inevitablemente con ficción), en lugar de hacerlo en el paisaje de lo que –aparentemente- sucede.

Y es en este paisaje de Ficciones y escenificaciones, ambiguo y plausible, en el que un buen número de fotógrafos se mueve como peces creadores en el agua de las imágenes. Suelen encontrarse en las antípodas de lo que conocemos como fotografía documental -un espacio de representación al que también nos vamos a referir a continuación-, buscando la plasmación de mundos propios,

personales e intransferibles, dotados de una elevada capacidad imaginativa, ficcional y onírica.

De esa forma, la construcción de imágenes fotográficas poseídas por una inquietante estética, una atmósfera surreal y soñad(or)a, unos parámetros cromáticos y luminosos intensos, elevados y saturados, unos ambientes a caballo entre la realidad y la irrealidad (mágica), así como una puesta en escena cuidada, pensada y –también– muy trabajada vienen a constituir sus principales y más significativas señas de identidad artística.

En algunas ocasiones, se trata de escenas cargadas de una notable cuota de sentido onírico. Son imágenes en las que casi siempre se filtra –como por una grieta invisible– una inquietante munición de extrañeza, de desasosiego, de dramática tensión a punto de explotar ante nuestros sorprendidos ojos, y de explorar los paisajes de nuestra sorprendida percepción.

En otros casos, resulta mucho más difícil precisar a ciencia cierta –o mejor sería decir incierta– la válvula por la que estas construcciones visuales y conceptuales se escapan del colchón de la realidad. Podemos ver interiores habitados (¿solamente?) por la presencia de una ausencia; rostros ligeramente deformados, casi naturales (sólo casi); figuras vestidas de aparente cotidianeidad y desnudas de una total certeza; cuerpos, arbustos, nichos, humo; muebles recién salidos de una factoría de la sinrazón.

El despojamiento por parte de la fotografía de ese pesado y esclavista corsé de ser un simple medio al servicio de la representación de la realidad y, por tanto, de la “verdad”, que ha tenido que soportar a lo largo de su historia, se vio decisivamente reforzado por la irrupción de los nuevos procesos digitales, y por la manipulación de la

fotografía a través de los programas informáticos. Esta auténtica revolución digital ha servido para mostrar y demostrar que esos valores de fidelidad a la realidad –aparte de ser una rima algo forzada- no eran tan fiables y estables como se nos había pretendido hacer creer. Sobre este fenómeno digital volveremos muy pronto.

En el fondo, esta ecuación fotografía = realidad ha sido ya ampliamente discutida con anterioridad, subrayando su carácter de *constructo* y de manipulación. Así dice Batchen: “«Estoy sugiriendo que la producción de cualquier fotografía implica siempre algún tipo de intervención o manipulación. Al fin y al cabo, ¿qué es la fotografía sino la manipulación consensuada de niveles de luz, tiempos de exposición, concentraciones químicas, gamas cromáticas, etc.? En el acto de transformar el mundo en imagen (la tridimensionalidad en bidimensionalidad) los fotógrafos no tienen más remedio que fabricar la imagen. Por consiguiente, es inherente a la vida fotográfica algún que otro tipo de artificio. En este sentido, las fotografías no son ni más ni menos “ciertas” con respecto a la apariencia de las cosas del mundo que las imágenes digitales» (12)

De hecho, a lo largo de la historia de la fotografía analógica existen numerosos ejemplos que muestran su “buena mentira” (parafraseando a Fontcuberta...), y su cristalina manipulación, casi siempre por medio de tres procedimientos fundamentales: el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje.

Seguramente el ejemplo más paradigmática sea la famosísima fotografía de Robert Capa, *Muerte de un miliciano*, que ha terminado por convertirse, más en un símbolo (de la muerte y de las guerras) que en un auténtico documento histórico. No obstante, hay cada vez más sospechas de que se trata de una fotografía manipulada, una puesta en escena, una fotografía, en definitiva, ficcional y no real...



Robert Capa. *Muerte de un miliciano. Cerro Muriano. 1936*

Si bien a ojos de cierto purismo podrían considerarse estas manipulaciones una suerte de traición al propio lenguaje fotográfico, Fontcuberta adopta una postura más flexible: "Traición a qué o a quién? [...] al fotógrafo no le ha guiado más que un afán de sobrepoetizar o de obtener resultados con una mayor fuerza gráfica, lo cual no desmerece en absoluto su trabajo." (13)

Sin embargo, también es cierto por otra parte que, en este sentido, debemos hacer una distinción entre la manipulación de una fotografía artística y una documental, aun cuando en muchos casos resulte difícil dibujar esa tenue línea fronteriza que las separa. Incluso, el propio Fontcuberta señala cómo esos conceptos de arte y documento, también han ido cambiando en el tiempo, y de hecho existe el término de documentalismo subjetivo, o también el de falso documental, que, por cierto, cada vez cuenta entre sus filas con más acólitos practicantes...

En esencia, la fotografía artística posee intrínsecamente una voluntad de "construcción", en la que se privilegia la estética por encima de

cualquier otro valor, entre ellos el de verdad, y por ello se admite y se tolera que utilice todos los cambios y modificaciones que estén a su alcance.

Mientras que, por su parte, la fotografía documental tiene como objetivo fundamental el de convertirse en testigo fiable de hechos y acontecimientos que han ocurrido en la realidad, que "han sido", por parafrasear, una vez más a Barthes.

Otra vez Fontcuberta nos manifiesta su opinión respecto al carácter de manipulación que posee la imagen fotográfica: "Pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de "manipulación": encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos estos pasos se concreta en una imagen resultante, una "manipulación" sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de "fotografía manipulada" constituye una flagrante tautología." (14)

3.2.2. Documento(s)

"Un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente..." (15)

Acabamos de ver cómo la secular frontera entre fotografía artística y documental cada vez va quedando más obsoleta y borrosa.

Como dato sintomático y muy revelador me gustaría comentar este hecho que creo puede ser bastante elocuente al respecto: El Máster de Fotografía Artística y Conceptual en la Escuela EFTI, uno de los centros de enseñanza de la fotografía más prestigiosos, se ha refundido con el máster de Fotografía Documental, ya en el pasado curso 2014-15, al considerar, como he apuntado, que estos dos territorios de representación fotográfica cada vez estaban más y más ligados e interrelacionados entre sí...

Como apunta Víctor del Río: "Desde el punto de vista historiográfico, el fotorreportaje se ha dirigido en dos vertientes: una marcada por la técnica, la evolución de cámaras, procesos y acontecimientos, y otra que sigue los acontecimientos históricos, al modo que lo analiza Gisèle Freund, que lo hace desde un punto de vista económico y social. Otros autores como Susan Sontag o Walter Benjamin sitúan la evolución del reportaje bajo una vertiente ideológica, de mitos y acontecimientos históricos como marcadores de su rumbo, llegando a considerarlo un método de control social, como afirmaría Foucault" (16)

Ya hemos constatado el hecho de que la concepción de la fotografía como un ámbito de representación de la realidad y de la vida humana, a través de un múltiple filtro económico, social, histórico e ideológico ha estado -y está aún- presente en la ética de la mirada de un buen número de fotógrafos.

Ese carácter documental y social presiona la voluntad y el disparador para traernos ante el primer plano de nuestra conciencia la mayor profundidad de campo moral posible. Las estrategias del documento, ligadas a un deseo de denuncia, cuestionamiento y reflexión sobre determinados paradigmas de los comportamientos políticos y éticos

de la sociedad, se constituyen en las señas de identidad de algunos de los autores representados.

Inmigraciones, extrañamiento, miseria, privación de las libertades, diferencia, marginación: palabras para escribir con luz (fotografiar) allí donde en muchas ocasiones no hay prácticamente ninguna luz....

Y sin embargo, ese espejo de realidad que supuestamente representaba la fotografía documental va quedando progresivamente quebrado, dibujando grietas y pliegues por los que se filtran aires de ficción y de creación.

3.2.3. *La revolución digital*

Desde aquellas primeras experiencias pioneras de Nancy Burson a principios de la década de los ochenta, introduciendo unas todavía rudimentarias prácticas de tratamiento digital, a partir del empleo de ordenadores aún más rudimentarios, mucho ha llovido sobre la arena emulsionada –y después pixelizada- de la fotografía.



Nancy Burson. Big Brother. 1983

Las estrategias de manipulación y creación digital introducidas por esta fotografía americana, a través de la técnica de los *morphings* (transformaciones progresivas de un rostro o un elemento en otro), darían lugar, junto a otras gimnasias incipientemente virtuales, a la aparición de una nueva y revolucionaria realidad en fotografía. La realidad-revolución digital. "El segundo obturador", como lo definiría muy (foto)gráficamente Jeff Wall.



Jeff Wall. A sudden gust of wind, 1993

Aunque, como vemos, la revolución digital se iniciaría en la década de los ochenta, no será verdaderamente hasta los primeros años del

siglo XXI cuando podemos decir que ocupa todos los espacios y territorios de la vida, generando un sistema global de información y comunicación, y consiguientemente haciendo que asistamos a un auténtico proceso de reconversión digital de todos los lenguajes y sistemas de representación audiovisual que conforman nuestro mundo actual: la radio, la televisión, el cine, y, por supuesto, también, la propia fotografía. Un escenario en el que las imágenes conforman una iconosfera cada vez más omnipresente y ubicua que nos hace vivir en lo que Sartori llamará "la era del homovidens..." (17)

A partir de entonces, emerge una nueva era en la busca y captura de la imagen fotográfica: lo que yo llamaría el amanecer de la era PhotoShop, y otros autores la post-fotografía. "...cabría hacer emblema de PhotoShop" –afirma Víctor del Río– "como modelo de producción de imágenes digitales. Tal como sugiere Lev Manovich, el momento de expansión de este tipo de software coincide con la generalización de las prácticas artísticas posmodernas [...] La disponibilidad del recurso crea una estética, contiene en sí, y esto es realmente "virtual", una obra final. Indudablemente el interés de esta nueva descendencia de imágenes debe estar en la poética del artista, al margen de que sea evidente el uso de un determinado tipo de herramientas" (18)

Ciertamente esta utilización casi ubicua y generalizada de los procesos digitales de producción fotográfica, tanto en lo que se refiere a la captura y registro, como a su manipulación y presentación, han provocado una suerte de "democratización" de efectos y sintaxis que tienden a crear una -en ocasiones casi incómoda- sensación de uniformidad. Por ello, la propia mirada (visual, emocional e intelectual) del fotógrafo es la que finalmente

habrá de decantar la balanza hacia lo que ya está visto, o hacia lo que es original. El ojo personal del artista contra el ojo global de la herramienta.

Con la fotografía digital se pierde también esa idea de huella de la que habla Georges Didi-Huberman en sus estudios sobre la teoría y la práctica de la huella en el arte contemporáneo. Según él, basta imprimir una huella (negativo) sobre la sustancia plástica, sea la que sea, para otorgar al contorno de la impresión una especie de aura (positivo), es decir, una especie de marco mental o imagen que puede leerse como la representación simbólica de la presentación material. Esta dialéctica implícita en toda huella es para él el arte de la *techné* (o técnica sofista) inmerso en la *episteme* (o conocimiento socrático), un arte donde los procedimientos mecánicos no pueden ser desligados de los gestos antropológicos.



George Didi-Huberman

Tras todos los cambios que como vemos ha generado esta revolución digital, hay ya un buen número de autores que se plantean si actualmente se puede seguir hablando de fotografía.

De nuevo Fontcuberta trata de aportar algo de luz en este sentido: "Si lo que nos interesa es el contenido, no tenemos nada que reprochar a este razonamiento. Otra cosa sería cuestionar si la

fotografía digital es todavía "fotografía". Si a la fotografía en movimiento la llamamos "cine", bien podría suceder que a la fotografía cuya estructura formativa más íntima ha sido sustituida por un soporte numérico la llamáramos de otro modo, aunque de momento no se nos haya ocurrido el término apropiado." (19)

Entre esos autores a los que nos referíamos se encuentra Mitchell quien ha definido este nuevo medio como posfotografía. Para él: "La postfotografía es la fotografía de la era electrónica, que ya no reclama retratar el mundo sino que se vuelve sobre sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de indexar la realidad." (20)

3.2.4. Lo genérico, En busca del hemisferio perdido.

"No existe masculinidad ni feminidad alguna en estado puro en los seres humanos, sea el punto de vista psicológico o biológico."

Sigmund Freud

Señala Anna María Guasch: "Hacia fines de la década de los ochenta, la batalla feminista hasta entonces alzada sobre los conceptos de diferencia e identidad, y cuyo fin primordial había sido conseguir que la mujer se desembarazase de la opresión a la que estaba sometida por el hombre, pero sin llegar a desarticular el sistema de relaciones sociales, simbólicas y psíquicas que históricamente han construido lo masculino y lo femenino como esferas irreconciliables, se atomizó en

múltiples desplazamientos hacia el "otro diverso" (el otro sexual, étnico y racial, principalmente)". (21)

Sin duda, *lo genérico*, y consiguientemente la noción –y la emoción– de *la identidad* se han convertido, en vecinos y residentes de referencia dentro de la geo(foto)grafía contemporánea.

Modos de habitar un espacio visual-mental como es el fotográfico, que en los últimos años han ido añadiendo a su lista de reivindicaciones "otros otros", más allá de las iniciales batallas feministas (como decía una de sus principales representantes, la artista americana Barbara Kruger: "Tu cuerpo es un campo de batalla"), una de las principales figuras feministas de la década de los ochenta, cuyo trabajo se ha centrado siempre en explorar y analizar de qué manera las estructuras de poder, centradas fundamentalmente en el lenguaje, se basan en condicionantes de género.



Barbara Kruger. *Your body is a battleground*, 1989

Otros como pueden ser la diferencia sexual de los travestidos, la diferencia espiritual de distintos credos, la diferencia racial de los nacidos al otro lado de la piel-frontera blanca...

Pero, hagamos un poco de historia. Tradicionalmente a lo largo del tiempo los roles de género se han estructurado y construido a partir de las diferencias existentes entre ambos sexos, que a su vez han determinado el comportamiento de los individuos que conforman la sociedad, mediante la atribución de ciertas características y modos de actuación.

Por tanto, estos roles, que condicionan y generan los comportamientos masculino y femenino no son sino conductas estereotipadas que han sido construidas socialmente y moldeadas culturalmente.

En gran parte, los estereotipos de género siguen vigentes gracias a que las mujeres y los hombres mantienen latentes los atributos asignados a cada sexo. Como sabemos, la cultura, las instituciones, la sociedad y la familia, son promotores de ideas y patrones de conducta, y son las mujeres y los hombres que participan en esos ámbitos quienes se encargan de darles significado.

La dicotomía masculino-femenino, con sus variantes establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adecuación al género.

La visión –y por tanto, la representación del cuerpo- ha estado siempre sometida a las ideas hegemónicas y de poder. “El cuerpo” – señala Mary Douglas- “en cuanto modo de expresión, está limitado

por el control que sobre él ejerce el sistema social [...] el cuerpo humano es imagen de la sociedad y, por lo tanto, no puede haber un modo natural de considerar el cuerpo que no implique al mismo tiempo una dimensión social [...] el control corporal constituye una expresión del control social.” (22)

Así, las diferencias de género se fueron haciendo más importantes que las de sexo. Por su parte, tal como ha sugerido Agnès Faure-Oppenheimer: “la idea establecida de hombre y mujer, de la masculinidad, de la feminidad, así como las funciones que le están destinadas varía según las civilizaciones; esta concepción móvil y fluctuante, cuyos orígenes son complejos, parece a la vez social y subjetiva” (23)

Los sistemas de representación visual, y fundamentalmente las manifestaciones artísticas, han sido siempre un fiel reflejo de estos estereotipos vinculados a los roles masculino y femenino. Desde las Venus del Auriñaciense hasta la iconografía de Hollywood la imagen de la mujer ha estado sometida a la representación de estos clichés.



Por su parte, el hombre, desde las cosmologías clásicas hasta las últimas manifestaciones visuales de la publicidad ha sido representado como un dios poderoso, fuerte y dominante.

Sin embargo, en las últimas décadas, y coincidiendo con la aparición de los llamados estudios culturales, que suponían un replanteamiento de los conceptos tradicionales de género (que ya habían empezado a analizar previamente autores como Lacan, Foucault, Simone de Beauvoir o Julia Kristeva), y que arrojaron nuevas miradas (activismo feminista, relectura de los roles de la masculinidad, emergencia de otras diferencias sexuales, etc.,) sobre una vieja imagen, estos clichés comenzaron a ser cuestionados y revisados.

Las férreas y definidas nociones de masculino y femenino como esferas irreconciliables, sostenidas por un sistema inamovible de relaciones sociales, simbólicas y psíquicas comenzaron así a mostrar grietas, y por sus intersticios y pliegues se filtraron nuevos aires de cambio y de redefinición.

Podríamos decir que Júpiter ha accedido a bajarse de su trono-pedestal para hacer un hueco en él a Venus, o simplemente para intercambiar sitios.

Así pues, el arte y dentro de él, en gran medida, también la fotografía, han arrojado diferentes miradas a los diferentes roles sociales relacionados con lo genérico. No obstante siempre se ha tratado de una mirada predominantemente masculina, incluso cuando se construía la representación iconográfica de la mujer...

A ello se refería David Pérez al considerar: "... el llamado dominio masculino o, mejor aún, la imposición falocentrica dominante en nuestra cultura. Dicha imposición recoge todo un conjunto de

actitudes que adquieren su más profundo significado dentro de una red textual política y económica, como la existente en nuestras sociedades. Desde este punto de vista se puede señalar que lo masculino solo puede ser tal en tanto actúa como multiforme máscara del poder, es decir, en tanto refleja la penetración de éste en todas las áreas que conforma". (24)

Esta representación de la imagen de la mujer está fundamentalmente cimentada en aquella que el arte ha construido a lo largo de la historia; un constructo iconográfico generado siempre desde la propia dimensión –teñida a partes iguales por el deseo, la ignorancia y el temor- masculina.

Así, señala Rosa Olivares: "Somos la madre, la amante, la esposa, la hija, la musa, la novia, los símbolos de un universo masculino que idealiza aquello que teme, aquello que no puede controlar." (25)

Sin embargo, pese a esta evidente y secular inferioridad de la mujer artista con respecto al hombre artista, debemos señalar no obstante que es precisamente en el ámbito que ahora nos ocupa, el de la fotografía, en el que se observa una mayor presencia femenina.

Como apunta en este sentido José María Parreño: "...en el terreno de la fotografía, casi desde sus inicios, las mujeres han tenido una presencia mayor que en las demás artes (lo que, por cierto, no se ha reflejado en su presencia en exposiciones ni en publicaciones). Precisamente por su carácter técnico-artesanal y no artístico, por su ámbito familiar y porque su ejercicio no estuvo regulado por la Academia, fue un medio más accesible para la mujer que las disciplinas artísticas tradicionales..." (26)

3.3. ESCRIBIR CON LUZ. SÍNTESIS DE TEXTO Y FOTOGRAFÍA.

3.3.1. Fotografías escritas

¿Se puede escribir una fotografía? Si convenimos en que fotografiar es escribir con luz, es decir, escribir al fin y al cabo, tal vez nos estemos acercando a la consumación de esta hipótesis. Y si además constatamos que, en ocasiones, la fotografía despliega sobre el paisaje emulsionado de sus superficies toda una cohorte de palabras, letras y registros textuales, podemos decir entonces que sí es posible una fotografía escrita.

3.3.2. Entre texto y foto

A partir de las dos últimas décadas se viene observando, dentro del ámbito artístico, el regreso a la utilización de una serie de estrategias

vinculadas a comportamientos de carácter claramente narrativo, en los que el relato de historias adquiere una dimensión significativa.

Este fenómeno se encuentra directamente relacionado con un renovado interés de análisis a partir de los sistemas lingüísticos individuales, y fuertemente conectado con aspectos como la representación y el concepto de arte como idea. Esto ha llevado a la creación de formas narrativas más complejas, en las que se establecen vínculos claros con una realidad transmitida por los medios de comunicación, con una iconografía más rica y un mundo de imágenes que tiene sus orígenes en la cultura de masas.

Brandon Taylor llama a esta tendencia "identidad narrativa", un término que aplica a determinadas mecánicas de creación que tienden a combinar imágenes y narrativa textual. "Al llamar a este impulso narrativo me refiero principalmente a su relación con imágenes que se originan en una cultura de masas, tiene sus connotaciones en el campo de la experiencia corporal, la identidad personal y racial, y mediante la importación de 'significado' ocluye las estrategias del ready-made en la mayoría de sus formas clásicas o recientes. El contraste más gráfico es con Duchamp que propone una crítica de las ideas del arte -institucional, de autoría o de gestión- por medio de los propios dispositivos del arte". (27)

Así pues, muchos artistas utilizan en sus obras imágenes y textos, conscientes del poder que tiene el lenguaje para evocar imágenes internas y también ideas, al igual que su capacidad de transformar imágenes en conceptos verbales.

Del mismo modo, son bien conscientes de una característica específica de la imagen fotográfica, que es su aparente potencia de autenticidad, y su habilidad para hacer referencia al ámbito de la

realidad, así como para concretizarse más que el lenguaje verbal abstracto, con su sistema de signos y símbolos.

En esta combinación entre lo textual y lo visual hallamos otras formas artísticas híbridas que pueden ser vistas como precursoras. Tal es el caso, por ejemplo, del collage, que ya emplearon para sus intereses creativos los cubistas, surrealistas y dadaístas. Posteriormente, como ya hemos visto en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, podemos seguir encontrando un buen número de autores –cada vez mayor a medida que nos acercamos al arte de hoy día– que se han interesado por una amplia gama de diversas formas de combinación de texto e imagen.

Resulta no obstante significativo comprobar cómo, a diferencia de los artistas del arte conceptual de los 70, que trataban de ubicarse fuera del contexto de las galerías y los museos, los artistas más jóvenes se enmarcan actualmente dentro de la infraestructura del arte contemporáneo al que hacen referencia.

Se pueden establecer diferentes tipologías de interrelación entre texto e imagen en el lenguaje fotográfico, dependiendo de muy distintos factores. De esta manera, podemos observar desde la utilización de palabras solas, hasta la presencia de textos o narraciones breves, con frecuencia manuscritas, pasando por elementos textuales cargados de una clara dimensión crítica, social, política o ideológica, o también estrategias en las que lo formal y lo puramente plástico, mediante arreglos tipográficos o usos atípicos de fuentes y letras, adquieren un indudable y marcado protagonismo.

Numerosos artistas tienden a combinar diversas formas narrativas por medio de historias con fotos y textos. En este sentido, Karen Knorr habla de un territorio entre el texto y la imagen que crea un

espacio de reflexión, invitando al espectador a examinar los pies de fotos, las historias y leyendas, las fotos y los textos tanto independientes como relacionados entre sí.



I live in the nineteenth century
the early nineteenth century
I am fascinated by
Napoleon and Metternich
two antagonists.

Karen Knorr. Belgravia (1979 - 1981)

El vínculo de texto y foto, comenta ella misma, nos permite ver la frontera entre texto e imagen. El espectador desea crear armonía entre texto e imagen en todas las obras.

Otros autores, como es el caso de Ken Lum, sugieren que el texto subraya la incapacidad de la fotografía para capturar la experiencia real, remarcando el hecho de que el texto produce su propia imagen. Quieren que la fotografía genere un texto por su cuenta, que esté tanto relacionado como que sea diferente del propio texto.

Más adelante volveremos a hacer mención de algunos de estos artistas que, en el plano internacional, por un lado, pueden ser

consideradas figuras referenciales para los creadores españoles, y al mismo tiempo, y por otra parte sirven para establecer un marco de reciprocidad entre sus respectivos discursos artísticos.

En definitiva, debemos concluir con el hecho de que la imagen fotográfica juega un papel de gran importancia en nuestra era mediática, y no lo son menos los textos y sistemas de signos y símbolos. Los artistas están interesados en la exploración de estos sistemas, sus interrelaciones y sus contenidos tipológicos.

Una de las grandes conquistas que las vanguardias llevaron a cabo fue la posibilidad de liberar al arte de su secular dependencia con relación a la literatura. Si convenimos en el hecho de que la fotografía supone una vía de acceso fundamental a nuestra concepción de realidad y que la palabra, de una manera muy natural, se convierte en un nudo de conexión privilegiado con la literatura, podemos entonces considerar que la combinación de fotografía y textos, formalizada de muy diversos modos, adquiere un valor referencial dentro de este proceso de liberación.

La imagen fotográfica lleva intrínsecamente vinculada dentro de sí misma diferentes niveles de asociaciones, en muchos casos dotados de una cierta dimensión de ambigüedad. Este tipo de imágenes tienen la capacidad de influir en las emociones, expresando o poniendo en marcha mecanismos de activación de la memoria, los recuerdos, pero también incluso de nuestros deseos y miedos. La imagen tiende a definir visualmente los objetos que conforman la realidad, y lo hace de una forma aparentemente sin equívocos, pero sin embargo no posee la potencia de dar explicaciones plausibles sobre los significados y lecturas que se encuentran dentro de esos objetos.

Michael Titzmann distingue dentro de una imagen entre significado e información, e identifica a éste con el sentido de articulabilidad lingüística, con lo que argumenta que debido a ello las imágenes no tendrían entonces "significado" tal como lo consideramos, y tenderían a presentar elementos visuales concretos y globales. Por su parte, el texto mantendría un componente de abstracción y un carácter incompleto; es en este sentido en el que los semiólogos hacen referencia a las "posiciones cero" del texto.

Así, señala: "Como sabemos, la diferencia básica entre los sistemas semióticos de imágenes y textos consiste en el menor grado de codificación de los significantes primarios (por ejemplo, los elementos más simples que sean capaces de contener un significado) en el más alto y más plástico nivel de codificación en la forma lingüística. Porque mientras que el sistema lingüístico determina qué elementos son los que diferencian y poseen significado... esto no ocurre con los significantes primarios en las expresiones icónicas. Cada elemento perceptivo -una línea, una forma, un color, cada parte de un elemento así, y cada combinación de esos elementos- pueden, aunque no sea necesario, servir como un diferenciador o un portador de significado..." (28)

De esta forma, desde una perspectiva semiótica la imagen sería un *continuum* de signos con significados específicos indefinidos, que deriva su estructura únicamente a partir de la proyección de posibles significados (en forma de lenguaje).

Por tanto, la expresión de significados sustantivos que no sean ambiguos, solo puede tener lugar a partir de la presencia de la palabra. El lenguaje, aunque no es incapaz de definir un objeto individual de la realidad -como máximo podría acercarse a ello a través del proceso de darle nombre-, lo cierto es que sí que puede

especificar contenidos emocionales o intelectuales así como provocar preguntas.

Mediante la combinación de distintos mecanismos que confluyen dentro de una misma obra, a través de la interrelación de dos sistemas diferentes, las fotografías con textos –como todas las combinaciones de imagen y texto- son capaces de operar en dos niveles. Por un lado, las imágenes adquieren una dimensión semántica al emplear directamente textos; dotando de esta forma a la imagen de un nivel explícito de significado. Por otra parte, los textos son inequívocamente referenciados por medio de la asignación de imágenes.

La ventaja es que resulta posible, desde un punto de vista estético, una información más compleja. Texto e imagen pueden complementarse entre sí, por ejemplo, el texto especificando precisamente un evento que aparece representado en la imagen al nombrarlo. No obstante, el texto puede también actuar en contra del mensaje de la imagen. Finalmente, el texto puede introducir un nivel de significado que no estuviera previsto en la imagen al introducir un nuevo tema.

En general, está claro que, como de nuevo afirma Titzmann: “Allí donde el texto se incluye en una imagen o donde imagen y texto son iguales, las semánticas textuales dominan sobre las de la imagen y asumen la función de estructurar el significado: la interpretación, y el establecimiento de jerarquías con respecto a la imagen dependen del significado que el texto suministra, hasta donde permiten sus características particulares... De este modo, por ejemplo, un título de foto tiene un efecto de control sobre la interpretación de la imagen.”
(29)

Como ya hemos ido viendo cada vez resulta más frecuente observar una creciente interrelación y diálogo entre la imagen fotográfica y el texto. En gran medida, una de las principales razones de este fenómeno es, sin duda, la creciente importancia y presencia de la publicidad y los medios de comunicación, potenciados aún más si cabe por el empleo de las nuevas tecnologías.

Debemos clarificar que en este trabajo de investigación al hablar de fotografía vamos a referirnos exclusivamente al ámbito artístico, y no al documental o al periodístico, que corresponderían a otras áreas de análisis y estudio, igualmente interesantes pero que se alejan de nuestro centro de atención que es propiamente el lenguaje fotográfico como vehículo de expresión artística.

Esto dará lugar a plantearnos una serie de cuestiones, como pueden ser, ¿porqué usar texto y fotografía conjuntamente? ¿Mejora en expresividad artística este tipo de imágenes fotográficas, o, por el contrario, provoca confusión en el lector-espectador?

¿Qué tipo de relaciones se establecen entre estas fotografías y estos textos? ¿Qué diferencias y que similitudes tienen entre sí? ¿Crean juntos un nuevo producto artístico u otro mensaje diferente? ¿Se combinan, se complementan o se oponen? Por otro lado, ¿la conjunción del texto y la imagen es simultánea? Y si no, ¿primero es la imagen y después el texto? O si es al revés, ¿el texto surge en el momento de contemplar el referente y tomar la fotografía, o en el momento de ver la imagen ya revelada? ¿La imagen y el texto son dos "lenguajes", y/o el lenguaje es icónico?

Vamos a tratar de responder, o al menos aportar algo de luz a estas preguntas que, sin duda, constituyen algunos de los aspectos más relevantes y significativos dentro de nuestro proyecto de investigación.

Por otra parte, no hay que olvidar que ubicar palabras e imágenes en el mismo espacio de percepción no es tan fácil como parece. En ese sentido el artista tiene que tener en cuenta y considerar cuatro fenómenos.

En primer lugar, las palabras poseen significados codificados y aceptados y contextos que afectan a lo que vemos en las imágenes con las que interrelacionan.

En un segundo momento, esas mismas palabras evocan y convocan imágenes mentales que igualmente podrían condicionar de alguna manera aquello que percibimos visualmente.

En un tercer caso, las imágenes poseen asimismo significados y contextos que tienen la posibilidad de transformar y modificar la percepción que tenemos con respecto a esas palabras que se vinculan al ámbito iconográfico.

Finalmente, las imágenes tienen también la capacidad y la potencialidad de generar palabras dentro de nuestra mente de espectadores.

La coordinación imagen-palabra, palabra-imagen no es fácil, pero cuanto más difícil es, más posibilidades se presentan para calificar o hacer que entendamos la realidad de una manera global.

3.3.3. Un común territorio de veracidad

El lenguaje posee un doble nivel de referencialidad y de simbolismo, que da lugar en cierto modo a un espacio en el que tiene cabida lo ambivalente. Esta dualidad se observa también cuando se relaciona con la fotografía, que, del mismo modo, se mueve próxima a estos factores de imagen y de símbolo.

Un primer estadio de colaboración entre la fotografía y la palabra tendría que ver directamente con el papel que, tradicionalmente, se le ha otorgado a cada una. Así, se supone que la fotografía es fundamentalmente un testigo de la realidad y que, por tanto, cada fotografía sería la confirmación de su existencia. Por su parte, asumimos un componente de artificialidad dentro de la palabra que puede llevarla, pues, a comunicar algo que es verdad o también algo que quizás es mentira.

De esta forma, la fotografía, al combinarse con la palabra, actuaría como una suerte de prueba de veracidad de ella y del texto que pueda generar, construyendo con esta simbiosis un nuevo marco de significado que le de transparencia.

Históricamente uno de los territorios conjuntos en los que la palabra y la fotografía parecen alcanzar un alto grado de plausibilidad sería el ámbito documental. Así tanto en el fotoperiodismo como en el trabajo documental clásicos, la fotografía ilustra el texto, confiriéndole una necesaria cuota de realidad y de veracidad; por su parte, el texto explica la fotografía, mediante el empleo de títulos, pies de foto o comentarios.

A lo largo del siglo XX, debido en gran medida a los medios de comunicación y a su evolución, asistimos a un cambio de paradigma con respecto al texto y a la imagen. Como dice Barthes, antes las

imágenes ilustraban el texto, pero en la fotografía de prensa ya no ocurre eso. De forma similar los pies de foto han sido una buena prueba de cómo la misma imagen ha servido en los medios de comunicación para transmitir muy diversos mensajes, que pueden ser incluso antagónicos.

Resulta de alguna manera curioso el hecho de que el propio carácter polisémico de la fotografía la ha llevado a una carencia de posibilidad de hablar a fondo de sí misma. Puede enseñarnos el referente pero no es capaz de explicar todas sus circunstancias. Es lo que se ha llamado una ausencia de focalización asertiva.

Quizás por ello la palabra debe remitirse al texto, que sería la vertiente connotativa dentro de este diálogo palabra-imagen. Como señala Victor Burgin: "la polisemia de la imagen es controlada por su yuxtaposición con un texto verbal" (30). Así la palabra puede ayudar a la fotografía a focalizar su significado.

Sin embargo, no deja de ser igualmente cierto que pese a esta voluntad de objetividad que ejemplifica la interacción de ambas dentro de la esfera documental, esto supone sólo uno de los posibles terrenos de colaboración, ya que en el fondo no se consigue explicitar el auténtico carácter de ambos medios, y únicamente se alcanza una especie de superficie de veracidad.



Victor Burgin

No obstante, lo que sí sucede es que el texto actúa como un apoyo válido para la imagen fotográfica, combinando sus funciones referenciales y simbólicas conjuntamente, y sobre todo posibilitando una transformación de ambas al crear un nuevo producto.

Y este diálogo entre lo lingüístico y lo fotográfico, que fundamentalmente se concretiza hacia finales del siglo XX, supuso una nueva vía de colaboración artística entre ambos ámbitos, dando lugar a una práctica que sería habitual especialmente en el marco de los sistemas de representación artísticos postmodernos, como es la de abolir los géneros y mezclar los medios expresivos.

Así, Joan Fontcuberta llega a decir que para él la fotografía es como un texto, porque: "la fotografía se escribe, la fotografía tiene una estructura narrativa, la fotografía se articula como cualquier otro sistema de signos. Una fotografía individual en el fondo me parece como la línea de un escrito: debe anteceder y suceder a otras para llegar a formular un enunciado complejo". (31)

3.3.4. *Escribiendo Imágenes*

Como estamos comprobando, pues, la interacción entre texto y fotografía, analizada desde diversas perspectivas y enfoques, es un fenómeno cada vez más habitual y utilizado dentro de los sistemas de representación artísticos contemporáneos.

Sin embargo, es también cierto el hecho de que todavía no se han llevado a cabo proyectos expositivos de cierta magnitud que recojan este diálogo, ni en lo que respecta al panorama internacional, ni tampoco –menos aún– dentro del ámbito artístico español.

Del mismo modo, existe escasa bibliografía (especialmente en castellano) que analice, recoja y estudie esta posibilidad. Una de las pocas publicaciones –por no decir la única– sobre este tema en nuestro país es *Escribiendo Imágenes*, editada por EXIT –Imagen y Cultura–, en diciembre del 2004, dentro de su número 16.

En ella se recogen algunos artículos que hablan de esta simbiosis entre palabra y fotografía. En el primero, escrito por su directora,



Escribiendo imágenes. EXIT, nº 16, 2004

Rosa Olivares, se señalan algunas consideraciones interesantes:

“La medida de todas las cosas,” –afirma– “de cada sentimiento, de cada emoción, es una palabra. La palabra justa. Las historias se miden en palabras, las cartas de amor, los testamentos, las imágenes se escriben con palabras. Cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras se establece una autorreferencia a cierto tipo de fotografía documental, a una fotografía esencialista que de alguna forma nos remite a un lugar sin palabras que definan la atrocidad, injusticia o miseria que se nos ofrece. Pero en la gran mayoría de las ocasiones una imagen necesita de las palabras que centren su sentido, no así su capacidad de emisión estética.

El arte contemporáneo no se entiende sin el paralelismo de las palabras, e igualmente la fotografía actual es, en muchas ocasiones, una excusa para un discurso mayor, para una argumentación teórica. Las palabras siguen siendo el canal básico de comunicación. Palabras habladas y, sobre todo, escritas. [...]

Nuestra vida moderna en las ciudades está coronada por un cúmulo de palabras que flotan en el aire sobre nuestras cabezas: letreros con informaciones de todo tipo, pintadas callejeras, paneles publicitarios, carteleras de cines y teatros, palabras...y el cine, la fotografía y el vídeo, se crean y desarrollan en estas babeles de signos y significados entremezclados que inevitablemente forman parte de su propia materia. Desde el origen de su historia, la fotografía, ya fuera en Alemania, la antigua URSS o los Estados Unidos, no puede evitar la presencia del texto, bien en narración, frase y contenido de significado, bien en grafismos, fragmentos, letras sueltas.

El siguiente paso es, directamente, no evitarlas sino atraparlas, incluirlas en la obra. Y desde entonces no se ha parado, como un continuo que pasa por la anotación, la revisión de artistas anteriores, los retazos de autobiografías, la narración de historias, reales o ficticias, la irónica reutilización del cartelismo y de la publicidad. Narración y fotonovela, educación y ética discursiva, investigación lingüística y codificaciones digitales, humor e ironía, arabesco y esteticismo, todos estos elementos se encuentran en la fotografía con textos. [...]

Un silencio, una separación, en la que se recuerda que alguna vez hubo amor -Duane Michals-; la definición de la belleza expresada por ciegos de nacimiento -Sophie Calle-; las sensaciones inasibles que sólo las palabras pueden alcanzar a explicar: te llevo, te siento, te huelo en mi piel -Jenny Holzer, *I smell you in my skin*-... Historias que

son imágenes, recuerdos, pero también sensaciones, sobre todo sensaciones. Se necesitan las palabras, palabras que lleguen más allá, que continúen hasta el temblor lo que empieza en la atracción de una imagen, de una luz, de una sorpresa.

Para decir todo esto, para explicar que una imagen puede ser suficiente, en otras ocasiones necesaria y muchas veces incompleta, hacen falta las palabras. Para decir que una imagen vale más que mil palabras necesitamos palabras. Exactamente siete palabras". (32)

Es bien cierto, como ya hemos ido viendo anteriormente en diversas ocasiones a lo largo de esta investigación, que las palabras nos conforman, en gran medida, como seres humanos, y nos ayudan a extender nuestros niveles de expresión y comunicación. Palabras habladas. Palabras escritas.

Y aunque en su sentido más nuclear las imágenes poseen sus propios códigos de expresión y representación que las hace ser independientes y autosuficientes con respecto a las palabras, también es verdad que en muchos casos la presencia de lo textual sirve de apoyo y sentido a las propias imágenes, al margen de sus valores intrínsecamente estéticos.

Como señala Rosa Olivares, además de la indudable relación de influencia y diálogo entre la fotografía y la pintura, aquella establece igualmente un nexo muy personal y concreto con otros lenguajes de creación visual como son el cine y el video, característicos de un mundo más contemporáneo.

Junto a ello, la presencia de un nuevo paisaje urbano que va surgiendo paulatinamente en las ciudades del siglo XX, en el que aparecen todo tipo de señaléticas, signos, carteles, anuncios, y

demás huellas textuales, va a tener una importancia capital en el desarrollo y despliegue de este diálogo palabra-imagen.

Esto llevará, pues, a un fenómeno fácilmente constatable como es el hecho de que, ya desde su propio nacimiento, la fotografía sea sensible a esta enorme diversidad de mensajes textuales que tratará de recoger, primero de una manera fundamentalmente documental, y muy pronto vinculando esta batería de palabras, frases, relatos y textos varios a una voluntad más creativa y escenificada.

Desde entonces y hasta nuestros días, de hecho, cada vez con una importancia más marcada y creciente, las estrategias de aparición y ubicación de un lenguaje como es el escrito dentro de otro lenguaje, en este caso visual, como es la fotografía han sido muy diversas y polimorfas.

Así, coexistirán mecánicas narrativas con otras interesadas en valores propiamente lingüísticos, factores de comunicación e información, valores estéticos y cargados de intención formalista y plástica, y por supuesto, una nada desdeñable dimensión de crítica social, política e ideológica.

Todo ello nos lleva, pues, a aceptar como un hecho bien contrastado el de que, en las últimas décadas, hemos ido asistiendo al creciente y paulatino fenómeno de un número cada vez mayor de artistas que emplean diversas estrategias de combinaciones entre fotografía y texto.

Por otra parte, hemos visto además que existen muchas maneras de plasmar este diálogo entre la imagen fotográfica y el Planeta Texto.

Por un lado, podemos pensar –y ya anteriormente hemos hecho una breve referencia al respecto- en una de sus vertientes quizás más comunes y aceptadas: el simple pie de foto, es decir, cuando las palabras se utilizan únicamente para describir y complementar la presencia protagonista de la imagen.



Rod Slemmons

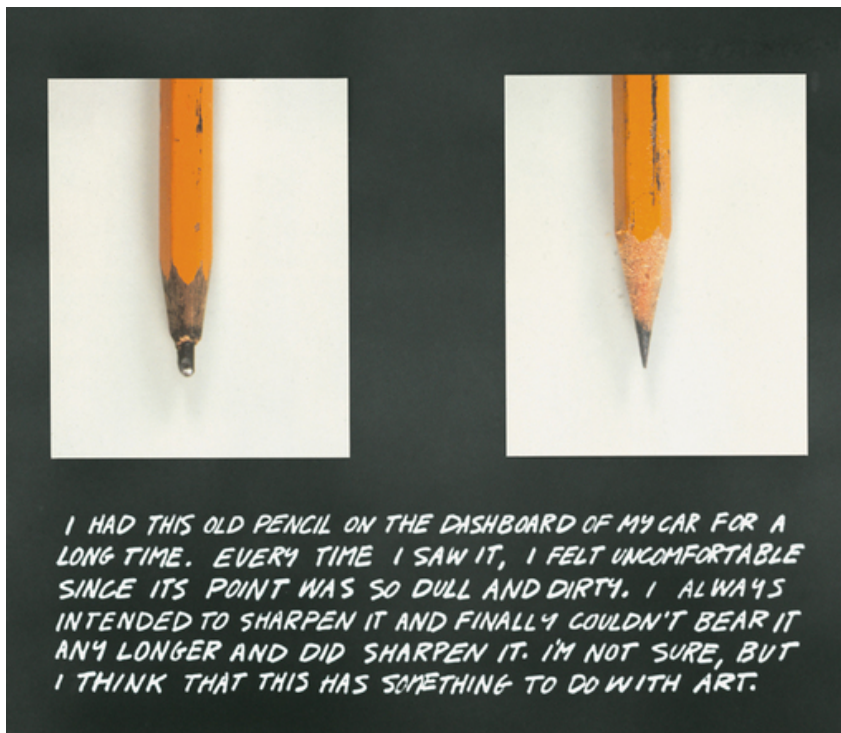
No obstante, y como señala en otro artículo de la misma publicación, Rod Slemmons, uno de los máximos especialistas en este campo, responsable de diversas exposiciones centradas en rastrear esta interrelación, como pueden ser *Eye of the Mind/ Mind of the Eye* o *Mixed Signals*, y actualmente Director del Museo de Fotografía Contemporánea, del *Columbia College* de Chicago: “los pies de foto nunca son tan simples. El pie de foto puede existir de manera simultánea a la creación de la imagen, antes o después. Puede mentir acerca de la imagen. La imagen puede desmentir al pie de foto. Las palabras evocan imágenes y las imágenes evocan palabras que pueden hablar de cosas totalmente distintas” (33)

3.3.5. Figuras internacionales de referencia

Dentro de este contexto, vamos a analizar a continuación una serie de figuras internacionales de referencia dentro del arte y la fotografía contemporánea.

En primer lugar, empezaremos por las primeras obras de foto-texto de **John Baldessari** (National City, USA, 1931). Como él mismo ha confesado: "Siempre he sentido una fascinación por el lenguaje y la palabra. A menudo, me considero más un escritor frustrado que un artista."

Con unos inicios vinculados a los postulados del pop pero siempre con un contenido conceptual, estilo del que está considerado como uno de los grandes maestros, Baldessari a finales de esa década decide abandonar la pintura para empezar a dar una mayor presencia a las palabras, al concepto, en detrimento de la imagen, y como consecuencia crea un corpus de obras en las que sólo aparecen frases o pequeños textos.



John Baldessari,

En este sentido, resultan significativas estas palabras suyas: "... cuando empecé a emplear texto en mis obras nadie lo hacía. O si lo usaban, era sólo si el texto resultaba muy interesante. Está claro que no soy el primero en esto. Picasso ya utilizaba fragmentos de periódicos que tenían texto, pero era todavía parte de la composición. Nadie lo usaba como tal.

Creo que mi interés arranca del hecho de que siempre he leído mucho, y las palabras y su significado siempre me han interesado. Llegamos así a una cuestión de comunicación, ¿qué es más importante, una palabra o una imagen, o bien se trata de que ambas son igualmente importantes?

Bien, sabemos que un pictograma se trata en realidad de una letra, pero a la vez es también una imagen; supongo que sería una fusión casi perfecta. Y en cierto modo, también imagino, y así lo sigo

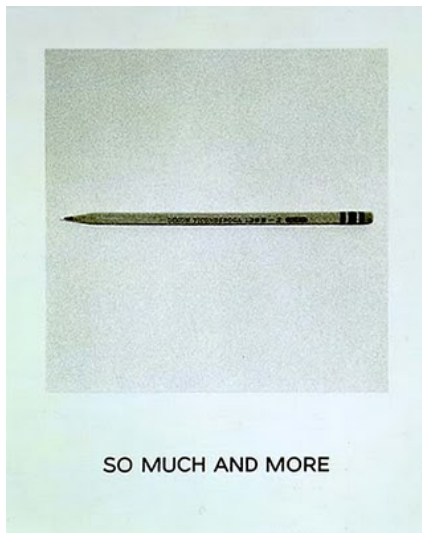
pensando, que la palabra árbol y la imagen de un árbol me resultan igualmente interesantes. En cierta forma, la palabra es más interesante porque es lo más abstracto que podemos lograr...” (34)

Son las que llama pinturas narrativas, a las que se unen fotografías reveladas sobre tela, generando un enfoque original, novedoso en el que se juntan imágenes y palabras que en principio no parecen guardar correspondencia unas con otras, y que contienen un fuerte contenido irónico.

Hacia 1969 o 1970, Baldessari reunió toda su producción pictórica anterior, la que iba de de 1955 a 1966, y decidió quemarla, recoger las cenizas para meterlas en una especie de urna con forma de libro y materializar así su “muerte” como pintor y su “renacimiento” como artista, adoptando el lenguaje y las palabras como forma fundamental de transmisión de su obra. A ese acto lo denominó *Cremation Project*.



John Baldessari, *An arm and a leg*. 1997

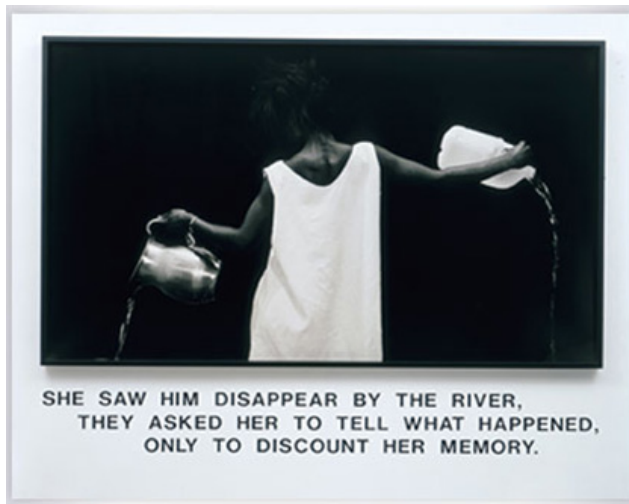


John Baldessari. *So much and more*. 1997

Siguiendo con esta breve semblanza de otras figuras de referencia, tenemos igualmente a **Lorna Simpson** una artista y fotógrafa estadounidense (Brooklyn, Nueva York, 1960) que a mediados de la década de los años ochenta comenzaría a producir una serie de piezas en blanco y negro, en las que combinaba texto e imagen, dentro de unas estrategias creativas muy vinculadas al territorio de la fotografía conceptual.



Lorna Simpson. *Untitled (2 Necklines)*, 1989



Lorna Simpson. *She saw him disappear...* 1986

Las áreas de interés de Simpson giran en torno a una gama de registros temáticos vinculados a su biografía personal como mujer y afroamericana, entre los que destacan el cuestionamiento de valores y gestos asociados a la identidad, el desplazamiento cultural, el género o la historia y la memoria relacionadas con la imagen y la realidad vital de las mujeres afro-americanas.

A partir de esos parámetros constructivos, sus obras despliegan un discurso fotográfico fragmentario e intimista, que normalmente representa retratos de mujeres negras, combinados con textos y palabras, y con los que trata de poner en cuestión la relación y diálogo imagen-texto, y, al mismo tiempo, la construcción de la propia identidad.

Volviendo al texto de Slemmons con su texto, haciendo una breve panorámica histórica: "Recientemente volví a abordar este asunto con una exposición llamada *Conversations: Text and Image*, en el *Museum of Contemporary Photography*, Columbia College Chicago. Durante los últimos 30 años, combinar palabras y fotografías se ha convertido en un género de la fotografía artística que abarca una tremenda variedad de experimentos conceptuales.

Durante los años 30 y 40, influido por los collages y fotomontajes dadaístas, Walker Evans comenzó a incluir experimentalmente letreros y fragmentos de anuncios en sus fotografías. Su propósito era hasta cierto punto formal, porque, sencillamente, le gustaba la idea del montaje encontrado en vez de construido. Pero también era conceptual en la medida en que implicaba una crítica de una narración cada vez más comercial del paisaje americano con anuncios.



Walker Evans. *Camión y letrero*, 1930

Pero consiguió algo más, que es un buen punto de partida para intentar comprender la síntesis contemporánea de texto e imaginaria fotográfica. Exploró las implicaciones conceptuales de la combinación.

Primero, los letreros y otros textos externos de las obras de Evans obligan al espectador a ser consciente de la bidimensionalidad de la copia en papel. En segundo lugar, Evans acepta las palabras como parte del mundo moderno, para lo bueno y para lo malo y como legítima materia prima para el arte. Los pictorialistas, sus

contemporáneos fotográficos más prolijos, hicieron todo lo posible por excluir todo indicio de lo contemporáneo.



Robert Frank

Hay muy pocas fotografías de Edward Weston y de Ansel Adams con letreros. En tercer lugar, y quizás sea esto lo más importante, nos exige que leamos el texto. Lo indirecto, el terreno fértil de la comunicación poética, es difícil de lograr con la fotografía.

Parte de la fotografía más potente hecha en los años 50 y los 70 está directamente construida sobre los cimientos de Evans: la escuela de Nueva York, con William Klein, Louis Faurer, Garry Winogrand, Robert Frank y Lee Friedlander.



Garry Winogrand

Todos ellos incorporaron texto a sus imágenes, con fines poéticos y a menudo irónicos". (35)

Así pues, tal como estamos pudiendo comprobar, el mecanismo de situar palabras e imágenes en un mismo espacio de representación, bien pueda ser ubicado en algún nivel de conexión visual y formal con la propia imagen, o manteniendo un cierto grado de independencia con respecto a ésta, puede asumir diferentes estadios de realización.

Por una parte, la información textual adquiere una variedad de significados y contextos que puede llegar a modificar la lectura de lo que vemos. Del mismo modo, las palabras pueden sugerirnos una serie de imágenes mentales que respondan a una distinta recepción perceptiva en relación a lo que aparentemente estamos viendo.

En tercer lugar, las fotografías despliegan en muchas ocasiones una gama de significados basados en el contexto en el que aparecen que pueden modificar la forma en la que nos acercamos y nos vinculamos a ellas.

Finalmente, las imágenes, por muy poderoso y clarificador que sea su capacidad formal, tienden siempre a hacer que el espectador las "traduzca" a palabras y a conceptos dentro de su mente.

Existe también otro factor diferencial en cuanto a la manera en la que percibimos y recibimos la información que nos da la palabra y la que nos llega a través de la imagen. En general, la lectura de un texto es una actividad y una experiencia realizadas individualmente, y ejecutadas de acuerdo a las propias reglas temporales e interpretativas de cada lector. Por el contrario, cuando leemos una imagen, suele ser una experiencia social y compartida, que requiere otro *tempo* y otro espacio de recepción y de percepción.

Por otro lado, tenemos que considerar igualmente el hecho de que en las últimas décadas del siglo XX la fotografía irá alcanzando paulatinamente su propio estatus de medio artístico que, paralelamente, va a coincidir con el desarrollo de una estructura de lenguaje constructivo muy similar al verbal, lo que le va a ir acercando más aún a esta interrelación entre texto e imagen fotográfica que nos ocupa.

En este sentido, señala Slemmons de nuevo, "Desde comienzos de los años 70 algunos escritores americanos y franceses que hablaban de la fotografía como forma de arte empezaron a explorar la posibilidad de considerar la fotografía como un nuevo tipo de lenguaje estructurado de modo muy parecido al lenguaje verbal.

En "Language Theory and Photographic Praxis" (Afterimage, Rochester, Nueva York, Verano, 1977), Leroy Searle tejió un intrincado sistema teórico que ejerció una gran influencia en el planteamiento posterior de esta cuestión. Searle, Allan Sekula, Peter Wollheim, Jean Baudrillard y otros trabajaron después en profundidad la noción de la fotografía como lenguaje. El estudio de la imaginería fotográfica en términos de un lenguaje de signos se aglutinó sin excesivo rigor bajo el término semiótica. La fotógrafa canadiense Cheryl Sourkes ha sugerido que la semiótica empezó a modo de herramienta analítica para establecer una crítica de la fotografía como arte, y que posteriormente se convirtió en el tema de una gran parte del arte fotográfico." (36)

No obstante, debemos hacer hincapié de nuevo en que las sinergias y correspondencias de texto e imagen fotográfica dentro del mundo del arte contemporáneo, y en concreto, dentro de la fotografía

contemporánea, ofrecen una gran diversidad de opciones y enfoques. Es por ello que puede resultar pertinente, antes de afrontar el caso de la fotografía española, analizar brevemente determinadas figuras del panorama fotográfico internacional que pueden servir de marco referencial para nuestra investigación.

Tal vez podríamos establecer dos grandes áreas, casi genealógicas, atendiendo a unos criterios que pueden ser conceptuales o formales. En el primer supuesto, estaríamos hablando de artistas que se acercan a la fotografía desde posiciones que la significan fundamentalmente como medio de documentación, y también como un lenguaje de índole cultural. En este caso, una de las figuras referenciales debería ser, sin lugar a dudas, Martha Rosler.

Por el contrario, si consideramos a aquellos fotógrafos que desde planteamientos más formales utilizan el texto atendiendo a estos valores, y considerándolo asimismo como una prolongación o un complemento del propio significado de la imagen, tendríamos que remitirnos a la figura seminal de Walker Evans.

En este sentido, y retomando el análisis de esas figuras internacionales significativas que nos van a servir para establecer un marco de referencia sobre el que abordar el caso español, debemos referirnos ahora al ejemplo de **Matt Siber** (Chicago, 1972). Voy a centrarme más extensamente en el trabajo de este fotógrafo por encontrarlo ciertamente significativo con respecto a nuestro tema de estudio.

¿Se imaginan ustedes un paisaje urbano, la ajetreada escenografía de una calle, en donde por arte de magia hubiera desaparecido todo rastro de señales textuales, de anuncios, códigos urbanos, nombres, letreros y palabras? Imágenes de parajes ciudadanos, planos

fotografiados de una geografía urbana, calles, rincones, plazas, asfalto, edificios, tiendas, coches, urbanitas, todos los elementos que puedan componer el gran teatro vivo de una ciudad.



Matt Siber. *The Untitled Project*.2003

Todos menos los ingredientes verbales, los textos, los anuncios y en general cualquier tipo de palabras escritas. Un paisaje cuando menos singular y atípico habida cuenta de la marea de códigos, mensajes y masajes publicitarios, frases, consignas y textos miles que inundan, humedecen y mecen al sufrido ciudadano medio -ustedes y yo sin ir más lejos- en su cotidiano deambular, muy lejos del curioso y abandonado gesto de *promenade* de un *baudelairiano flâneur*.

Tal vez ninguna de esas dos cosas, o tal vez una combinación de ambas subyace en las imágenes fotográficas de Matt Siber (Chicago, 1972), bajo el título de *The Untitled Project*. Son fotografías en color, digitalmente procesadas, en las que despliega diversas escenografías urbanas de las que ha eliminado –por el arte de la magia digital de Photoshop- cualquier tipo de registro e información verbal y textual.

Sin duda, una interesante reflexión crítica sobre los siempre complejos y ambiguos procesos y senderos de la comunicación, y por supuesto de la incomunicación, así como sobre la rizomática cartografía que dibujan las estrategias del consumo, las mecánicas de los *mass media*, las ambivalentes lecturas del lenguaje público y semipúblico, y las estructuras de poder vinculadas a la macroesfera visual en la que vivimos y un poco también morimos.

Según él mismo afirma: "A través de la fotografía y de los procesos digitales produzco obras que tienen que ver con la cultura popular y los medios de comunicación de masas. Me interesan especialmente las manifestaciones de poder ejercidas sobre amplios sectores de la población, por medio de la publicidad, las agencias de noticias, las marcas corporativas y la propaganda gubernamental. Mi trabajo supone por tanto un esfuerzo por concienciar sobre estas influencias, con la esperanza de poder contrarrestar la hegemonía de una cultura consumista. De esa manera gran parte de mi obra se enfoca hacia la propia naturaleza de la comunicación, tanto visual como verbal". (37)

Pero lo que indudablemente otorga una más elevada temperatura de interés y singularidad al proyecto de este joven artista norteamericano, es la pirueta conceptual y visual que ejecuta después, al acompañar cada una de esas imágenes, desprovistas previamente de sus atributos textuales, con la otra cara de su misma moneda.

De esta forma, cada obra se plantea como un díptico, de tal manera que todas las palabras, letreros y consignas que habían sido borrados, vuelven a emerger paralelamente en un curioso y sugestivo sarpullido textual.



Matt Siber. Serie *Floating logos*. 2003-08

Con este mecanismo descon(text)ualizad(o)r consigue golpear dos veces en la frágil diana de nuestras conciencias, haciéndonos reflexionar, por un lado, sobre la importancia que tienen los diversos mensajes escritos dentro del con(texto) del paisaje urbano, en realidad como si también fuesen –y de hecho lo son- elementos tectónicos que ayudaran a levantar y sostener el propio andamiaje visual de nuestra percepción, y a la vez mostrándonos nuevas vías paralelas de comunicación, como puedan ser los símbolos, los registros cromáticos, las formas arquitectónicas, los logotipos o los anagramas comerciales.

Su visión resulta ser así ciertamente singular, por cuanto arroja una curiosa y personal luz sobre el perpetuo diálogo entre imagen y palabra, dentro de las cada vez más frecuentes incursiones del texto dentro de la geografía plástica.

Su otra serie, *Floating logos*, sirve análogamente para ilustrar un tipo diferente de (in)comunicación: la apabullante omnipresencia que

en nuestra vida diaria tienen las señales publicitarias y los anuncios de toda índole que cuelgan, amenazantes y dominantes, en lo más alto de las carreteras, de las calles y de los edificios, y que nos miran y observan cenitalmente como los coloristas y ávidos ojos de un nuevo Big Brother.

En esta ocasión, los elementos que han sido suprimidos digitalmente no son las palabras sino los diversos soportes que sostienen esa ubicua señalética, y que hacen que éstos quedan suspendidos en el espacio –tal como el propio título de la serie indica- de la misma manera que si fuesen extrañas esculturas o una suerte de apariciones-anuncio, flotando inquisitorialmente en mitad del cielo. Tal vez los singulares exvotos de una nueva y singular religión: la asfixiante, peligrosa y poderosa religión del consumo.

Volviendo nuevamente a aquellos artistas más cercanos a los preceptos e ideas definidos por Martha Rosler, tenemos que referirnos al trabajo de **Barbara Kruger** (Newark, USA, 1945) quien empleando curiosamente una estrategia de creación visual, muy sencilla, utilizando imágenes comunes, normalmente adoptadas de los medios de comunicación, y al mismo tiempo unos referentes textuales eficaces por su aparente simplicidad, ha conseguido llevar a cabo aun discurso lleno de sugerentes y sofisticadas lecturas feministas. De esta forma, ha desarrollado una personal y poderosa simbiosis entre texto e imagen fotográfica, recurriendo habitualmente a eficaces mecánicas de comunicación tomadas del mundo de la publicidad y de la propaganda política, sin perder por ello un ápice de su carga de crítica social, identitaria, genérica e incluso política.

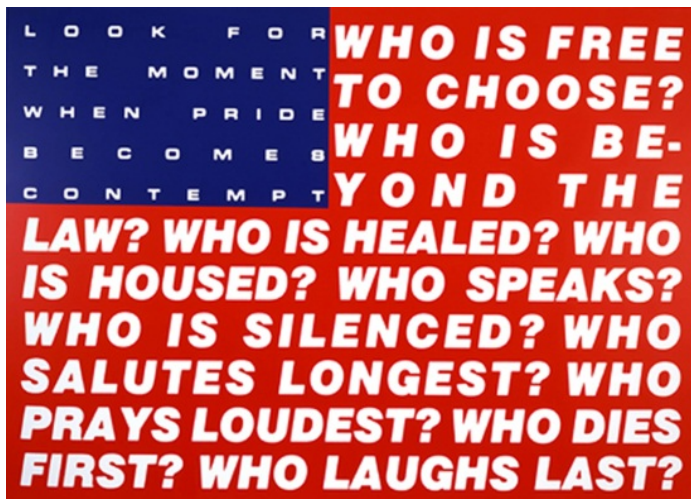


Barbara Kruger. *Untitled (I shop therefore I am)*, 1987

Según señala Gómez Isla, "Barbara Kruger a menudo utiliza el estereotipo de los emblemas propagandísticos habituales en la sociedad de consumo. Sin embargo, esta particular apropiación aparece recontextualizada, puesto que la artista amplía ciertos detalles y los vuelve a encuadrar de nuevo (casi siempre en blanco y negro); y consigue invertir los mensajes mediante la incorporación de textos a la imagen, a menudo eslóganes publicitarios.

Sus piezas de gran formato, que frecuentemente se exhiben en la calle, en los propios lugares donde la mercadotecnia audiovisual se manifiesta (vallas publicitarias o fachadas de edificios emblemáticos), plantean una crítica ácida y combativa contra el poder de dominación que ejerce la comunicación de masas sobre la sociedad. En buena parte de los casos, sus obras están caracterizadas por mensajes muy

directos que nos advierten de las amenazas contemporáneas propias de la sociedad capitalista, como la despersonalización a la que nos somete la economía de mercado o la desigualdad social y sexual.”
(38)



Barbara Kruger. *Untitled (Questions)*, 1991

“Your body is a battleground” (“Tu cuerpo es un campo de batalla”), titularía Barbara Kruger a una de sus obras más emblemáticas, realizada en 1989. La artista americana sugiere la dificultad de dibujar un paisaje único de la corporeidad (sobre todo de la femenina) dentro de nuestra sociedad contemporánea.

Nuestro(s) cuerpo(s) dejan de ser una excusa para la representación, y terminan por convertirse en una plural, flexible y ambigua arena, sobre la que se libran muchas y nuevas batallas éticas, biológicas, económicas y políticas.

El lenguaje –ese engañoso y complejo código que, según Barthes, hay que combatir a través del mismo- representa también el material artístico por excelencia de **Jenny Holzer** (Gallipolis, Ohio, USA,

1950) una autora que aunque no podemos considerar que trabaje de una manera habitual con medios y mecánicas propiamente fotográficos, si que debemos incluir en este estudio por cuanto representa a una de las artistas más referenciales del diálogo palabra-imagen dentro del panorama del arte contemporáneo internacional.



Jenny Holzer. *Protect me from what I want*. 1983-85

Desde mediados de los sesenta ha venido incorporando el discurso del texto y de la palabra dentro de su propio discurso creativo. Sus primeras obras públicas, *Truisms* (1977), una especie de aforismos desplegados sobre diversos soportes (carteles, camisetas, paneles y vallas) presentan ya un fuerte compromiso social, y se enmarcan plenamente dentro del arte activista, poniendo sobre el tapete cuestiones como la injusticia racial, el enfrentamiento entre clases o la identidad femenina, y empleando para formular sus opiniones, estrategias de la publicidad urbana.

A partir de 1982, con sus ya clásicos mensajes en los paneles electrónicos de Times Square de Nueva York, inicia un interés por las nuevas tecnologías y un giro en su contenido, lo que le llevará a desarrollar sus obras más personales y conocidas: esculturas de señales electrónicas L.E.D (diodos de emisión de luz), que transmiten en forma de bucle continuo estos mensajes y textos, por medio de una amplia gama de colores y formas, y en donde la artista americana conseguirá sus hallazgos más felices.



Jenny Holzer. Lustmord, 1993-94

Sus obras reflejan el sugerente poder de comunicación que Jenny Holzer ha sabido transmitirnos; obras que quizás con el paso del tiempo han ido perdiendo parte de su inicial dimensión didáctica, e incluso paródica, pero que sin duda han crecido en conciencia y profundidad.

Las palabras –como escrituras eléctricas- fluyen así en rítmica cascada por la superficie de las pantallas, dotando al lenguaje escrito de una fisicidad objetualizada, casi escultórica. Una hipnótica

salmodia que emite su mensaje en una especie de gimnasia textual que nos envuelve y nos embriaga, pese a la aparente frialdad y distanciamiento de los medios que emplea.

Textos que hacen referencia a las guerras, a las estridentes músicas del poder y de la violencia, a la frecuente soledad del sexo, y a la constante soledad de la muerte, al (in)moral masaje al que nos someten los medios de (in)comunicación, etc.

En este sentido una de sus series más referenciales y en las que sí emplea la fotografía como lenguaje de expresión es "*Lustmord*" (que es una palabra en alemán que significa asesinato después de una violación...).



Se trata de un conjunto de impactantes e inquietantes imágenes fotográficas que realizó entre 1993 y 1994, que representan primeros planos de cuerpos femeninos en los que se han escrito –con tinta, mezclada con sangre de mujer– textos que tratan de reflejar las tres posibles miradas, la del superviviente, la del observador y la del

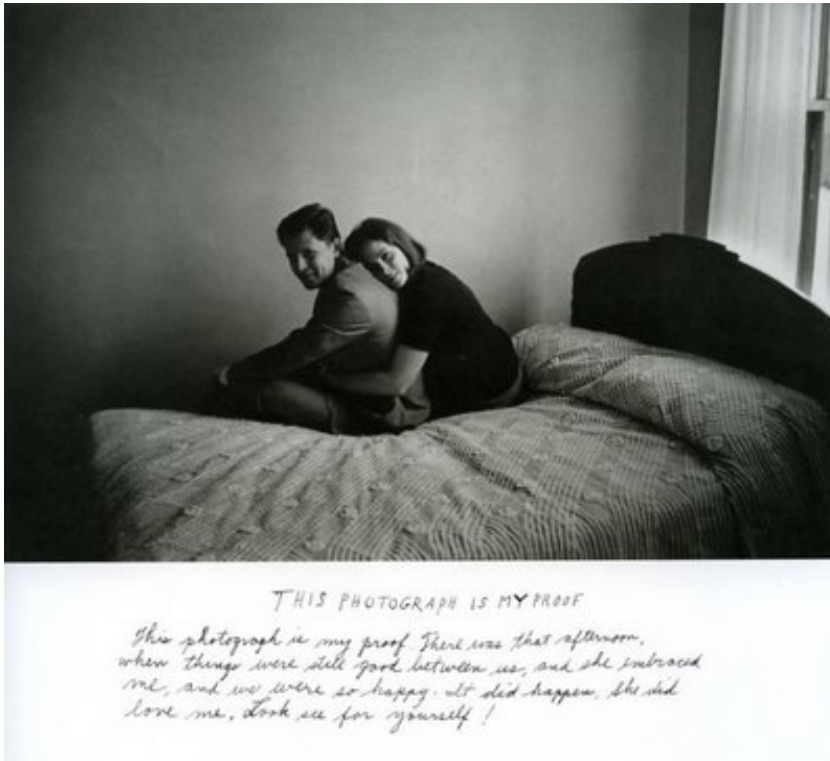
perpetrador, sobre un mismo hecho: una serie de violaciones y asesinatos perpetrados en Bosnia durante la guerra de los Balcanes.

Uno de los fotógrafos que ya en la década de los setenta empezará a hacer una labor de pionero dentro de la presencia –cada vez más activa- de lo textual y verbal en el espacio de representación fotográfica es, sin duda, **Duane Michals** (McKeesport, Pennsylvania, USA, 1932).

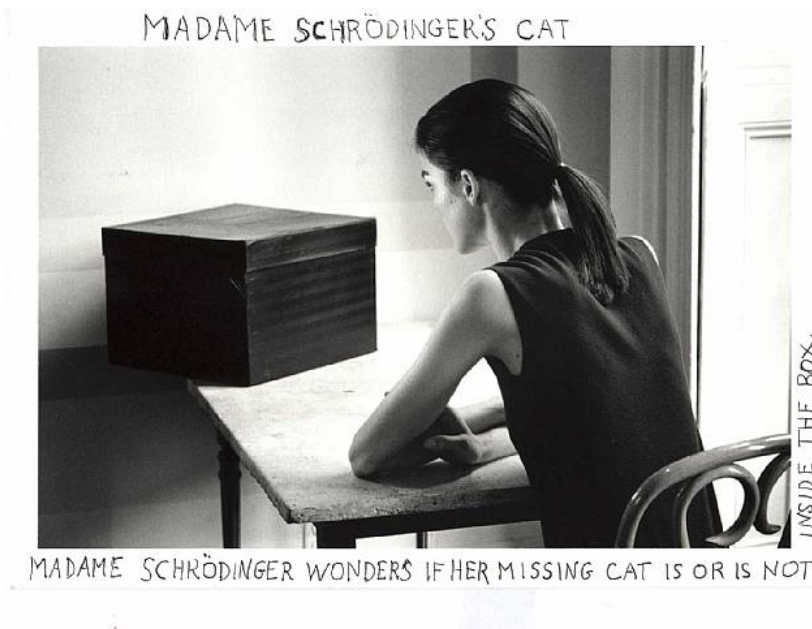
“A Duane Michals nunca le ha interesado recurrir a la fotografía con el fin de reproducir el mundo real. Por el contrario, a lo largo de su legendaria e influyente trayectoria, ha tratado de rebasar las fronteras de lo imaginario y lo real al abordar la representación de algunos de los temas filosóficos más universales: el amor, la pérdida, la muerte o la inmortalidad (...)

A menudo se ha descrito a sí mismo como fuera del ámbito de la fotografía por encontrarla aburrida y sin inspiración. Para alcanzar esta profundidad que defiende, el artista combina la imagen fotográfica con narraciones o símbolos que expanden el significado de la imagen y le ayudan a transmitir la experiencia o idea que quiere.”
(39)

Resulta curioso señalar que aunque todo su trabajo sea fotográfico, en ningún momento se ha definido a sí mismo únicamente como



Duane Michals. *This photograph is my proof*, 1975



Duane Michals. *Madame Schrodinger's cat*, 1998

fotógrafo. Más bien cuando le preguntan suele contestar que se considera a sí mismo como una especie de escritor de relatos. De ese modo, Michals tiende a borrar las fronteras entre fotografía y

otros territorios expresivos como la pintura, el cine, la poesía, la narración y la filosofía, dando lugar a lo que es evidentemente una producción muy personal y diferente.

En este sentido, lo que más le atrae de la fotografía, es su capacidad de intervenir y manipular la imagen, de contar historias, sentimientos e ideas.

Su voluntad de "relatar" empleando imágenes fotográficas le llevara a introducir uno de los recursos conceptuales y formales que más caracterizan su obra como fotógrafo. Me refiero obviamente a la utilización de textos, en su mayoría manuscritos, lo que les confiere un mayor grado de comunicación personal y subjetiva.

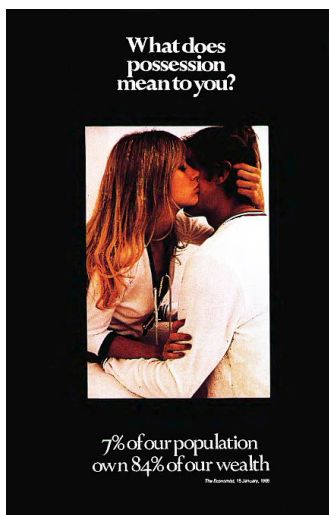
Lo primero que hay que aclarar es que si bien no es hasta los años 70 cuando Michals comienza a que introducir texto en sus imágenes, en realidad este hecho resulta una consecuencia lógica de la obras secuenciales que había empezado a usar en la década de los 60.

En todas estas estrategias subyace claramente una necesidad de expandir el significado de la imagen fotográfica, con la posibilidad de crear un discurso narrativo con la fotografía. En realidad empezó a escribir en sus fotografías, tal como él mismo afirma, porque la imagen fotográfica le resultaba insuficiente.

No obstante, lo más referencial de estos trabajos será el que no trata de sustituir un medio, la fotografía, por otro, la escritura, sino que bien al contrario, lo que hace es combinarlas y fusionarlas, y al hacerlo, creará una mayor tensión argumentativa y formal, ya que en esencia lo que introduce con la escritura es precisamente aquello que no se ve en la imagen, en la realidad, por lo que sugiere lo invisible.

En suma, para Duane Michals el empleo conjunto de texto e imagen fotográfica dan lugar a una suerte de relación simbiótica. Por eso el texto y la imagen, cuando se ven a la vez, dicen algo que ninguno de los dos elementos por separado podría decir, ya que ambos medios actúan de una forma complementaria, que hace que deban ser tenidos en cuenta a la par, puesto que de otro modo el propio mensaje sería diferente.

Del mismo modo tendríamos que mencionar a **Victor Burgin** (Sheffield, GB, 1941), un fotógrafo que posee además una importante e influyente obra como teórico. Así: "La articulación de texto e imagen, aunque no en página impresa sino en la sala de exposiciones, será una de las propuestas discursivas más rotundas de la obra conceptual de Víctor Burgin. Las relaciones que nos ofrece entre narraciones escritas y fotografías de escenarios aparentemente neutrales darán al espectador las pistas pertinentes para que reflexione sobre la obra e infiera un significado" (40)



Victor Burgin. *Possession*, 1976

Otros artistas como **Shirin Neshat** (Gazhvin, Irán, 1957) aplican directamente el texto y las palabras sobre sus obras. Su caso ofrece la particularidad de que al emplear una caligrafía no occidental con la

que –literalmente- escribe en la superficie de sus fotografías, establece una distancia casi insalvable para la comprensión de su obra, ya que aparecen incomprensibles en su significado ante nuestros ojos occidentales.

De esta forma, podemos optar por apreciar sus valores puramente formales, con independencia de su valor semántico, o por bien podemos descubrir cuál es su verdadero significado, recabando información a este respecto.



Shirin Neshat. Serie *Women of Allah*.1994

Shirin Neshat produjo una larga serie de fotografías entre 1993 y 1997: *Unveiling* (Desvelar) y *Women of Allah* (Mujeres de Allah). Estas series se inspiraron principalmente en la experiencia del regreso, pero se centraron particularmente alrededor del dramático cambio en el estatus de las mujeres que promovió la revolución islámica de 1979 dirigida por el Ayatollah Ruhollah Khomeini (1902-1989).

En estas obras, Shirin Neshat analiza y cuestiona el papel de la mujer en el Irán contemporáneo, poniendo sobre el tapete sus contradicciones, sus dudas y realizaciones; en lo que es un reflejo de la dimensión social, política y psicológica de la experiencia vital de las mujeres en las sociedades islámicas contemporáneas.



Shirin Heshat. *Guardians of the Revolution*. 1994

En sus fotografías, Shirin Neshat, sola o en compañía de otras mujeres, se presenta siempre con el *chador* que le cubre la cabeza y el cuerpo y expone solo las partes del cuerpo (rostro, manos y pies) que la ley islámica permite revelar a las mujeres en público. La artista escribe sobre la superficie de estas fotografías, cubriendo las partes expuestas del cuerpo con textos en farsi, sobre todo textos de influyentes escritoras iraníes.

A menudo, estas fotos presentan a la artista con un rifle o un revolver. En aquel momento, Neshat explicó que "estaba interesada en realizar una obra que abriera el tema del Islam contemporáneo. Y este tema es hoy inseparable de la revolución y de la violencia. Mis imágenes tratan sobre cómo se representa a la población islámica en el mundo de hoy y sobre cómo esta representación puede ser malentendida. Estas fotos son intencionalmente perplejas y quieren provocar en el espectador el replanteamiento de sus pensamientos sobre el tema".

Más recientemente, Shirin Neshat ha declarado que "el primer grupo de este trabajo fotográfico que produjo en 1993 reflejaba el punto de vista de una mujer iraní que vivía en el extranjero, y que trataba de analizar y comprender los cambios que se habían producido en Irán desde la revolución".

Y en otro momento declaró que entonces "estaba profundamente interesada en entender las ideas filosóficas e ideológicas que estaban detrás del Islam contemporáneo".

Por su parte, con la utilización que **Gillian Wearing** (Birmingham, GB, 1963) hace del texto hablado y escrito en sus piezas videográficas y en sus fotografías, lo que intenta es poner en cuestión nuestra capacidad de establecer un nivel de comprensión y fidelidad con respecto a las potencialidades del lenguaje y también de la propia imagen, al tiempo que genera una ambigüedad en relación a su capacidad de interpretación.

De esta forma, los trabajos de esta artista británica tratan de explorar nuestros paisajes públicos en relación con nuestras vidas privadas, escenificando la manera en la que nosotros mismos nos presentamos ante el mundo. Sus retratos revelan un alto grado de

paradoja al posibilitar mostrarnos tal como se supone que somos, jugando un papel establecido, o igualmente pertrechándonos de una máscara engañosa y (pseudo)protectora.



Gillian Wearing. "*Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*", 1992

Sus obras poseen una notable temperatura performativa y, en gran medida, su clave radica en el formato tan directo al que recurre. Su principal objetivo es el de conocer –y representar- los sentimientos, dudas, miedos y anhelos de la gente en general. Para ello recurre a

lanzar preguntas lo más directas posibles, sin caer en otro tipo de lecturas, aparentemente, cercanas y plausibles.

En este sentido, una de sus propuestas más referenciales y a la vez más próximas al objeto de nuestro estudio, lo constituye la obra que en 1992 realizó en las calles de Londres, "*Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*".

Consistió en solicitar a diferentes transeúntes que que escribieran en una hoja de papel blanco cuáles eran sus pensamientos en aquel momento. La gran diversidad, tanto de las personas a las que se lo pidió esto, como así mismo sus propias respuestas, resultó ser una de las principales señas de identidad del mismo proyecto. Sin embargo, pudo detectarse, pese a la heterogeneidad plasmada, un cierto hilo conductor en común, incluso en aquellas respuestas que podrían parecer más vagas, ambiguas o más impersonales, y era un inquietante grado de cierto desasosiego.

Algunas eran conmovedoras, como aquella que pedía a Mary que volviera, otras concienzudas como aquel que declaraba "Everything is connected in life. The point is to know and understand it", otras tremendamente elocuentes como "I've been certificated midly insane" o simplemente "I'm desperate". Sea como fuese, resulta singular observar la fuerte sinceridad de las declaraciones en cada uno de los casos y la necesidad de expresarse que todo el mundo mostraba.

Otro caso significativo es el de **Ken Lum** (Vancouver, Canadá, 1956) quien es, junto a Jeff Wall o Rodney Graham, uno de los principales representantes de la llamada Escuela de Vancouver, y es también uno de los más destacados fotógrafos canadienses contemporáneos. Aunque desde el principio de su trayectoria se ha interesado por

diversos lenguajes de creación visual, que incluyen, entre otros, las performances, la pintura, las instalaciones o la escultura, su herramienta referencial de creación será la fotografía.

Sus principales áreas de interés giran en torno a determinados elementos de la vida urbana y cotidiana, y especialmente a distintos aspectos relacionados con la identidad y la pérdida de ésta por parte de los individuos, debido en gran medida a la creciente globalización. Así mismo indaga en muchas de sus obras sobre la discriminación genérica y racial que se encuentra inserta dentro de la multiculturalidad existente en su país, Canadá. (él mismo tiene raíces chinas).

Algunas de sus obras más conocidas, que empieza a realizar en la década de los ochenta representan retratos de personas que van acompañados de textos que expresan sus sentimientos más íntimos. Para ello, habitualmente utiliza dípticos en los que enfrenta texto e imagen en una constante dicotomía de lo visible y de lo verbal.

De este modo, muchas de sus series más conocidas, como "Portrait Logos", "Portrait Attributes" o la pieza de arte público "There is no place like home" representan a personajes tomados de todos los estratos sociales. Éstos son emparejados con un logo, el nombre de una persona u otro texto de características diversas, ya sean emotivos o meramente descriptivos.



...pew...

...I'm tired...

..Oh, man...

...man...

...pew...

...tired



Don't be silly
you're not ugly
You're not ugly
You're not ugly at all
You're being silly
You're just being silly
You're not
You're not ugly at all

Ken Lum. Serie *Portrait logos*. 1994

Por último, otro autor al que debemos referirnos en este contexto, es **Peter Wüthrich** (Berna, 1962), que utiliza el libro como un todo, un universo plástico y expresivo. Instalaciones, vídeo o fotografías son

los medios a través de los que este artista muestra los distintos niveles conceptuales del libro: como contenedor de ideas, como constructor, como pintura, y en definitiva, como espejo del hombre. Es sin duda una figura a la que hay que remitirse cuando se habla de la utilización del libro como objeto plástico dentro de la representación fotográfica.

En este sentido, ha venido empleando con regularidad el lenguaje fotográfico a la hora de formalizar algunos de sus intereses artísticos.



Peter Wüthrich. Angels of the world,

Una de sus series más interesantes y que mejor encaja con el espíritu de este proyecto es Angels of the world (Ángeles del mundo). Se trata de un proyecto en proceso que implica la participación de gente anónima en distintas ciudades del mundo, entre otras Los Angeles, Santiago de Compostela, Milan, Mexico City, Madrid, Londres, Tokio, Venecia y Paris las que se pide que se coloquen en la espalda un libro con las páginas abiertas, como si fueran alas. De esta forma el libro actúa como el medio de transformación de esas personas en

“ángeles”, y supone una estrategia simbólica sobre el conocimiento, la imaginación y la creatividad.



Estos son, pues, algunos de los ciertamente numerosos ejemplos que podríamos enumerar dentro de este diálogo entre imagen y lenguaje, entre fotografía y palabra. Pero desde luego no los únicos, por cuanto que es posible incorporar a esta amplia nómina otras figuras no menos representativas y referenciales.



Dado que el objetivo fundamental de esta investigación es la de profundizar y enfocar sus intereses en el campo exclusivo de la fotografía española contemporánea, nos vamos a limitar a enumerar algunos otros nombres igualmente significativos.

La gran mayoría de ellos aparecen recogidos en uno de los realmente escasos proyectos expositivos y de investigación que se han llevado a cabo en relación a este fenómeno. Me refiero a *Photo Text Text Photo. The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*, comisariado por Andreas Hapkemeyer y Peter Weiermair, una muestra realizada entre 1996 y 1997 en el Museum für Moderne Kunst (Bozen) y en el Frankfurter Kunstverein, ambos en Alemania.



Sin duda, un proyecto referencial y de obligado estudio a la hora de analizar este atractivo y cada vez más habitual maridaje.

Con motivo de la exposición se editó igualmente una muy interesante publicación que recoge muchos de estos nombres. Figuras, aparte de las ya citadas anteriormente, tan significativas como Vito Acconci, Robert Barry, Joseph Beuys, Heiner Blum, Willie Doherty, Bernard Faucon, Hamish Fulton, Gilbert & George, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Karen Knorr, Joseph Kosuth, Marie-Jo Lafontaine, Jean Le Gac, Urs Lüthi, Maurizio Nannucci, Giulio Paolini o Klaus Staeck, entre otros...

3.3.6. Niveles de representación

Como hemos ido comprobando, la presencia de la palabra y del texto dentro del territorio del lenguaje fotográfico ha atravesado diferentes niveles de representación desde el nacimiento de este medio.

Con frecuencia, este fenómeno podía circunscribirse simplemente a los títulos asignados a las propias fotografías. En este caso, se trataba de un grado muy elemental de simbiosis texto-imagen, en el que claramente aquel quedaba absolutamente supeditado a ésta. El título jugaba un mero papel de complemento de la información visual representada, y apenas aportaba una dimensión de autonomía connotativa respecto a ella.

En este sentido debemos recordar lo que, respecto a la fotografía (en este caso la fotografía de prensa), afirmaba Roland Barthes en el capítulo La escritura de lo visible, dentro de su libro *Lo obvio y lo obtuso*, "... la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos.

Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no "homogeneizados", como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una sola línea de lectura..." (41)

En un segundo estadio de presencia, lo textual únicamente aparecería incluido en la superficie fotográfica a través de inscripciones, nombres, palabras o fragmentos verbales, que seguían sin aportar un mayor peso específico a la propia lectura y significado de la imagen fotografiada.

Con el paso del tiempo, podrá observarse cada vez una mayor emergencia del texto dentro del arte, tal como ya nos hemos ido refiriendo paulatinamente en este estudio.

Según afirma Joao Fernandes: "El uso del texto será uno de los recursos formales y conceptuales que los artistas incorporarán en una intersección entre texto e imagen que caracteriza una gran parte de la historia de la producción artística del siglo XX. Como consecuencia, la relación entre arte y lenguaje fue, a lo largo del siglo XX, uno de los contextos más provechosos para la superación de los límites a los que una historia de los géneros artísticos parecía tener confinado al arte occidental." (42)

Sin duda, una aseveración totalmente cierta, por cuanto esta intersección que menciona Fernandes se constituye abiertamente en una de las estrategias más habituales, desde una perspectiva formal pero también ideológica y de significado, dentro del panorama artístico del pasado siglo. Y ese diálogo imagen y lenguaje se sitúa asimismo como un elemento liberador y "refrescante", capaz de liberar los a menudo rígidos compartimentos de géneros tan frecuentes y preponderantes en el arte de Occidente.

Y continúa Joao Fernandes: “Si, por un lado, muchos poetas *especializaron* sus textos, explorando las posibilidades gráficas que la escritura les proporcionaba, por otro, numerosos artistas visuales partieron de la palabra y del texto para la abolición de las fronteras que aislaban el arte de la experiencia de la vida cotidiana y condicionaban una discusión y un conocimiento sin límites de la naturaleza del proceso artístico [...]” (43)



Joao Fernandes

Precisamente, la emergencia de los registros textuales en el espacio de la fotografía será un factor determinante a la hora de contribuir a la consecución de su estatus como instrumento de creación artística. Este hecho puede observarse con mayor claridad a partir de la década de los sesenta, cuando la fotografía se convierte en una herramienta importante de documentación de acciones o de eventos que irán surgiendo a partir de ese momento dentro de las diversas estrategias conceptuales.

[...] “Esta textualización de la fotografía” –prosigue este mismo autor– “origina un campo expandido para el arte conceptual, posibilitando la exploración de lo efímero del instante y de la situación en las acciones que los artistas emprenden en ese momento.

[...] Así pues, desde entonces existen innumerables ejemplos de de artistas que utilizan para la composición de sus obras elementos textuales como un medio fundamental de expresión y conceptualización.

Este hecho se formaliza de muy diversas maneras, tanto desde un punto de visto gráfico en la realización de libros y catálogos, como del mismo modo a través de mecánicas de tipo espacial, presentes en exposiciones y muestras.”

Resulta, de este modo, una interacción dinámica entre texto y fotografía que dará lugar a la creación de una nueva clase de sintaxis que ataca directamente a la línea de flotación en lo que se refiere a la autonomía de los dos lenguajes.

Esta interrelación entre texto y fotografía es ejemplar del uso de ésta como soporte de los discursos que, en el arte de nuestro tiempo, a través de su permanente heterodoxia singular en relación a las condiciones técnicas de su realización y presentación, desafían los límites de los géneros artísticos en la revelación inesperada de los nuevos textos con que el arte contribuye a una relectura del mundo, con nuevas pistas para su interpretación, confrontándonos con nuevas e incesantes preguntas en vez de esperar encontrar sus respuestas.

Finaliza Fernandes: [...] “La relación entre texto y fotografía en el arte contemporáneo deshace la idea de que todo está ya escrito, de que la

fotografía es apenas un ejercicio de representación de una realidad conocida o desconocida, o de que el arte pueda ser apenas la repetición de las experiencias ya descubiertas antes por otros.” (44)

3.3.7. Fotografía y lenguaje. El ensayo fotográfico

Volviendo de nuevo a W. J. T. Mitchell y a su libro Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual, sobre el que ya hemos hecho referencia con anterioridad, debemos señalar ahora, dentro de la dialéctica entre fotografía y texto, algunas consideraciones que juzgamos de interés.

De esta forma, en el capítulo 9 de su obra, Mitchell reflexiona sobre el ensayo fotográfico como una de las vías más significativas del diálogo entre lo fotográfico y lo verbal-textual. Y lo hace, empezando por plantearse una serie de preguntas, tres en concreto:

- “1. ¿Cuál es la relación entre la fotografía y el lenguaje?
2. Qué importa cuál sea esta relación?
3. Cómo se enfocan estas cuestiones en el medio que se conoce como ensayo fotográfico?” (45)

Y, a la vez, presenta tres respuestas a esas preguntas:

- “1. La fotografía es un lenguaje y no lo es; también el lenguaje es y no es una “fotografía”.

2. La relación entre la fotografía y el lenguaje es el lugar principal de la lucha por el valor y el poder en las representaciones contemporáneas de la realidad; se trata del lugar en el que las imágenes y las palabras encuentran y pierden su consciencia, su identidad estética y ética.

3. El ensayo fotográfico es la dramatización de estas preguntas en la forma emergente de un arte mixto y compuesto.”

Creo que merece la pena analizar y reflexionar, siquiera muy brevemente, sobre estas apreciaciones.

En primer lugar, para Mitchell la relación entre la fotografía y el lenguaje se articulan a partir de dos concepciones que resultan básicamente antitéticas. Por un lado, la fotografía es diferente del lenguaje porque resulta ser un “mensaje sin código”, que se limitaría simplemente a reproducir la realidad de una manera únicamente visual. Por otra parte, sí considera a la fotografía como un lenguaje, o por lo menos, la convierte en parte de éste cuando es utilizada. Esta última consideración es la que tiene hoy en día un mayor predicamento.

Sea como fuere, actualmente, afirma Mitchell: “la idea dominante de fotografía es la que expresa Victor Burgin cuando escribe que rara vez vemos una fotografía que esté siendo *utilizada* que no vaya acompañada de lenguaje [...] Incluso la fotografía artística sin leyendas, mantiene Burgin, queda invadida por el lenguaje desde el mismo momento en el que la miramos: en la memoria, en la asociación, los trozos de palabras e imágenes continuamente mezclados e intercambiados los unos por los otros [...] Burgin va trazando la idea de que existen dos formas distintas de comunicación: palabras e imágenes, desde la fe neoplatónica en un

lenguaje divino de las cosas, más rico que el lenguaje de las palabras, a la defensa moderna que ofrece Ernst Gombrich del estatuto natural y no convencional de la fotografía. Hoy, concluye Burgin, tales reliquias sólo obstruyen nuestra visión de la fotografía.” (46)

Por otro lado, Mitchell vuelve otra vez sobre esa posible paradoja que hace y no hace de la fotografía un lenguaje. En este sentido, se remite a lo que Roland Barthes llama “la paradoja fotográfica”, es decir, el hecho de que puedan coexistir dos mensajes, uno sin código, el fotográfico, y otro codificado, el arte, la “escritura”.

Para racionalizar esta paradoja Barthes utiliza, entre otras, la estrategia de dividir el mensaje fotográfico en “denotación” y “connotación”. El primero haría referencia al estatuto “mítico” no verbal de la fotografía, y el segundo a la legibilidad y textualidad de la fotografía.

Además Mitchell prosigue diciendo que el territorio ideal para analizar la interacción entre la fotografía y el lenguaje es una especie de “subgénero” de la fotografía que se conoce como ensayo fotográfico. Se trata de la posibilidad de una conjunción de fotografía y textos que habitualmente posee un carácter documental, con vertientes de tipo político, periodístico, y hasta científico y sociológico.

A tal fin analiza cuatro fotoensayos que, de diversas maneras ejemplifican ese diálogo de intercambio y resistencia entre la fotografía y el lenguaje: *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee y Walker Evans, *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, *The Colonial Harem*, de Malek Alloula, y *After the Last Sky*, de Edward Said.

En todos ellos se siguen planteando las mismas cuestiones: ¿qué relación crean la fotografía y el lenguaje? ¿Qué tropos de diferenciación organizan la división del trabajo entre el fotógrafo y el escritor, la imagen y el texto, el espectador y el lector?

3.3.8. Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía

Ya anteriormente en la introducción a este proyecto he señalado que mi interés por la interrelación y diálogo entre la palabra y la fotografía en particular, y también con las artes plásticas en general, no se limita a la presencia, más o menos protagonista, más o menos identificable, de los registros verbales y textuales dentro de la propia obra de arte, sino que busca arrojar una mirada más plural y compleja a esta síntesis de concepto y de forma.

Así pues, dentro de estas mecánicas de interacción me interesa igualmente analizar, aunque sea de una manera breve, otras sinergias, otras sociedades. Y dentro de éstas, en un contexto más amplio, quiero señalar brevemente el diálogo entre la literatura y la fotografía.

Desde su aparición, la fotografía ha ejercido una fuerte influencia sobre otras disciplinas artísticas, tal vez deberíamos decir que ésta ha sido mayor tratándose de la narrativa y la poesía. La fotografía significó una nueva forma de afrontar la mirada –y la comprensión– del mundo; transformando el arte y modificando los estilos literarios.

Del mismo modo, contribuyó también a la aparición del poema en prosa y de recursos estilísticos como el monólogo o la fragmentación narrativa.

En este sentido, debemos hablar de una publicación que es en castellano, sin lugar a dudas, referencial en lo que respecta a este singular diálogo. Me estoy refiriendo a *Las palabras y las fotos: fotografía y literatura*, una obra que, dirigida por el fotógrafo Ferdinando Scianna y el escritor Antonio Ansón, recoge una serie de ponencias expuestas en los Encuentros PHE09, organizado por el Ministerio de Cultura en junio del 2009, dentro del marco del festival PHotoEspaña.

En palabras de esos dos autores, “Decir `literatura´ y decir `palabra´ no significa necesariamente lo mismo. La literatura fue revolucionada por la irrupción de la fotografía en la cultura occidental, y la fotografía, por otra parte, nunca ha podido prescindir de las múltiples estructuras narrativas de la literatura. La literatura ha hecho y hace de ella tema de narración, la cuenta sin mostrarla o la incorpora creando nuevos ecos y potencialidades para la palabra. La fotografía también dialoga con la palabra de manera a veces sinérgica, a veces autónoma.

[...] Indagar las relaciones entre palabra y fotografía, entre literatura y fotografía, significa mucho más que verificar cómo pueden mezclarse; significa sobre todo indagar cómo cada lenguaje, para llegar a la expresión máxima de lo que sólo con ese lenguaje se puede decir, no puede prescindir de su relación con el otro, de manera implícita o explícita pero siempre a causa de sus muchas afinidades, rica en recíprocos enriquecimientos.

[...] La fotografía significó una nueva forma de ordenar el mundo, transformó el arte, y en particular la pintura, y modificó los estilos literarios alimentando géneros nuevos como el poema en prosa, o recursos estilísticos como el monólogo o la fragmentación narrativa.

Contrariamente a lo que insistentemente viene repitiéndose, la fotografía comparte con la palabra más recursos comunicativos que con el resto de las artes visuales. Imágenes y textos interaccionan desde un punto de vista creativo, incidiendo de este modo sobre el papel decisivo que la fotografía ha desempeñado en la formación de las voces de la literatura moderna. Efectivamente, se trata de un asunto de capital importancia al que no se ha prestado la atención que merece. Prueba de ello son los escasos estudios que se han dedicado al tema, restringidos fundamentalmente al ámbito anglosajón.

[...] ¿Será la nueva virtualidad de la imagen la que nos empuja a buscar en las palabras raíces que nos sigan aferrando a una memoria fotográfica cada vez más frágil?" (47)

3.3.9. *Un arte del instante*

Sin embargo, y pese a que la relación entre estos dos lenguajes ha contado, y sigue contando con numerosos ejemplos, fundamentalmente desde el ámbito literario hacia el fotográfico, también es cierto que esa sinergia creadora no se ha visto reflejada por igual en todos los géneros literarios.

De esta forma, la novela, que sí cuenta con testimonios destacados, y que, sobre todo, tuvo, desde los primeros pasos de la fotografía, nombres importantes entre aquellos que mostraron interés por ese, a la sazón, nuevo medio, como por ejemplo Flaubert y Proust, habitualmente se ha visto menos cercana al carácter de "arte del instante" con el que algunos autores, como Virginia Woolf o James Joyce, la calificaron. Esto hizo más frecuente que, en muchos casos, las colaboraciones de la fotografía con la literatura se orientasen más hacia el texto poético y la narración breve.



Virginia Woolf



James Joyce

En este sentido, el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz aporta la idea de que cada imagen contiene otra imagen, sea verbal o visual, así como la metáfora de que la iluminación poética se asemeja al flash de la cámara. Así, para Paz, "la fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos esto, alude o presenta a aquello. Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto. El

dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo impalpable y lo imaginario. Pero revelado y, por decirlo así, filtrado, por lo visto” (48)



Octavio Paz

Dentro del panorama español existen también algunos ejemplos interesantes. Uno de ellos es sin duda la colaboración entre la fotógrafa francesa Jeanne Chevalier y el poeta español José Ángel Valente en los libros *Campo* (1994) y *Calas* (1999), que muestran imágenes del almeriense cabo de Gata. Junto a ellas, Valente incorporó una serie de textos poéticos con el tono metafísico que suele caracterizarle y que a la vez establecían un fructífero diálogo visual con las propias imágenes fotográficas.



José Ángel Valente

Por otra parte, Valente volvería a colaborar con otro autor visual, en este caso el fotógrafo y crítico almeriense Manuel Falces en *Para siempre: la sombra* (2001), proyecto que recogía una serie de fotografías tomadas al poeta, poco antes de su fallecimiento, y en las que Valente incluía unas breves palabras, manuscritas, sobre las mismas imágenes.

Dentro del panorama nacional debemos hacer una breve mención, al proyecto editorial puesto en marcha en la década de los sesenta por la editorial barcelonesa Lumen, "Palabra e imagen", que supuso la colaboración entre una serie de escritores y fotógrafos de primer nivel, con nombres como los de Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa, Juan Benet o los latinoamericanos Varga Llosa y Pablo Neruda, entre los primeros, junto a los de fotógrafos como Joan Colom, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Francisco Ontañón, Ramón Masats, Colita o Xavier Miserachs.



Camilo José Cela



Ramón Masats

Otros ejemplos, dentro del panorama literario internacional serían, por citar algunos, los del francés Alain Robbe-Grillet, uno de los creadores del "nouveau roman", colaborando con el fotógrafo David Hamilton, Julio Cortázar (sobre todo en su libro de 1984, *Prosa del observatorio*, un texto de prosa poética en el que el escritor argentino comenta sus propias fotografías tomadas en un observatorio hindú en



Julio Cortázar

Jaipur), o también Paul Bowles. Por cierto, una de las colaboraciones de este escritor inglés fue con el fotógrafo Vittorio Santoro en su libro *Portraits. Nudes. Clouds* (1998), en donde aparecen varias fotografías en las que la escritura se vincula totalmente a la imagen fotográfica al escribir algunos textos sobre el torso desnudo de un hombre; una

estrategia que también estudiamos nosotros en nuestra investigación, dentro de la tipología titulada *El cuerpo como página*.



Paul Bowles

3.3.10. Historia(s) de la(s) fotografía(s)

Otra interesante práctica de mestizaje entre fotografía y literatura - dentro del ámbito español- es la experiencia que nos propone Rafael Doctor en *Historias de las fotografías*, una selección de veinte relatos escritos por personas vinculadas no sólo a la literatura, sino también a otras áreas de creación como la plástica y la fotografía, en un nuevo intento por conjugar la palabra y la imagen (en este caso fotográfica).

Cada uno de estos autores eligió una fotografía a partir de una serie de ellas que se les propuso, y escribir un relato, un cuento, una narración corta, sirviéndose de esa imagen como inspiración inicial.

Como señala el propio autor de este proyecto, realizado en colaboración con Sara Rosenberg, “Y es que las palabras y las imágenes se seducen mutuamente. Ninguna parece precisar de la otra, pero al final, ambas sucumben a la atracción que su propia existencia comporta. Imágenes que nos llevan a historias; historias que se comprimen en imágenes. Creo en una historia de la literatura construida únicamente a través de imágenes que no precisan ser ni siquiera fotos.

De la misma forma creo en una historia de la fotografía resuelta a través de palabras, construida a través de narraciones en palabras de intenciones visuales. Las letras se confunden con la plata que se revela ante la luz. Las máquinas de escribir construyen imágenes y las cámaras de fotos disparan versos y cuentos por doquier.

Siempre me ha gustado entender que los mundos confundidos conllevan una impronta de libertad. La confusión destruye las normas de comportamiento esperado y, por ser espacio de nadie, anula las reglas y todo se convierte en horizonte donde poder nadar plácidamente”. (49)

Del mismo modo, e igualmente dentro de las iniciativas que se han publicado en relación a este diálogo entre la fotografía y la literatura, debemos mencionar de nuevo –siendo anterior además cronológicamente a estos ejemplos-, tal como señala Manuel Santos: “una actividad editorial que se adelantó a su tiempo fue la colección *Palabra e imagen* publicada por la editorial Lumen desde principios de los 60. En ella, como enunciaba el título de la colección, se pretendía realizar un producto conjunto, donde texto y realización gráfica tuvieran igual importancia, y se cuidara de manera especial la puesta en página, la armonía final. Los escritores y fotógrafos elegidos

fueron excelentes compañeros de tamden [...] El experimento acabó, igual que *AFAL* (Asociación Fotográfica Almeriense), en entierro; sin el reconocimiento a lo largo de los 70 y los 80 de una actividad pionera que aún hoy sostiene una comparación con libros similares...” (50)

3.3.11. Poesía y fotografía

“Poeta es aquel que piensa con imágenes”

Novalis

Junto a la narrativa, la poesía será, sin lugar a dudas, la otra gran compañera de viaje de la fotografía, a través de los lábiles territorios en los que confluyen –y fluyen– la palabra y la imagen. Tanto una como otra se asientan en un paisaje más especial que espacial, en cuanto que el tiempo –una dimensión temporal que detiene más que mueve– será su hábitat natural de representación y construcción.

Con respecto a las relaciones entre fotografía y poesía, Adolfo Montejo señalará: “Desde el punto de vista del tiempo, ambas son *artes elegíacas*, melancólicas con respecto a lo real. Ambas fijan vértigos; son artes idealistas en esa quimera, condenadas de antemano al canto de su fracaso: canto de una unidad perdida o reconocida como pasajera. En este sentido, poesía y fotografía

prometen más un devenir en el lenguaje de su imagen que una realidad.

La fotografía suspende el tiempo, tal como la poesía, como si fuese un enigma: iluminaciones que retratan cierto éxtasis visual. El poema funciona sin tiempo de cronos y el propio Roland Barthes llama la atención sobre `un punto enigmático de inactualidad, un éxtasis extraño, la propia esencia de una *interrupción*, sobre cómo el tiempo es obstruido, interrumpido, en la fotografía.

[...] Tanto la fotografía como la poesía confluyen en la búsqueda de una alteridad (el *`je est un autre´* de Rimbaud), y de una imagen que nos identifique. El movimiento en ambas es doble: nos vemos ajenos y nos apropiamos de lo ajeno. Se trata de subjetivizar un patrimonio visual y verbal, aunque sea para hacerlo de nuevo colectivo.

La fotografía pregunta, vuelve a un caos primigenio, parecido al anhelado por la poesía, a un campo de matrices. Poesía y fotografía comparten el deseo de alcanzar una nueva mirada sobre las cosas, desde lugares diferentes, de resucitar la imaginación primera del mundo." (51)

3.3.12. El Fotolibro

En sintonía con estas sinergias que se generan entre la fotografía y las estrategias literarias debemos asimismo referirnos a un territorio que cada vez de manera más creciente está ocupando un amplio e influyente espacio dentro del contexto de la fotografía contemporánea. Pienso, obviamente, en el fotolibro. Se trata de un campo tan amplio y que goza en la actualidad de tan buena salud creadora que por sí mismo constituye un objeto de análisis y estudio independiente.

“Dentro de la práctica de la fotografía, el fotolibro ocupa un espacio compartido con la fotografía, el diseño gráfico, el cine, la literatura, los libros de artista y la edición. En consecuencia, resulta un objeto de estudio de gran interés para la historia del arte y para el museo. Establece una relación oblicua entre palabra e imagen, entre las artes visuales tradicionales, el diseño, la literatura y el cine...” (52)

Estas palabras de Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró, contenidas en un texto introductorio escrito en el catálogo de la exposición *Fotos & Libros. España 1905-1977*, realizada en el Museo Reina Sofía entre mayo del 2014 y enero del 2015 –y sobre la que me voy a referir más adelante- sirve de adecuada introducción a uno de los ámbitos en los que quizás con más intensidad se puede apreciar la creciente interrelación entre la palabra impresa y la fotografía, como es el fotolibro.

La creciente magnitud, importancia y auge de este medio hace que únicamente nos aproximemos en nuestra investigación a un tema tan interesante y pertinente dentro de los estudios vinculados a la fotografía, como es este, de una manera breve y general.

En síntesis, podemos decir que el fotolibro sería una publicación formada por una serie de fotografías ordenadas como conjuntos de imágenes, que se articulan en función de diversas líneas argumentales y de distintos y plurales significados.

Es un medio, cada vez más en alza, utilizado por importantes fotógrafos con el que consiguen realizar obras de una excelente calidad, tanto desde una perspectiva formal como también conceptual, y que se convierte en un modelo de eficacia comprobada para presentar, comunicar y leer fotos.



Exposición *Fotos & Libros. España 1905-1977*, realizada en el Museo Reina Sofía, mayo del 2014 a enero del 2015

Los fotolibros, que pueden considerarse un producto más próximo al libro de artista que a una publicación ordinaria, son cada vez más reconocidos como el mejor medio para presentar conjuntos fotográficos.

Es evidente que, en líneas generales, a lo largo de la historia ha existido una tendencia mayoritaria que consideraba la apreciación y contemplación de la fotografía como una sucesión de imágenes individuales, un *corpus* de apreciación estética similar al de las pinturas o grabados, estudiado y desplegado asimismo por los historiadores y conservadores de museos, con el objetivo de crear una suerte de obras maestras para su estudio y exhibición.

Sin embargo, ante este modelo aparecen también con cierta frecuencia otro tipo de fotógrafos que sólo pueden concebir su trabajo como un conjunto, coherente y articulado, que no permite la posibilidad de sintetizarlo en una sola obra, en una sola imagen, sino que se construye como una serie.

En lo que hace referencia a la fotografía española, la historia de los fotolibros está íntimamente vinculada a nuestra propia historia nacional, tal es el caso de algunos episodios tan fundamentales como la Guerra Civil y la transición democrática, que se constituyó en temas de algunos de los mejores ejemplos.

Otros factores y temáticas que han sido igualmente tratados por este medio serían los cambios operados en la imagen y el papel social de los campesinos y, sobre todo, de la mujer. La relación entre literatura y fotografía es asimismo otra característica significativa y recurrente dentro de los fotolibros españoles.

Pese a todo esto, y a la importante tradición que como vemos el fotolibro ha tenido en España, lo cierto es que resulta curioso y casi sorprendente comprobar cómo este género apenas había sido analizado y expuesto en nuestro país hasta muy recientemente.

En este sentido debemos por fuerza hacer mención a dos exposiciones muy recientes que han venido a subsanar este déficit.

Me refiero, por un lado, a la exposición *Fotos & Libros. España 1905-1977*, organizada por el Museo Reina Sofía, que proponía un recorrido por la historia del fotolibro español, comenzando a principios del siglo XX y finalizando a mediados de los años setenta, con una selección de la colección del propio museo, contextualizado y acompañado de un variado y diverso material complementario.



Cuenta con una treintena de conjuntos fotográficos que forman parte del fondo del Museo, cuyo trabajo de investigación en este género ha permitido formar una colección especializada única, con trabajos de

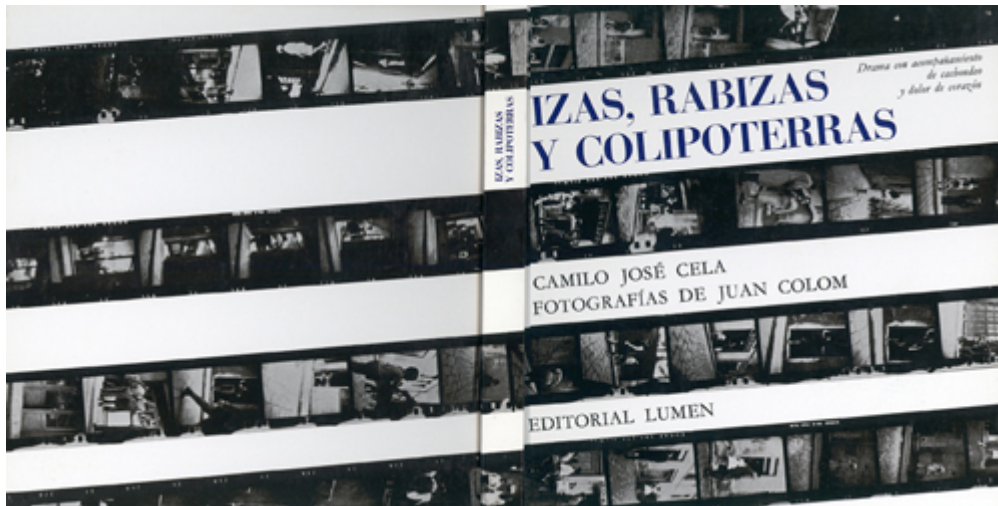
fotógrafos de la altura de Francesc Català-Roca, Robert Capa, Xavier Miseranchs, Colita, José Ortiz Echagüe o Francisco Ontañón.

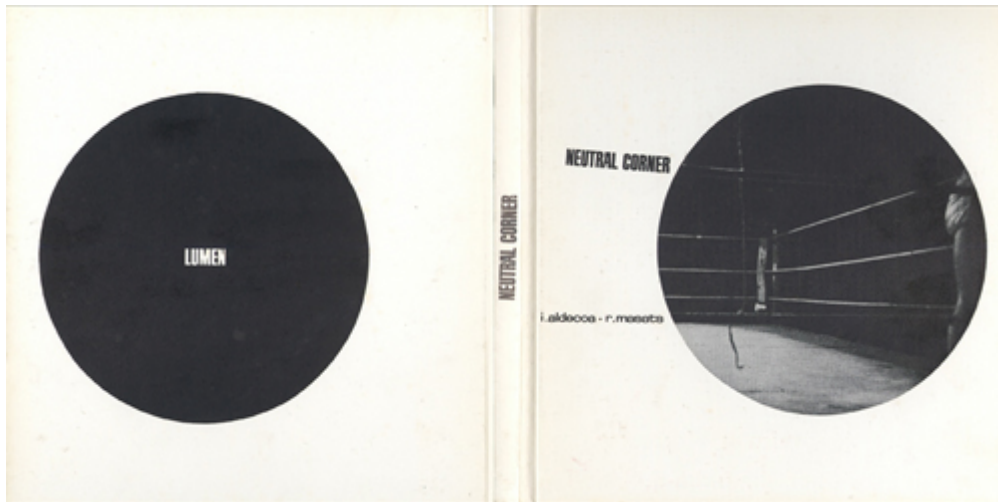
Por otra parte, también reúne las fotografías de varios autores de primera fila prácticamente inéditos, pese a que en su momento publicaron espléndidos conjuntos, como Misiones Pedagógicas, José Compte, Enrique Palazuelo, Luis Acosta Moro o Salvador Costa.

Según el comisario de la exposición, Horacio Fernández, la importancia del fotolibro no ha sido suficientemente reconocida, pues "la historia de la fotografía enmarcada y en exposición ha sido dominante en los últimos años".

Fernández cree que los principales cambios que se han producido en la fotografía en España "se han hecho a través del fotolibro" y pone como ejemplo a José Ortiz Echagüe, autor de uno de los fotolibros de mayor difusión, Tipos y trajes de España (1929), editado en doce ocasiones. "Siempre publicó sus imágenes para que se vieran como conjuntos", añade el comisario. (53)

Más allá de suponer una simple acumulación de ejemplares, la exposición es, esencialmente, un repaso a la profunda transformación de la sociedad española a lo largo del siglo XX y, especialmente, a la evolución de la imagen de la mujer o del medio rural, las visiones de ambos bandos durante la Guerra Civil o la muerte de Franco y la transición democrática.

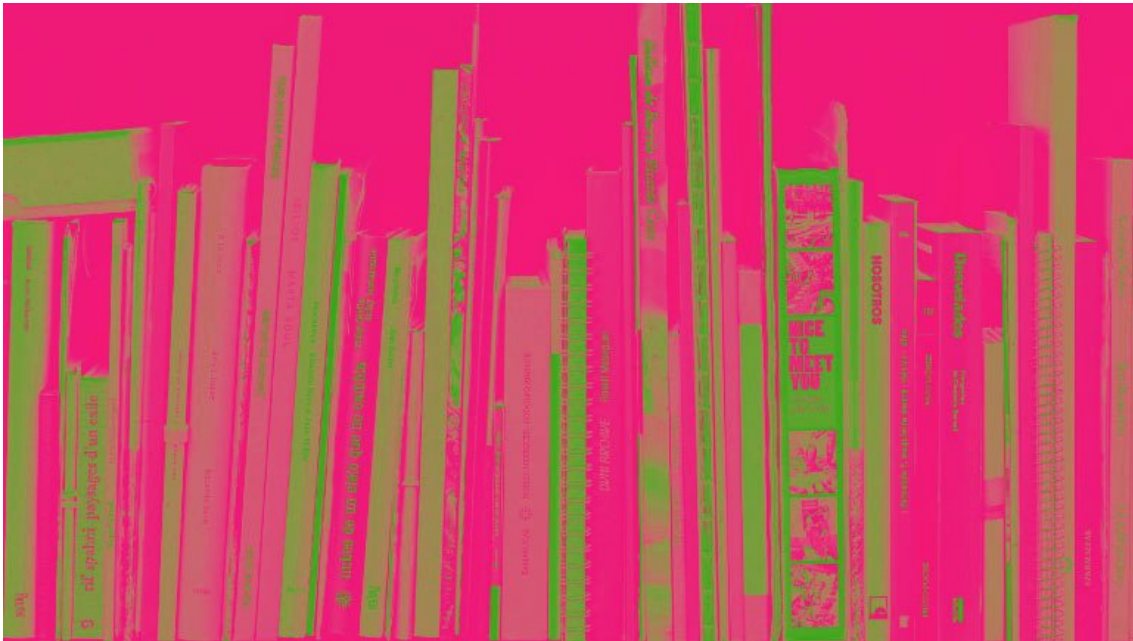




Colección *Palabra e Imagen*. Editorial Lumen

El otro ejemplo al que hacía referencia antes es *Libros que son fotos, fotos que son libros*, un proyecto expositivo que presentaba una selección de fondos bibliográficos del Museo Reina Sofía, compuesta por alrededor de 150 fotolibros publicados en España desde el año 2000, en especial a lo largo de estos últimos cuatro años. Esta propuesta se expuso en la sala contigua del Centro de Documentación y Biblioteca del propio museo, entre diciembre de 2013 y junio de 2014.

En el texto que acompañaba a la muestra se hacía hincapié en algo a lo que acabamos de referirnos, esto es, el hecho de que un fotolibro: “no es un texto ilustrado con fotos. Los fotolibros son sobre todo libros de imágenes, libros compuestos por fotografías ordenadas en secuencias legibles.” (54)



Libros que son fotos, fotos que son libros. Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Reina Sofía, diciembre de 2013 y junio de 2014.

No son antologías de fotos individuales (como muchos de los catálogos de exposiciones), sino conjuntos coherentes de imágenes que deben ser leídas y miradas con una continuidad visual. Casi siempre tienen más de un autor, ya que la calidad de un fotolibro se mide por el diseño gráfico, la edición, el texto y las imágenes, un todo que tiene que ser superior a cualquiera de sus partes.

A principios del nuevo siglo se publicaban muchos libros con fotos, pero muy pocos fotolibros. Con excepciones, claro. Por ejemplo, Joan Fontcuberta o Cristóbal Hara, entre los fotógrafos, y Mestizo o Photovisión, entre las editoriales.

Precisamente fue Photovisión la editorial que publicó en el año 2000 el libro con el que comienza la muestra, *Infinito*, de David Jiménez, un excelente fotolibro que pasó desapercibido durante mucho tiempo y hoy se considera una obra maestra.

Hasta finales de la década la producción fue escasa, pero a partir de entonces se ha multiplicado. En 2009 empezó Fiesta Ediciones, un proyecto editorial de Ricardo Cases, que producía fanzines y libros como *La caza del lobo congelado*, coeditado con una colección universitaria llamada Cuadernos de la Kursala, dirigida por Jesús Micó en Cádiz desde 2007.

De los 37 Cuadernos de la Kursala publicados hasta el momento, en la muestra se presentan once, a menudo en coedición con los autores o los nuevos proyectos editoriales que han surgido a partir de 2010, primero, Standard y Bside, y dos años más tarde la explosión: Ca l'Isidret, Ediciones Anómalas, Phree, Siete de un Golpe, Veinticuatro...

Habría que señalar también algunos fotolibros que han destacado por su presencia en las listas de los mejores o han sido premiados internacionalmente. Por ejemplo, *Ukraina Pasport* de Federico Clavarino, *Paloma al aire* de Ricardo Cases y *Censura* de Julián Barón, los tres de 2011.

Publicados durante el año siguiente son *Noray* de Juan Valbuena, *Nomads* de Xavier Ribas, *Furtivos* de Vicente Paredes, *Agroperiférics* de Ignasi López y *Los Afronautas* de Cristina de Middel, el fotolibro de mayor éxito crítico, ya que fue considerado el mejor del año en numerosas listas internacionales.

Finalmente, en 2013 la cosecha está siendo excelente, con títulos tan citados como *Casa de Campo* de Antonio Xoubanova, *The Hub* de Roger Guaus, *Pigs* de Carlos Spottorno, *Karma* de Oscar Monzón y el recién salido de imprenta *The Waiting Game* de Txema Salvans, un libro que ganó la cuarta edición del concurso RM de fotolibros latinoamericanos.



Cristina de Middel. *Fotolibro Los Afromautas*, 2012

- (1) NADAR, "Mi vida como fotógrafo" (1900), en *October*, 5, 1978.
- (2) BATCHEN, Geoffrey. "Ectoplasma, La fotografía en la era digital", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (RIBALTA, Jorge, editor). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- (3) SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Mondadori, Barcelona, 2008, p. 169.
- (4) BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. La Balsa de la Medusa, Editorial Visor, Madrid, 1966.
- (5) LISTER, Martin (et al). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997 p. 54)
- (6) FONTCUBERTA, Joan. "Fotografía ¿Por qué le llamamos amor cuando queremos decir sexo?", en *Diccionario de Fotógrafos 1998-2007*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2007, p. 7.
- (7) FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997 p: 15
- (8) BARTHES, Roland. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós, Barcelona, 1989, p. 136.
- (9) <http://www.ca2m.org/es/presentes/esto-no-ha-sido>
- (10) GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2005, p. 10.

(11) ROSSET, Clément. *Fantasmagorías*. Abada Editores, Madrid, 2008, pp. 11-12.

(12) BATCHEN, Geoffrey. *Op. Cit.*

(13) FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

(14) *Op. Cit.*

(15) DID-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado. Libros, Madrid, 2008.

(16) DEL RÍO, Víctor. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

(17) SARTORI, Giovanni. *Homovidens. La sociedad teledirigida*. Ed. Taurus, Madrid, 2002.

(18) *Op. Cit.*

(19) FONTCUBERTA, Joan. *Op. Cit.*

(20) MITCHELL, William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.

(21) GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza, Madrid, 2000, p. 529.

(22) DOUGLAS, Mary. "Símbolos naturales", en *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*. (Coordinador José Miguel García Cortés). Valencia, 1988.

(23) FEATHERSTONE, M. et. Al. (eds.). *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage, Londres, 1990.

(24) PÉREZ, David. "De los peligros de la identidad", en *Femenino, Plural: Reflexiones desde la diversidad*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

(25) OLIVARES, Rosa. "Sobre mujeres, artistas y otras especies", en *Op. Cit.*

(26) PARREÑO, Jose María. "Miradas de mujer", en *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2005.

(27) TAYLOR, Brandon. "Avant-Garde and After: Rethinking Art Now", en *photo text text photo. The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*. Andreas Hapkemeyer y Pter Weiermair (eds.) Edition Stemmler, Frankfurt, 1996. P: 33)

(28) TITZMANN, Michael. "Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation", en *Op. Cit.* P:10)

(29) *Op. Cit.*

(30) BURGÍN, Víctor. "Mirar fotografías", en *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

(31) ZELICH, Cristina. *Conversaciones con Joan Fontcuberta*, La Fábrica, Madrid, 2001. P: 28)

(32) OLIVARES, Rosa. "Palabras", en *Escribiendo imágenes*. EXIT Ediciones (nº 16). Madrid, 2004.

(33) SLEMMONS, Rod. "Entre el lenguaje y la percepción" en *Op. cit.*, pp. 24-32.

(34) BALDESSARI, John. "Texto e imagen", en John Baldessari habla con Analia Saban. *Conversaciones con fotógrafos*. Edita La Fábrica y Fundación Telefónica, Madrid, 2009. P.: 56-57.

(35) SLEMMONS, Rod. *Op. Cit.*

(36) *Op. Cit.*

(37) <http://www.siberart.com/>

(38) GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2005.

(39) VVAA. *Diccionario de Fotógrafos*. 1998-2007. La Fábrica, Madrid, 2007, p. 374.

(40) GÓMEZ ISLA, José. *Op. Cit.*

(41) BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 12.

(42) FERNANDES, Joao. "Texto y fotografía", en *Op. cit.*, pp. 102-104.

(43) *Op. Cit.*

(44) *Op. Cit.*

(45) MITCHELL, W. J. T. *Op. Cit.*

(46) *Op. Cit.*

(47) VVAA. *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ferdinando Scianna & Antonio Ansón eds. Madrid, 2009, pp. 14-16.

(48) PAZ, Octavio y ÁLVAREZ BRAVO, Manuel. *Instante y Revelación*. Círculo Editorial, Mexico D.F., 1982)

(49) VVAA. *Historias de las fotografías*. Taller de Arte. Con la colaboración de Obra Social CAJA MADRID. Madrid, 2002, p. 9.

(50) SANTOS, Manuel. *CUATRO DIRECCIONES. Fotografía Contemporánea Española. 1970-1990*. Editorial Lunwerg y MNCARS. Madrid, 1991, p. 39.

(51) MONTEJO NAVAS, Adolfo. "Arte y poesía". Revista Lápiz, nº 202, Madrid, 2004, pp. 22-37.

(52) BORJA-VILLEL, Manuel y PEIRÓ, Rosario. "El fotolibro: un género fronterizo en el museo", en *Fotos & Libros. España 1905-1977*. Museo Nacional Reina Sofía y AC/E. Madrid, 2014: p. 14.

(53) FERNÁNDEZ, Horacio. "A modo de introducción", en *Op. Cit.*

54) VVAA. *Libros que son fotos, fotos que son libros*. Espacio D. Biblioteca. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014.

4. EL CASO ESPAÑOL

4.1. DIBUJAR CON PALABRAS

Ya nos hemos referido anteriormente a *Arte y Escritura* como una de las –no muy numerosas– publicaciones que tratan de analizar ese diálogo entre lo visual y lo textual que constituye el objetivo nuclear de nuestro proyecto de investigación.

Dentro de esta obra, Estrella de Diego presenta un texto, “Dibujar con palabras, escribir con imágenes. La fotografía española de los 80 y el problema de la identidad nacional”. En él señala: “Los últimos años han visto aparecer en el panorama artístico un tipo de producto altamente textual en el que, de alguna forma, se podían detectar palabras dibujadas –metafóricamente dibujadas– e imágenes escritas –también metafóricamente escritas–.

Sea como fuere, también podría ser cierto que artes visuales y escritura han estado unidas por un lazo casi trágico a lo largo del siglo XX, incluso a lo largo de la historia. No en vano, en el momento dubitativo en el que el niño se encuentra por vez primera con la letra resulta difícil determinar si la escribe o la dibuja. La letra es, en ese momento, un dibujo, estableciendo el territorio escurridizo entre la imagen y la escritura, territorio compartido por tantas y tantas de

nuestras construcciones mentales que tienen su correlato teórico en aquellos textos que ni siquiera llegamos a leer.

A través de estos territorios híbridos se han reforzado numerosos conceptos y se ha llamado la atención sobre algunos problemas nunca planteados con anterioridad de forma tan clara, entre otros el mencionado de las identidades –sexual, racial, nacional, subjetiva, etc.-, sin lugar a dudas una de las preocupaciones recurrentes de los últimos quince años.” **(1)**

Así pues, en su texto, Estrella de Diego también incide igualmente en este fenómeno que estamos analizando a través de nuestra investigación, al detectar la presencia de obras con un elevado componente textual, dentro del ámbito del arte contemporáneo, y establece una interesante sinergia entre palabra y dibujo (entendido éste como una extensión de la representación visual), y entre imagen y escritura.

Llega incluso a calificar de “trágico” este vínculo entre la escritura y las artes visuales, fundamentalmente en lo que respecta al siglo XX, un rasgo que se plasma especialmente en determinadas vanguardias, pero que del mismo modo, hace extensible a la práctica totalidad de la historia del arte.

Por otro lado, hace referencia a un hecho muy singular, pero absolutamente demostrado, como es el origen plástico de la escritura, a través del “dibujo” de las letras que el niño -es decir el ser humano en sus primeras etapas de formación personal- crea cuando se enfrenta por vez primera al acto de “escribir”.

Una interesante analogía entre dibujar o escribir que genera un espacio fronterizo y ambiguo en el que ambas potencias, la visual y la

textual confluyen y se retroalimentan mutuamente, y que podemos observar asimismo en la obra de muchos artistas, entre ellos un buen número de los fotógrafos que estamos estudiando, para los que no existen en ocasiones claras y marcadas diferencias entre palabra e imagen gráfica y plástica.

Y prosigue: "Se tomarán como caso de estudio ciertas manifestaciones de la fotografía española de la última década para centrarse en el problema de la identidad nacional.



Estrella de Diego

Sin embargo, a pesar de lo que serán las posibles características específicas de la fotografía española, al tiempo resulta imprescindible recordar cómo este tipo de propuesta está en deuda con la subversión en el medio mismo operada sobre todo por los fotógrafos americanos en los 80, cuyo empleo del medio de forma poco ortodoxa ha constituido eso que parte de la crítica ha clasificado como antifotográfico. Por eso parecería imprescindible recordar, aunque sea someramente, a esos fotógrafos que en los 80 han dibujado con palabras y han escrito con imágenes, porque ellos

encierran tal vez muchas de las contradicciones implícitas en el discurso establecido.

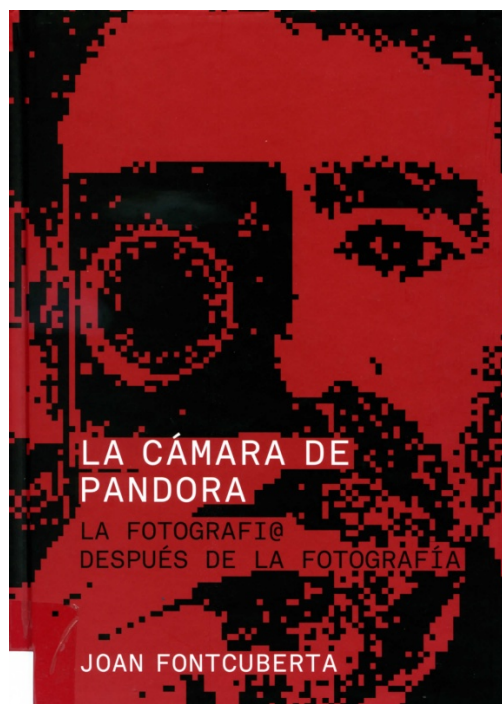
[...] No hay en sus propuestas características formales comunes ni principios totalizadores, sino fragmentos de propuestas, de rupturas: del canon, del espacio tradicional, de las formas consensuadas de mirar, de la identidad revalidada universalmente. Sus fuertes implicaciones teóricas hacen de la foto un pretexto para “escribir con imágenes” y “dibujar con palabras”, construyendo una curiosa integración de los dos territorios.

Este tipo de influencia de lo escrito en lo visual también quedaría bastante patente en la fotografía española de esos mismos años –por otro lado en muchos casos fuertemente influida, al menos a nivel formal, por estos artistas americanos-, sobre todo cuando se plantea la idea de construcción de lo “nacional”, apoyada en este caso tal vez más en la idea de imagen corporativa difundida desde los medios que en un tipo de teoría consistente, casi inexistente en España, contrariamente a lo que sucede en los Estados Unidos.” **(2)**

Se generan, pues, una serie de paisajes mestizos, a partir de la combinación de lo textual y lo visual, en los que especialmente se ponen en cuestión diversos aspectos vinculados con lo identitario, en su relación con la sexualidad, el género, la raza, y otros espacios de conflicto y de diferencia que, como bien apunta constituyen igualmente algunos de los principales rasgos de referencialidad de la fotografía española más reciente.

4.2. UNA NUEVA CÁMARA DE PANDORA

La fotografía en España no ha sido pues en modo alguno ajena a todos estos factores y características que han ido creando la cartografía de un lenguaje en continua evolución (y evaluación... por parte de los demás agentes del sector artístico).



Joan Fontcuberta. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*

De este modo, irá pasando igualmente de ser un registro de la realidad a convertirse en otra estrategia de representación de *otra* realidad. O por decirlo de otro modo, como señala Joan Fontcuberta, "una posmoderna cámara de Pandora que ya no se limita a describir nuestro entorno sino que ambiciona poner orden y transparencia en los sentimientos, la memoria y la vida. Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez..." **(3)**

Este cambio de paradigma empezará a hacerse patente paulatinamente a partir de finales de los años setenta y principios de la década de los ochenta.

De esta manera, puntualiza Publio López Mondéjar, "... La nueva fotografía comienza a adentrarse por las sendas trazadas por una voluntad creativa de raíz conceptual, en oposición a las vanguardias documentales de la postguerra. Decretado el agotamiento de la realidad como materia fotográfica, el fotógrafo siente la necesidad de crear o concebir imágenes que, en palabras de Duane Michals, proyectarían ahora sus propios 'paisajes interiores' " **(4)**



Publio López Mondéjar

Fontcuberta fue uno de los primeros en abogar en España por la condición de creador del fotógrafo, proponiendo la revisión de las ideas vigentes sobre la representación y la veracidad fotográficas, a través de series cada vez menos fotográficas como *Herbarium* (1984), *Fauna* (realizada en colaboración con Pere Formiguera, 1987) y otras posteriores, como *Frottogramas* (1989) o *Sputnik* (1998).

En este sentido, el propio Joan Fontcuberta manifestará: "Ya no sirve para nada salir a la calle con la cámara al hombro para ver el mundo de una manera inédita. Fotográficamente, la realidad está agotada; hay que construir nuevas realidades..."

Volviendo a las palabras de López Mondéjar: "En el tránsito hacia los noventa se consolidan algunas de las corrientes apuntadas en los años anteriores, aunque un renovado eclecticismo y los efectos del nuevo oficialismo experimental han ido conduciendo hacia un creciente mestizaje de técnicas y estilos, en consonancia con lo que caracteriza a buena parte de la producción artística contemporánea.

Consecuentemente, la diversificación de propuestas fotográficas es actualmente ilimitada, provocando una creciente atomización. Pero, pese a esta dificultad y la falta de una suficiente distancia crítica, sí puede certificarse la existencia de incontables sendas por las que transitan los jóvenes fotógrafos españoles, desde los que sólo circunstancialmente recurren a técnicas o soportes fotográficos, hasta los que asumen la dignidad del medio que utilizan y practican la fotografía pura.

Los primeros siguen empleando todo tipo de procedimientos de intervención y manipulación, desde el fotograma en sus diversas variantes, hasta las instalaciones, la fotografía pintada o la foto-escultura, pasando por el quimiograma, el infograma, el collage y otras técnicas mixtas..." **(5)**

Dentro de estos nuevos procedimientos y estrategias que como vemos ya vienen empleando desde hace unos años los fotógrafos españoles en particular, y los artistas visuales en general (cada vez asistimos a una mayor temperatura de hibridación y mestizaje entre géneros), debemos así mismo referirnos a la utilización de la palabra y el texto -desde ópticas muy plurales- en diálogo y sinergia con los territorios fotográficos puramente visuales.

Precisamente, el próximo capítulo de nuestro proyecto se consagrará al análisis y al estudio, de la manera más pormenorizada y exhaustiva posible, de los autores más referenciales y significativos de este fenómeno, dentro de la fotografía española contemporánea.

Pero antes debemos continuar exponiendo ciertas consideraciones de orden general con respecto a la situación de la fotografía en nuestro país en las últimas décadas.

En este contexto, y volviendo a la utilización de nuevas mecánicas de expresión fotográficas, tal como apunta Manuel Santos, "hay que reseñar una estrategia de reciclado de los media, derivada también del mayor estudio por parte de los nuevos autores de los medios de comunicación contemporáneos. Esta actitud, que puede contemplarse como una continuación actualizada de las tendencias de reciclado de materiales que observábamos en la primera mitad de los ochenta, contiene un mayor componente de crítica social, agudizando en sus

re-construcciones la reflexión sobre los mensajes que lanzan los *media*.

Luis Contreras ahonda en los lenguajes y la iconología propias del video, mediante sus mosaicos de imágenes recogidas de la televisión.” (en las que, debemos decir, abunda la presencia de textos y palabras, tomados del mismo medio televisivo, tal como veremos más adelante al estudiar la obra de este fotógrafo)



“El equipo de Mabel Palacín y Marc Viaplana reciclan la violencia latente en las noticias diarias -en su serie *Of suicide considered as one of the Fine Arts*- o la reconstruyen mediante acciones protagonizadas por ellos mismos -en sus últimos trabajos desde 1989-.

También Jorge Dragón retoma la prensa escrita, esta vez para desarrollar mensajes de dura crítica política...” **(6)**

Sobre este último artista también volveré más adelante para analizar algunas de sus obras más significativas.

4.3 EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo de las últimas décadas, fundamentalmente a partir de su utilización, primero como documento para reflejar una acción o acto artístico, y muy pronto como un auténtico lenguaje de expresión creativa por parte de los artistas conceptuales de los años setenta, la fotografía ha venido jugando un papel relevante dentro del panorama artístico contemporáneo.

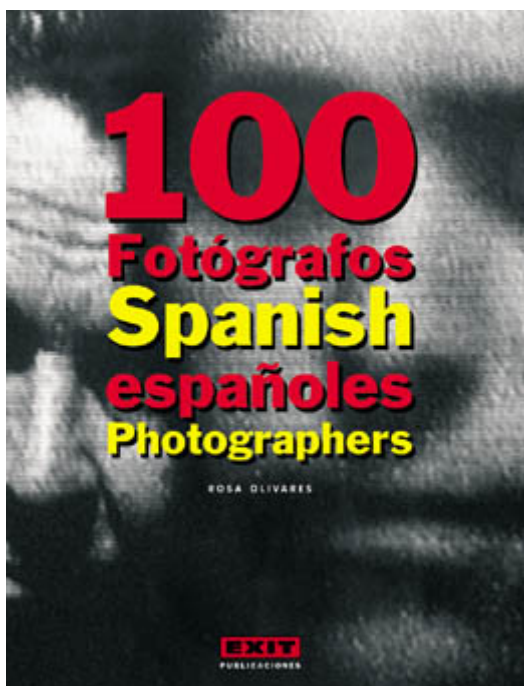
Como ya hemos apuntado anteriormente, este camino no ha sido en absoluto fácil, por cuanto que ha tenido que superar un debate que estuvo presente durante muchos años en su propio núcleo, como era el de decantarse por su valor documental, como "fiel" reproducción de la realidad, o por su dimensión puramente estética, en el fondo, sin reparar en que ambas esferas estuvieron siempre interrelacionadas ya desde el mismo momento de su aparición a principios del siglo XIX.

De esta forma, paso a paso, la fotografía fue ocupando un espacio cada vez más referencial dentro de la escena artística, sobre todo al ganarse el interés y el respeto de los diversos agentes que constituían el sector artístico: museos e instituciones, galerías, crítica, coleccionistas y, en gran medida debido a esto último, el propio mercado, convirtiéndose pues en un lenguaje artístico autónomo, probablemente en el más polisémico, plural y dinámico de nuestro tiempo, capaz de moldear la mirada estética –y conceptual–

que el ser humano puede arrojar sobre todas las manifestaciones de la sociedad.

En esencia, su pluralidad radica en sus potencias por convertirse en un espacio de expresión híbrido y mestizo, que se ha ido alimentando continuamente de la sangre, más o menos fresca, de otros lenguajes visuales como la pintura, el cine, la publicidad, los medios de comunicación de masas, y que también se ha visto regenerado en sus sintaxis constructiva por los inagotables aportes de los nuevos procesos tecnológicos y digitales, así como por toda una serie de relatos y estrategias narrativas que bebían tanto de la realidad como de la ficción.

Como apunta en este sentido Rosa Olivares: “La habilidad de la fotografía como herramienta para investigar en la plástica es algo que se ha descubierto paulatinamente, especialmente gracias a los artistas conceptuales que han incluido esta herramienta entre sus estrategias de siempre.



100 Fotógrafos Españoles. EXIT, 2006

Sin embargo, no parece que se pueda ver en la creación actual una influencia muy marcada de la tradición fotográfica clásica en los nuevos nombres de artistas que hoy marcan las pautas. Es más importante, sin duda, la influencia de las nuevas tecnologías y, muy especialmente, de una forma de mirar que hubiera sido imposible sin el cine, sin los mass media, y una forma de contar que es característica del momento actual.

Tal vez por esto la fotografía se ha convertido en el lenguaje artístico del cambio del milenio.” **(7)**

Sin duda, es el instrumento de representación visual de este periodo cambiante y moldeable que oscila entre el final del siglo XX y los primeros años de nuestro siglo XXI, y este fenómeno se puede ver reflejado –entre otras causas- por el cada vez más creciente número de artistas que utilizan la fotografía como herramienta de trabajo para plasmar sus intereses creativos, así como igualmente, y este sí que es un dato revelador, por el también cada vez mayor número de estudiantes de Bellas Artes y de escuelas especializadas que buscan en la fotografía su voz esencial como artistas.

4.4. SITUACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA

4.4.1. *Hacia un nuevo paisaje*

Todos los factores, particularidades y características que hemos apuntado ya en relación al desarrollo, evolución y ascensión de la fotografía, con respecto al panorama artístico internacional, que se ha producido en las últimas décadas tiene igualmente su exacto y paralelo correlato en el caso de España.

En nuestro país este "triunfo" de la fotografía ha supuesto una gran oportunidad de transformar y revertir una situación de estancamiento y desencuentro generada dentro del ámbito fotográfico hasta bien entrados los años ochenta, con respecto al rol que la fotografía debía jugar en el contexto general del arte español.

No podemos olvidar que, hasta hace relativamente poco tiempo, se mantenía aquí un debate ya superado fuera de nuestras fronteras en

relación a la esencia definitoria de la fotografía como arte o como oficio.

Ligado a esto se ha producido una superación, creemos ya que definitiva, de las sempiternas dudas y prejuicios con respecto al hecho, absolutamente dilucidado en el panorama internacional, de si la fotografía debía integrarse plenamente dentro del sistema del mercado del arte, como un producto artístico más, susceptible de ser adquirido, coleccionado y preservado, tanto en un ámbito privado del coleccionismo, como en el contexto institucional y museístico.

Junto a ello se ha conseguido asimismo ubicarla en el corazón del debate teórico y crítico, con la proliferación de exposiciones directamente vinculadas al hecho fotográfico, con el interés de críticos y comisarios por incluirla de pleno derecho dentro del relato más actual, y con la cada vez mayor presencia de este medio dentro del mundo editorial del arte (libros, actas, revistas, culturales, publicaciones *on line*, etc.)

Creemos necesario detenernos, siquiera brevemente, en este nuevo contexto en el que se mueve actualmente la fotografía española, analizando y señalando algunas de sus principales señas de identidad.

Ya nos hemos referido anteriormente a la exposición *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española*, el proyecto dirigido por Manuel Santos, por considerarla un punto de partida referencial e incuestionable de esta nueva mirada y este nuevo hacer fotográficos en nuestro país.

Como el propio Santos explicaba en el prólogo del catálogo: "La ocasional y reducida presencia, casi siempre a título individual de la

fotografía contemporánea española fuera de nuestras fronteras ha hecho necesario elaborar un planteamiento global que posibilite eliminar la gran carencia de información que existe en este campo. Propusimos 1970 como fecha de inicio de nuestro estudio por iniciarse en esta década, aglutinada alrededor de la revista *Nueva Lente*, una fructífera corriente crítica con respecto al languideciente espectro cultural de la fotografía en España tras la Guerra Civil; que, a diferencia de movimientos anteriores como *AFAL*, va a consolidarse plenamente en los ochenta permitiendo homologar a nuestros autores en la escena internacional.” **(8)**

No hay duda, pues, de que este proyecto expositivo, aunque fue acompañado en el tiempo por otras exposiciones de fotografía en España, que se plantearon empleando otras perspectivas conceptuales y formales, supone un punto de partida fundamental.

En nuestro proyecto hemos establecido un arranque cronológico muy similar, al considerar el momento en el que se restablecen las libertades democráticas en España, como un punto de partida válido y sintomático que va a coincidir igualmente con el comienzo de una nueva etapa dentro del sector artístico en nuestro país, y por extensión, dentro de la propia fotografía española.

Aunque ya hemos señalado las líneas fundamentales de este proceso de cambio y transformación, creemos pertinente trazar un dibujo un poco más detallado del estado de la cuestión en la fotografía española de las últimas décadas.

Posiblemente este proceso se ha visto muy influido por una dinámica de apertura de nuestro país al exterior en todos los aspectos: económico, político, social y también lógicamente cultural y artístico.

Por otra parte, también debemos tener en cuenta el sustancial giro que los artistas españoles, y por tanto, también los fotógrafos, han llevado a cabo en lo que se refiere a los territorios conceptuales, y que han sido el resultado de la aparición de nuevas estrategias culturales y creativas de un mayor alcance y visión.

Asimismo, una de las características más reseñables es el hecho de que esta transformación del lenguaje fotográfico y por ende del propio sector (galerías, crítica, teoría, museos e instituciones, ferias y bienales, coleccionismo, etc.,) ha sido protagonizada en un gran número de ocasiones, , no por los propios fotógrafos, sobre todo por los que así siempre se habían considerado a sí mismos como tales, sino más bien –aunque pueda parecer paradójico- por otros artistas que empezaron a utilizar junto a sus lenguajes habituales de expresión, la fotografía como un nuevo medio a tener muy en cuenta.

De esta forma, se pasó de una fotografía, eminente y excluyentemente documental, más interesada por lo que mostraba que por cómo lo mostraba, que trataba de ser un reflejo de la vida y de la realidad, con una gran carga social, y por ello, también ideológica y política, a una nueva mirada fotográfica en la que empezaban, lenta pero crecientemente, a aparecer nuevos signos y mecánicas, más vinculadas a lo ficcional que a lo puramente documental.

En este sentido, señala Rosa Olivares: “Lo cierto es que se ha superado, tal vez por agotamiento, la revisión de la fotografía documentalista de los años 60, dejando paso a una nueva forma de documentar, a una nueva forma de mirar y de hacer fotografía. De una manera simbólica ese pasado tenebrista, lleno de un miedo atávico que ha quedado clavado en unas imágenes inolvidables pero superadas, tiene algo que ver con la paulatina desaparición del

blanco y negro, con la maximización de los formatos y con un enriquecimiento de la temática que ya lo abarca todo, como siempre, pero sin prejuicios, dejando absoluta libertad al artista para mostrar y desarrollar una total subjetividad.” **(9)**

Así, desde la década de los ochenta, e influido indudablemente por el auge y la rápida evolución de la fotografía a nivel internacional, este lenguaje se ha convertido en uno de los más polisémicos, diversos, híbridos y recurrentes dentro de los sistemas de representación artísticos contemporáneos.

No obstante, también debemos reconocer que este cambio ha sido debido igualmente a la labor de algunos fotógrafos-fotógrafos, que siempre habían trabajado en, desde y para este medio.

A lo largo de las últimas décadas vamos asistiendo paulatinamente a un desplazamiento en relación a los centros neurálgicos de la fotografía, que tiene que ver por supuesto por la evolución económica y política del país.

De esta forma, si en los años setenta, fundamentalmente en su segunda mitad, era Cataluña la que aglutinaba posiblemente el número más amplio e influyente de fotógrafos, en los ochenta asistimos a la aparición de Madrid –aglutinada en torno a la llamada *Movida*- como punto de atracción referencial, aunque si bien es cierto que se trató de un momento de pura efervescencia que no dejó prácticamente ninguna base sólida que se sostuviera en el tiempo...

A partir de los noventa, se produce una fuerte descentralización con la irrupción de la periferia (aunque se mantienen los focos de Barcelona, Madrid y también Valencia) y con la emergencia de nuevos espacios expositivos, sobre todo institucionales, así como la aparición

de bienales, festivales y eventos directamente relacionados con el lenguaje de la fotografía.

En este sentido, debemos mencionar, aunque sea brevemente, algunos de los eventos, espacios y figuras de referencia dentro de este nuevo paisaje de la fotografía contemporánea española.

4.4.2. *Ferias y Festivales*

No hay duda de que la aparición de PHotoEspaña, el Festival internacional de Fotografía y Artes Visuales, ha supuesto una importante contribución al desarrollo, evolución y modernización de la fotografía española en todos sus aspectos: expositivo, crítico, estructural, coleccionismo, institucional, audiencias, interés por parte del público y también, lógicamente, como impulso a la creación de un mercado más sólido.

PHE11

XIV Festival internacional
de fotografía y artes visuales

1 junio - 24 julio

www.phe.es

Este festival de fotografía, que pronto se haría extensible a otros lenguajes visuales afines, se inició en el año 1998 organizado por La Fábrica (una institución privada que será también de gran importancia en la expansión de la fotografía en nuestro país en estos últimos años), por lo que este año ha cumplido ya dieciocho ediciones, creciendo y afianzándose hasta convertirse en un evento referencial dentro de las artes visuales.

Aunque Madrid es el lugar donde se han venido sucediendo la gran mayoría de sus exposiciones y variadas actividades, ha contado en algunas ediciones con la presencia de otras ciudades como Toledo, Aranjuez, Cuenca, París o Lisboa.

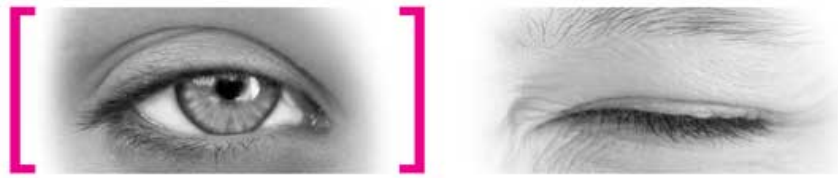
Durante los meses de junio y julio la capital de España se convierte así en un foco de atracción para todo el mundo de la fotografía en España, con la celebración de numerosas muestras y eventos en

museos, centros de arte y galerías. Cada una de sus ediciones tiene un tema fundamental que aglutina todas las actividades (en esta última edición ha sido la fotografía latinoamericana, y el año anterior, en el 2014, el ámbito fotográfico español). Su programación se divide en Sección Oficial, en la que participan museos e instituciones, y por otro lado el Festival Off, con la presencia de galerías y espacios expositivos privados.

De esta forma, PHotoEspaña resulta una gran ocasión de mostrar las últimas tendencias aparecidas en el mundo de la fotografía y de las artes visuales, y de conocer los últimos proyectos fotográficos, videos e instalaciones de los fotógrafos y artistas visuales nacionales e internacionales más destacados.

No obstante, este festival no es el único –aunque sí el de mayor influencia- dentro del panorama de la fotografía española contemporánea.

Así, debemos mencionar también otros eventos, como por ejemplo MadridFoto, surgida en el año 2011, y que es una feria que tiene como objetivo promover y difundir las tendencias de las artes visuales del siglo XXI, concretamente de la fotografía. Para ello, esta feria, además de servir como espacio de exposición, también va dirigida a coleccionistas, instituciones culturales, museos, empresas de arte y fundaciones.



[MF] MADRIDFOTO

O asimismo, GETXOPHOTO, organizado por el colectivo Begihandi, y que es un festival de fotografía que transcurre en Getxo (País Vasco) y que apuesta por la utilización de formatos, soportes y espacios no convencionales. Es un festival temático que trabaja de la mano de un comisario invitado cada tres años y que entiende la fotografía como una herramienta de conocimiento, comunicación y, por supuesto, goce estético.



Este festival tiene una clara vocación internacional y al mismo tiempo, busca la implicación activa de la comunidad en donde se desarrolla. Además de su parte expositiva, el festival tiene un fuerte

componente pedagógico y acoge talleres, visitas guiadas, presentaciones, proyecciones o conferencias.

Por otro lado, se encuentran los Encuentros Fotográficos de Gijón, un proyecto que se lleva realizando desde el año 2004, de una forma anual, mediante conferencias, exposiciones y talleres y en el que han participado fotógrafos de gran talla, en su inmensa mayoría españoles.

Como señala Esther Maestre, comisaria y organizadora de este evento: "En la XII edición de los Encuentros Fotográficos de Gijón, punto de encuentro de todos aquellos que por vocación o profesión nos sentimos vinculados al mundo de la fotografía, contaremos con la presencia de fotógrafos de reconocido prestigio internacional que nos darán la oportunidad de conocer el por qué de muchos de sus trabajos, transformando con sus imágenes y su coloquio nuestro sentir fotográfico.

Estableciendo un foro intercultural donde se reúnan fotógrafos de distintas regiones y nacionalidades, acercando la fotografía a la ciudadanía y a un público que pueda interactuar con el artista, creador, fotógrafo, galerista o editor invitado, en la cercanía del marco de estos encuentros.

Generando así una cultura fotográfica y potenciando una mayor difusión e intercambio de la fotografía española actual.



Con la participación de instituciones, asociaciones, escuelas de arte, galerías, museos, fundaciones, responsables de espacios culturales o artísticos y centros de enseñanza,

locales y nacionales y todos aquellos que llenarán los espacios del programa con su presencia, generando una alta calidad de participación e interés artístico, fotográfico y cultural.” **(10)**

Dentro de los festivales de fotografía en nuestro país hay que hacer referencia también al Festival Internacional de Fotografía de Tenerife, FOTONOVIEMBRE, que es un evento internacional, organizado por el Cabildo Insular de Tenerife, a través del Centro de Fotografía Isla de Tenerife, TEA – Tenerife Espacio de las Artes.

Este festival se celebra en Tenerife con una periodicidad bianual desde 1991, alcanzando este año su XII edición, consolidándose a lo largo de su trayectoria por la calidad de sus muestras y por la participación de autores e instituciones.



En paralelo promueve la realización de diferentes actividades: talleres, seminarios, proyecciones, recorridos fotográficos.

Finalmente hay que citar también la Bienal de Fotografía de Córdoba, que entre marzo y mayo del 2015 celebró su 14ª edición, lo que la convierte en la más decana de las que se celebran en España, y que en esa ocasión tuvo como hilo temático rendir homenaje a los 175 años de existencia de la propia fotografía.



4.4.3. *Espacios y figuras para el cambio*

Por otro lado pienso que resulta también pertinente mencionar, aunque sea de forma breve, algunos de los principales espacios, tanto públicos como privados, que dentro del mapa del arte español están dedicados a la fotografía, bien sea de una manera exclusiva o con una importante presencia.

Aunque una gran parte de estos espacios expositivos se encuentran situados en Madrid, es también cierto que, debido a las políticas de fortalecimiento de las periferias artísticas, surgidas en nuestro país fundamentalmente en la década de los noventa y principios del siglo XXI, podemos señalar algunos puntos importantes fuera del centro neurálgico de la capital del estado español.



Sala del Canal (Ríos Rosas)

En primer lugar mencionaremos aquellos ubicados en Madrid, empezando por dos espacios dependientes de la Comunidad como son la *Sala del Canal* en Ríos Rosas, un lugar muy singular por su aspecto formal, al haber sido un antiguo depósito de aguas del Canal

de Isabel II, convertido en sala de exposiciones, y que a lo largo de su trayectoria, iniciada en los años noventa, ha dedicado una especial atención al lenguaje fotográfico en todas sus vertientes, sobre todo bajo la dirección de Rafael Doctor, hasta su nombramiento como director del MUSAC de León a finales de esa misma década.

La sala acoge tanto a artistas clásicos internacionales como a representantes de la joven fotografía española e internacional y se ha consolidado como un espacio emblemático en la difusión de las últimas tendencias.



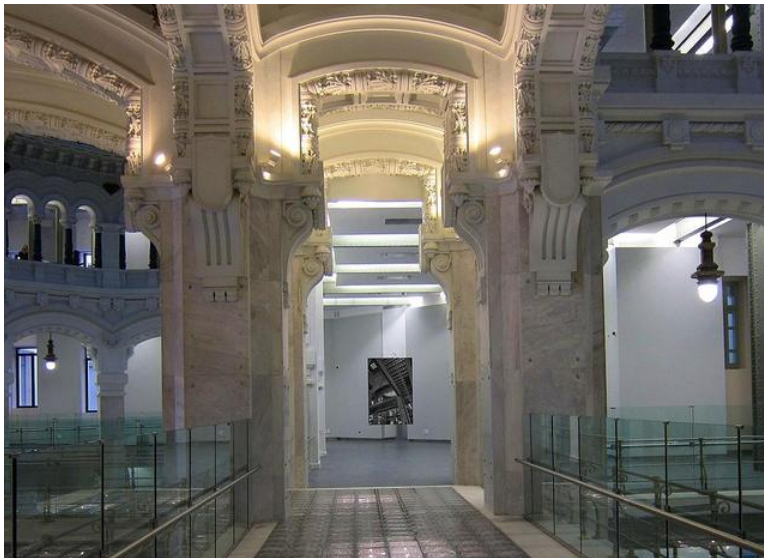
Sala Alcalá 31

Por otra parte, también dependiente de la Comunidad de Madrid, se encuentra la *sala Alcalá 31*, ubicada en la calle homónima, y que asimismo ha prestado siempre una especial atención a todo lo que se

refiere a la fotografía, con importantes exposiciones de autores de talla nacional e internacional. Precisamente la última muestra

realizada en este lugar antes del verano ha sido la dedicada a Chema Madoz, un fotógrafo referencial y que ocupa un espacio de privilegio dentro de nuestra investigación.

Esta sala ocupa la gran nave abovedada de lo que en su día fue el patio de operaciones del Banco Mercantil e Industrial, y se encuentra ubicada en un emblemático edificio del arquitecto Antonio Palacios, levantado entre 1935 y 1943.



CentroCentro (Palacio Cibeles)

Otro enclave artístico y cultural importante es *CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía*, que se ha convertido en un centro artístico y cultural en la vida madrileña y que pertenece al ayuntamiento. Está situado en un espacio simbólico para la ciudad de Madrid, como es la plaza de Cibeles, marcado por la historia anterior como Palacio de Correos, y se abrió al público en 2011.

Entre sus múltiples actividades vinculadas a la cultura, a la arquitectura, al diseño y a las artes visuales, la fotografía, a través de numerosas exposiciones, ocupa igualmente un lugar destacado dentro de su producción.

Otro espacio que también ha dedicado tradicionalmente una gran atención al ámbito fotográfico es el de la Fundación Telefónica, ubicado en la calle Fuencarral, a través de la realización de numerosas exposiciones vinculadas con este medio artístico.



Fundación Telefónica

Además de ello, esta fundación posee una de las más importantes colecciones de fotografía contemporánea de nuestro país. La *Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica* se inició a partir del 2002, y se creó con el objetivo de mostrar una perspectiva histórica e internacional de los últimos 40 años en la que se reflexiona acerca del papel de la fotografía como objeto artístico y los temas que trata.

Del mismo modo, tenemos que citar otros espacios, públicos y privados, que dedican muchos de sus esfuerzos expositivos a la divulgación, análisis, estudio y difusión de la fotografía. Entre ellos, el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que en 1995 instauró un departamento de fotografía y que asimismo realiza y ha realizado un buen número de muestras dedicadas a este lenguaje.

Otros ejemplos serían el *Caixaforum*, la *Fundación Mapfre*, que está realizando una espléndida labor en aras de la difusión y el conocimiento de una serie de fotógrafos de primer nivel, y ya en la

periferia, el *Centro de Arte de Alcobendas*, que alberga la mejor colección de fotografía española contemporánea de nuestro país.



Caixaforum



Fundación Mapfre

Iniciada en 1993, está dirigida en la actualidad por el también fotógrafo y comisario José María Díaz-Maroto (que aparece igualmente representado en una de las tipologías de este proyecto).

Como el propio Díaz-Maroto apunta: "Con el referente de los maestros Catalá Roca, Gabriel Cualladó, Pérez Siquier o Alberto Schommer, entre otros (sin los cuales no sería posible entender la evolución de la fotografía en nuestro país), esta Colección incorpora lo más representativo de cada género, y las diversas tendencias que en ellos cohabitan: la documentación social (donde se incluyen los trabajos de fotógrafos de prensa, habitualmente olvidados por el mundo del arte), el retrato, el paisaje, la fotografía literaria y de evocación, la imagen conceptual y de experimentación con las últimas técnicas digitales, etc. La Colección también apuesta por la incorporación a sus fondos de valores emergentes, garantía de futuro indispensable para mantenerla viva y actual.



Centro de Arte Alcobendas

Con un conjunto de más de 700 imágenes y casi 150 fotógrafos, la Colección de Alcobendas se muestra en itinerancia continua por las salas más prestigiosas nacionales e internacionales, con el anhelo de enriquecer, sensibilizar y ofrecer una referencia visual de la historia y la evolución de la fotografía española contemporánea.” **(11)**

Finalmente, otros espacios institucionales que del mismo modo han apostado por la fotografía a través de sus exposiciones son el *CEART* de Fuenlabrada y el *Centro de Arte de Alcorcón*, en el que Rafael Liaño viene realizando una valiosa labor desde hace ya bastantes años.

Junto a estos ejemplos debemos también citar algunas galerías de arte que dedican buena parte de sus programaciones al medio fotográfico.

Espacios como *La Fábrica*, que pertenece a la misma entidad que organiza PHotoEspaña y que, además, lleva a cabo una excelente tarea de difusión de la fotografía a través de muy diversas

actividades, iniciativas y a una línea editorial que ha contribuido muy positivamente a la evolución de este lenguaje artístico. O también las galerías *Blanca Berlín*, *Cámara Oscura*, *Rita Castellote* (actualmente bajo el nombre de *Mondo Gallery*), *EspacioFoto*, y también la *galería Cero*, que depende de la escuela de fotografía *EFTI*, sin duda el centro de enseñanza fotográfico más prestigioso y referencial que existe en España.



Fuera de Madrid también existen algunos espacios a los que puede resultar pertinente hacer referencia. Desde el punto de vista institucional debemos citar al *Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)*, uno de los centros de arte más veteranos del territorio español, creado en 1986, y que, además de haber planteado

numerosas exposiciones relacionadas con la fotografía, posee asimismo una excelente colección de fotografía.

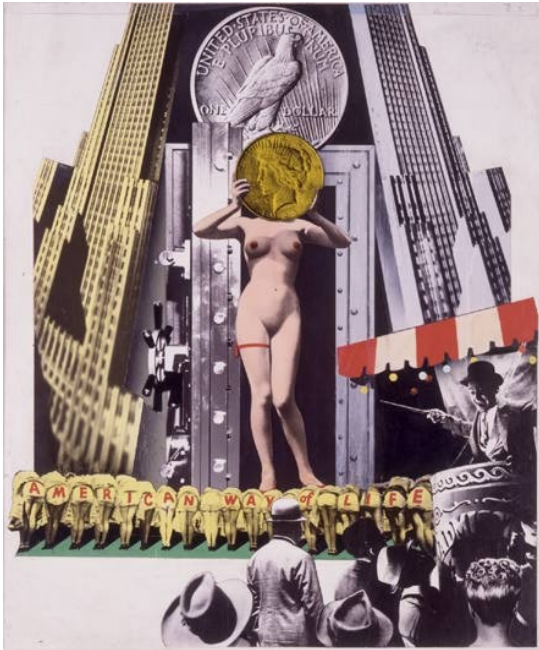


IVAM

Debido a las escasas colecciones fotográficas que existían en España en el inicio de las colecciones del IVAM y gracias a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que fue depositada en el IVAM y que cuenta con piezas históricas de alguno de los grandes pioneros en la utilización de este lenguaje, el criterio establecido para construir esta colección fue el de iniciarla en los mismos orígenes del medio y prolongarla hasta la actualidad, contando con un extenso número de autores, tanto españoles como internacionales.

Una de las vertientes más interesantes de la colección la constituye la presencia de una importante selección de fotomontajes, que se inicia con la totalidad de los realizados por John Heartfield para la revista AIZ, en el periodo de la vanguardia clásica, y que poseen una gran carga revolucionaria. Esta línea de la colección se complementa con el importante depósito de la obra del fotomontador valenciano Josep Renau, uno de los más destacados del siglo XX, que aportó la inclusión del color en el fotomontaje político, enlazando directamente con la idea de montaje y apropiación de imágenes, de los artistas pop

que aparecen en los años sesenta, y que igualmente ocupan un importante espacio dentro de las colecciones del IVAM.



Josep Renau. *The American Way of Life*. Fotomontaje. 1975

Otro espacio a destacar sería el de la *Fundación Colectania*, que es una entidad privada inaugurada en Barcelona en el año 2002 y cuya finalidad es difundir la fotografía y el coleccionismo a través de exposiciones, actividades (coloquios, seminarios, viajes) y la edición de catálogos.

Foto Colectania cuenta además con una colección de fotografía que reúne más de 2.000 obras de autores españoles y portugueses desde 1950 hasta la actualidad. Además, dispone de una biblioteca de consulta libre y de una cámara de conservación donde se guarda el fondo fotográfico, el archivo de Paco Gómez (donado por su familia en 2001) y el depósito de una parte de la colección de Juan Redón.



Fundación Foto Colectania (Barcelona)

Esta colección se inicia en la década de los 50 del siglo XX, y se centra en artistas portugueses y españoles. En la actualidad, la colección de la fundación está formada por cerca de 2.500 fotografías de más de 60 fotógrafos, que abarcan los distintos estilos artísticos que se han desarrollado en el campo de la fotografía desde 1950 hasta la actualidad.

No debemos olvidar tampoco al *Centro Andaluz de la Fotografía* que pertenece a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y se constituyó en 1992 para ser depositario de los fondos fotográficos del proyecto *Imagina*, desarrollado en Almería entre 1990 y 1992 con motivo de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. Esta iniciativa consiguió, por primera vez en España, que artistas de prestigio internacional viajaran hasta Almería para

exponer sus fotografías - se llevaron a cabo setenta exposiciones aproximadamente - y, a la vez, realizaran una producción fotográfica en distintos lugares de la provincia almeriense como el desierto, la

costa o la ciudad y, al mismo tiempo, para continuar con la labor de fomento y difusión de la fotografía tanto en el ámbito nacional como en el internacional.



Centro Andaluz de la Fotografía (Almería)

En el año 2007 se inauguró la nueva sede en el antiguo Liceo de Almería, ubicado en el casco histórico de la ciudad. Este edificio ha sido rehabilitado y adaptado a las necesidades de un centro fotográfico del siglo XXI, que incluye una amplia zona expositiva de seiscientos metros cuadrados, aulas para talleres, sala de digitalización, plató fotográfico, biblioteca, sala de proyecciones, archivo, y otras dependencias.

Tampoco debemos dejar de mencionar a la *Kursala* de Cádiz, la sala de la Universidad de Cádiz (UCA) que dirige con enorme acierto y entusiasmo Jesús Micó, y que sin duda constituye uno de los acontecimientos fotográficos más destacados e influyentes de los últimos años en España.

A través de una amplia serie de exposiciones y publicaciones (Micó dirige también la línea editorial de *Los Cuadernos de la Kursala*) se ha dado voz e imagen a un buen número de fotógrafos muy

destacados, entre otros, Ricardo Cases, Cristina de Middel (su fotolibro *Los Afronautas*, que es ya una publicación de culto vió precisamente la luz en esta colección), Marta Soul, Palíndromo Mészáros y Juan Valbuena.



La Kursala (Cádiz)

Pensamos que es tan importante y decisiva la labor que Jesús Micó – quien está también incluido y analizado en este proyecto- viene haciendo por la difusión y la evolución de una fotografía de calidad en nuestro país, que puede resultar interesante citar aquí algunos fragmento de una entrevista que se le ha hecho recientemente.

“¿Cómo surge la Kursala?”

... había que orientar la Kursala hacia un sector fotográfico que estaba completamente desatendido y que no nos daría éxitos inmediatos: el de los autores noveles, aunque al principio necesité del apoyo puntual de algún autor/a consagrado en la programación.



Jesús Micó

¿Cuál es el fin de la sala?

Tiene una doble función: satisfacer la demanda de fotografía contemporánea en la ciudad de Cádiz y promocionar la fotografía novel en todo el Estado. Para conseguir romper el obstáculo de trabajar en la periferia de la fotografía española, periferia no solo geográfica sino también cultural, hacemos que el catálogo sea una pequeña joya de colección y, sobre todo, hacemos que ese catálogo llegue a las manos de varios centenares de destinatarios y destinatarias especialmente importantes en el arte y la fotografía contemporánea española: galeristas, comisarios, investigadores, artistas, gestores de arte, directores de festivales, teóricos...

¿Cuál es la situación de la fotografía española?

[...]En la fotografía española está sucediendo un fenómeno paralelo al que se da con los jóvenes en todos los ámbitos de nuestra sociedad en esta situación de crisis actual: los mejor preparados se encuentran con las puertas cerradas no sólo del futuro, sino del presente. A mi juicio, estos jóvenes fotógrafos tienen la mejor

formación y las mejores capacidades que nunca ha tenido una generación de fotografía en España y, en cambio, están siendo ninguneados por el sistema. Estoy un poco cansado de ver cómo en general en España se atiende a los grandes y no se quiere arriesgar en atender de forma inequívoca y con la misma intensidad, o más, a los autores y autoras de esta nueva generación [...] Ya es hora de que se trabaje y apueste también, y mucho más, por las nuevas generaciones. Ya está bien de ir tanto a lo seguro con la excusa de la crisis...” **(12)**

Sin duda, unas opiniones que no tienen desperdicio, que por su interés y pertinencia justifican su extensión, y que ciertamente resultan muy reveladoras con respecto a algunos de los aspectos más significativos que conforman el panorama de la fotografía contemporánea en España.



Spectrum Sotos (Zaragoza)

Entre las galerías con una fuerte –o incluso exclusiva- implantación del medio fotográfico que existen fuera de Madrid hay que destacar en primer lugar a *Spectrum Sotos* de Zaragoza, que se inauguró en el año 1977, especializándose desde sus comienzos en este lenguaje.

De hecho, es actualmente la decana de las galerías de arte especializadas en fotografía en España.

A lo largo de estos años Spectrum Sotos ha realizado más de 350 exposiciones, que han recorrido la práctica totalidad de los estilos y tendencias del arte fotográfico, cumpliendo desde sus comienzos una importante y necesaria labor didáctica. No es, por tanto, únicamente una galería de arte consagrada a la fotografía, también es una escuela de fotografía que funciona todo el año, donde se imparten diferentes cursos, talleres y seminarios y un club fotográfico en el que se programan diversas actividades como conferencias, debates, encuentros con fotógrafos, etc.

Otro espacio galerístico a mencionar es *espaivisor* – *Galería Visor*, ubicada en Valencia, es un espacio artístico dedicado exclusivamente a la exposición de Fotografía y Vídeo Contemporáneo. Fundada en 1982 como Galería Visor, su línea expositiva se centra en la combinación de artistas jóvenes que trabajan en el ámbito de la fotografía, junto con fotógrafos de contrastada reputación internacional.



Espaivisor (Valencia)

Se da la circunstancia -bastante atípica dentro del mundo galerístico- de que uno de sus directores es un conocido y destacado fotógrafo

español, Mira Bernabéu, cuya obra está también incluida en una de las tipologías de nuestra investigación.

Otra galería igualmente situada en Valencia y que asimismo presta una más que notable atención a la fotografía es *Kir Royal*, con una trayectoria bastante más reciente, inaugurada en el año 2011.

En Sevilla hay que citar a *El Fotómata*, un espacio de referencia respecto a la fotografía dentro del ámbito andaluz. Se trata de un espacio plivalente inaugurado en el año 2007, que ofrecer una oferta formativa, expositiva y de eventos relacionados con la fotografía y la imagen en general.



El Fotómata (Sevilla)

Desde sus inicios, este espacio ha apostado por una formación continua complementada por talleres de especialización, masterclass y monográficos de autor. Por su sala han pasado algunos de los

nombres más relevantes del panorama nacional e internacional que a través de exposiciones, charlas, presentaciones de libros, talleres, proyecciones etc, han contribuido a convertirlo en uno de los centros de la fotografía más relevantes de toda Andalucía.

4.4. ÚLTIMAS TENDENCIAS

Recientemente hemos tenido la oportunidad de presenciar la aparición de algunas exposiciones que trataban de trazar un dibujo, lo más aproximado y completo posible, de la situación actual de la fotografía española.

En este sentido debemos mencionar *Contexto crítico. Fotografía española del siglo XXI*, una exposición que analizaba, a través de la obra de veinte autores, algunos de los nuevos planteamientos estéticos que pueden observarse dentro del panorama actual de la fotografía en nuestro país.

Según palabras de los comisarios de este proyecto, *Museology* (Rosa Olivares, Carolina García y Alberto Sánchez Balmisa), que se expuso entre diciembre del 2013 y febrero del 2014 en el Espacio Tabacalera

de Madrid: "En nuestros días, la fotografía habita el difuso espacio intermedio situado entre la pintura, una disciplina tradicional de las bellas artes, y los nuevos lenguajes visuales que basan su avance en los progresos tecnológicos. En ella conviven las tendencias documentales, la tradición del retrato, la fotografía escenificada y otras alternativas de naturaleza más poética y creativa. No obstante, bien sea desde esa obsesión por la fijación y el testimonio de la realidad, o desde la creación de un vocabulario subjetivo, la fotografía es un lenguaje del siglo XXI con la suficiente identidad como para merecer un espacio propio.



Los artistas que forman esta muestra –prosiguen sus comisarios– “son creadores cuya presencia y trabajo cotidiano suponen un repunte generacional, pese a que apenas son unos pocos nombres entresacados de una auténtica pléyade de nuevos valores.[...] La selección de obras incluidas en *Contexto crítico* obedece a un rigor metodológico que se corresponde con esa urgencia por comunicar que demuestran casi todos los trabajos fotográficos que se muestran,

con series que deambulan desde la prefiguración del colapso económico de nuestro país hasta la exploración de memorias particulares y contextos locales con cierto anhelo de universalidad Su enorme diversidad no oculta, sin embargo, un denominador común: la necesidad de explorar de manera discrepante el contexto económico, social y cultural de nuestra sociedad y de la propia disciplina fotográfica. Y desde ahí, construir nuevos horizontes para el propio medio.” **(13)**

En una línea similar debemos citar igualmente otro proyecto expositivo, que se celebró entre junio y julio del 2014, dentro de la XVII edición del Festival PHotoEspaña (que ese año se dedicó precisamente a la fotografía española). Me refiero a *P2P*, un proyecto comisariado por Charlotte Cotton, Luis Díaz Díaz e Iñaki Domingo que reúne las prácticas y teorías más innovadoras presentes en la fotografía española contemporánea.



El proyecto constaba de tres partes: Una página web, una exposición con actividades paralelas y una publicación impresa.

La web fue diseñada para albergar conversaciones previas entre los participantes relacionadas con sus prácticas, el medio fotográfico y el

estatus actual del artista. Estas conversaciones, moderadas por el equipo de comisarios sirvieron como base para materializar el concepto de la exposición y definir las actividades paralelas.

La exposición, se articulaba a partir de una serie de conversaciones visuales entre los 24 participantes, y su objetivo era el de transmitir el dinamismo y el amplio espectro de ideas fotográficas con las que los artistas y sus redes creativas trabajan en la actualidad. Un programa de actividades paralelas reforzaba esta idea, ayudando a comunicarla al público mediante talleres, charlas y otros eventos.



Artistas participantes en *P2P*

Me parece interesante incluir algunas apreciaciones aparecidas en relación a este proyecto expositivo: "A propósito de PHotoEspaña se están celebrando en Madrid multitud de exposiciones de fotografía. Este festival, que cierra la temporada artística y abre la de verano, ha convertido la capital en un mapa amarillo con variadas opciones para visitar.

Entre ellas está *P2P*. Prácticas contemporáneas en la fotografía española, comisariada por Charlotte Cotton, Luis Díaz e Iñaki Domingo en la sala de exposiciones del Teatro Fernán Gómez, Centro Cultural de la Villa.

La amplitud de artistas presentes en la exposición fue uno de los motivos que me llevó a verla en primer lugar en todo el programa de PHotoEspaña: 24 fotógrafos, de los cuales algunos nombres ya me resultaban familiares. Una exposición extensa que presenta los trabajos de Alberto Feijoo, Alberto Salván, Alejandro Marote, Bego Antón, Bubi Canal, Carla Andrade, Carlos Sanva, Cristina de Middel, Daniel Mayrit, David Hornillos, Íñigo Aragón, Ixone Sadaba, Javier Marquerie, Jesús Madriñán, Jon Cazenave, Julián Barón, Marc Serra, María Sánchez, Miguel Ángel Tornero, Nicolás Combarro, Olmo González, Oscar Monzón, Román Yñán y Tanit Plana.

P2P es una exposición que además de abarcar muchos artistas, tiene un planteamiento distinto a lo que normalmente encontramos en los comisariados: en la web se define así "la exposición está estructurada en base a conversaciones visuales entre 24 artistas con un objetivo: transmitir el dinamismo y el amplio espectro de ideas fotográficas con las que los artistas y sus redes creativas trabajan en la actualidad [...] *P2P* es un poco de todo esto: aire fresco para algunos modelos que se quedaban caducos y que necesitaban un giro nuevo para seguir funcionando. Esta es una de las acertadas propuestas..." **(14)**

Finalmente, otro proyecto expositivo que también encaja dentro de este deseo de mostrar el contexto actual en el que se encuentra la fotografía española contemporánea, y que igualmente se enmarcaba dentro del programa general de la XVII edición de PhotoEspaña, sería

Fotografía 2.0, una muestra comisariada por Joan Fontcuberta, sin duda una de las figuras referenciales dentro del ámbito teórico y artístico de nuestra fotografía, y que gira fundamentalmente alrededor de la influencia que Internet ejerce sobre las nuevas generaciones de fotógrafos españoles.



Del mismo modo que las primeras generaciones de fotógrafos se desarrollaron con la cultura visual pictórica; otras tomaron el cine como referencia; las siguientes lo hicieron con la televisión; y, finalmente, ha irrumpido Internet como formateador del imaginario contemporáneo.

Esta producción masiva de fotografías puede considerarse como un efecto del poscapitalismo y de la globalización que ha venido propiciado por una sucesión de innovaciones tecnológicas.

Fotografía 2.0 pone de relieve estas transformaciones al tomar como caso de estudio el ámbito español, en el momento en el que surge una oleada de jóvenes fotógrafos críticos con la nueva situación.



El primer apartado de la exposición se ocupa de aspectos como la banalización del acto fotográfico, la vorágine de los *reality shows* o el *voyeurismo* exacerbado.

El segundo atañe a las formulaciones de identidad social, a las narrativas biográficas y a las ficciones personales.

El último apunta al «inconsciente tecnológico» de la posfotografía, a los accidentes y fisuras que son reciclados para desplegar un vocabulario estético innovador.

En este sentido, incluimos las declaraciones del comisario de esta propuesta, Joan Fontcuberta, en el contexto de una entrevista:

“Tras tres décadas de reflexión sobre los usos fotográficos, concluye que “la clave no está en si debemos creernos la fotografía, sino al

fotógrafo". ¿Qué valores encuentra en los autores presentes en esta muestra? ¿Qué criterios siguió a la hora de seleccionarlos?

Los autores seleccionados se interrogan sobre cuestiones propias de la cultura postfotográfica, pero por razones metodológicas y por necesidad de síntesis he decidido priorizar las referencias a la hipervisibilidad (reality shows, cámaras de vigilancia, fotocartografía satelital, etc) y a las dislocaciones de los valores canónicos de la fotografía (construcción del sujeto y relatos autobiográficos, tensiones entre archivo y memoria, condición de autor y cánones de calidad, etc)

Con la irrupción de Internet y de nuevos dispositivos de captación visual también habló de la "muerte de la fotografía". Gracias a trabajos como los incluidos en esta exposición, ¿podemos referirnos ya a su 'resurrección' o, al menos, a su 'reencarnación' en una nueva disciplina?

Sin público, no hay obra. ¿Qué va a encontrarse exactamente la persona que se acerque al Círculo de Bellas Artes? ¿Es Fotografía 2.0 la materialización de su conocido Manifiesto Postfotográfico?

La filosofía del arte nos ofrece diferentes aproximaciones a lo que es una obra. Yo me siento cercano a las teorías de la recepción, aquellas que justamente establecen que el artista propone y el espectador dispone. El público es para mí co-autor en la medida en que cierra el círculo vital de la creación. El Manifiesto Postfotográfico trata de esta idea y de muchas más, algunas de las cuales se ven reflejadas en *Fotografía 2.0*.

¿Y cree que todavía nos falta alguna imagen o tema por ver?

Sí, en parte ése es el reto que debe afrontar todo fotógrafo que no se deje llevar por la corriente y sea capaz de sortear el fundamentalismo fotográfico tan beligerante que nos rodea.

Finalmente, la XVII edición de PHotoEspaña gira en torno a la fotografía española. Desde su punto de vista, ¿ha sabido ésta adaptarse al nuevo entorno sociocultural? ¿Y qué posición ocupa dentro del panorama internacional?

Debemos sacudirnos de encima cierto complejo de inferioridad: en la creación fotográfica española y por extensión en todo nuestra arte contemporáneo hay un nivel homologable al de otros países europeos. El problema no está en el talento de los artistas sino en las estructuras de difusión y en la políticas culturales.” **(15)**

(1) DE DIEGO, Estrella. "Dibujar con palabras, escribir con imágenes. La fotografía española de los 80 y el problema de la identidad nacional", en VVAA. *Arte y Escritura*. (José Luis Molinuevo editor). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995. P: 48-53.

(2) *Op. Cit.*

(3) FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 14.

(4) LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg Editores, Madrid-Barcelona, 2003.

(5) *Op. Cit.*

(6) SANTOS, Manuel. *CUATRO DIRECCIONES. Fotografía Contemporánea Española. 1970-1990*. Editorial Lunwerg y MNCARS. Madrid, 1991.

(7) OLIVARES, Rosa. "Fotografía española en el comienzo del milenio", en *100 Fotógrafos Españoles*. EXIT Publicaciones, Madrid, 2006.

(8) SANTOS, Manuel. *Op. Cit.*

(9) OLIVARES, Rosa. *Op. Cit.*

(10) <http://www.encuentrosfotograficosgijon.com/>

(11) DÍAZ-MAROTO, José María. "556 Obras, 121 Autores, 15 Años. Fotografía Española Contemporánea", en *15 Años de Fotografía*

Española Contemporánea. Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas, 2008.

(12) <http://www.elasombrario.com/jesus-mico/>

(13) VVAA. *Contexto crítico. Fotografía española siglo XXI*. Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Espacio tabacalera, Madrid, 2014.

(14) [http://www.semiramisenbabilonia.com/p2p-\)practicas-contemporaneas-en-la-fotografia-y-el-comisariado](http://www.semiramisenbabilonia.com/p2p-)practicas-contemporaneas-en-la-fotografia-y-el-comisariado)

(15) (<http://www.phe.es/es/noticias/1/noticias>

5.TIPOLOGÍAS

5.1. CRÍTICA SOCIAL, POLÍTICA E IDEOLÓGICA

Este apartado intenta analizar determinadas prácticas críticas que en las últimas décadas han ido haciéndose cada vez más presentes en el arte contemporáneo. Una crítica que hace referencia a ciertos aspectos de la sociedad y de las ideologías políticas que la conforman y definen.

El texto y la palabra, dentro de los discursos plásticos y visuales, entre ellos lógicamente la fotografía, ha jugado un importante papel en esta expresión crítica.

Un fenómeno que puede concretarse temporalmente sobre todo a partir de la aparición del arte conceptual, en el que la palabra, el texto y el lenguaje ocupaban un espacio fundamental. Desde entonces, y principalmente asociado a aquellas estrategias de creación más relacionadas con el concepto y la idea, la presencia de esa palabra "crítica", más allá de sus valores formales y comunicadores, está cada vez más imbricada en los discursos artísticos y en las obras que los formalizan.

No hay duda de que la dimensión sociológica ha estado presente en los diferentes enfoques de estudio y análisis de la propia fotografía. En este sentido, uno de los pensadores que más interés mostró por la interrelación del arte y la sociología fue Walter Benjamin. Su perspectiva de pensamiento, en sintonía con la ideología de la Escuela de Frankfurt (con filósofos como Horkheimer, Adorno primero y luego Habermas o Marcuse, entre otros), mostró siempre una gran preocupación por las características sociales de la obra artística en todas sus manifestaciones (y muy especialmente en la fotografía). Así, y como ya es bien sabido, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, con el concepto de atrofia del aura de la obra artística, supone uno de los trabajos referenciales para el análisis de la fotografía.

Pero no sólo Benjamin puede asociarse a esta esfera sociológica que va a estar activa dentro de los estudios del lenguaje fotográfico. Podemos señalar así a otros autores como la fotógrafa alemana Giselle Freund, quien afirmaba que: "el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución." **(1)**

Por otra parte, en las últimas décadas, se ha instalado – fundamentalmente en el ámbito académico anglosajón– una corriente de análisis, llamada genéricamente "estudios culturales", que engloba una amplia diversidad de enfoques relacionados con la producción de las sociedades de masas, en sintonía con aspectos que atañen a la representación de la mujer, pero también de la masculinidad, de las diferencias étnicas y raciales, las minorías sociales, la homosexualidad, las ideologías no dominantes, etc., y que operan según determinados parámetros que se encuentran muy próximos a los acercamientos y estudios de índole sociológico.

Del mismo modo resulta fácil comprobar cómo en el proceso de construcción del lenguaje fotográfico se van generando factores de índole ideológico. Así, como señalan Glòria Picazo y Jorge Ribalta: "la fotografía no está ajena a implicaciones ideológicas, como hoy vemos en el debate en curso sobre las nuevas tecnologías. Frecuentemente, encontramos que ésta es una discusión atenta a las consecuencias ideológicas del uso de los medios técnicos. Aunque somos escépticos de que la tecnología incorpore ideología en ella misma, somos conscientes que este debate se sitúa en una tradición de pensamiento crítico y politizado, inaugurada por los ensayos de Walter Benjamin. Esa tradición "ideologizada" está presente en las mejores antologías de textos sobre fotografía (como las de Victor Burgin y Richard Bolton)." **(2)**

En el contexto de este sustrato ideológico y de crítica sociopolítica en el que hay que ubicar algunas de las manifestaciones planteadas por la fotografía en las últimas décadas, debemos remontarnos a finales de los años setenta, cuando surgen toda una serie de planteamientos y corrientes relacionadas con este fenómeno. Fundamentalmente habría que enfocar este campo de acción dentro del ámbito anglosajón en el que aparecen diversos artistas y grupos que empezaron a cuestionarse las prácticas artísticas, denunciando a su vez algunos de los principales espacios de sombra de la sociedad contemporánea (como la homosexualidad, el sida, los movimientos feministas, las diferencias étnicas y raciales, la pérdida del monopolio cultural de Occidente, entre otros).

"De productor de objetos de arte" –afirma Anna María Guasch– "el artista pasó a manipulador social de signos artísticos, y a su vez, el espectador, dejó el papel pasivo de contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes. El arte se transformó en un signo social estrechamente

ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio". **(3)**

Y en este mismo sentido, y además estableciendo una cierta diferenciación entre el arte político y el arte activista, Hal Foster afirmará: "Ahora se puede distinguir entre un arte político que, encerrado en su código retórico, reproduce las representaciones ideológicas (ideología entendida desde una concepción idealista) y, por otro lado, un arte activista que, condicionado por el posicionamiento cultural del pensamiento y de una práctica inscrita en la globalidad social, busca producir una definición de lo político pertinente a la época presente." **(4)**

Dentro del amplio número de fotógrafos que trabajan con estas premisas he seleccionado una serie de ejemplos que considero suficientemente significativos e ilustrativos, y que vamos a analizar a continuación.

IGNASI ABALLÍ

(Barcelona, 1958)

La palabra, y en un nivel más amplio y general, el lenguaje, han estado prácticamente siempre presentes en la obra de Ignasi Aballí, un artista constantemente atraído también por lo ausente, por la invisibilidad, la transparencia, lo que se evapora y se desvanece, lo efímero, lo intangible. Un creador interesado en “explorar (y desear que nosotros también queramos hacerlo) las sutiles praderas blanquinegras de la(s) palabra(s) y de las ideas. Es ahí donde consigue ser lo que yo creo que es: un cazador de pliegues. Algunos los llaman poetas...” (5)

En consonancia con esta continua relación entre lenguaje e imagen que le caracteriza, y para la que ha empleado distintas estrategias expresivas, debemos ahora analizar la serie de obras realizadas con una base fotográfica que recogen listas, palabras, inventarios y registros textuales. En este sentido, el propio Aballí señalaba que "clasificar y ordenar son dos estrategias para intentar comprender la complejidad de la realidad, darle una apariencia más lógica representándola de otra manera. Me interesa el carácter objetivo, la distancia con lo expresivo y lo personal que tienen estos trabajos que, básicamente, se dividen en tres grupos: los Listados, los Inventarios y las Cartas de Colores". (6)

De esta forma, la idea de clasificación y ordenación, que prevalece en buena parte de su trabajo fotográfico, como hemos podido ver, le convierte en una especie de artista de lo taxonómico, algo así como

un entomólogo de fechas, datos, cifras y registros, que hacen referencia a aspectos vinculados a la información procedente de



Ignasi Aballi. Serie *Listados* (1997-2005)

189 inmigrantes	800.000 inmigrantes
51 inmigrantes	300 inmigrantes
95 inmigrantes	164 inmigrantes
285 inmigrantes	200 inmigrantes
733 inmigrantes	40 inmigrantes
100.000 inmigrantes	45 inmigrantes
69 inmigrantes	600 inmigrantes
80 inmigrantes	14 inmigrantes
13 inmigrantes	263 inmigrantes
1.700 inmigrantes	12 inmigrantes
104 inmigrantes	700.000 inmigrantes
19 inmigrantes	148 inmigrantes
4.000 inmigrantes	99 inmigrantes
32 inmigrantes	451 inmigrantes
72 inmigrantes	70 inmigrantes
25.000 inmigrantes	283 inmigrantes
974 inmigrantes	4.792 inmigrantes
60 inmigrantes	111 inmigrantes
	17 inmigrantes

grupos humanos que aparecen habitualmente en situaciones de inferioridad social, como pueden ser inmigrantes, parados, o incluso vital, tal es el caso de los accidentados o los fallecidos.

En estas series, especialmente en las dos primeras, *Listados e Inventarios*, hace sobre todo hincapié en la necesidad de mostrar y presentar esos datos informativos de la forma más neutra y, si cabe, fría posible, con lo que intenta producir en el espectador una reacción aparentemente contradictoria y fundamentalmente inquietante.

Así, por un lado, nos presenta una información real y objetiva, que consiste en cifras y cantidades, tablas numéricas desposeídas de cualquier tipo de temperatura emocional, pero, por otra parte, en cuanto nos detenemos a leer esos guarismos y números nos damos cuenta de qué se trata: un registro de situaciones, experiencias y vivencias humanas, vinculadas con el cuestionamiento de nuestros códigos y estructuras sociales, políticas e ideológicas, que se alejan de la frialdad de las estadísticas y se adentran en el cálido territorio de nuestras emociones personales.

De esta forma, el método que aplica Aballí es el de recoger, lo más exhaustivamente posible, una parte de la realidad; en los *Listados* lo hace a partir de los periódicos, y en los *Inventarios* buscando la información en diferentes medios como enciclopedias, diccionarios, Internet,... En este mismo sentido podemos citar también los *Calendarios* (2003, 2004, 2005, 2006), que están realizados a partir de coleccionar y ordenar las fotografías aparecidas en la portada del periódico a lo largo de un año.

Esta sistematización le sirve para ofrecer otras variantes sobre la realidad que no suelen plasmarse frecuentemente dentro de las obras

artísticas, que se encuentra imbricada en determinados procesos críticos, con respecto a las estructuras sociopolíticas e ideológicas, y que, por otra parte, le vincula igualmente a toda una corriente de influencia archivística muy en boga en la actualidad dentro del panorama artístico contemporáneo.

“Otro aspecto importante” –prosigue– “de estas obras es la relación entre imagen y texto, cómo éste se puede convertir en imagen y viceversa. Hay una voluntad de enfrentar al espectador a la complejidad de lo cotidiano y a la cantidad y variedad de matices que lo constituyen. Es un ejercicio bastante absurdo y muy obsesivo. Recortar el periódico cada día durante nueve años es una rutina que forzosamente responde a una necesidad que va más allá de la lógica. Pero ésta es una característica común a muchos artistas cuya obra no sería posible sin la obsesión, como, por ejemplo, On Kawara, artista al que me siento próximo, o Bernd & Hilla Becher, entre otros.” (7)

Como vemos, Aballi se alinea asimismo junto a otros creadores -ya hemos visto ejemplos de ello- que tienden a considerar al texto como otra forma de imagen, viéndolo consiguientemente de la misma manera que lo hacemos con otros registros iconográficos. Por tanto, texto e imagen se interrelacionan en estas obras, estableciendo un diálogo sin jerarquías ni dominios, en un plano de absoluta igualdad. Vemos lo que leemos. Leemos lo que vemos.

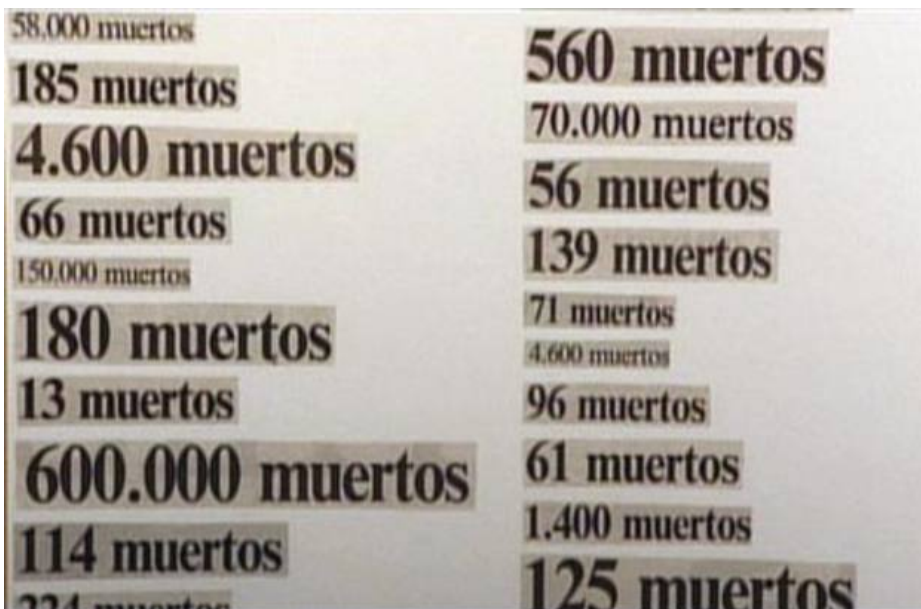
Del mismo modo, arbitra soluciones diferentes, bastante inesperadas, a la hora de enfrentarse a la realidad cotidiana, potenciando precisamente esos aspectos numerales, fríos y estadísticos que aportan otra lectura a determinados factores reales.

Hay, por otra parte, una cierta obsesión por el registro, una suerte de estética del dato, que como él mismo señala, le lleva a otra dimensión apartada de lo que podríamos considerar como lógico. El hecho de recortar datos de los periódicos, una actividad que en

principio puede parecer metódica y racional, paradójicamente, acaba convirtiéndose en otra forma de expresar sus opiniones dentro de un plano subjetivo y personal.



Ignasi Aballi. Serie *Listados*. (1997-2005)



"Lo aleatorio está presente sobre todo en la serie de los *Listados* y en los *Calendarios* porque su contenido depende exclusivamente de las cifras, cantidades e imágenes que aparecen en el periódico. Las diferentes clasificaciones que establezco son una consecuencia del contenido del periódico, para mí son imágenes sobre diferentes aspectos de la realidad: la muerte, la economía, el tiempo, el trabajo, la geografía, las ideologías, etc. Cuando una palabra (como Muertos o Personas) aparece muchas veces, organizo un listado con ella. Evidentemente yo he tomado varias decisiones en esta serie de trabajos, pero creo que no alteran el carácter básicamente objetivo de los mismos. Los *Listados* no tienen mucho de autobiográfico." **(8)**

Por otro lado, en sus obras Aballí manifiesta también un interés por conceptos como el tiempo, lo invisible, el color, el cine, la literatura y la relación entre la imagen y el lenguaje. Precisamente, la vinculación entre estas dos esferas es algo que casi siempre ha estado presente en su trabajo. Este aspecto era algo que ya podía comprobarse en la serie de cartas de colores donde ubicaba el color, el tono y al lado su nombre, o bien lo superponía de forma que era imposible separar el aspecto visual del lenguaje.

A partir de entonces esta relación daría lugar paulatinamente a otras series, entre ellas la de los *Listados*. Para ello, como ya hemos visto, suele utilizar estrategias -muy propias del arte conceptual- vinculadas a la palabra, al emplear pies de fotos y material textual extraído de periódicos y revistas, que en cierto modo es convertir una imagen en texto; una imagen que responde a un hecho concreto, y es casi como averiguar a qué texto hace referencia.

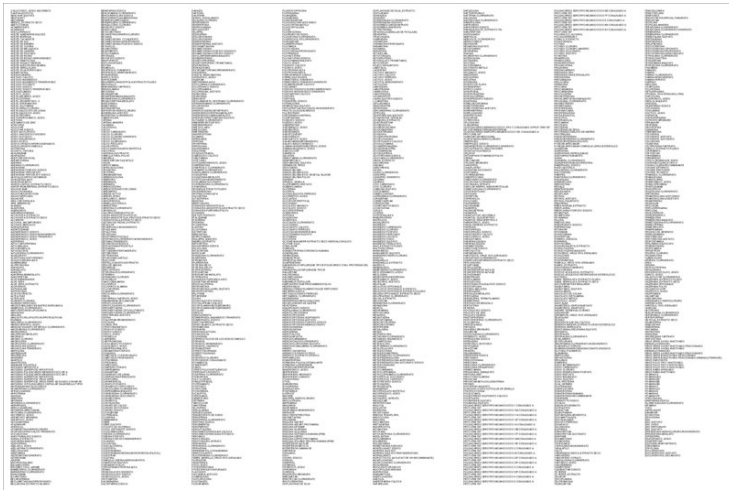
Resulta curioso, finalmente, comprobar cómo estas obras se convierten en otro valor plástico al eliminar cualquier referencia

figurativa o, por decirlo de otro modo, natural, despojando el paisaje de la fotografía de aquellos elementos y factores que le son más familiares (personas, edificios, geografías, ciudades, escenarios), y sustituyéndolo por registros pura y duramente textuales y estadísticos. Y, sin embargo, no dejan de poseer una de las principales cualidades asociadas a la obra plástica como es su capacidad de generar espacios y ambientes.

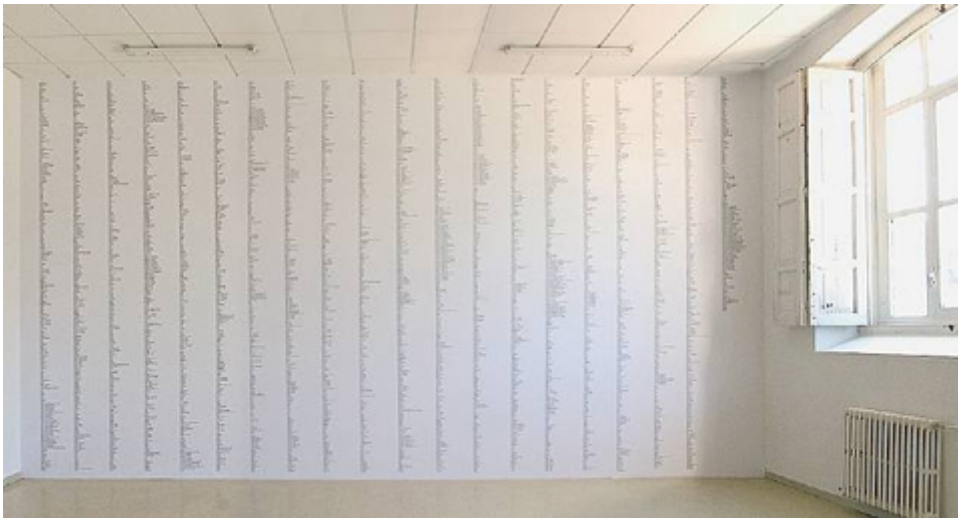
Como información complementaria a todo lo anteriormente expuesto, y también como un buen ejemplo de la importancia de este artista dentro del panorama artístico actual, debemos mencionar además la exposición que, entre octubre del 2015 y marzo del 2016 le dedica el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, comisariada, por cierto, por Joao Fernandes, quien es asimismo especialista en el diálogo texto y fotografía.

Así, desde el propio museo se señala: "La obra de este artista catalán propone una reflexión conceptual sobre la representación y la percepción de medios como la pintura, el objeto, la fotografía, la ficción, el cine o el vídeo. Su trabajo, iniciado en los años 80, inventa y reorganiza textos, imágenes, materiales y procesos, confrontando la presencia y la ausencia, lo material y lo inmaterial, lo visible y lo invisible, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación. Así relaciona el exceso de imágenes en la sociedad actual con la escasez de significados que podemos atribuirles." (9)

Es importante recalcar el hecho de que en las fotografías que estamos analizando, Aballí no se limita simplemente a reproducir los datos o a copiar las cifras, sino que más bien su estrategia personal – que es la que confiere a su trabajo un sello original- es la de fotografiar esos datos que toma de los periódicos, ampliándolos y ofreciendo en definitiva una dimensión material de la propia información.



Ignasi Aballi. *Inventario (Principios Activos A-Z)* 2008



NURIA CARRASCO

(Ronda, Málaga, 1962)

El proyecto *iAHLAN!*, de Nuria Carrasco, publicado en el año 2013 como fotolibro (y que fue considerada por el prestigioso fotógrafo inglés Martin Parr una de las mejores publicaciones fotográficas de este mismo año) es una inteligente y acertada parodia del formato de las llamadas "revistas del corazón", que trata sobre la lucha por la liberación llevada a cabo por tres generaciones de refugiados en el desierto del Sahara.

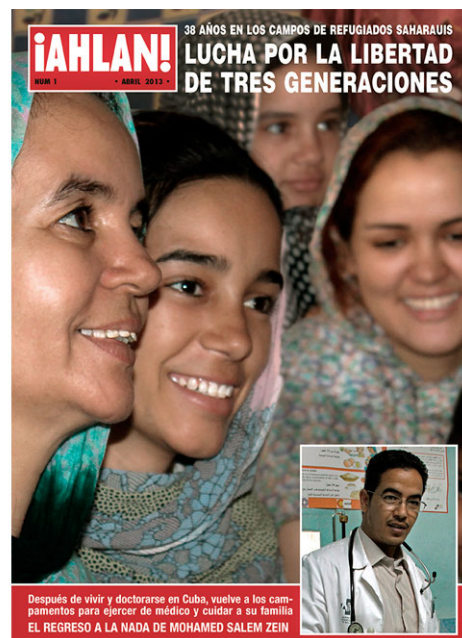
Con la misma apariencia y estilo de revistas como *iHOLA!* se nos invita a entrar en sus tiendas y viviendas, a conocer a sus familias, etc. Junto a las fotografías que componen el grueso del proyecto se muestran también diversos anuncios que han sido brillantemente añadidos como si fueran pastiches.

Como señala Juan Pablo Wert: "El título es la traducción saharauí de *Hola* y la publicación es un *fake* de la célebre revista del corazón que ostenta esa cabecera. Se imposita escrupulosamente el formato y la maquetación pero en su contenido se ha sustituido la realidad española por la de los Campos de Refugiados saharauís en Argelia"

(10)

La idea y los materiales empleados en la realización de este singular proyecto proceden de la experiencia vivida por la propia artista durante su estancia en unos campamentos de refugiados en Tindouf, una actividad que se enmarcaba dentro de Artfariti 2012, (Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental), y que cada año reúne allí a una significativa selección de artistas nacionales e internacionales de reconocido prestigio, entre los que en

esta edición se cuentan nombres como los de Santiago Sierra, Esther Ferrer, Isidoro Valcárcel, Los Torreznos, Federico Guzmán, Antoni Muntadas o Miquel Barceló, entre otros. La finalidad fundamental de



Nuria Carrasco. 2013 *iAHLAN!* Revista 33 x 24 cm. 100 páginas.

esta propuesta es la de dar visibilidad internacional a la difícil situación que viven y experimentan como víctimas desde hace ya más de tres décadas los miembros del pueblo saharauí.

Prosigue Wert: "La obra mantiene una clara congruencia con su trabajo anterior caracterizado por una fuerte vocación inquisitiva en relación con la gestualidad más banal de la vida cotidiana. Para ello Nuria ha venido usando diferentes medios expresivos y soportes diversos buscando la máxima pertinencia en cada caso en relación con su contenido respectivo.

En el que nos ocupa, la revista ¡AHLAN!, la apropiación del formato ¡HOLA! ilustra una táctica analítica feliz por cuanto, a través de la comparación entre los contenidos de ambas, quedan al descubierto los mensajes subliminales de aquella revista y del género en su conjunto. Si en el ¡HOLA! el paisaje del privilegio y del derroche insensato e insultante de unos pocos, la maquinaria de fabricación de “celebrities” y demás instrumentos de dominación se hacen pasar por la “normalidad”, en ¡AHLAN! se puede ver en la misma calidad satinada el paisaje de la dignidad frente a la necesidad, al abandono y la persecución política. Esa otra normalidad, la de la dignidad de la resistencia es la que deja ver como paisaje ejemplar, la intervención de Nuria Carrasco sobre la realidad que se nos impone desde este tipo de instituciones” (11)

En una línea de trabajo muy similar, Nuria Carrasco ha realizado también otro proyecto llamado *KALAS*, que es también otro *fake*, en este caso de la revista *CARAS*, una publicación colombiana número uno en estilo de vida y sociedad siempre asociada al lujo, la elegancia y la sofisticación. En este proyecto se reproduce ese *glamour* visual, el estilo, el formato y la maquetación de esta publicación pero en su contenido se sustituye la realidad de la élite colombiana por la de la población de raíces africanas de Cartagena de Indias.



Nuria Carrasco *KALAS*, 2014 Revista 33 x 25 cm. 112 páginas.

Como la propia artista señala: "KALAS no es ni una parodia ni una crítica. Es una reflexión hecha a través de una publicación con unas características que hace que sea el vehículo perfecto para contar cosas de manera más eficaz que en otros formatos. Este proyecto es un trabajo muy serio en el que he trabajado en todo momento con el más absoluto respeto tanto al formato desde el que se ha construido, como a los protagonistas de las diferentes historias [...] El centro histórico de Cartagena es una postal. Las fachadas de los edificios parecen recién pintadas y de sus cuidados balcones cuelgan flores de colores que contrastan con los edificios. Pero fuera de las murallas, la ciudad se vuelve más gris y caótica. Las diferencias socioeconómicas son evidentes en esta ciudad que siempre alberga alguna fiesta que aparece en las revistas de sociedad. "Precisamente por ese contraste tan fuerte entre clases creo que el proyecto se ha recibido tan bien por los dos lados y que lo han entendido perfectamente. Este proyecto no va contra nadie, lo que pretende es visibilizar la realidad, aflorar esas desigualdades que por otros medios no se consigue o directamente se oculta". **(12)**

JOAN FONTCUBERTA (Deletrix)

(Barcelona, 1955)

Resultaría casi innecesario, o al menos redundante, tener que destacar el papel tan importante que Joan Fontcuberta viene desempeñando desde hace ya muchos años dentro del panorama de la fotografía española contemporánea. Un protagonismo que no sólo se refiere a su propia trayectoria como artista sino que además, e íntimamente ligado con lo anterior, se articula en torno a su importante labor como teórico, escritor y comisario de fotografía.

Es por ello que, dentro de este proyecto de investigación, Fontcuberta va a estar presente en tres de las tipologías analizadas. La primera de ellas es la que hace referencia a su mirada crítica y reflexiva –no exenta de buenas dosis de ironía, algo habitual en su obra- hacia la falta de libertad y el sentido de la censura ideológica.

En este contexto se enmarca su proyecto Deletrix (2013). Dejemos que el propio artista nos dé las claves: “Deletrix: Fanatismo, censura: preservar el dogma sin fisuras, limitar la libertad de pensar y expresar. El lenguaje en suspenso. Opacar las palabras, vedar el conocimiento, atentar contra la inteligencia. Gestos de agresión – innecesarios, inútiles– filtrados por el tiempo: remiten a la plasticidad de un Pollock, un Tàpies o un Mathieu. ¿Redime la estética, la violencia..? ” (13)

Son palabras de Joan Fontcuberta que tratan de definir lo que es el tema central de uno de sus últimos proyectos fotográficos: la censura, y, sobre todo, la lucha contra ella.

Deletrix está compuesto por un libro y una exposición, cuya primera entrega pudo verse en la Feria ArteSantander, en Julio del 2013, y

que posteriormente se inauguraría en el Centro Arts Santa Mònica de Barcelona, en noviembre del mismo año. En su conjunto, registra



Fontcuberta, Joan. *Deletrix: Erasmus #1*, 2013

una serie de ejemplos de censura en textos escritos a lo largo de la historia, y muestra la importancia de luchar por la libertad de expresión.

Desde el 2007 aproximadamente Fontcuberta ha estado trabajando en esta propuesta, visitando bibliotecas y archivos de toda Europa y América del Norte, y ha coleccionado imágenes de textos censurados

de diferentes épocas y autores, Erasmo de Róterdam, Fernando de Rojas, Francisco de Quevedo, entre otros.

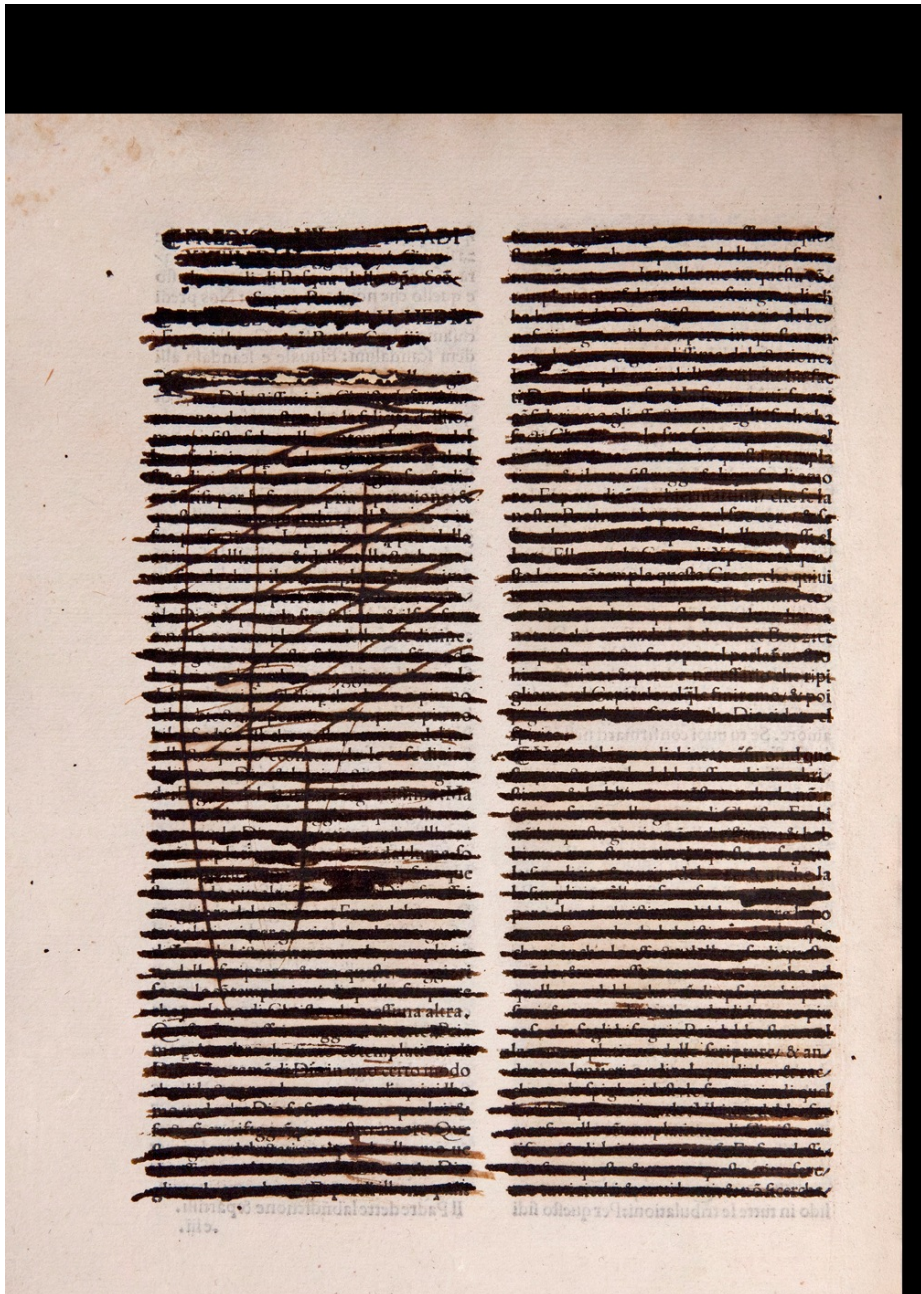
En lo que a la publicación se refiere, ha sido realizada en colaboración con el PEN Club Catalán, el tercero más antiguo del mundo, con motivo de su 90 aniversario, coincidiendo igualmente con la celebración del Día Internacional del Escritor Perseguido. El libro incluye una serie de imágenes del fotógrafo junto con textos en los que escritores de prestigio internacional de la talla de Herta Müller (Premio Nobel de Literatura, 2009) o Salman Rushdie reflexionan sobre la censura

El propio Joan Fontcuberta ha comentado que la temática que trata Deletrix, la censura, es "dolorosa", y aunque habla de formas toscas de censura, "la actualidad nos remite a formas invisibles de censura, porque la sociedad digital ha perfeccionado las formas para dificultar el acceso a la información".

"Este es un trabajo metafórico," –prosigue- "en el que hablamos de Erasmo de Rotterdam y de la Inquisición, pero pretendemos denunciar a los nuevos inquisidores, tras los cuales hay posiciones autoritarias y mesiánicas ejercidas desde un poder que no tiene en cuenta los derechos cívicos y que, como se ha demostrado en los casos de Wikileaks o el agente Snowden, justifican la censura en nombre de la seguridad. Conviene hacer "exámenes de conciencia para que todos seamos más críticos respecto a aquellas amenazas o elementos que hacen que no nos expresemos con total libertad".

Se trata de un "work in progress", por lo que su intención es la de seguir investigando en bibliotecas y archivos de todo el mundo para fotografiar casos flagrantes de censura, de manera que "los actuales dos centenares de documentos que hablan de este infundio, de esta violencia ejercida contra el texto, se convierta en unos años en miles".

La primera serie está dedicada a Erasmo de Rotterdam, tomada en Salamanca, cuyos libros fueron censurados -toscamente tachados con tinta- por la Inquisición e incluidos en el Índice de Obras Prohibidos por el Concilio de Trento. **(14)**



Fontcuberta, Joan. *Deletrix: Savonarola #1*, 2013

Con motivo de la exposición en el Centro de Artes Santa Mónica, Manuel Guerrero, su director artístico, escribió un texto interesante del que incluimos estos fragmentos:

“No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro. Por eso el materialista histórico se distancia de ella en la medida en que es posible hacerlo. Y considera como su tarea cepillar la historia a contrapelo.””, escribe en la célebre séptima de sus Tesis sobre la filosofía de la historia Walter Benjamin. Y es que la historia de los textos, como la historia de las imágenes, es la historia de los vencedores. Tal como afirma Benjamin, la historia de los textos, como la historia de las imágenes, es el botín que arrastran los dominadores en su marcha triunfal sobre los vencidos. Botín al que acostumbra a llamarsele “patrimonio cultural”. Como el materialista histórico, como el historiador, el artista, el fotógrafo, es también un arqueólogo del pasado, un descifrador de palimpsestos, que rastrea los archivos de los textos, de las imágenes, para hacer emerger los testimonios de la violencia del poder político o religioso, de las muestras de censura y de fanatismo que quedan inscritas en la piel, en las páginas, de los manuscritos y de los textos, para poner límites, para vetar, la libertad de creación, la libertad de pensamiento.

Joan Fontcuberta, en sus series fotográficas y en sus reflexiones teóricas, no ha dejado de investigar, desde los comienzos de su práctica artística, durante los años 80 del siglo XX, los mecanismos y las técnicas de ficción y de representación visual que construyen nuestra imagen de la realidad, mostrando y poniendo en evidencia que no hay ningún texto ni ninguna imagen que sea inocente. No es extraño, pues, que algunas de sus celebradas series fotográficas de los años noventa tengan títulos tan explícitos como Palimpsestos o Semiópolis. La serie Deletrix nace de la voluntad de registrar



Fontcuberta, Joan. Deletrix: Stephanus #1, 2013

ejemplos directos de la censura sobre textos escritos y de la sorpresa frente las nuevas formas que la acción de tachadura, de borradura o de rascado, inscriben encima del texto. Es en los textos censurados de siglos pasados que se hallan en las más importantes bibliotecas que Fontcuberta ha encontrado los ejemplos más claros de esta violencia sobre los documentos, los textos, de nuestra tradición cultural. Y es bien significativo que sean imágenes de páginas censuradas de Erasmo y de sus *Adagios*, en una edición latina publicada en Basilea, el 1541, del fondo de la Biblioteca Histórica de

la Universidad de Salamanca, las primeras que forman parte de la serie Deletrix, iniciada en 2006. Sin ningún tipo de intervención del fotógrafo, más allá de la elección de la imagen y de la reproducción fotográfica fiel de la página escogida, es el propio gesto y trazo de censura y de oscurecimiento del texto lo que evidencia la presencia de la violencia contra la libertad de la escritura, contra la libertad del pensamiento. A lo largo de los últimos seis años, Fontcuberta ha ido recogiendo otras imágenes de textos censurados, de autores y de épocas diferentes, en diversas bibliotecas y archivos europeos. Testimonios mudos de la intolerancia, de las prohibiciones y del totalitarismo que forman parte, sin embargo, de nuestra herencia cultural, estas imágenes nos recuerdan que es tan importante la lucha por la relectura crítica de nuestra tradición cultural como la lucha por la libertad de expresión en el presente.” **(15)**

De esta forma, Fontcuberta crea una serie de fotografías que recoge en primer plano reproducciones de las páginas de distintos libros de autores como Erasmo, Llobet, Robles Corvalan, Savonarola o Stephanus, que han sido intervenidos con tachaduras, manchas y borrones, que recuerdan mucho a las estrategias empleadas por algunos poetas visuales (entre otros Fernando Millán, también incluido en este proyecto), y que son, al mismo tiempo como vemos un alegato en contra de la censura y a favor de la libertad de expresión y pensamiento, y por otra parte, alcanzan igualmente una interesante dimensión plástica, con la alternancia de masas y líneas escritas, y en la que, una vez más, -tal como vamos viendo continuamente aquí- el texto deviene imagen y la imagen asume un valor textual.

OLALLA GÓMEZ

(Madrid, 1982)

Los intereses creativos de esta artista están siempre motivados por una elevada temperatura de crítica social y política. A través de una serie de estrategias formalizadas por medio de distintos tipos de apropiaciones, interferencias y recontextualizaciones, trata de releer y alterar espacios de realidad. Para conseguir sus propósitos suele emplear materiales cotidianos e imágenes de los *media*, recurriendo a diversos lenguajes de expresión entre ellos las instalaciones e intervenciones, la pintura, el video y la fotografía.

Según ella misma afirma: "El arte no puede cambiar el mundo, pero al menos puede intentar cambiar su imagen, desvelar sus sentidos y cuestionar su puesta en escena. Por ello dentro del contexto hiperconsumista y neoliberal, mi trabajo se plantea como ejercicio de respuesta al entorno cotidiano, en el cual establezco relaciones con el espacio, imágenes y objetos, en un continuo replanteamiento del ritmo acelerado en la sociedad de consumo y sus consecuencias diarias. Me interesa crear juegos visuales, renegociaciones y espacios de ruptura con los que acercarse a la realidad existente en un intento por transformarla en algo por definir, o al menos para evidenciarla quedando así lo preestablecido puesto en entredicho. En mi trabajo el concepto de desaparición y de pérdida de sentido, ya sea de las personas por diferentes mecanismos como levedad, consumo o amnesia, de los objetos por sus ritmos y obsolescencias creando ruinas-residuos o de los lugares por su falta de tiempo y evanescencia, son elementos que articulan relaciones en mis proyectos". **(16)**

Dentro de esta indagación en torno a la crítica social y política, e igualmente vinculado al lenguaje de la fotografía y a la utilización de consignas y textos escritos relacionados con la creación de imágenes debemos señalar su proyecto *Damnatio Memoriae*.



Olalla Gómez. *Damnatio Memoriae*.

Con este título la artista hace alusión a la práctica senatorial en la antigua Roma con la que se condenaba el recuerdo de un enemigo del Estado mediante la eliminación de imágenes, monumentos o inscripciones que recordaran al condenado. Olalla Gómez se apropia de esta premisa, situándola en un contexto sociopolítico actual, al borrar las imágenes que aparecen en las monedas de uno y dos euros para después inscribir en ellas algunas de las consignas de los movimientos sociales y ciudadanos de los últimos años.

“Escuela pública para todos”, “no somos plusvalía”, “rescatar personas, no bancos”, “se buscan principios, o “no nos representan”, son algunas de las denuncias que graba en sus monedas, y que

después reinserta de nuevo en el circuito económico a través de diferentes estrategias, en lo que es todo un ejercicio de denuncia del sistema bancario y, por extensión, del propio sistema capitalista.



Olalla Gómez. *Damnatio Memoriae*.

MARIANO ICAZA

(Bilbao, 1964)

En su proyecto "*¿DELITO O NECESIDAD?*" Mariano Icaza cita algunas afirmaciones del conocido artista urbano Banksy: "A pesar de todo lo que se dice, el Graffiti, no es la categoría más baja del Arte. Aunque se haga escondido por la noche, es de las formas más honestas de expresar Arte. No hay elites y se expone en las mejores paredes de la ciudad, La Calle. Alguna gente se hace policía porque quiere un mundo mejor, otros se hacen vándalos porque quieren hacer del mundo un lugar más bonito. A nuestros gobernantes no les gusta ya que no ven como sacarle un rendimiento económico "...

Para, a continuación reflexionar él mismo: "En los años 80, apareció el movimiento del Graffiti. Criticado en un principio, pero finalmente considerado un Arte, convive con nosotros y nos aporta Otro tipo de Información. Outsiders que ocupan espacios públicos; Artistas fuera de la ley. Con este Proyecto, que presento, manipulando Cartelística Urbana, intento ser partícipe de esta tendencia. Desde un terreno mucho más cómodo, manipulando con Photoshop, no activamente en el propio espacio o cartel..." **(17)**



De esta forma, con su proyecto intenta aportar una nueva dimensión a un tipo de arte como el urbano, también llamado *Street art*, que suelen incorporar en muchas de sus propuestas una clara dimensión de crítica social y política, tal como Bansky manifiesta. Y lo hace desde el registro fotográfico, con una posterior manipulación digital, mostrando diferentes tipos de señalética urbana y de anuncios que aparecen en el paisaje de nuestras ciudades, que han sido modificados para transmitirnos un mensaje crítico en relación a aspectos tan candentes y presentes en nuestra sociedad como pueden ser los conflictos bélicos o las desigualdades sociales, políticas y económicas.



Lo verdaderamente curioso y sorprendente –y a la vez eficaz- de su propuesta es que la literatura urbana, bien sea en formas de anuncios, carteles o señales textuales, está tan imbricada en nuestra propia vida de urbanitas, que, en un primer momento, al ver las



fotografías de Icaza, nuestra vías perceptivas no registran nada “anormal”; tendrá que ser después de una segunda mirada, mucho más detallada y atenta, cuando empezamos a descubrir mensajes y llamadas visuales que no son las que habitualmente percibimos en nuestro cotidiano deambular por los paisajes ciudadanos. De esta forma, todas esas palabras, frases y códigos textuales que aparecen en sus fotografías, y que ocupan un evidente protagonismo dentro de ellas, nos revelan otros mensajes, nos abren otras dimensiones perceptuales y lectoras, mucho más “perversas y polimorfas” que los simples registros señaléticos que pueblan el paisaje de nuestras calles y ámbitos urbanos. Ahí empieza un nuevo juego...



ROGELIO LÓPEZ CUENCA

(Nerja, Málaga, 1959)

El empleo de textos, consignas, eslóganes, anagramas y logotipos así como otras estrategias verbales emparentadas con los códigos de comunicación mediática y publicitaria, ha sido práctica común y habitual en la obra de Rogelio López Cuenca. Una señalética visual y conceptual que le ha servido para arrojar una luz irónica, reflexiva y crítica sobre diferentes aspectos de nuestra realidad social, política y cultural. Una lúcida luz que proyecta brillos y sombras a través de diversos iconos, emblemas y guiños mediáticos.

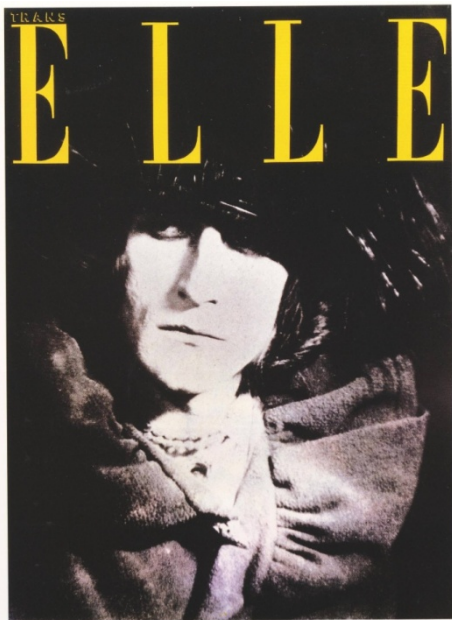
Su trayectoria inicial como poeta ha dejado una fuerte huella en todos sus trabajos visuales y plásticos, lo que se traduce en la constante presencia de registros textuales, de juegos de letras y palabras, muchos de ellos procedentes del mundo de la publicidad, de los *mass media*, e incluso de la propia cultura (alta y baja). Visualmente su obra puede vincularse a determinados comportamientos del pop americano, del constructivismo ruso (pienso especialmente en Tatlin) que ya podían detectarse en las primeras obras que realizara en los ochenta como miembro integrante del malagueño grupo "Agustín Parejo School", y también de ciertas referencias vanguardistas; influencias reformuladas mediante composiciones de colores planos, iconografía mediática y diversas soluciones y recursos tipográficos.

De esta forma, y a través de ese hábil manejo irónico y poético del lenguaje (como juegos de palabras) y la relectura de las imágenes cotidianas (algunas procedentes de los medios de comunicación, portadas de revistas, señales de tránsito, anuncios o mapas); y del empleo de diversos y variados mecanismos comunicativos como

pueden ser videos, poemas, impresiones fotográficas, textos, postales, hojas de periódico, páginas web, documentos, camisetas, recuerdos turísticos, etc., efectúa una crítica mordaz e irónica a la cultura y la sociedad contemporánea.

Como señala Juan Antonio Ramírez: "Uno de sus recursos más frecuentes consiste en reproducir una fotografía muy cargada de implicaciones históricas y/o culturales, añadiéndole algún texto o pictograma que haga estallar un nuevo significado, normalmente poco complaciente con el sistema de valores que sustenta la imagen o el texto (o ambos) de los que se ha servido." **(18)**

Estas estrategias se perciben claramente en una serie de obras de las que un buen ejemplo podría ser "*Elle (RoseSélavy)*" (1992), que, siguiendo ese proceso, se construye a partir del artificio de una falsa portada de revista, con una imagen fotográfica en primer plano de Marcel Duchamp, travestido en su *alter ego* femenino RoseSélavy.



Rogelio López Cuenca. *Elle (Rose Sélavy)*, 1992

Esa veta irónica, salpimentada con abundantes pellizcos de sentido crítico (y ciertos toques de bienvenida malicia...) puede igualmente verse en un buen número de otros de sus trabajos fotográficos. Tal es el caso de *Droits de l'homme* (1999) en el que establece una curiosa analogía entre la idea de los derechos del hombre y las cualidades cantadas y contadas por una conocida compañía de estética y belleza, poniendo de esta forma en tela de juicio determinados mecanismos asociados a los factores genéricos y de identidad, así como la propia imagen del hombre (en tanto varón, no en tanto ser humano) según ciertos clichés relacionados con la publicidad y el marketing. Una obra que aporta una cierta carga moral a los iconos socialmente preestablecidos (bien podríamos decir, pues, que aquí sí que no habría ética sin estética...)



Rogelio López Cuenca. *Droits de l'homme*. 1999

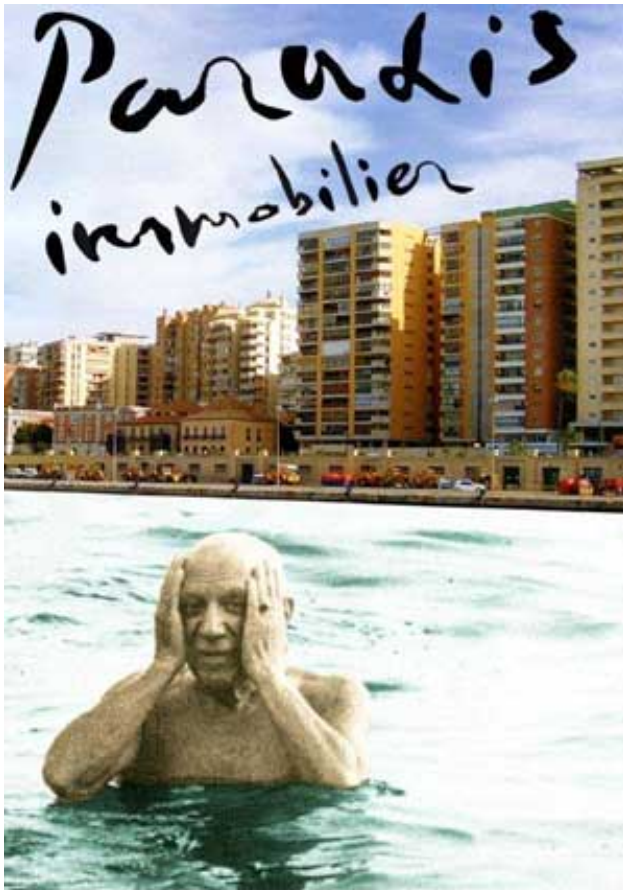
Del mismo modo, en otras obras, como por ejemplo, *Maybe the real you is a blonde* (2000) vuelve a incidir en aspectos similares, también vinculados a la idea de género y de identidad. De alguna manera parece decirnos que los conceptos genéricos no son siempre tan definidos, marcados y obvios como social, y sobre todo culturalmente, creemos. Quizás -¿quién sabe?- todos, en una escala u otra, podemos llevar también “una rubia” escondida en algún lugar de nosotros mismos.



Rogelio López Cuenca. *Maybe*. 2000

En los últimos años, especialmente a partir del 2010, la presencia de elementos textuales en su obra en general, y también en concreto en aquellas en las que utiliza un soporte fotográfico, cuenta con algunos ejemplos interesantes y muy significativos, como puede ser el caso de *Paradis Immobilier*(2011), obra que forma parte de *Surviving Picasso / Sobrevivir a Picasso*, un proyecto en curso del que López Cuenca es miembro activo, que estudia el fenómeno desencadenado en Málaga al que el propio López Cuenca denomina como la picassización forzada de esta ciudad (no olvidemos que él mismo es también malagueño), y de su ambiente cultural, y en el que lleva

trabajando desde el 2010, reflexionando, no sin grandes dosis de ironía crítica (factores siempre presentes en su trabajo), sobre la conversión de un artista de la talla de Picasso en una especie de marca registrada, asociada a su propia ciudad de nacimiento. Todos sabemos la escasa, por no decir prácticamente nula, relación que tuvo Picasso con su ciudad natal a lo largo de su vida.



Rogelio López Cuenca. Paradis Immobilier, 2011

De esta forma, trata de advertirnos de los peligros, y de la incongruencia, de convertir una figura artística en un icono del marketing y de la publicidad turística. López Cuenca es especialmente sensible a estas estrategias de mercadotecnia vinculadas, de la manera más espúrea y ficticia, a lo que es el sistema de valores de la

cultura. Del mismo modo, establece una perversa analogía entre el boom inmobiliario padecido por Málaga, y en conjunto por toda la Costa del Sol, y la figura del propio Picasso, como un valor de mercado y de reclamo turístico.

ANNA MALAGRIDA

(Barcelona, 1970)

La fotografía, en relación con otras disciplinas como el vídeo y las instalaciones, la pintura o la performance, son los principales elementos de expresión a los que recurre Anna Malagrida para llevar a cabo su trabajo.

En líneas generales, sus obras consisten en distintos tipos de imágenes que utilizan la dialéctica de los opuestos para crear su propio discurso conceptual y formal: espacio interior y exterior, luz y oscuridad, transparencia y opacidad... Del mismo modo, se interesa por distintos elementos que aparecen inscritos en la realidad social, buscando siempre dejar un espacio de reflexión para que el espectador reaccione e interactúe con sus ideas e interpretaciones.



Anna Malagrida. *Los muros hablaron*, 2011-2013

Su proyecto *Los muros hablaron*, realizado entre el año 2011 y el 2013, está compuesto de dos series fotográficas: *Zócalos* y *Muros*, en los que establece el registro visual de un gran número de grafitis, pintadas e inscripciones creadas durante los acontecimientos que provocaron una gran oleada de movimientos de protesta social en España, a lo largo de los años 2011 y 2013.

Se trata de un inventario fotográfico de las huellas textuales –que apenas resultan ya visibles– de numerosos eslóganes, consignas y escritos que, como si fueran una suerte de gritos anónimos, llenaron las paredes de distintos edificios, pero que rápidamente fueron eliminados.

Estos registros fotográficos se llevaron a cabo en las paredes de edificios pertenecientes a diversas instituciones, financieras y políticas en su mayoría, de Barcelona y Madrid, es decir espacios de poder que por esa misma razón se erigen en eficaces y dirigidos objetivos de protestas públicas. Poder *versus* ciudadanía...



Anna Malagrida Serie *Zócalos* 2011-2013



Anna Malagrida Serie *Zócalos* 2011-2013

Interesándose por las distintas manifestaciones de protesta pacífica surgidas a raíz de los acontecimientos sociales de mayo de 2011, del Movimiento 15M o de los Indignados, que tuvieron además un amplio reflejo en todo el espectro de las redes sociales, estas series de fotografías –tal como la propia artista afirma-: “nacen con la voluntad de crear un inventario y constatar la huella que estas protestas han dejado en los muros de algunas ciudades, los lugares donde dejaron su rastro las voces indignadas. Los textos y palabras de las inscripciones originales han sido recogidas para este proyecto en dos obras, un diario y una proyección acompañada de una banda sonora compuesta de registros del sonido original de las manifestaciones”. **(19)**

Estos trabajos, que operan registrando las huellas y restituyendo la memoria, se fijan también en la transformación de los objetos fotografiados. En las imágenes fotográficas que componen la serie *Zócalos* aparecen restos escritos de las huellas de los gritos sociales. Las bases de los edificios parecen transformarse en esculturas de piedra, inamovibles y hieráticas, al igual que las instituciones que representan.

Por su parte, la serie de los *Muros*, abarrotados de pinturas anónimas y representados en gran formato, se le aparecen al espectador como pinturas que nacen del conflicto social, como una página de piedra sobre la que depositar estos fragmentos escritos de protesta y reivindicaciones sociales y políticas.

DANIEL MAYRIT

(Madrid, 1985)

Como artista sus principales intereses se plasman en el establecimiento de relaciones entre el documental y lo ficcional, y a partir de ahí cómo las interconexiones que se establecen entre ambas esferas pueden afectar a la forma en que el espectador las percibe. Mayrit explora los pliegues y los espacios fronterizos que surgen, y que a menudo se traducen en imágenes que el espectador no pueda situar fácilmente en ninguna de esas categorías.

Para la consecución de sus intenciones recurre a imágenes que obtiene de diferentes medios de comunicación, desde prensa escrita e Internet hasta la propia historia del arte. Para estructurar formal y creativamente estos intereses artísticos recurre a la fotografía como principal lenguaje expresivo.

En relación al empleo de textos en sus imágenes fotográficas que posean una marcada dimensión ideológica y política quiero destacar su proyecto *Sin España (Without Spain)*, realizado en el 2014.

Según afirma el propio Mayrat: "Las nociones de representación y representatividad han estado presentes en todos los discursos y teorías alrededor de la fotografía desde el propio nacimiento del medio, pero ha sido quizás durante los últimos 30 años cuando más se han diluido las fronteras entre el referente y su imagen a través de diferentes prácticas artísticas y teóricas.

Sin embargo, enmarcados en el actual contexto socioeconómico, ambos conceptos toman una nueva relevancia y las formas clásicas de entender la representación visual y la representatividad social están siendo puestas una vez más en entredicho.

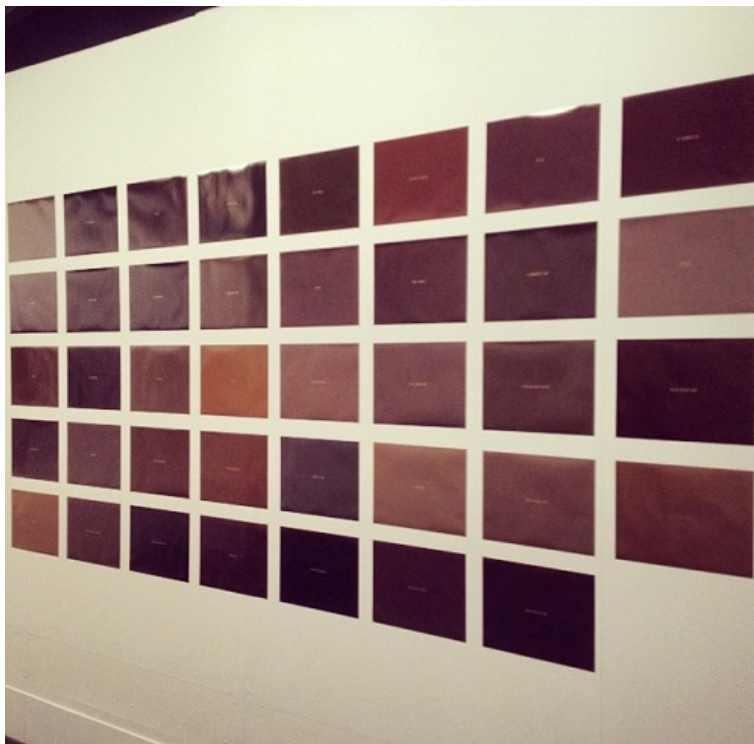


Daniel Mayrit. Proyecto *Sin España (Without Spain)*, 2014

Esta serie muestra 39 imágenes de cada uno de los discursos de navidad del rey Juan Carlos I desde su ascensión al trono en 1975, obtenidas al renderizar el video de cada discurso a su correspondiente color medio. La palabra estampada en cada imagen corresponde al sustantivo más repetido en el discurso de cada año, una vez eliminada del mismo la palabra 'España'". **(20)**

De esta manera, establece una serie de niveles de comunicación muy interesantes, que tienen que ver con la carga psicológica y conductiva de los diferentes mensajes. Así, dominan absolutamente los registros cromáticos apagados y neutros, como los ocres, los pardos y los colores negruzcos, que indican el estado de euforia o contención que el país experimentaba en los distintos años. A veces, puede percibirse una ligera coloración un poco más luminosa, casi imperceptible, en función del grado de intensidad de la crisis social y económica. Por el contrario, en otras imágenes lo que predominan son los tonos oscuros, reflejo simbólico de las dificultades económicas y sociales del país.

Del mismo modo, la palabra que aparece en cada una de las imágenes fotográficas nos habla igualmente del grado de optimismo o contención que las circunstancias nacionales permitían.



Daniel Mayrit. Proyecto *Sin España (Without Spain)*, 2014

FRANCISCO REINA

(Sevilla, 1979)

Su obra artística indaga sobre determinados intersticios de la realidad en los que encuentra y representa diversas situaciones generadas a partir de lo que puede ser misterioso y desconocido, y que acaba conformando espacios en los que el miedo, de una forma u otra, se encuentra en estado latente. A lo largo de los años su trabajo se ha ido politizando, buscando una representación crítica que centra sus inquietudes y temores en torno a las consecuencias derivadas del poder ejercido por el ser humano.

El proyecto *HOPE... THE DEFEAT OF THE CENTURIES* (2008) es, según sus palabras una reflexión sobre el potencial del ser humano y su poder para cambiar el curso de los acontecimientos.

Tal como el mismo Reina señala: "Muy pocos son los que han querido darse cuenta de la horrible amenaza que se cierne sobre nosotros. Sería absurdo negar al ser humano su terrible y eficiente capacidad de crear sistemas de control para llevar a buen fin sus perspectivas de poder. Hemos aprendido a vivir bajo la angustia suave de un Terror Abstracto, un miedo al Tirano, al Estado Vecino, a lo desconocido, a los Señores de la Guerra,... Vivimos acosados con el riesgo continuo de una nueva hecatombe mundial. En los albores del III Milenio, la madre tierra está devastada por la destrucción y el saqueo de sus recursos naturales. Víctima de la irracionalidad de las irresponsables concentraciones humanas, de los excesos de los que tienen de sobra de todo mientras oye el clamor de tantos que no tienen nada. Ya empieza a ser desesperante el oír continuamente lo

mal que van las cosas. De creer que todo está perdido porque lo dicen otros. Es hora de luchar y tomar las riendas de nuestro destino



Francisco Reina. Hope,..The Defeat of the Centuries, 2 008



para así ser capaces de encaminar nuestras vidas hacia algo mejor. Dentro de la oscura actualidad en la que vivimos, llena de un pesimismo y falta de iniciativa que nos consume a todos y del cual estamos absolutamente convencidos todavía hay espacio para que la luz de la Esperanza (HOPE) se abra camino. Una esperanza

depositada no en un ente divino, sino en nosotros mismos como individuos con un potencial suficiente para hacer de nuestro día a día una realidad mucho mejor. (Las Centurias son unos escritos divididos en cuartetos donde Nostradamus quiso recoger los acontecimientos relacionados con el futuro de la Humanidad, desde los días en que él empezó a escribir hasta el fin de los tiempos). **(21)**



Francisco Reina. Hope,..The Defeat of the Centuries, 2 008

Son pues imágenes fotográficas que registran escenarios, tanto urbanos como naturales, donde habita un aura sombrío y como de destrucción. Espacios sumidos e inmersos en una atmósfera de humo y caos, y en los que aparecen una serie de contradictorios mensajes y códigos textuales ("We the Hope", "Hope", "destruirá nuestras ciudades con el fuego", "un corazón frío y cruel", "la sangre se derramará", "No habrá piedad"...) que, por un lado invitan a creer en una cierta esperanza, y por otra parte, nos incitan a la inquietud y al desasosiego.

CARLOS SPOTTORNO

(Budapest, Hungría, 1971)

Este fotógrafo trabaja inmerso en el reportaje gráfico y periodístico, y ha estado siempre interesado por algunos de los mecanismos menos evidentes que determinan la economía y los avatares sociales. Su obra reflexiona sobre la realidad social, política y económica de lugares tan dispares como China, Libia, Singapur, Suiza, Portugal o España, normalmente usando un suceso o acontecimiento de actualidad como punto de partida.



Carlos Spottorno. *Indignados*, 2011

Como apunta en el prólogo de *Idealismo y pragmatismo* Rémi Coignet, redactor jefe de la revista de fotografía *The Eyes*: "Desde

sus inicios, Carlos Spottorno lucha contra una representación simplista del mundo y crea una ficción a partir de la realidad, sin puestas en escena, a través de la observación y la edición. Así pues, Spottorno acepta -tras haberlo rehuido durante mucho tiempo- su pasado como publicista y pone las estrategias narrativas de la publicidad al servicio del relato documental [...] Para alcanzar ese nivel de consciencia sobre lo que la imagen puede y no puede hacer, Spottorno se apoya sobre sus grandes conocimientos en historia del arte. Particularmente de la pintura, de la fotografía y del cine. Esos conocimientos traslucen especialmente en su sentido de la composición. [...] En otras palabras, las formas fácilmente legibles permiten articular discursos complejos". **(22)**

Su proyecto *Indignados* (2011) es un trabajo de investigación que arranca de la primera gran manifestación de indignados en la Puerta de Sol de Madrid. En mayo de 2011 miles de personas se reunieron en la plaza para protestar contra todo el sistema que llevó a España y a otros países a la crisis actual.





Carlos Spottorno. *Indignados*, 2011

Se adoptó el término "indignado" al igual que el título del libro homónimo escrito por el intelectual francés Stéphane Hessel, que trata sobre las injusticias que estamos viviendo y cómo las generaciones más jóvenes intentan reaccionar de formas diversas contra la dictadura financiera. Las personas ocuparon la plaza durante semanas, desafiando a la policía, que trató de disolver la ocupación con el argumento de que ningún acto político estaba permitido 24 horas antes de unas elecciones.

Se trata, pues, de un conjunto de imágenes fotográficas que recogen algunos de los momentos y situaciones vividas por los protagonistas, siempre personas de a pie, de estos acontecimientos. En ellas, eslóganes, reivindicaciones, palabras de ánimo y de lucha, y otros muchos textos y frases escritas alcanzan una importancia destacada, contribuyendo desde la esfera de lo textual a enriquecer el discurso visual de sus fotografías.

((1) FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976)

(2) PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p: 11-12)

(3) (GUASCH, Anna María. "La mirada múltiple a la realidad", en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2000. P: 476)

(4) (Foster, Hal. "For a concept of the Political Art", en *Art in America*, abril 1984, pp. 17-29)

(5) CARPIO, Francisco. "Al otro lado del espejo", ABC CULTURAL Enero 2014

(6) <http://www.ignasiaballi.net/>

(7) Op. cit.

(8) Op. cit.

(9) (<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/aballi-ignasi>)

(10) <http://www.nuriacarrasco.com/>

(11) Op. cit.

(12) Op. cit

(13) <http://www.pen-international.org/09/2013/catalan-pen-to-organise-deletrix-exhibition->

(14) [http://www.lavanguardia.com/.../fontcuberta-luchar-contra-la-censura.\)](http://www.lavanguardia.com/.../fontcuberta-luchar-contra-la-censura.)

(15) <http://www.artssantamonica.cat/>

(16) <http://www.intransit.es/archivo/olalla-gomez/>)

(17) <http://www.marianoicaza.com/index.html>)

(18) RAMÍREZ, J. A. "Un neorrealismo pauperista", en *Obras*. Diputación de Granada, Granada, 2000.

(19) <http://www.annamalagrida.com/bio.htm>

(20) <http://www.danielmayrit.com/>

(21) <http://www.franciscoreina.com>

22) <http://www.lafabrica.com/.../la-certera-y-comprometida-mirada-de-carlos-spott>.

5.2. DÍPTICOS. TEXTOS

INDEPENDIENTES DE LA IMAGEN

FOTOGRAFICA

La utilización de textos y palabras, independientemente de la propia imagen fotográfica, es una de las estrategias más comunes y utilizadas dentro del lenguaje fotográfico.

En un primer momento debemos pensar en una de sus vertientes más habituales y aceptadas: el simple pie de foto, es decir, cuando las palabras se utilizan únicamente para describir y complementar la presencia protagonista de la imagen.

No obstante, y como señala Rod Slemmons, uno de los máximos especialistas en este campo, responsable de diversas exposiciones centradas en rastrear esta interrelación, “los pies de foto nunca son tan simples. El pie de foto puede existir de manera simultánea a la creación de la imagen, antes o después. Puede mentir acerca de la imagen. La imagen puede desmentir al pie de foto. Las palabras evocan imágenes y las imágenes evocan palabras que pueden hablar de cosas totalmente distintas” **(1)**

En otras ocasiones ese “simple” pie de foto desborda el espacio inicial que se le ha destinado y alcanza mayores proporciones en importancia, tanto desde un punto de vista formal, como también

conceptual. De esta manera, ese texto independiente actúa con su propio valor informativo y expresivo, complementando o no, la imagen fotográfica.

A veces esos textos ocupan incluso un espacio referencial dentro de la totalidad de la obra, equilibrando el valor visual de la imagen, y en ocasiones superándolo.

Poseen igualmente un carácter que podríamos calificar como "didáctico", explicando, fortaleciendo o completando la información formal y gráfica inherente a la propia fotografía.

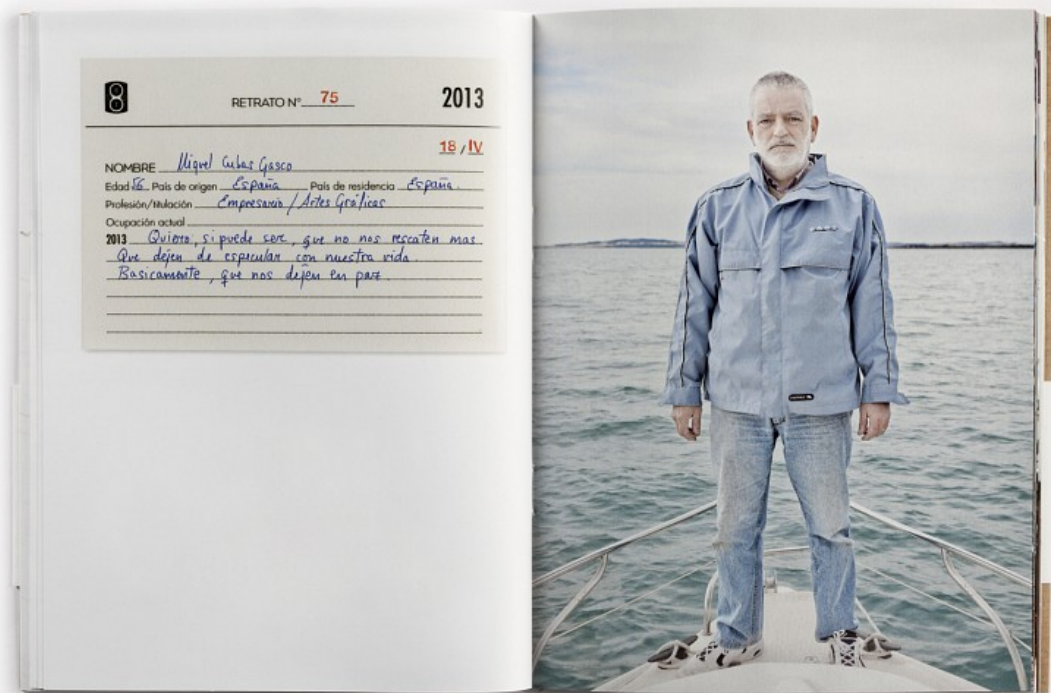
En otros casos consiguen alcanzar una dimensión formal y visual tan significativa que terminan por convertirse en dípticos, con un valor significativo tan capital como el de las propias imágenes con las que se relaciona. Establece así estrategias de representación que operan en un nivel de equidad entre texto e imagen, generando una constante dicotomía de lo visible y de lo verbal.

JONÁS BEL y ANDRÉS TRAPIELLO

Jonás Bel y Rafael Trapiello (Bel-Trapiello) han registrado con su proyecto *2013*, que adopta el formato de un fotolibro por entregas de periodicidad mensual, (autoeditado y autoproducido bajo el sello editorial Phree), un conjunto de 258 retratos de todo tipo de personas que conforman la sociedad española, acompañados de sus correspondientes fichas manuscritas, en las que los retratados cuentan cuales han sido sus expectativas, personales, afectivas, sociales económicas e incluso políticas e ideológicas para ese año del 2013.



Jonás Bel y Rafael Trapiello. Proyecto *2013*



Jonás Bel y Rafael Trapiello. Proyecto 2013

Como ellos mismos explican: “Cansados de que la situación económica y social actual sea medida y contada mediante parámetros como la deuda externa, la prima de riesgo y otros indicadores macroeconómicos, hemos decidido retratar a diferentes personas para crear un relato compuesto de imágenes y palabras que narre el año 2013. La idea es sencilla: fotografiar a testigos directos de la situación actual, completando estos retratos con una ficha que los protagonistas escriben de su puño y letra y que nos ayuda a hacernos una idea más concreta sobre ellos mismos y su historia. La ficha contiene un campo fundamental donde el retratado escribe su opinión sobre lo que sucederá, está sucediendo o ha sucedido en el 2013; lo que desea para este año, lo que le gustaría cambiar.

Creemos que es necesario registrar la imagen de la sociedad actual por dos razones fundamentales: comprender y no olvidar. El archivo que proponemos no tiene una estructura científica, no quiere establecer tipologías o clases, no intenta descubrir verdades universales. Tan solo es una aproximación, un esbozo, pero quizás pueda servir para entender mejor un período tan complejo como el nuestro". **(2)**

Podemos ver a lo largo de la historia de la fotografía numerosos ejemplos de fotógrafos que han adoptado al retrato como su género preferencial. Sin embargo, no son ya tan frecuentes los casos de aquellos que han emprendido la difícil y compleja misión de construir una galería de personajes, a modo de taxonomía, que fueran capaces de retratar, de acuerdo con criterios fundamentalmente estéticos, la sociedad a la que pertenecen y la realidad que les ha tocado vivir.

O por decirlo de otro modo, en lo referente a la creación de tipologías y clasificaciones, no han sido numerosos los fotógrafos que han podido fundir de forma armónica distintos aspectos vinculados a la antropología, la sociología, y al encaje del individuo con su ámbito vital, sin olvidar igualmente las connotaciones artísticas, documentales e incluso literarias.

Buena parte de estos propósitos son los que ahora han perseguido estos dos jóvenes fotógrafos, intentando aportar una mirada que no se encuentra muy alejada de otras estrategias tipológicas como pueden ser, entre otras, las de August Sander.

En su caso, han enfocado su trabajo en la sociedad española, fundamentalmente en aquella generada tras unos años de dura crisis económica (y de valores...), y lo han hecho formando equipo artístico. Ambos fotógrafos han emprendido desde comienzos de año la realización de una galería de retratos de una serie de personajes que consideran representativos de la realidad española actual y cuyo ámbito temporal es el año al que hace referencia este proyecto, de ahí su propio título.

DAVID CRESPO

(León, 1984)

Según las propias palabras de este joven fotógrafo: "Trabajo entre lo ridículo y lo absurdo con la intención de salirme de todo tipo de regla o convención social. Inspirado en la propia cotidianidad, me interesa tomarme la práctica artística como un acto lúdico que me sirve para relacionar arte y vida. Si la vida no te trata en serio, haz tú lo mismo. El humor me sirve para reírme de todo, de todos e incluso de mí mismo. Un humor que consiga transformar ese rol serio y aburrido en el que nos encontramos sumergidos la mayor parte de nuestras vidas". **(3)**



¡Hola guapo! ¿Cómo acabaste el sábado? ¿A qué hora y dónde habéis quedado mañana? (Porqué sigue en pie, no?)

De esta forma resulta claro que su obra muestra un gran interés por todas esas situaciones y experiencias que, con tanta frecuencia, retratan lo ridículo y lo absurdo que caracteriza buena parte de

nuestra propia vida diaria. Y, como él mismo señala, en ese afán, el sentido del humor más que la propia ironía actúa como auténtico material de creación.

Esta voluntad de caricaturizar y presentar a través del ácido tamiz del humor determinadas situaciones cotidianas, se refleja evidentemente en su serie *Monólogo*, un conjunto de 16 acciones fotográficas realizadas en las casas y hogares de determinadas personas con las que mantiene algún tipo de relación en su vida diaria. En esos escenarios domésticos cotidianos lleva a cabo una serie de acciones que convierten esos lugares en su propio hogar, y al mismo tiempo en su propio espacio de trabajo.



Pequeño tengo una entrevista el lunes, jiji, un poco chunga de maquetador, asique igual el domingo voy a Madrid, ya te contaré. Me quedo toda la semana para ir a arco? En fin. Besitos.

Sus sorprendentes escenas, sus inesperados comentarios, nos conducen a un mundo fantasioso e irreal donde todo es posible menos la lógica. Cada una de sus fotografías es capaz de recrear un argumento cinematográfico en el que sólo el espacio nos sugiere la

realidad conocida. El resto es una alucinación tan desmedida que provoca cuando menos la sonrisa.

Además, cada una de estas imágenes fotográficas va acompañada de un texto que complementa y explica, de una manera muy coloquial, como si fuera la transcripción de un diálogo personal, el sentido de la acción.

DORA GARCÍA

(Valladolid, 1965)

Una de las áreas de interés artístico de Dora García es la que centra sus mecánicas de actuación en la creación de situaciones o contextos que alteran la relación tradicional entre artista, obra y espectador, estableciendo una serie de líneas de interacción en las que cada uno de esos elementos se vincula con los demás.

Su obra *La Esfinge*, que ha mostrado en diversos espacios expositivos, entre otros, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, forma parte de un proyecto más amplio que se articula alrededor de las expectativas que le surgen a un espectador convencional al entrar en un museo.

El proyecto se organiza en torno a tres elementos: una instalación en la Capilla, *Luz Intolerable*, una acción o performance diaria llamada *La Esfinge* y una versión web de *La Esfinge*.

La instalación trata la idea de lo prohibido, lo sublime (actitud de rechazo respecto al espectador, de dificultad, de imposibilidad) y la performance trata la idea de interactividad, de aprendizaje, de amabilidad del arte.

En concreto, la realización de esta acción lleva implícito en su proceso la producción y exposición de una serie de fotografías – que es uno de los distintos lenguajes de expresión y representación que suele utilizar- a la que nos vamos a referir a continuación y que incluyen, en diálogo directo con las propias imágenes, unos textos que interactúan con las mismas.

Un texto publicado en la web del museo nos explica el proceso: "La esfinge es una joven muy, muy atractiva que se paseará por el museo, buscando espectadores adecuados para responder a sus preguntas. Una vez decidido el interlocutor, la esfinge puede elegir entre varios grupos de preguntas, cada uno de ellos con tres preguntas.

Estos grupos de preguntas se relacionan con temas tales como "Dios y la vida eterna" "la imagen de uno mismo" "la mujer en nuestra sociedad" "percepción del universo" "visión de la sociedad" "el sentido de la vida".

El espectador sólo puede responder con "sí" o "no". En el momento en que falla una pregunta, se acaba el juego. Si acierta las tres, la esfinge informa al espectador que ha ganado una obra de Dora García, titulada "La Esfinge".

Una peculiaridad que merece la pena anotar aquí es que el acierto o el yerro de las respuestas no se corresponde con ninguna idea de verdad, sino con la manera en que Dora García respondería a esa pregunta.



DORA GARCÍA. *La esfinge*, 2004, 2006. 164 fotografías

Las preguntas son diferentes cada día, pero siempre son tres, y las tres deben ser contestadas correctamente para recibir el regalo.

La obra "La Esfinge", que aquellos que respondan acertadamente a las tres preguntas han merecido, consiste en una foto que se toma allí mismo de la esfinge y el buen respondedor (siempre puede pedirse a otro espectador o a un guarda que haga la foto), y un certificado. La esfinge anota el nombre y la dirección del buen respondedor, y éste recibirá en breve plazo su regalo.

La performance va primero enfocada a provocar una perplejidad absoluta, a la vez que exige una pronta toma de posiciones, y permite identificar entre el público a aquellas personas que piensan de modo similar a Dora García y que por tanto son, cómo no, merecedoras de una obra de Dora García." **(4)**

Esta obra responde, pues, a algunas de las principales señas de identidad de la artista, como son el establecimiento de unas pautas relacionales con el espectador, y sobre todo, en este caso, la importancia que la idea, y su concretización a través del lenguaje, verbal, y aquí también escrito como texto, adquiere en su trabajo.

RAÚL HEVIA

En la obra fotográfica de Raúl Hevia, se nos aparecen igualmente dípticos que engarzan dos formas de afrontar el paisaje: la geografía de lo visual y la representación de lo figurativo y de lo referencial, o, confrontado a ello, el cuerpo público y privado de una memoria escrita, que, en cierto modo, no deja de ser otra manera de presentar el paisaje, en este caso el paisaje del texto... Son las fotografías que componen su serie *Lost Year's Words* (2010-11).

En este proyecto recurre a la estrategia de presentar dípticos en los que una de las partes muestra una imagen fotográfica y la otra, en una escala de absoluta equidad de representación, está formada por una frase determinada.

Según él mismo señala, "Cada palabra es una imagen que debe ser vista y leída a un tiempo. Hay un tiempo de la lectura y un tiempo de la mirada, que trato de superponer. Las palabras son imágenes y las imágenes se hacen aquí a través de las palabras.

La fotografía de alguna manera remite siempre al tiempo, un lenguaje hecho de tiempos, de intervalos, de pausas. debe existir en cada foto una reflexión particular sobre el tiempo. Una toma de posición que debe estar relacionada con una manera de entender el mundo y, con toda humildad, con la mirada". **(5)**

Resulta interesante verle considerar la palabra como una imagen susceptible de leerse y asimismo de verse. Ese doble tiempo al que se refiere, el de la lectura y el de la mirada, se entrecruzan y se funden en el nuevo tiempo de cada una de estas obras. Mirar es ver pero también –no lo olvidemos- es también leer.

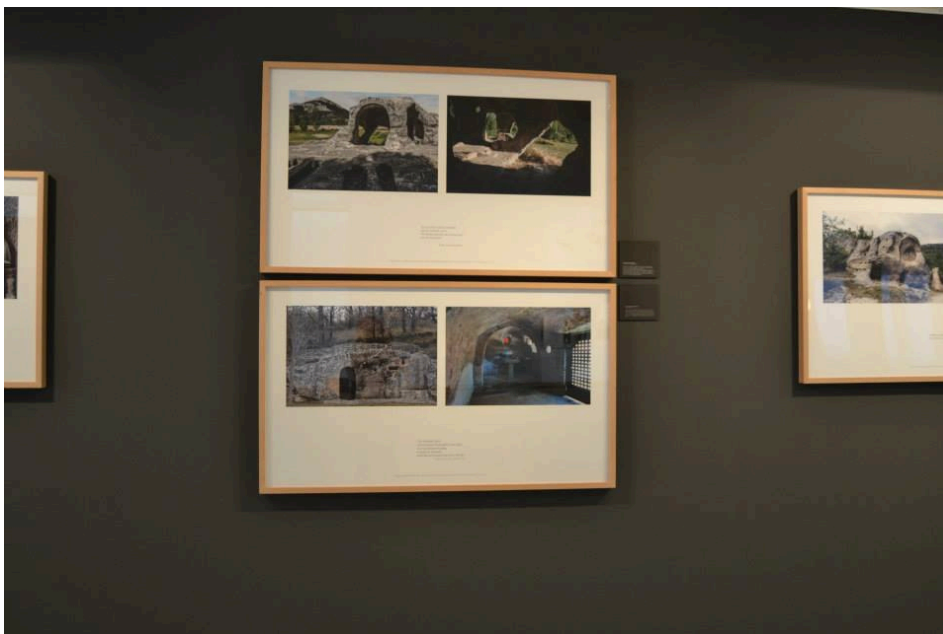


Raúl Hevia. Serie *Lost Year's Words*. 2010

AGUSTÍN LÓPEZ BEDOYA

(Ligüerzana. Cervera de Pisuerga. Palencia, 1952)

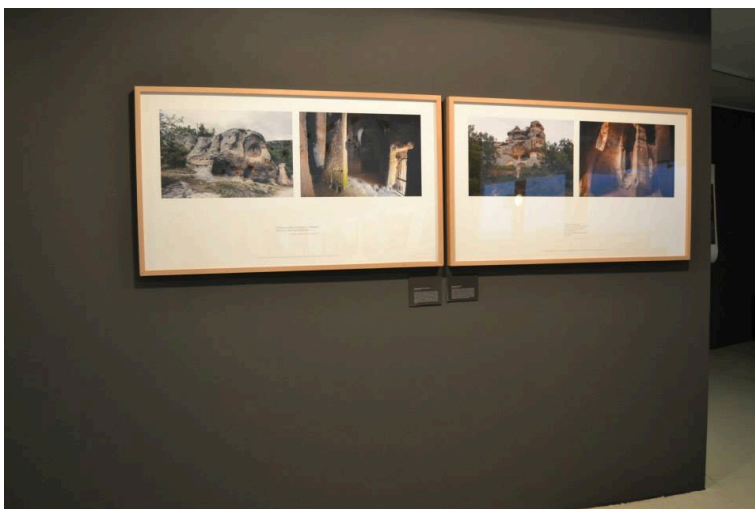
La figura de los eremitas, aquellos primeros cristianos que, a partir del siglo IV de nuestra era, optaron por retirarse a vivir en soledad y oración al desierto (la palabra eremita, del griego *eremos*, significa "habitante de un desierto"), ha sido con frecuencia motivo de inspiración dentro de la literatura (Flaubert) y las artes plásticas (el Bosco, Veronés, Tintoretto, Cèzanne, Dalí o Diego Rivera). Sin olvidar, en el ámbito cinematográfico, el singular personaje de Simón el estilita, en la espléndida película de Luis Buñuel, *Simón del desierto*... Con esta figura se expresa una de las batallas más seculares del ser humano: la pugna contra sí mismo y el mundo que le rodea para entender(se) y alcanzar la paz espiritual. El oasis en el desierto.



Agustín López Bedoya. *Santuarios del silencio*, 2015

Este mismo viaje artístico a la geografía espiritual e introspectiva de los eremitas es el que nos propone también, cargado de otros acentos plásticos, Agustín López Bedoya con su proyecto *Santuarios de silencio*, que expondría por vez primera en la galería madrileña Espacio Foto en el año 2015.

Con motivo de esta muestra escribí un texto para su catálogo en el que señalaba: "...He usado con plena conciencia la palabra geografía porque, a diferencia de los otros ejemplos de representación de las figuras de los eremitas que el arte nos ha ido brindando, este acercamiento a un tema similar tiene, sin ninguna duda, otras mecánicas conceptuales y también formales de plasmación. En estas obras, el protagonismo principal a la hora de retratar un testimonio personal sobre la vida eremita, no recae sobre el propio hombre, el ermitaño, "el del desierto", sino precisamente sobre su hábitat, su espacio de vida y reflexión. Así, Agustín se convierte en testigo ocular y emocional -de esta manera nos lo transmite a través de sus fotografías- de unos espacios de gran carga espiritual y humana como son toda una serie de eremitarios situados a lo largo del Alto Valle del Ebro y erigidos seguramente entre los siglos IX y X..." **(6)**



Agustín López Bedoya. *Santuarios del silencio*, 2015

El enfoque conceptual y taxonomizador de estas fotografías las acerca –en cierta medida– al linaje clasificatorio iniciado por la pareja artística compuesta por los alemanes Bernd y Hilla Becher, quienes pueden y deben ser considerados los legítimos progenitores de toda la familia de fotógrafos de estirpe documentalista que han florecido en las últimas décadas dentro del panorama fotográfico. Otros ecos detectables en estas fotografías serían aquellos que proceden del trabajo de Bleda y Rosa (también pareja artística, en este caso dentro del ámbito fotográfico nacional), del que igualmente hacemos mención en este proyecto de investigación.

Sin embargo, a diferencia de estos referentes artísticos, López Bedoya no se limita a articular una mirada pura y duramente testimonial y documental, sino que más bien trata de reflejar una temperatura emocional y algo más subjetiva, más teñida por la huella –visible o invisible– del hombre. Una huella que siempre aparece flotando (como un extraño e intangible perfume) en los escenarios que fotografía, compuestos en forma de dípticos, y con la que establece un diálogo de presencia-ausencia con el espacio, con el tiempo y con la historia, como resultado de una memoria colectiva formada por la suma de muchas memorias anónimas. Una huella, finalmente, que se percibe asimismo en la presencia de textos relacionados con el universo de los eremitas y que se convierten en parte activa y plástica de sus fotografías.

De esta forma, dialogan en armonía imágenes y palabras, creando un continuum en el que ambas esferas se complementan y se dan sentido. Frases tomadas de diversas fuentes: escritores, estudiosos, santos, ascetas, la propia Biblia..., todas ellas remitiéndonos a ese universo de soledad y silencio en el que, sin embargo, vuelve a resonar, de alguna manera, la música de las palabras:



Agustín López Bedoya. *Santuarios del silencio*, 2015

“En el rincón de la soledad, estoy sentado...” (Torábi. Asceta solitario); “Señor, mi peña, mi alcázar, mi libertador, Dios mío, roca mía...” (Antiguo Testamento. Salmo XVIII); “Qué descansada vida la del que huye del mundanal ruido...” (Fray Luis d León. Vida retirada); “La cueva penetra en la tierra y participa de su poder generador y regenerador...” (Mircea Eliade. Iniciaciones)...

En definitiva, y como el propio López Bedoya señala: “En la Península Ibérica los eremitorios se cree que se desarrollaron entre los siglos IX y X, en plena recuperación del territorio peninsular. En concreto, aquellos diseminados a través del cinturón del Alto Valle del Ebro, son los que forman parte del proyecto “Santuarios de silencio”.

En cada uno de estos eremitorios llegados hasta nuestros días se

percibe cómo la cuenta del tiempo se detuvo en ellos para siempre, salvo contadas excepciones. No obstante prevalece en ellos, en el umbral entre luz y oscuridad, un silencio que se antoja estruendoso, junto a tensiones invisibles testimonio de inquietantes vivencias de aquellos ermitaños que buscaron cobijo en esas cuevas naturales excavando la roca con los instrumentos y medios de trabajo de la época, recreando espacios con apariencia de iglesia, con separaciones entre nave y ábside, labrando arcos con forma de herradura, creando pequeños oratorios con altar en el que celebrar el culto, grabando en sus paredes inscripciones o signos como el de la cruz para así convertirlos en lugares sagrados orientados al culto, transformados en "ermitas rupestres".

Son un testimonio de espacios llegados hasta nuestros días en silencio, en el purgatorio del olvido o simplemente ignorados, pero con las huellas y cicatrices escritas en sus paredes que nos hablan de soledad y remanso, de vidas dedicadas a la iniciación, expiación y purificación, en un periodo opaco de nuestra historia, la Alta Edad Media. " **(7)**

JESÚS MICÓ

(Cádiz, 1962)

El trabajo fotográfico de Jesús Micó tiene un claro protagonista en la representación del cuerpo, en sus diversas posibilidades expresivas. Dentro de ese referente que actúa como auténtico hilo conductor de toda su mirada de fotógrafo, en su proyecto *Natura hominis: escenarios* (interludios fotografiados y filmados de biografía), en el que trabaja desde el año 1997, la palabra juega igualmente un papel capital.

Son textos que acompañan a esas imágenes con un valor informativo y adquieren una dimensión muy importante dentro del conjunto general de la obra.



Jesús Micó. *Jose tumbado en una mesa del merendero próximo al Mirador del Migdia. Barcelona, cerca del Castillo de Montjuïc (25 de Julio de 2009).*

Este sería un ejemplo:

"Miro a Jose en esta foto y pienso en que el 4 de noviembre haremos una década juntos. Nunca he tenido una relación de pareja tan larga.

Y eso que, en los comienzos de nuestra historia, esa tremenda diferencia de edad –12 años- me hizo dudar sobre si aventurarme en ella o no. Ante mis miedos por construir un futuro común sembrado por la incertidumbre de ese salto generacional –salto que siempre tiene sus pros y sus contras pero que los mayores miramos habitualmente con más recelo-, Jose, inteligentemente, sentenció: <<bueno, no tenemos nada que perder si al intentarlo la cosa acaba pronto. Y mucho que ganar si conseguimos construir toda una vida juntos>>...

No se trata de simples pies de fotos explicativos, sino más bien de la otra cara de una misma moneda; la moneda de la expresión global de una idea y de un sentimiento registrado fotográficamente.



Jesús Micó. *Jose duerme la siesta junto a Samuel y Piet. Terraza de la casa de Piet (Utrecht, 3-4-09).*

De esta forma, a cada imagen fotográfica, que se presenta visualmente formando un políptico, compuesto a su vez por la suma de varias fotografías, le corresponde asimismo un texto que viene a ser, por un lado, una declaración de intenciones sentimentales y emotivas por parte de su autor, y al mismo tiempo supone otra forma de narrar, a través de la "visualidad" de las palabras, aportando una nueva dimensión de representación que se complementa y equilibra con su correspondiente iconográfico.

MIRA BERNABEU

(Aspe, Alicante, 1969)

Este artista utiliza el lenguaje de la fotografía, fundamentalmente en gran formato, y en ocasiones también la sintaxis espaciotemporal del video, para fundir y desubicar, para borrar y rehacer los ambiguos límites y fronteras que se erigen entre el espectador y lo que éste observa, entre el público y los elementos que componen la propia obra, que acaba adquiriendo un elevado y característico rango de escenificación y teatralidad.

A esta tarea hay que añadir además su faceta gestora como codirector del *Espai Visor* de Valencia (un espacio de referencia dentro del panorama de las escasas galerías especializadas en fotografía que existen en nuestro país), así como una incipiente trayectoria de comisariado.

Del mismo modo, reflexiona y pone en cuestión las coordenadas y variables sobre las que se ubica y se despliega el espacio físico y social en el que ocurre la multiforme comedia de las relaciones humanas.

Construye por lo general imágenes fotográficas de carácter coral, en las que suele incluir una recurrente y amplia representación humana formada por miembros de su propia familia, o también de su entorno común de amigos y conocidos; representaciones capturadas y detenidas en un tiempo singular, que escenifican diversas actitudes y situaciones de la misma estructura familiar y doméstica, a las que aplica una singular vuelta de tuerca, convirtiéndolas en productos de un inquietante extrañamiento, al mismo tiempo que anula su



Mira Bernabéu. *Cuál será el próximo espectáculo*. 2008



Mira Bernabéu. *Negociación*. 2010

territorio de privacidad, transformando las imágenes resultantes en objeto público de miradas y también de percepciones.

La Genealogía de la consciencia es un proyecto fotográfico englobado dentro de la serie *Mise en Scène* (título que encaja perfectamente dentro de sus características mecánicas de escenificación), en el que

Mira Bernabeu ha venido trabajando durante los últimos años, y que continúa respondiendo a estas mismas señas de identidad creadora. Es una propuesta dividida en tres secciones que toma su nombre de unas palabras de Michel Foucault: "Llamamos genealogía al instrumento artesanal que nos permite comprender la génesis y las transformaciones de los sistemas implícitos que, sin que seamos conscientes de ellos, determinan nuestras conductas, gobiernan nuestra manera de pensar, rigen en suma, nuestras propias vidas".

(8)

La genealogía de la consciencia II. Prefaci
The Genealogy of Conscience II. Preface

Resumen de la obra... (The text is extremely small and mostly illegible, appearing to be a preface or introduction to the work.)



Mira Bernabéu. *Genealogía de la consciencia II*, 2011

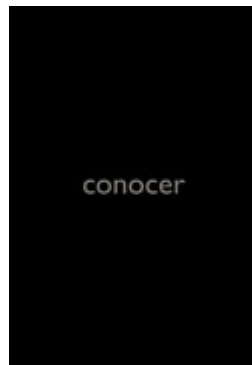
Dentro de estas secciones, la número II es, a mi juicio, la más lograda, tanto formal como conceptualmente. Consiste en un conjunto de 13 fotografías habitadas por grupos de personajes, situados sobre un escenario oscuro, muy teatralizado, en diálogo – literal- con una serie de textos a tres voces de tres personas de

diferentes ideologías, siendo la primera vez que la palabra escrita aparece en sus fotografías con tanto protagonismo. Todos estos caracteres ocultan sus rostros con máscaras –algo que sí es recurrente en su obra- tratando de borrar las fronteras del yo en aras de potenciar el territorio colectivo del nosotros.

ÓSCAR MOLINA

(Madrid, 1962)

El proyecto "Ammonites" consiste en una fotografía individual de cada uno de estos fósiles. En Digne-les-Bains (Francia) se encuentra uno de los más extensos yacimientos de ammonites, una especie animal que se extinguió hace más de 200 millones de años. En un espacio bastante reducido se hallan los 1.553 ejemplares que Óscar Molina ha fotografiado, casi como si se trataran de "retratos" individuales.



Junto a ello, cada una de las fotografías lleva en diálogo una palabra que proviene de un texto formado por el mismo número de palabras que ammonites hay en ese yacimiento; esto es, un total de 1.553 palabras (tiempo, conocer, entrañas, forma..., entre otras muchas).

El texto del que se han extraído todas estas palabras se formó a partir del *I Ching* chino. Después de haber sido redactado el texto, se extrajeron todas las palabras del mismo y se asociaron aleatoriamente a cada una de las imágenes, formando un todo, un diálogo entre imagen fotográfica y palabra. El texto, finalmente, se destruyó.

Tanto las fotografías de los ammonites como las propias palabras se exponen dispuestas aleatoriamente en una caja, que a su vez se completa con un cuadernillo certificado y firmado con un texto sobre el proyecto, créditos y notas de uso y conservación.



Óscar Molina. Proyecto "Ammonites"

DAVID RIVAS

(Barcelona, 1968)

¿Qué es la identidad en un mundo sin fronteras, ni distancias, ni tiempo, ni pausas, ni memorias, ni rastros? ¿cómo basar nuestro equilibrio en el movimiento, apostando a la idea de que no pararemos jamás? ¿qué hay de permanente en la adaptación constante? ¿cómo vivimos nuestra identidad y cómo la mostramos? **(9)**

Estas reflexiones de David Rivas, contenidas en su website, nos sirven de marco adecuado para hacer referencia a su proyecto "*Legere*", que expuso entre noviembre del 2013 y enero del 2014 en el Centro Cultural Conde Duque, dentro de una muestra titulada "**cooperación ES desarrollo**", comisariada por Santiago Olmo, y en la que también participaron fotógrafos de la talla de Isabel Muñoz y José Manuel Navia. La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) junto con el Centro Cultural Conde Duque, organizaron esta exposición conmemorativa cuyo objetivo era el de acercar la cooperación a la sociedad española y al gran público en general.

"**Legere**" – que etimológicamente quiere decir "cosechar con los ojos"- es una suerte de diario íntimo, fotográfico y textual, de **David Rivas**, quien trabajó durante un período de tiempo como cooperante de la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR). A lo largo de 5 años, entre el 2007 y el 2011, viajó a lo largo de siete países de Europa, América y África proporcionando ayuda humanitaria de emergencia a personas que huían de conflictos armados y de la

violencia que estos generaban. Durante este lapso de tiempo David Rivas llegó a cambiar de domicilio hasta un total de 45 veces.

El proyecto *Legere* se convierte así en un registro visual y textual, pero fundamentalmente emocional a través de estos espacios



11'43 a.m. 2 septiembre 2007. C/ Alt de Mariner 4, 2º-2º,
Barcelona, España

Mañana salgo para Bochum, Alemania. Allí conoceré a otros estudiantes del máster y a los responsables de cada universidad de la red. Después de una semana, vuelo a Bilbao y a estudiar de nuevo -a estas alturas-. Me voy, dejando a Barcelona cargada de demasiadas cosas. Se hace necesario avanzar. Me repito que lo que tengo delante está por llegar y que lo que queda atrás se volverá pequeño con la distancia.

David Rivas. *Legere*, 2011-12

habitados; espacios que inicialmente podían resultar impersonales pero que enseguida adquirirían algún tipo de marca o huella personal, y de los que, con la misma velocidad, desaparecía sin dejar el más mínimo rastro.

De la misma forma que lugares donde habitar se transformaron igualmente en espacios para un viaje interior, cargados de memoria y vivencias personales, que su autor formalizará por medio de una serie de textos y anotaciones, escritos en estos espacios, cuando todavía no se había podido establecer con ellos un vínculo temporal y de experiencias vividas.

Legere se articula, pues, mediante la combinación y el diálogo entre dos esferas empíricas: las generadas por unos textos y unas imágenes, cada una de ellas con un valor de independencia pero que al vincularse son capaces de crear una nueva dimensión empírica y emocional, un conjunto de imágenes inmediatas y reales que evocan la sensación, el recuerdo y la vivencia de unos momentos en los que a diario se hacía necesario encontrar un equilibrio entre el interior y el exterior, entre lo que vemos y lo invisible, entre la identidad y la adaptación.

730 p.m. 15 julio 2011. Carrera Rondón 2, Guasualito, Apure, Venezuela.

Continúa el problema con la póliza de seguros. Los de VanBreda dicen ahora que para poder solicitar el reembolso por gastos médicos se deben rellenar los formularios de su web y adjuntar el PT8 personal, así como también el Medical Claim y las recetas firmadas -que no lo están, porque el médico de Guasualito que me atendió se ha ido a Caracas y no saben cuándo volverá-. Con la documentación reunida, se debe preparar un sobre oficial con el formulario firmado en original y las facturas originales y enviarlo por la valija interna del ACNUR a Caracas, para que ACNUR lo envíe al PNUD y, desde allí, la Asistente del Alto Representante lo enviará a VanBreda en Bruselas. Llevamos dos días sin luz ni agua por la crecida del río. No salimos de la oficina. No sé qué hago aquí.



David Rivas. *Legere*, 2011-12

GIANFRANCO TRIPODO

(Manila, Filipinas, 1981)

Aunque nacido en Filipinas este fotógrafo se crió en Italia (Nápoles), estudiando posteriormente en la universidad de Bolonia, en donde se graduó Comunicación y Semiótica. Desde el año 2005 vive y trabaja en Madrid. Su trabajo se inscribe dentro de la llamada fotografía de calle o urbana (Street Photography), y posee una clara vocación documental, siempre interesada en reflejar situaciones humanas vinculadas a distintos problemas sociales y políticos.

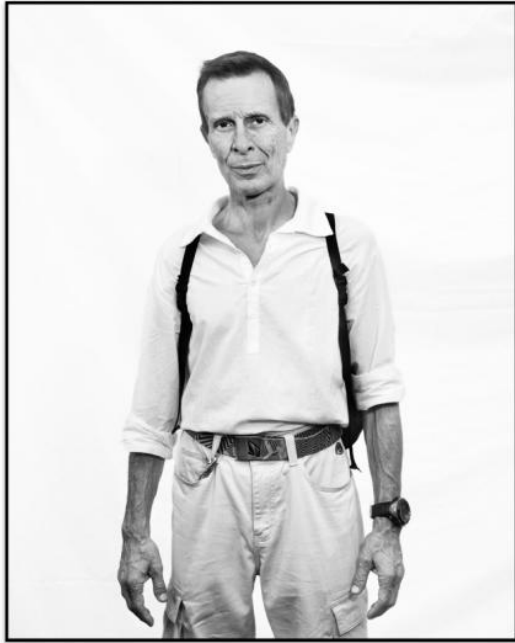
Con motivo de los acontecimientos sucedidos en España a raíz de mayo del 2011, se vivieron en nuestro país un gran número de protestas ciudadanas. En su gran mayoría se trató de una serie de protestas lideradas principalmente por jóvenes en lucha contra una de las mayores tasas de desempleo de Europa, que hacían frente a un futuro muy incierto y desalentador. Además esas protestas y movimientos ciudadanos se dirigieron en contra de unas instituciones políticas que no podían o querían abordar, de manera real y decidida la situación que se había producido.



Néstor (27 años) Cantante Ópera (Estudiante)
"Yo estoy aquí porque estoy despierto"
Rosa (19) Estudiante Comunicación Audiovisual @Publicidad
"Estoy aquí porque por fin tenemos voz"

A partir de estos hechos Tripodo fotografió a muchas de las personas que participaron en estas concentraciones, especialmente a aquellas que acamparon en la Puerta del Sol de Madrid. Además de retratarlas les pidió que escribieran en un papel las respuestas a dos simples preguntas: ¿Por qué has venido? y ¿Qué crees que este movimiento simbolizará para el futuro?

Posteriormente realizaría una serie de dípticos, vinculando fotos y palabras, con los que estableció diálogos y relaciones entre las esferas visuales y las textuales, cada una en su propio campo de representación pero al mismo tiempo interrelacionadas como si fueran las dos caras de una misma moneda.



He venido a la manifestación del "movimiento del 15 de Mayo"
por solidaridad y apoyar esta propuesta humanista,
no partidista, reclamando un profundo y progresivo
cambio en el sistema. Los dos sistemas desde
primeros Derechos Humanos, de igualdad, el respeto
a los principios absolutos, de cooperación y solidaridad
con el resto de la Gran Familia Humana.

Desde los representantes políticos que siempre
deponen ante nos representantes de verdad, no sólo de
ilusión detestables cada horas de voluntad y soberanía
no nos escuchan ni representan, sólo conmueven con
el poder económico, que deben de ser filtrados de los
grandes delitos, multitudes, bandidos etc.

Desde el concepto ecológico, sostenible, limpio y
justo se imponen. Movidos y no participan nuestro.
Respeto por la tierra y los animales. Respeto de los
Medicinos Naturales y derecho a la libre elección por parte
de los ciudadanos y todos los resultados políticos,
económicos y sociales necesarios para establecer hoy
una sociedad pacífica, libre, respetuosa, solidaria, --
que se mueva en activos superiores de conciencia.

Rodrigo Rangel de la Calle

Este momento, es uno más de los que estamos viviendo
actualmente, en un punto de inflexión, un salto evolutivo
hacia el estado no sólo global, el cual se incluye todo,
el progreso lo celebramos.

De esta forma consiguió llevar a cabo un interesante trabajo de campo con la plasmación de una tipología que combinaba aspectos sociales, políticos, antropológicos, textuales y también artísticos.

LORENA SANJOSÉ

(Madrid, 1973)

Para la realización de su obra artística Lorena Sanjosé utiliza dicciones y estrategias expresivas y formales relacionadas con el documentalismo y el fotoperiodismo, pero aportando siempre una mirada visión fotográfica muy personal e intensa.

En esta serie que presentamos Lorena Sanjosé muestra un conjunto de imágenes fotográficas que tratan de ser testigos mudos del interior de unas viviendas privadas, vistas desde el exterior, por la noche, a través de las ventanas iluminadas, sin que realmente podamos llegar a conocer lo que de verdad puede estar sucediendo detrás de esa primera barrera de luz y misterio. Una vez más, la cámara fotográfica como si fuera la extensión de un ojo curioso, el ojo del *voyeur*.



Lunes, 23.45h. La madre se está bebiendo una botella de Terry, creo que es cognac. Tiene una especie de malla amarilla alrededor de la botella. Mañana la hija tampoco va al colegio.

Junto a esas imágenes que sólo nos permiten elaborar conjeturas e incertidumbres, muestra también unos textos que sirven para ampliar la escasa, casi nula, información que podemos recoger a partir de las fotografías. Son textos que nos cuentan breve pero intensamente, historias y relatos cotidianos, teñidos de un halo de soledad, agresividad e incluso de anunciada tragedia. De esta manera, los textos y las palabras actúan de nuevo como la otra cara de una misma moneda expresiva y comunicativa, formando junto a las fotografías un díptico inquietante y al tiempo atrayente.



Sábado, 18.50h. Rebuscando en los cajones ha encontrado un papel rosa. Partida de nacimiento pone. Lee que su apellido es otro y que su padre no es su padre. Su madre está en la cocina. Ella no va a preguntar nada nunca.

Ella misma nos dirá al respecto: "Este trabajo trata de emociones reveladoras, pero elaboradas, rápidas, sin dramatismos. Un combate sin miedo a la vulnerabilidad, un acto público que muestra cómo los mortales nos esforzamos por ser... "moderadamente infelices".

Como si de un vecino fisgón, un voyeur se tratase nos sumergimos en sus moderadamente infelices vidas.

Diferentes mismos momentos, con la misma forma y la misma motivación. La misma persona.” **(10)**

VALLHONRAT, JAVIER

(Madrid, 1953)

Javier Vallhonrat es uno de los fotógrafos más personales y plurales del panorama fotográfico español. Premio Nacional de Fotografía en 1995, desde finales de los ochenta, empieza a construir una carrera artística muy coherente, siempre buscando nuevas posibilidades y nuevas visiones dentro del lenguaje fotográfico, tanto en su formalización como en sus conceptos.

En este sentido, como señala Santiago B. Olmo: "Javier Vallhonrat pertenece a esa categoría difusa pero precisa de fotógrafos en los que priman las actitudes. Actitudes bien definidas que sobrepasan los límites de lo estrictamente fotográfico para subrayar cosas tan básicas como su posicionamiento ante la vida y frente a los procesos de la percepción. Desde ahí sitúa una mirada que es un medio de cuestionamiento. La actitud de Javier Vallhonrat frente a la fotografía siempre ha mostrado interés por los problemas y ha intentado ofrecer aproximaciones más que soluciones. Probablemente por eso su trabajo ha generado sorpresa, incluso cierta incomodidad, actuando como un detonante por el carácter reflexivo de las cuestiones que proponía y por los riesgos que asumía en sus soluciones.

Sorpresa, incomodidad, inquietud, análisis, investigación están de algún modo determinados por una actitud que toma conciencia de las posibilidades expresivas del lenguaje fotográfico y su consiguiente subversión y relectura desde ópticas que diseccionan, deconstruyen y vuelven a proponer nuevas y diferentes estructuras de orden y construcción." (11)

La interdisciplinariedad, es igualmente otra de sus señas de identidad, en la medida en que para él la fotografía es un ámbito de

creación elástico y plural, en el que tiene cabida y razón de ser la presencia de otras estrategias expresivas y visuales con las que dialogar, como la pintura (no hay que olvidar que es licenciado en Bellas Artes y su formación inicial es pictórica), la geometría, la historia del Arte, la arquitectura, el vídeo, la performance, la textualidad, las instalaciones, e incluso la moda y la publicidad.



"He sido testigo de tu furia paciente, tallando infinitos palacios."
(Käre Aarsel, *Delt fra den breen*, 1929)

Javier Vallhonrat. *Icebergs*,

En relación a este último aspecto, a mediados de los 80, desarrolló una notable carrera internacional como fotógrafo de moda profesional, para prestigiosas publicaciones como New York Times o Vogue, así como para diseñadores de la talla de Christian Lacroix, John Galliano, Yves Saint- Laurent, Lancome, Sybilla o Shiseido.

Por su parte, la Naturaleza ha dejado asimismo oír su voz y sentir su fuerza en su trabajo. Primero como un ámbito natural casi “urbanizado”, recurriendo a diversos –y perversos- juegos arquitectónicos de escala y maquetas; después retratando paisajes en los que podía sentirse la romántica visión de lo sublime.



“Anciano acompañante, largo tiempo he escuchado tu paciente voz.”
(Kåre Aarset, *Ditt fra den breen*, 1929)

Javier Vallhonrat. *Icebergs*,

Esa naturaleza le llevará después a la confrontación entre la vulnerable fragilidad del hombre y las extremas –y también hermosas- condiciones de la naturaleza sin dominio, lo que finalmente derivará en imágenes de alta montaña y representaciones de singulares procesos geoclimáticos en los que ha venido trabajando

en los últimos años, fundamentalmente en el periodo que va desde el año 2011 al 2105.

Precisamente, este diálogo con la naturaleza constituye el fundamento de uno de sus últimos proyectos, en los que aúna la fotografía con la esfera textual y poética.

Se trata del proyecto llamado Eolionimia (el arte de nombrar los vientos), que ha venido desarrollando entre el 2011 y el 2014, y que



"En el valle ya gris, crece lenta tu voz, siempre más ronca."
(Kåre Aarset, *Dði fru dan braen*, 1929)

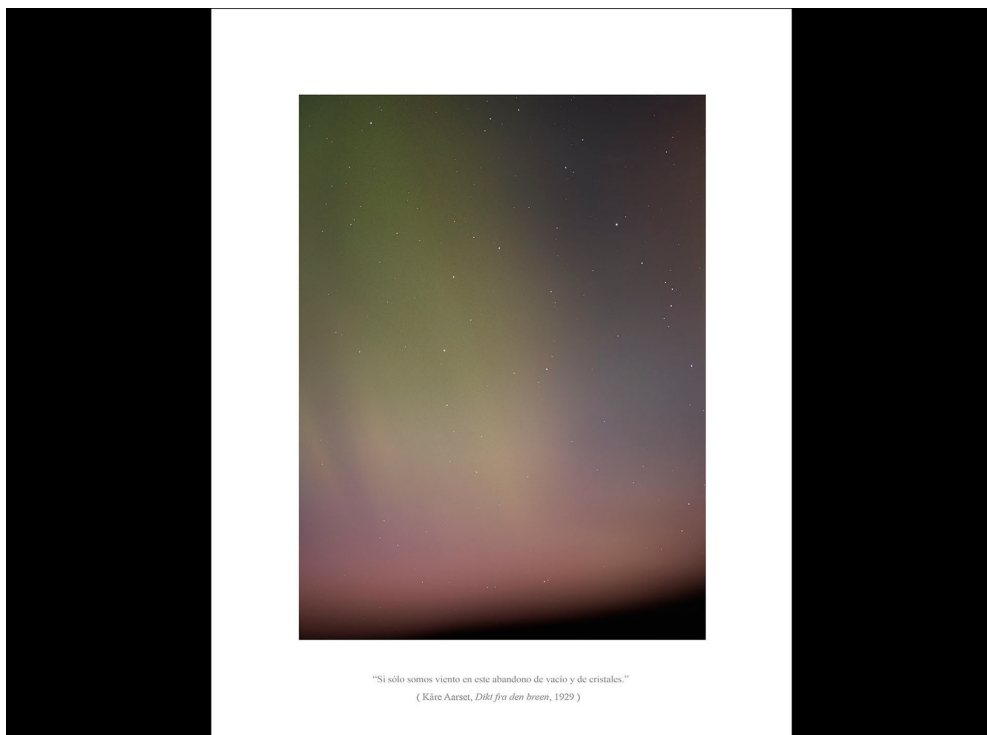
Javier Vallhonrat. *Snow Storms*,

registra fenómenos atmosféricos de distinta naturaleza: tormentas de nieve, el efecto del viento, la niebla y otros agentes, así como icebergs y auroras boreales. Este conjunto de trabajos, que, además de un conjunto de imágenes fotográficas con textos, incluye dos vídeos y una videoinstalación, propone un modelo de relación con lo

incierto y lo impredecible desde la perspectiva de la meteorología, explorando la noción de inconmesurabilidad y la cuantificación de la incertidumbre.

A la vez que incluye registros de estos fenómenos, el proyecto presenta una mirada de asombro y celebración ante los mismos trazando puentes entre el papel de los agentes meteorológicos en la cosmogonía presente en las sagas escandinavas y el conocimiento actual de los fenómenos atmosféricos y sus manifestaciones.

El proyecto Eolionimia gira en torno a la figura del noruego Kåre Aarset, personaje de ficción que encarna al joven que en la década de los años 1920 participó en los pioneros estudios sobre meteorología de los también noruegos Carl y Vilhelm Bjerknes en la Universidad de Oslo, sintetizando el espíritu de conocimiento y aventura de las zonas boreales de principios del siglo XX.



Javier Vallhonrat. *Northern Lights*

Este científico imaginario era también un poeta aficionado, al que se atribuyen –siempre desde el guiño cómplice de creador de Vallhonrat– una serie de poemas que acompañan a las imágenes fotográficas, formando al mismo tiempo dos niveles de representación (visual y textual), y una correspondencia unitaria.

Entre 1929 y 1930, permanecería en una cabaña en las laderas de Hlidarfjall durante los meses invernales mientras escribió su conjunto de poemas "Diktfra den breen". Dichos poemas constituyen el origen de las imágenes de esta serie, que propone un modelo de relación con lo incierto y lo impredecible desde las perspectivas simultáneas de lo científico y lo poético.

“Insondables y ocultos, oscuros gigantes esperan la noche.

Ruges sin eco, azul de sombras, y no cesas en tu avanzar imparable.

Anciano y helado acompañante, largo tiempo he escuchado tu paciente voz.

Indiferente a todo, olvidado tu origen, me envuelves, violento y blanco.

Errante, alumbrado en desatinadas álgebras, recitas secuencias de vértigo y memoria.

Ocultas tras densos velos tu ártico rostro!”

Estos son algunos de esos poemas.

(1) SLEMMONS, Rod. "Entre el lenguaje y la percepción", en *Escribiendo imágenes*. EXIT Ediciones (nº 16). Madrid, 2004.

(2)<http://www.revista.unir.net/1835-sander-actualizado-rafael-trapiello-y-jonas-bel-fotografian-la-espana-de-hoy>

(3) <http://www.iamdavidcrespo.com/>

(4)http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/exposiciones/exposiciones_

(5) <http://www.josedelafuente.gallery/portfolio/raul-hevia/>

(6) CARPIO, Francisco. "El oasis en el desierto", en *Santuarios del silencio*. Galería EspacioFoto, Madrid, 2014.

(7)<http://www.ceartfuenlabrada.es/agustin-lopez-bedoya-santuarios-de-silencio>

(8)<http://www.galeriafernandopraddilla.com/galeria/exposiciones/pasadas/mira-bernabeu>

(9) <http://www.david-rivas.com/statement.html>

(10) <http://www.lorenasanjose.com>

(11) OLMO, Santiago. "La fotografía como reflexión", en *Javier Vallhonrat*. PHotoBolsillo, La Fábrica, Madrid, 1999.

5.3. EL CUERPO COMO PÁGINA

"La piel humana separa el mundo en dos espacios: el lado del color y el lado del dolor..."

Paul Valéry

"Debajo de tu piel vive la Luna"

Pablo Neruda

El empleo del cuerpo no como representación (desnudo, retrato...), sino como auténtico soporte sobre el que reflejar y proyectar determinados mensajes, relacionados con las nuevas estrategias surgidas a raíz de la crisis del sujeto tradicional (la otredad, lo genérico, lo identitario, la búsqueda de los límites físicos y psíquicos de lo corporal), supone una práctica común de trabajo dentro del arte contemporáneo.

Así, tal como señalan Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández-Navarro: "A lo largo de la historia, los artistas han dibujado, esculpido y pintado, de un modo u otro, lo humano. Sin embargo, esa

presencia del cuerpo y su percepción por parte de los artistas, en la reciente historia del arte –último tercio del siglo XX-, ha mostrado un cambio más que significativo: el cuerpo ahora es usado no sólo como “contenido” de la obra, sino también como lienzo, pincel, marco y plataforma. En el transcurso de los últimos cien años, los artistas –y otros- se han interrogado acerca de la manera en la que el cuerpo había sido pintado y como éste había sido concebido.

La idea de un “yo” dotado de una forma estable y finita ha sido, gradualmente, erosionada, haciéndose eco de los influyentes desarrollos que el siglo XX ha producido en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano. Han explorado la noción de conciencia, intentando expresar el “yo” como invisible, sin forma y liminal. Se ha dirigido hacia los terrenos del riesgo, el miedo, la muerte, el peligro y la sexualidad, en un tiempo en el que el cuerpo ha sufrido con mayor virulencia todas estas amenazas...” (1)

De esta forma, el cuerpo, que a través de la historia del arte había sido el nexo común, quizás la gran línea conductora que lo vinculaba y le daba coherencia formal y conceptual por medio de su representación, se convertirá en las últimas décadas en un auténtico soporte, en un material de creación artística, lo mismo que un lienzo o un papel fotográficamente emulsionado.

El hecho de equipararse a otras superficies sobre las que los artistas intervienen, constituye una de las principales características de buena parte de las prácticas artísticas surgidas a raíz del arte conceptual de los años 70.

Cuerpos esgrafiados, sometidos a heridas y puniciones: “Las acciones que implican la vejación y la tortura atacan casi siempre al envoltorio

corporal, a la piel. Es ésta una parte de la anatomía que ha suscitado en el mundo contemporáneo respuestas creativas muy variadas que oscilan entre su concepción en tanto que mero soporte de trabajos visuales y la consideración de la piel como envoltorio o frontera entre los ámbitos exterior e interior de alguna entidad biológica." (2)

El cuerpo transformado en una página orgánica, viva, única e inimitable, y en ella, la piel como el papel más personal en el que escribir –al igual que si fuera un epidérmico palimpsesto- la narración de nuestra(s) vida(s).

Una escritura que en ocasiones no se limita a un nivel simbólico o metafórico sino que por el contrario se expande por esa piel de papel de nuestro cuerpo. *"Hay cuerpos"* - señala Cristóbal Pera- *"que exhiben, además, en su superficie corporal una serie de textos, a modo de graffitis, en los que combinan el tatuaje, el piercing, el dibujo y la pintura: son cuerpos "textualizados" o cuerpos utilizados como soportes físicos de un denominado "arte corporal".* (3)

A veces esa escritura deriva en el registro de otros códigos, no textuales, pero igualmente dotados de una dimensión lingüística. Es el caso de los tatuajes, una cartografía del cuerpo que en los últimos años ha alcanzado un crecimiento realmente espectacular, como acertadamente refleja Juan Antonio Ramírez: *"En otro plano conceptual debemos situar los trabajos irreversibles sobre la piel, como es el caso de los tatuajes y escarificaciones. La riqueza de este asunto, desde el punto de vista antropológico, es impresionante: son muy numerosos los pueblos no occidentales que han otorgado a las intervenciones artísticas sobre la piel una gran importancia social y religiosa; para muchos de ellos ésta es, de hecho, la única forma de expresión que se aproxima un poco a nuestro concepto del arte. Del mundo primitivo procede, en última instancia, la moda de los tatuajes*

que ha hecho furor en el mundo occidental a finales del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI". (4)

Con respecto a la conversión del cuerpo en una suerte de página en blanco sobre la que se dibujan signos, que muchas veces incorporan también palabras, frases y textos, mediante el empleo de tatuajes, una actividad por lo demás cada vez más habitual en nuestra sociedad occidental, afirma Mauricio Molina: "Inscripciones y tatuajes signan los cuerpos: los saturan de signos, imágenes y símbolos, actúan literalmente sobre el cuerpo: lo transforman. El tatuaje hace del cuerpo una entidad hipertélica (que va más allá de sus fines): la piel se vuelve un lienzo como la página para el escritor o el nitrato de plata para el fotógrafo [...]"

Operación barroca por excelencia, el tatuaje pone en evidencia la inexistencia de un cuerpo puro despojado de toda significación y sentido. Todo significa. El cuerpo deviene código, relato. ¿Qué historia alucinante –relato de deseo, frustración y fantasía por excelencia- se muestra en la piel de los tatuados? El tatuaje, de su antigua ritualidad, se ha convertido en una estrategia en cierto modo subversiva: en una sociedad regida por lo efímero, donde todo se consume y se desecha (vestuario, maquillaje) la orfebrería epidérmica permite a su portador llevar algo que ha de marcarlo hasta la muerte –y más allá: al convertirse en un objeto artístico la piel del difunto puede convertirse en una pieza de museo.

Hipótesis de un tatuaje imaginario. El más extraño de los tatuajes sería aquel que mostrara un cuerpo desnudo tatuado sobre el cuerpo: nostalgia del desnudo primigenio y adánico, perdido para siempre en los avatares del signo y del relato..." Sin duda, una interesante hipótesis final, que nos trae ineludible y cadenciosamente, los ecos de ese fascinante relato de Borges en el que el mapa de un imperio cobraba el tamaño del propio imperio..." (5)

Finalmente y como epílogo a esta singular, pero real, posibilidad de convertir nuestro propio cuerpo en una suerte de página en movimiento, me ha parecido significativo –como un reflejo frívolo tal vez, pero tangible- una nueva tendencia que acaba de hacer acto de aparición en nuestra frívola (y cada vez menos tangible sociedad...). Me refiero a la moda llamada Sunburn Art (el arte de las quemaduras de sol).

Incluyo aquí el extracto de un artículo aparecido en La Vanguardia el 7 de julio del 2015: “¿Realidad virtual o física? ¿Tendencia o diversión en las redes? Unos centenares de fotos ya están colgadas y circulando en las redes sociales mostrando una moda tan veraniega como peligrosa. Es el Sunburn Art (el arte de las quemaduras de sol). Se trata de tatuarse el cuerpo utilizando las radiaciones solares como instrumento, un "arte" que jóvenes estadounidenses han decidido compartir y exhibir en Twitter e Instagram. Las reacciones se han puesto en marcha.

[...] La técnica es sencilla ya que se trata de colocarse la forma, la plantilla del dibujo deseado o un tatuaje temporal y dejarse quemar el resto en función de la tonalidad deseada. O al revés, llenar de crema protectora el dibujo que se quiere "grabar" y desproteger el resto de la piel. Las fotos colgadas muestran desde sencillos trazos hasta complejos motivos florales, el traje de Superman o la Gioconda, o incluso letras, palabras y frases.” (6)

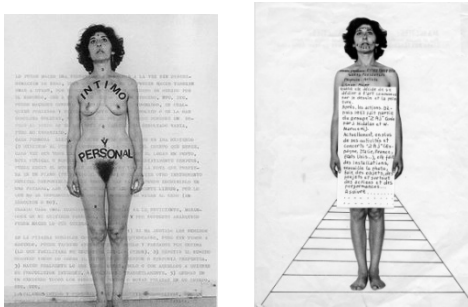
Este fenómeno se aprecia y constata también en el campo de la fotografía desde diversos enfoques. Uno de ellos es el que hace referencia a la presencia del texto y la palabra sobre el cuerpo, convirtiéndolo en una suerte de página escrita, o por decirlo de otro modo, una “página en blanco”, sobre la que escribir, tal como contaba Isak Dinesen en su relato homónimo...

ESTHER FERRER

(San Sebastián, 1937)

Esther Ferrer es una de las principales figuras del arte conceptual en España, siendo miembro fundador en los años sesenta del mítico grupo ZAJ, junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Su campo de actuación abarca fundamentalmente estrategias de creación que emplean lenguajes vinculados a las acciones, performances, instalaciones, objetos y fotografía.

En todas ellas la dimensión corporal juega un papel muy importante. Es habitual en su trabajo la presencia de signos escritos y textuales sobre su propio cuerpo o el de otras personas.

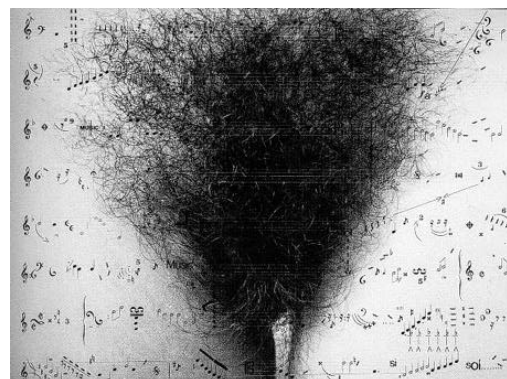


Esther Ferrer. *Íntimo y personal*, 1977

En estas obras el cuerpo, normalmente el suyo propio, se convierte en un espacio de representación en el que escribe palabras, frases y textos, como si se tratara de una auténtica página, sobre la que leer determinados mensajes escritos que suelen poseer una carga reflexiva que gira en torno a conceptos como la identidad y lo genérico.

Con frecuencia se trata de piezas en las que, junto a algún otro mecanismo expresivo, utiliza el lenguaje fotográfico como medio de documentación de sus acciones y performances.

Sin duda, un buen ejemplo de ello es su obra *Íntimo y personal* (1977), un conjunto formado por una partitura (impresión tipográfica sobre fotografía de época), veintiuna fotografías (copias de época) y veinte fotografías (copias de 1992), en la que analiza y reflexiona diversos aspectos relacionados con la representación de lo corporal, fundamentalmente el cuerpo femenino, así como su valor de objeto de mercado, convirtiendo lo privado en público.



Esther Ferrer. *Íntimo y personal*, 1977

Se trata sin duda de una pieza muy referencial que ha ejecutado posteriormente en diversos espacios y que refleja a la perfección algunos de sus intereses artísticos más significativos y emblemáticos.

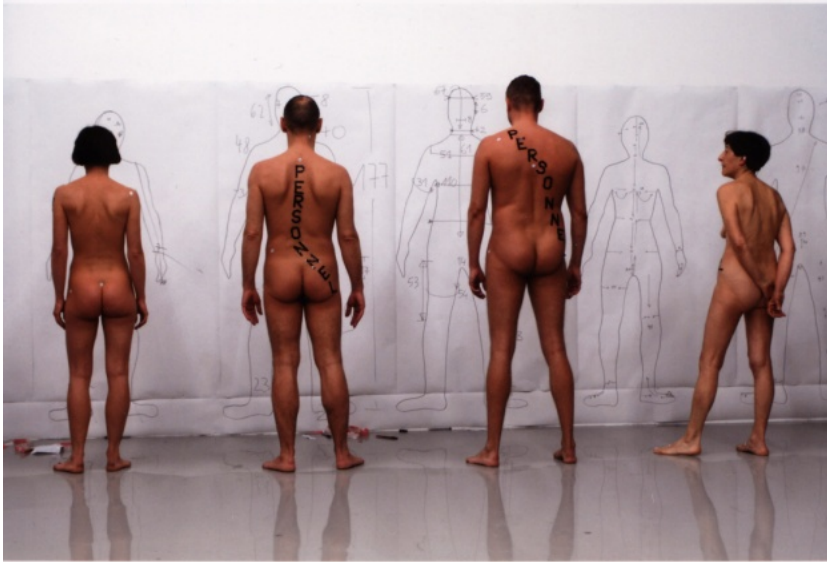
Ligado a esta obra existen dentro de su producción otros trabajos que también ha documentado fotográficamente en los que igualmente recurre a su propio cuerpo como espacio de escritura, en ocasiones empleando no sólo textos y palabras sino asimismo otros signos lingüísticos como son las notas y registros musicales.

Volviendo al trabajo que ahora nos ocupa, señala Carmen Fernández Aparicio: “Esther Ferrer había trabajado sobre el cuerpo en performances anteriores, pero *Íntimo y personal* tiene lugar en un contexto que carga esta obra de significados: el estallido del fenómeno del «destape» cinematográfico español y el auge del arte feminista a escala internacional. La performance planteaba a sus participantes la posibilidad de medir partes del cuerpo, del propio y del de los demás. Según la propia artista, la acción estaba basada en la falocéntrica necesidad de control y medición. La acción consistía en tomar nota de las medidas de partes del cuerpo de diferentes personas, vestidas o desnudas, de pie o tumbadas, por parejas, en grupos o en solitario.

Respecto a los resultados de las mediciones, las instrucciones de Ferrer planteaban diversas opciones, tendentes a desvelar el carácter improductivo de la acción de medir que centra la performance: «1) Si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlo en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros); 2) Puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida; 3) Puede hacer realmente lo que tenga ganas, solo o con aquellos a quienes su proposición interese; 4) Puede marcharse tranquilamente; 5) Puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.». La obra establece así una crítica radical a la representación del cuerpo (en especial del femenino, pues las fotografías documentan la acción de medición sobre la artista), así como la mercantilización del ser humano que conlleva la eliminación de la esfera de lo privado”. (7)

De esa forma, mediante la realización de esta obra se consigue generar una dinámica de crítica radical a la representación del cuerpo (en especial del femenino, pues las fotografías documentan la acción de medición sobre la artista), así como un cuestionamiento de la

mercantilización del ser humano que lleva implícito como un efecto colateral la supresión de la esfera de lo privado.



Esther Ferrer. *INTIMO Y PERSONAL, UNA PROPOSICIÓN* Performance, 2012

ALBERTO GARCÍA-ALIX

(León, 1956)

Debo confesar que me he debatido entre una serie de dudas - seguramente razonables- antes de incluir a Alberto García-Alix dentro de este proyecto de investigación. Pero finalmente, debo confesar asimismo que me he visto decidido a hacerlo dado el interés y la fuerza de su obra, pero sobre todo, dada su fiel e inquebrantable pertenencia a ese cada vez más amplio grupo de acólitos del cuerpo como página. Como acabamos de ver hace un momento al citar las palabras de Mauricio Molina, el cuerpo se convierte en lienzo, en códice, en relato. Y no hay duda de que García-Alix, con los tatuajes y tatuados que retrata, lleva hasta sus máximas consecuencias, tanto en su propio cuerpo, como en el de los demás, esta doctrina.



Alberto García-Alix. *El brazo de Ana*, 1992

Por su parte, tal como afirma Carlos Jiménez, “El problema, o la cuestión si se quiere, es ¿por qué esa predilección de Alberto García-Alix por los tatuajes? Obviamente no es por razones exclusivamente estéticas. Si así lo fuera tendríamos en su caso un inventario sistemático de los mismos, captados de la forma más completa posible para garantizar el valor documental, etnográfico, de cada fotografía de este tipo. Pero García-Alix, como ha subrayado en un texto reciente Francisco Calvo Serraller, no es un artista metódico sino, por el contrario, un fotógrafo en cuya obra prima un cierto desorden temático que viene de su inclinación a apoderarse con su cámara de los instantes, las situaciones y los personajes más variados, aunque siempre marginales o en trance de serlo.

No, si García-Alix ha fotografiado muchos personajes tatuados y él mismo se tatuó cuando eran un jovencito es porque con estos actos ha querido dejar muy en claro que su rebeldía es una rebeldía de veta brava, en la que ocupa un lugar importante la admiración o cuanto menos la simpatía con los presos. O sea con uno de los colectivos que, junto a los marineros y los soldados profesionales, han demostrado ser de los más dados a tatuarse. Los presos se tatúan en gesto que es de abierto desafío a la exclusión a la que los condena la sociedad que los juzga y encarcela. Si el tatuaje llegó a ser un castigo en el Imperio chino, pues se imponía como un castigo peor que la pena de muerte o el exilio, entre los presidiarios de Occidente el tatuaje, libremente elegido, es un medio de ratificar por propia mano la condena impuesta y la exclusión social que la acompaña...” (8)

Estamos, pues, ante uno de nuestros *enfant terribles* de la fotografía. Calificativo que responde bastante bien a lo que es la personalidad de

un artista para quien vida y arte han ido casi siempre juntas de la mano, de la cabeza, del corazón, o del manillar de una moto.



Alberto García-Alix. *Contorsionista (Jill, la mujer de goma)*, 1997

La fotografía ha sido siempre para él no sólo una herramienta de expresión artística sino además, y sobre todo, una manera de ver y vivir la vida. Su mirada es, pues, una actitud vital y visual, y ambas esferas van a ir siempre unidas por el hilo conductor del objetivo – completamente subjetivo y personal- de su cámara.

Desde el principio, sus fotografías han sido ante todo la crónica de un tiempo, la historia compartida en imágenes de su entorno, de sus amigos, de sus pasiones. Destacan así dentro de su producción los retratos de toda una generación, la llamada *Movida* madrileña, lo que le ha convertido en el principal referente fotográfico de este, cuando

menos curioso, fenómeno sociocultural. En ellos da cabida a una variada galería de singulares y plurales personajes.

Moteros, músicos, actores, bohemios, actores porno, cuerpos desnudos y/o vestidos de tatuajes, yonquis, noctámbulos, criaturas de la noche y de las calles, se dan cita en sus fotografías, en las que siempre emplea la matizada y enriquecedora dualidad del blanco y negro, y las inagotables posibilidades expresivas del laboratorio (una suerte de "PhotoShop en 3-D" que la marea digital ha anegado, pero no ha conseguido ahogar)



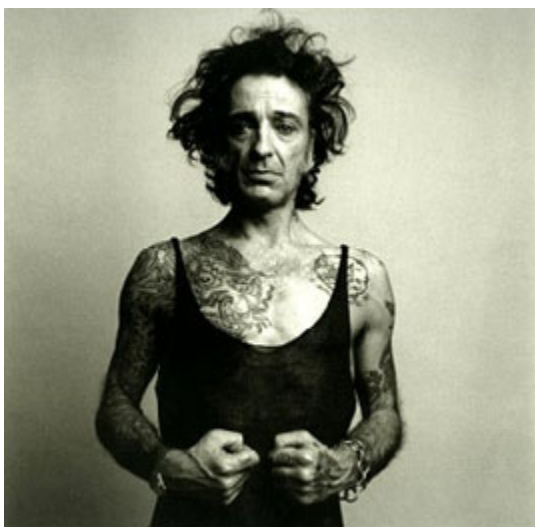
Alberto García-Alix. *Una pequeña historia de amor*, 1995

En las imágenes fotográficas mostradas aquí podemos ver como esa otra escritura de los tatuajes a la que hacíamos referencia, una escritura que yo llamaría dérmica, aunque sin embargo puede adquirir una intensa profundidad (recordemos, una vez más, a Paul Valéry asegurando que la piel es lo más profundo del hombre...), compuesta por signos, iconos, dibujos e incluso también textos y palabras, adquiere un gran protagonismo en el conjunto de sus representaciones. Escritos sobre los relieves del cuerpo; manos,

piernas, brazos, senos, hombros. Una orografía-caligrafía de sangre, tinta y obsesiones.



Alberto García-Alix. *"Marbella en Formentera"*, 1998



Alberto García-Alix. *"Mi lado femenino"*, 2002

GERMÁN GÓMEZ

(Gijón, 1972)

El universo fotográfico de Germán Gómez (Gijón, 1972) gira y gravita alrededor de un casi único planeta: el que conforma la polisémica geografía del ser humano. Y en torno a él flotan grávidos e ingrávidos los diferentes asteroides de su personalidad, de sus rasgos, de los paisajes interiores de su propia y plural esencia.

Aunque en sus primeras obras se percibía un especial interés por la representación colectiva, grupos de varias personas sobre los que vertía una mirada alegórica, lo cierto es que en los últimos años empieza a centrar su foco fotográfico y también conceptual en el retrato individual, concebido como la forma más adecuada de mostrar la superficie del fondo, es decir, la identidad psicológica e interna del sujeto retratado, más allá de una superficial topografía, únicamente constituida por rasgos fisionómicos.

Este proceso de introspección empieza a alcanzar resultados notables a partir de la serie *Compuestos*, iniciada a principios de la década del 2000, con la que reconstruye, como un moderno doctor Frankenstein, el rostro del retratado con el concurso de diversos fragmentos, procedentes de otros rostros, componiendo así una suerte de collages identitarios llenos de fuerza e inquietud.

Esa misma pluralidad de visiones es la que le llevará a desarrollar también otro conjunto de fotografías, *Fichados-Tatuados*, un proyecto iniciado en el 2005, y en el que muestra las fichas policiales y los retratos –centrándose en el detalle revelador de sus tatuajes– de determinados individuos que quedan reflejados dualmente, en un juego de guiños especulares. Es en esa serie en la que refleja la

presencia de dígitos, cifras e imágenes tatuadas sobre la piel de las personas representadas.



RESEÑA DE IDENTIFICACIÓN				1002		1002	
VILLALTA		V		FOTOGRAFÍA COMPLEMENTARIA		FECHA SEGUNDA FOTOGRAFÍA	
MENENDEZ		27043004-X		FOTOGRAFÍA DE FRENTE		FOTOGRAFÍA DE FRENTE	
MARCOS		MADRID		FOTOGRAFÍA DE FRENTE		FOTOGRAFÍA PERFIL DCHO.	
21-12-75		MADRID		FOTOGRAFÍA PERFIL IZDO.		FECHA PRIMERAS FOTOGRAFÍAS	
ESPAÑA		ESPAÑOL		EJEDA		02-03-05	
C/ SANTA BARBARA, 15. 3º B		MADRID		912004665			
MADRID 28004		BLANCO		M-3512-k2			
DTEL. KADET							
HUELLAS DACTILARES							
RAZA		AGENTO		NIVEL CULTURAL		INDUMENTARIA	
CORPULENCIA		ROSTRO		OJOS (FORMA)		OJOS (COLOR)	
CEJAS		NARIZ		BOCA		LABIOS	
MENTÓN		OREJAS		PELO (FORMA)		PELO (COLOR)	
ALTIMETRIA		TALLA		PESO		TATUAJE EN LA PARTE POSTERIOR DEL CUELLO	
187		187		84		UNA FECHA: 15-05-72	
GENERALIDADES		AMBULANTE		ALCOHOL		CICATRIZ	
AMBULANTE		ALCOHOL		USA GAFAS		DETALLE DE TATUAJE	
PELIGROSIDAD		PELIGROSIDAD		PELIGROSIDAD		TIPO DE DROGA Y FRECUENCIA DE CONSUMO	
NORMAL		AGRESIVO		PELIGROSO		HACHIS	
AGRESIVO		PELIGROSO		PELIGROSO		MARIHUANA	
PELIGROSO		PELIGROSO		PELIGROSO		COCAINA	
PELIGROSO		PELIGROSO		PELIGROSO		ANFETAMINAS	
PELIGROSO		PELIGROSO		PELIGROSO		DE DISEÑO	
PELIGROSO		PELIGROSO		PELIGROSO		NUNCA	
PELIGROSO		PELIGROSO		PELIGROSO		OCASIONAL	
PELIGROSO		PELIGROSO		PELIGROSO		HABITUAL	

Germán Gómez. *Fichados-Tatuados*, 2005-07

Como señala Javier Díaz-Guardiola en *SO PENA DE MUERTE*, un texto incluido en el catálogo editado por la galería Fernando Pradilla con motivo de la exposición de este proyecto en ARCO 2007: "... cincuenta fichas policiales: en ellas se recogen, junto a las huellas dactilares y las consabidas fotografías de frente, espalda y perfil, sus características físicas, sus pesos y alturas; sus niveles culturales y

costumbres; el color de sus ojos; la forma de sus orejas... sus signos externos más evidentes. Un gran retrato fotográfico acompaña a cada una de estas descriptivas y clasificatorias fichas [...] Germán Gómez aísla los tatuajes que impone a los modelos para contar, a base de retazos, lo que es la historia que de verdad le interesa.

Fotografías inquisitoriales, llenas de misterios, de historias veladas y desveladas; lienzos de carne que también exhalan una importante carga física y erótica..." (9)

Se trata, pues, de un proyecto con una base sociológica, y antropológica, que incide en cuestiones vinculadas a lo que bien podríamos llamar una cierta "tipología del vicio o del mal", pero que al mismo tiempo, presenta una elevada temperatura autobiográfica.



Germán Gómez. *Fichados-Tatuados*, 2005-07

Como el propio artista nos dice en otro texto que acompaña la misma publicación: "En este proyecto hablar sobre "fichados" equivale a hablar de sentimientos desde el punto de vista de la intimidad. Es

una especie de "autorretrato histórico" inventado, una biografía en imágenes que se sirve de la piel de cincuenta personajes, los cuales han aceptado ser "soporte" para narrar mi vida..."

El resultado final son cincuenta fichas policiales auténticas, que está formadas por cincuenta "fichados" que se han tatuado en su cuerpo un símbolo, una fecha, o simplemente un nombre...

RESEÑA DE IDENTIFICACIÓN 1001

DE KANES IDZE V
 04-02-82 KUTAISSI 590059
 GEORGIA GEORGIANO LUBA IAGRETI
 DIMITRI
 CIGRAN VIA, 5. 1ª IZDA.
 MADRID 28043 MADRID 629455464

HUELLAS DACTILARES

RAZA
 caucásico
 negro
 asiático
 indio
 otros

ACENTO
 catalán
 castellano
 gallego
 valenciano
 aragonés
 asturleonés
 extremeño
 murciano
 navarro
 canario
 balear
 otros

NIVEL CULTURAL
 analfabeto
 primaria
 secundaria
 superior
 otros

INDUMENTARIA
 militar
 civil
 otros

CORPULENCIA
 delgada
 normal
 gruesa

ROSTRO
 ovalado
 redondo
 alargado
 otros

OJOS (FORMA)
 almendra
 avellana
 almendrada
 otros

OJOS (COLOR)
 azul
 verde
 gris
 negro
 marrón
 otros

CEJAS
 abundantes
 escasas
 ausentes
 otros

NARIZ
 recta
 curva
 otros

BOCA
 normal
 curvada
 otros

LABIOS
 gruesos
 finos
 otros

MENTÓN
 normal
 abultado
 otros

OREJAS
 normales
 grandes
 pequeñas
 otros

PELO (FORMA)
 lizo
 ondulado
 rizado
 otros

PELO (COLOR)
 negro
 castaño
 rubio
 rojo
 otros

ALTURA 192 CM
 PESO 95 KG
GENERALIDADES
 AMBULANTE
 ALCOHOL
 USA GAFAS
PELIGROSIDAD
 NORMAL
 AGRESIVO
 PELIGROSO
 PELIGROSO

TATUAJE SOBRE EL PECHO, MADRE CON HIJO MUERTO DEL GUERNICA DE PICASSO.
 CICATRIZ DOS HERIDAS DE BALA EN PIERNA IZDA.

DETALLE DE TATUAJE

TIPO DE DROGA Y FRECUENCIA DE CONSUMO
 HACHIS HEROINA DE DISEÑO NUNCA
 MARIHUANA TODAS LAS DURAS BARBITÚRICOS OCASIONAL
 COCAINA ANFETAMINAS HABITUAL

Germán Gómez. *Fichados-Tatuados*, 2005-07

El proceso de realización consta de una doble mirada. Por un lado, nos muestra las cincuenta fichas "policiales", cada una de ellas presenta tres retratos: uno de frente y dos de perfil, y junto a esto, una lista de datos y aspectos que nos ofrecen información diversa sobre el "fichado": rasgos físicos, raza, nivel cultural, nivel de peligrosidad, etc.

Pero, además, junto a todos estos datos, aparentemente fríos, objetivos y descriptivos, incluye una nueva voz, que es en definitiva

la que quizás otorgue un auténtico sentido y equilibrio a su proyecto. "Un apartado" –nos dice de nuevo- "cargado de sentimiento, de pasión, incluso algunas veces de color. Aquel que hace alusión a las marcas externas, a los tatuajes. Estos tatuajes son un diario íntimo de cada uno de ellos.

Precisamente esta cartografía física y a la vez emocional, que recoge a través de esos tatuajes, de esas huellas que actúan tal como nos confiesa, como un verdadero diario, íntimo –y también "epidérmico"-, es casi con total seguridad uno de los rasgos diferenciales y más sugerentes de su proyecto. La marca en la piel, que es la marca en la memoria personal de cada uno de ellos, e igualmente en la suya propia.

Junto a estas fichas, tan objetivas y subjetivas al mismo tiempo, su propuesta nos muestra una serie de fotografías de todos estos hombres que -sigue diciéndonos-: "han narrado ese diario íntimo, convirtiendo sus cuerpos en metáforas. Metáforas que tienen que ver con lo subliminal, mensajes cifrados que dejan entrever las grietas de cada uno, sus deseos, sus heridas... Por ello encontramos a unos personajes que muestran con timidez e insolencia, con resignación o con orgullo aquellos símbolos que comunican de un modo sutil algo sobre su vida; nos muestran parte de su alma. De ahí el nombre de la serie: "Tatuados"..." (10)

ALMUDENA LOBERA

(MADRID, 1984)

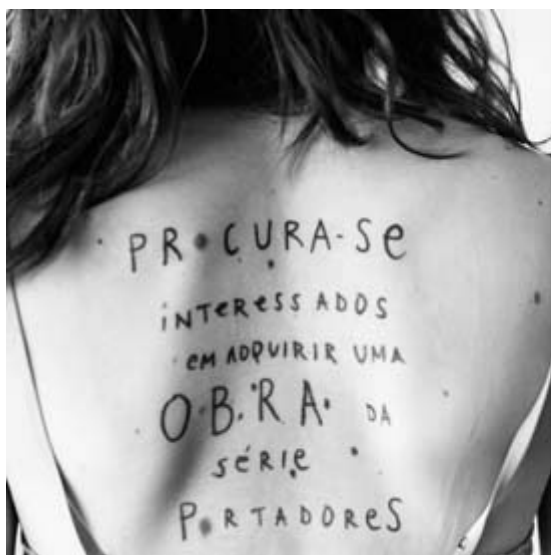
La esfera visual y la textual han estado presentes en varios de los proyectos artísticos que ha venido desarrollando Almudena Lobera en estos últimos años.

Entre otros ejemplos, este diálogo puede también verse claramente reflejado en su proyecto *Lectura Superficial* (2013), que expuso en el Stand del diario ABC en la edición de la Feria ARCO de ese mismo año.

Con ocasión de esta propuesta escribí un texto para esta exposición en el que afirmaba: "...*Lectura superficial* lanza sus redes en las aguas de este engaño perceptivo. Aparentemente lo que se nos muestra es una sucesión de libros colocados en estanterías. Sin embargo, ahí radica el principal *tour de force* de la propuesta: no son libros, es decir no lo son propiamente como lo serían esos contenedores de conocimiento y memoria; por el contrario se trata de una serie de bastidores (como los que se utilizan para los cuadros) que, apilados sobre las baldas, se nos aparecen como volúmenes impresos. Los perfiles y las caras de estas piezas prismáticas han sido intervenidos con textos dibujados que responden a los títulos y a ciertos fragmentos de las páginas interiores de determinados libros que han tenido y tienen una especial relación y significación con el trabajo de su autora.

[...] Precisamente, una elección tan "pictórica" como la de estas molduras o bastidores como soportes sobre los que depositar las palabras pintadas y dibujadas, le sirve conscientemente para plantear

una interesante reflexión sobre el universo textual y el universo visual...”



PORTADORES
A IMAGEM NO CAMPO AMPLIADO DO CORPO

um projeto de
Almudena Lobera &
Isabel Martínez Abascal

FASE 01: EXPOSIÇÃO DA SÉRIE DE DESENHOS

Galeria Metrópole, 17 mai. - 17 jun. Abertura 17 de outubro de 2011, 17h30.
Av. São Luiz 181, Lapa, 20221 São Paulo.
Quinta das nove a partir das 19h30. portadores.artgaleria.com

Centro Cultural de Espanha, SP, 17 mai. - 17 jun.
Av. Aragão, 1091, Higienópolis, São Paulo, 1. Horário 12h às 21h.
A obra é apresentada na forma Livro + Desdobrável.

Do desenho, do desdobrável e do livro, por favor, não separem os elementos originais.
Tudo, implementação de exposição.

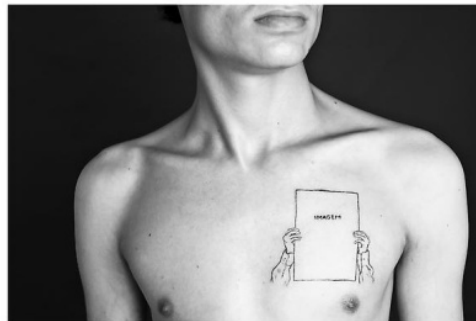
patrocinador
patrocinador

Generación 2012
Programa de Arte da UFRJ

Otro proyecto reciente en el que combina fotografía y palabras, que son escritas sobre la piel como si fuera –de nuevo– una singular y móvil página de carne es *Portadores*, que incorpora el neologismo *dibuaje* –formado por la hibridación de las palabras dibujo y tatuaje– para referirse a obras cuyo soporte son cuerpos vivos. El trabajo cuestiona la forma material de la obra y pone en valor la pieza única, efímera y mutable. Controvierte la noción de posesión en el contexto del mercado del arte y explora el concepto de autoría, trabajando con tres niveles concatenados: la mente que concibe, la mano que ejecuta, el soporte que da cuerpo.

Portadores es un proyecto de dibujo cuyo soporte no es precisamente la piel del papel, u otra superficie habitual sobre la que dibujar, sino la piel de unos cuerpos vivos. Se trata de una serie de doce dibujos realizados por la artista y que se exponen al público. Éste sólo puede adquirir una obra poniendo su piel como soporte. La imagen es tatuada sobre la piel del que la adquiere siendo ése su estado original y definitivo. El dibujo en papel es posteriormente destruido. De

hecho, este proyecto tiene algunos puntos en común con otra propuesta, PayxPiel, a la que vamos a hacer referencia muy pronto, dentro de esta misma tipología.



Almudena Lobera. *Portadores*

Se trata de un trabajo artístico que cuestiona la forma material de la obra y explora nociones sociales y relacionales. Para la ejecución de los *dibujos* (dibujos-tatuajes) Almudena Lobera ha contado con la ayuda de una tatuadora, en este caso la arquitecta y tatuadora, Isabel Martínez Abascal, y de unos espectadores, que se convierten en protagonistas activos de la propuesta.

El proyecto reflexiona asimismo sobre el concepto de valor de la pieza única frente al concepto de reproductibilidad, al tratarse de una obra efímera que va a durar lo que la propia existencia de la persona que

lo porta. Cuestiona también el sentido de propiedad dentro de la esfera del mercado del arte. Se trata, pues, de obras no intercambiables, originales concebidos como productos cuyo objetivo final no es su comercialización. Cada obra pertenece a un individuo que a su vez pasa a pertenecer a la obra, se convierte en ella.



Almudena Lobera. *Portadores*

Por todo ello, *Portadores* se convierte también en una reflexión acerca del concepto de autoría, a partir de tres niveles que están interrelacionados. Esto es, aparece la autoría intelectual de quien lo ha ideado; por otro lado, la autoría material, a través de la mano que ejecuta, y por último, aparece una tercera capa que se refiere al soporte empleado, el cuerpo humano, en algún sentido, también coautor de la obra.

El proceso de realización parte de un estadio inicial en el que la imagen en dos dimensiones se dibuja a lápiz. Después vendrá un segundo momento en el que esta huella gráfica se adecua a la nueva técnica; para después incorporarse a la geografía del cuerpo, y en

una última etapa, se imbrica en un contexto sociocultural y urbano determinado, en este caso el de São Paulo, una gran metrópoli en la que se asiste a un culto al cuerpo y a una pasión por el tatuaje.

FERNANDO MILLÁN

(Jaén, 1944)

Es uno de los nombres más significativos dentro de la poesía experimental española. Sin duda, una figura clave para entender y conocer ese amplio espacio de creación que se expande más allá de los estrictos límites del lenguaje poético, un paisaje mestizo, poliédrico y de difusas fronteras al que él mismo denominaría "territorio conceptual", y que integra prácticas poéticas tan diversas y variadas como la poesía visual, los poemas-objeto, la poesía de acción, la poesía sonora, la poesía concreta, la polipoesía, etc.

Dentro de este complejo territorio, quizás sea la poesía visual, con su interrelación entre imagen y escritura, entre texto y plástica, el ámbito en el que Millán haya alcanzado sus mayores logros, tanto desde un punto de vista teórico como desde la propia creación.



Fernando Millán. *Signo*

Respecto a su posicionamiento como creador dentro de este territorio híbrido entre lo textual y lo visual, quiero ahora mostrar algunas de

sus opiniones en este sentido, incluidas en una entrevista que le hice en el año 2004 para la revista *Lápiz*: "...fundamentalmente yo me considero un escritor, porque en todo lo que he hecho -fotografía, dibujo, pintura, serigrafía, etc.- he pretendido `escribir´ en el sentido más amplio de esta palabra. Y junto a ese objetivo, la aceptación de que existe un imperativo ético, que en mi caso me ha llevado a trabajar dentro de unas coordenadas de neovanguardia, y bajo la cobertura del método experimental. Y aunque para las neovanguardias los campos tradicionales del arte, la literatura y la música habían dejado de tener existencia propia, el peso de la historia o de la formación académica mantuvo estas denominaciones por encima de otras. Y, al final, tuvimos que admitir que había que seguir hablando de `poesía´, `pintura´... Del conjunto de mi trabajo. Sólo a una parte se le puede aplicar el término `poesía, en un sentido lato, pero es cierto que es esa parte, la que, de una forma u otra, ha llegado al público, y es natural que se me considere un poeta experimental..." (11)



Fernando Millán. *Composición*

Dentro de una amplia gama de recursos expresivos que Fernando Millán ha venido utilizando a lo largo de su ya dilatada trayectoria artística, la fotografía ocupa un espacio, si no predominante, sí ciertamente notable. Y en concreto ha realizado algunas imágenes fotográficas en las que el cuerpo se convierte, una vez más, en soporte, en página sobre la que intervenir con palabras. Un cuerpo femenino que, en cierto sentido, se convierte en sujeto-objeto de deseo, aportando una dimensión erótica que no está en absoluto ausente de sus intereses creativos.

Así, representa torsos desnudos de mujeres sobre los que incorpora palabras escritas –o mejor deberíamos decir, adheridas– tales como “icono”, “signo” o “composición”, que pueden leerse al tiempo que verse. El cuerpo –femenino– convertido en superficie poética. Una ubicación, una vez más, ciertamente muy singular, que abre el camino a considerar la piel como una atractiva e inquietante página, como una auténtica cartilla de ortografía sensual...

Imágenes, en definitiva, que se nos aparecen de esta forma cargadas de un alto contenido visual, pero también semántico y textual.



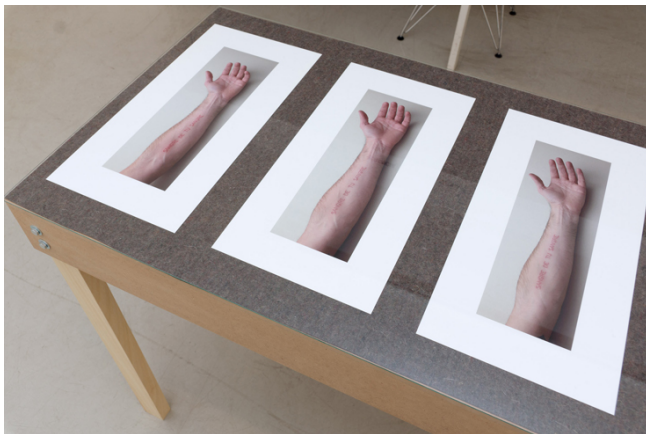
Fernando Millán, *Icono*

TITO PÉREZ MORA

(Benidorm, Alicante, 1977)

La idea, quizás deberíamos decir la inquietante sospecha- de que todo lo que vemos, experimentamos y sentimos en el mundo ha sido ya previamente determinado por los que nos han precedido, está muy presente en la obra de Tito Pérez Mora, sobre todo en sus últimos proyectos. Una obra que profundiza en el sentimiento y en el concepto de que toda herencia es contradictoria y dual, elemento de disputas y de acercamientos, de separaciones y encuentros.

Como él mismo dice: "Huellas y rastros de antepasados que nos construyen como personas o nos destruyen como individuos. Lo que gravita sobre nosotros. Una losa que nos aplastará e inmovilizará, o bien un trampolín desde el que saltar al vacío..."



Tito Pérez Mora, "*Sangre de tu sangre*", fotografía digital impresa. Secuencia de 12 (20 x 40 cm), , 2014

En su primera exposición, *La herencia* (2014) realizada en la galería de Madrid Twin Gallery, dentro del Festival OFF de PHotoEspaña del

pasado año, empleó diversas estrategias creativas, entre otras dibujos, objetos, instalaciones y fotografías, así como determinados soportes que podían ser perecederos (acetato, vidrio, papel, piel...), para dejar paso a un mensaje latente, sutilmente mostrado.

El uso y repetición de la palabra sobre diferentes soportes, refuerza y ayuda a reconstruir el imaginario sobre el que se está trabajando. Palabras que se desvanecen, frases mil veces oídas y repetidas como mantras que desaparecen, que se manifiestan de una manera sutil pero profunda.



Tito Pérez Mora, *"Sangre de tu sangre"*, 2014

Dentro de este proyecto presentó la serie "Sangre de tu sangre", una serie de 12 obras fotográficas en las que podía verse, de manera secuencial, la imagen de un brazo en el que se había escrito esa misma frase SANGRE DE TU SANGRE.

El brazo que aparece en cada una de las 12 imágenes es su propio brazo izquierdo. Sobre él Tito Pérez Mora decidió tatuarse –pero sin tinta– esa frase, y documentar fotográficamente el proceso de cicatrización: «Lo importante es que parece que el mensaje desaparece, que no queda rastro. Pero el recuerdo está siempre muy presente. Hice un antitatuaje que "veo" cada vez que me miro el brazo». **(13)**

OCHI REYES

(Madrid, 1974)

Su trabajo se asienta en una investigación sobre formas de alteridad y sobre determinadas pautas identitarias, examinando para ello la influencia del otro sobre nuestro propio yo.

Uno de sus principales intereses como artista es, pues, el de analizar y reflexionar de qué forma, tanto conceptual como visiblemente, nuestras identidades se construyen culturalmente. Su obra explora así cómo se imponen las concepciones de las distinciones de género, el amor y el deseo en nuestros cuerpos tal como son vistos y proyectados desde el exterior.



Ochi Reyes. *Untitled (Breaking news)*

Muchos de los personajes de sus fotografías son actores, y eso le sirve para cuestionarse de qué manera nos convertimos en actores

de nuestro propio cuerpo, desarrollando los roles que ya han sido establecidos y preparados para nosotros. Sus fotografías cuestionan la naturaleza de la representación, y a menudo exploran el efecto *mise-en-abîme* que se genera al usar una especie de representación dentro de otra.

En la gran mayoría de sus imágenes el cuerpo ocupa un espacio referencial y preponderante, y aparece signado, a veces prácticamente cubierto, por letras y palabras escritas sobre él como si se tratara de una nueva y orgánica página de carne.

En obras como *Untitled (Breaking news)* utiliza su propio cuerpo para convertirlo en un espacio textual, a base de pegar sobre él innumerables palabras sacadas de medios impresos, con lo que se convierte en una especie de collage textual humano, en el que no quedan prácticamente espacios sin cubrir con palabras.



Ochi Reyes. *Revelations*

En otras ocasiones, como ocurre en *Revelations*, su cuerpo en cambio se nos muestra desnudo y se transforma en un espacio latente de representación textual al inscribir palabras y frases, no con tinta o pintura, sino interviniendo directamente sobre la piel, arañándola e hiriéndola, como una dolorosa página de caligrafía, y emitiendo mensajes de auxilio y (des)esperanza.

FEDERICO SPOSATO (Proyecto PayxPiel)

(Mar del Plata, Argentina, 1984)

Si convenimos, tal como estamos intentando demostrar, que el cuerpo, y específicamente la piel como superficie, pero también como exteriorización de lo profundo –recordemos en este sentido las palabras de Paul Valéry: “Lo más profundo que hay en el hombre es la piel”-, se convierten, dentro de determinadas estrategias artísticas actuales, en soportes de creación y expresión, en auténticas páginas en blanco sobre las que escribir relatos y narraciones de nuestra memoria personal y colectiva, debemos entonces considerar el Proyecto *PayxPiel* como una prueba ciertamente significativa y referencial.



Federico Sposato. Proyecto *PayxPiel*

Se trata de un singular proyecto creado por Federico Sposato, un artista, que ha llevado a cabo la parte más significativa de su carrera

creativa en España, y que se interesa especialmente por el papel que juega la figura masculina heterosexual dentro del contexto artístico, un enfoque que, por cierto, aún no cuenta en nuestro país con muchas miradas dignas de ser tenidas en cuenta.

En esta ocasión, e igualmente relacionado con esos intereses, a través de este proyecto busca realizar retratos a individuos anónimos, de tal modo que el vínculo entre fotógrafo y modelo se mantenga de manera sólida y permanente.



Federico Sposato. Proyecto *PayxPiel*

Lo más peculiar y novedoso es que son retratos en los que no aparece el rostro de la persona retratada sino su nombre (puede ser sólo su nombre, o también sus apellidos, su apodo...), que el propio artista se tatúa en una zona previamente delimitada de su cuerpo.

Hasta el momento, existen dos zonas corporales a tatuar (Zona 1: Espalda; Zona 2: Hombro), que serán ampliables a medida que el proyecto se materialice, y una vez cubierta cada zona serán

habilitadas nuevas áreas. Es pues una propuesta abierta cuyo fin último será el total agotamiento de zonas de piel a cubrir con retratos.

Como afirma el propio artista: "Si todo es susceptible de ser vendido, lo que yo pongo a la venta es mi propio cuerpo. Le otorgo la importancia que me dicen que tiene y lo llevo al extremo".

En una entrevista realizada por Javier Díaz-Guardiola Federico Sposato desvela las principales claves de su proyecto. Estas son algunas de ellas.

"En una sociedad que todo lo pone a la venta, el joven artista Federico Sposato ha desarrollado el proyecto *PayxPiel*. [...]"

El proyecto parte de una idea muy simple. Vivimos en una sociedad en la que todo es susceptible de ser comprado y vendido. Nosotros mismos hemos mercantilizado nuestra propia vida sin ser conscientes de ello. Si todo es susceptible de ser vendido, lo que yo pongo a la venta es mi propio cuerpo. Le otorgo la importancia que me dicen que tiene y lo llevo al extremo [...]"

Se despliega bien a través de las redes sociales o bien a través de la plataforma web creada a este efecto, cualquier persona puede ponerse en contacto conmigo y ejecutar un intercambio mercantil. Tiene que pagar 60 euros y yo a cambio me tatúo su nombre o el nombre o pseudónimo que me diga en un plazo máximo de dos semanas. Además yo firmo un contrato por el que me comprometo a no borraréme para mantener de por vida un vínculo con esa persona, lo que certifica que ha comprado un trozo de mi piel [...]"

Me interesa que el participante sea un participante activo, que se implique, porque ellos son los que están haciendo la obra. Yo solamente pongo el soporte. La obra me la quedo yo, pero lo que doy a cambio es una fotografía que atestigua que el contrato se cumplió, la documentación del proceso y un certificado que te reconoce como comprador. Este es un *work in progress*, se van añadiendo más, y cada día voy viendo nombres..." (12)



Federico Sposato. Proyecto *PayxPiel*

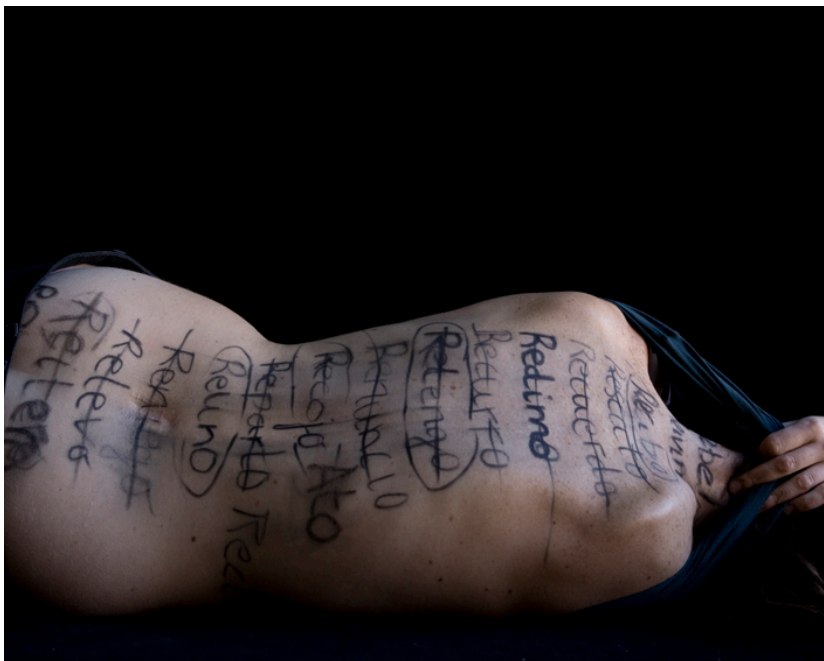
Fotográficamente el proyecto está compuesto por una serie de imágenes que muestran diversos aspectos del proceso de trabajo. En algunos casos pueden verse acciones de tatuaje sobre la piel de los

futuros poseedores de las obras, en las que Federico inscribe sus nombres en la zona del cuerpo que ha sido acordada previamente. En otras ocasiones, se muestran fragmentos corporales que corresponden a esas áreas que se destinarán a escribir las palabras y los textos, y que actúan como auténticos documentos contractuales y al mismo tiempo, también estéticos.

LAURA TORRADO

(Madrid, 1967)

Las imágenes fotográficas que nos propone están habitadas casi exclusivamente por distintas representaciones de la figura femenina a través de una amplia batería de posibilidades formales e ideales: mujeres jóvenes, mujeres ancianas, flores –que son las mujeres del mundo vegetal-, mujeres-espejo, etc. Criaturas todas ellas pertenecientes a un universo extraño y familiar a la vez, dotadas de una sensualidad profunda, y al mismo tiempo emergentes, casi dérmica.



Laura Torrado. *Vida suspendida*

Lo femenino está siempre presente, pero más como una condición que como un relato. Mariano Navarro ha establecido acertadamente en esa focalización de lo femenino unas referencias pictóricas,

iconográficas y narrativas: "Hans Baldung Grien en las imágenes de las ancianas y jóvenes, como representantes de las vanitas de las edades; o Ingres en la escenificación de un perverso Hammam habilitado en una pescadería". (14)

Las fotografías que elabora esta artista están construidas siguiendo los dictados de una evidente voluntad escenográfica, e incluso teatral, con los que plantea, articula y propone espacios alegóricos que se debaten entre las sutiles músicas personales de la intimidad, y la representación generalizada de los arquetipos.



Laura Torrado. *We*

La mujer y su(s) cuerpo(s) es/son, pues, los protagonistas de estas narraciones visuales que, en muchos momentos, parecen detenerse, congeladas en un tiempo sin tiempo, un tiempo simbólico. Cuerpos que representa y escenifica ubicándolos en estancias y habitaciones que le permiten explorar territorios familiares y cotidianos, el retrato de unos paisajes y de unos lugares domésticos y (re)conocidos: alcobas, dormitorios, cocina, baños...



Laura Torrado. *You*

Muchas de sus obras presentan igualmente en gran medida una serie de componentes autobiográficos y autorreferenciales, que le sirven para ilustrar las relaciones y diálogos que se generan entre su propio ser y la realidad de otras mujeres, para narrar visualmente el propio espacio que crean y habitan, sus miradas, sus deseos, sus miedos, las sombras de sus dudas y pasiones, y también sus mismos silencios.

Aunque no suele ser habitual en Laura Torrado el recurso de la palabra o el texto, sí que aparecen algunos ejemplos interesantes en ciertas obras como *Vida suspendida* (verbos 1), en *We* (por cierto, una de las escasas ocasiones en las que aparece una figura masculina), y también en *You* podemos ver cómo el cuerpo, propio y ajeno, se convierte una vez más en soporte, en página sobre la que escribir formas verbales y pronombres en una suerte de escritura corporal y epidérmica.

- (1) VVAA. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Pedro A. Cruz Sánchez. Miguel A. Hernández-Navarro (Eds.) Cendeac, Murcia, 2004.
- (2) RAMÍREZ, Juan Antonio. "La piel pintada", en *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela, Madrid, 2003, Págs. 95 – 109.
- (3) PERA, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Ed. Triacastela, Madrid, 2006.
- (4) RAMÍREZ, Juan Antonio. *Op. Cit.*
- (5) MOLINA, Mauricio. "El cuerpo y sus dobles", en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. David Pérez (ed.). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.)
- (6) <http://www.lavanguardia.com/moda/belleza/20150707/54433255621/dermatologos-alertan-sunburn-art>
- (7) <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>
- (8) JIMÉNEZ, Carlos. "El tatuaje y sus leyendas", en *Sobre la piel*. EXIT nº 2. Editorial Rosa Olivares & asociados, Madrid, junio-julio, 2001.
- (9) DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. "So pena de muerte", en catálogo editado por la Galería Fernando Pradilla con motivo del proyecto de Germán Gómez "Fichados – Tatuados" para Project Room, ARCO, Madrid, 2007
- (10) GÓMEZ, Germán. *Op. Cit.*

(11) CARPIO, Francisco. "Las otras poesías". Revista Lápiz, nº 202, Madrid, 2004, pp. 62-72.

(12)<http://www.javierdiazguardiola.blogspot.com/2015/03/daran-que-hablar-federico-sposato.html>

(13)<http://www.javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2014/06/sposato-lobera-perez-mora-el-tatuaje.html>

(14) NAVARRO, Mariano "Carcoma y pátina. Vanidad de vanidades", en *Vanitas. Canto Líquido*. Laura Torrado y Jörg Langhans. Catálogo. *Encuentros* / Casa de Velázquez, Madrid, 2000.

5.4. EL LIBRO: ASOMBROSO INSTRUMENTO.

“De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás “– dice Borges- “son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación...” **(1)**

Nuestro tiempo actual, cada vez más digital y menos analógico, vale decir, cada vez menos físico, no parece ser, desgraciadamente, el mejor caldo de cultivo para esa tangible e intangible extensión humana a la que se refería el escritor argentino. Las palabras eléctricas de las pantallas y los e-books amenazan las palabras analógicas del libro impreso. Por ello, adquiere especial relevancia el hecho de querer, desde su percepción plástica, reivindicar la página impresa, y con ella, el placer –físico y conceptual- de la lectura en papel (y no en píxeles), y sobre todo reivindicar el propio libro, como algo más que un contenedor, receptor y emisor de conocimientos y cultura, como un auténtico objeto artístico y como un material de creación utilizado por numerosos artistas en el arte contemporáneo.

Un libro que desborda las concretas fronteras del saber impreso y acaba convirtiéndose en metáfora y en icono polisémico, y cobra en muchas ocasiones una nueva lectura, una (re)lectura plástica, formal y visual.

Este fenómeno puede apreciarse igualmente dentro del ámbito de la fotografía artística, adquiriendo en bastantes ocasiones una importancia temática y objetual.

En este sentido, un buen ejemplo que refleja esa presencia de lo literario y textual, sobre todo en relación con el empleo del libro como protagonista y sujeto de la creación fotográfica, lo constituye indudablemente la exposición *De imágenes, libros y lecturas*, comisariada por Ciuco Gutiérrez y Jesús Cámara en el 2006, y a la que nos referiremos más adelante, dentro de este mismo capítulo, en forma de anexo.

Como afirman ambos en el catálogo publicado: "Las imágenes aquí reunidas abordan esos vínculos con lo escrito de muy diferentes formas; el libro aparece una y otra vez como motivo, ya sea a través de lectores captados de forma casual o mediante actualizaciones del tema del bodegón, milimétricamente estructurado, o de la vanitas que nos retrotrae al barroco español (tempus fugit). Textos integrados de forma lúdica o paradójica que, por momentos, se acercan a la poesía visual. Fotografías de lectores en bibliotecas públicas o imágenes intimistas de aficionados solitarios, depósitos de libros cuidadosamente ordenados por expertos o descuidadas estanterías particulares. Manos que dibujan en el aire el alfabeto para sordos o manos de quien toma notas sobre sus lecturas; palabras escritas sobre las propias imágenes, cabelleras que se convierten en páginas o un servilletero común que nos ofrece hojas impresas en vez de las muy utilitarias servilletas. Letras que forman rostros, fotomontajes irónicos... El texto, siempre el texto, el libro, la escritura mostrada en todo su repertorio de posibilidades." **(2)**

De esta forma, vamos a analizar el trabajo de diversos fotógrafos para quienes el libro constituye, visto y representado de muy diferentes maneras, un auténtico y constante sujeto-objeto de deseo... artístico.

EUGENIO AMPUDIA

(Melgar, Valladolid, 1958)

“Eugenio Ampudia -en mi opinión, uno de los creadores más personales e interesantes de nuestro Planeta Arte- es sin duda un artista plural en sus lenguajes y en sus intenciones, pluralidad que, indefectiblemente, acaba rimando con actualidad, y también con singularidad. Enfrascado, como otros creadores, en la apasionante aventura de que la idea y el concepto sean las primeras y principales materias primas de la obra de arte, las ropas que la vistan, el aura que las desvista, y el corazón desde el que se bombee la sangre y la linfa que animen y alimenten el cuerpo y el espíritu de sus obras [...]



Eugenio Ampudia. *Can Nabis I*, 2010

Un artista que ha sido capaz de sustituir el balón en un partido de fútbol por un libro de historia del arte, o de incendiar –virtualmente- una biblioteca... ” **(3)**

Los libros, como sujeto y objeto de sus intereses creativos han estado bien presentes, pues, a lo largo de toda su trayectoria artística. Libros con los que ha construido torres y estructuras; libros que

convierten sus lomos en pantallas de videoproyección; libros que, como acabo de señalar, se transforman en un balón de fútbol...

Habitualmente, la forma en la que Ampudia suele utilizar los libros es a través de instalaciones y obras tridimensionales. Sin embargo, en esta ocasión presentamos aquí un trabajo fotográfico, *Can Nabis I* y *II*, que nos sirve de ejemplo de este continuo interés por el mundo del libro, y que consiste en dos imágenes que, como señala Diego Luna, “nos presenta un perrito consumible que parece custodiar la biblioteca del propio artista, PERO que, como todos sabemos, terminará siendo tan solo humo...” (4)



Eugenio Ampudia. *Can Nabis II*, 2010

En esas dos fotografías podemos, pues, ver la figura de un perro en pequeño formato que, a juzgar por el propio título, un guiño

cómplice, no hace mucha falta explicar cuál es el material del que está hecho... En un segundo plano se ven una serie de libros colocados en un estante que forman un paisaje, como si fueran árboles del conocimiento y de los sueños, máxime si observamos con más detenimiento sus lomos, en los que podemos leer nombres de artistas que, seguramente, tienen un especial significado para Ampudia ¿otro guiño cómplice más...?

RICARDO ECHEVARRÍA

(Toledo, 1972)

Es un artista de gran amplitud formal y trayectoria artística realmente atípica ya que, tras fundar junto al crítico de arte y profesor universitario José Luis Brea, *Aleph*, (una web experimental, pionera en la red de la práctica artística contemporánea), Echevarría se convirtió en directivo de una gran compañía multinacional del sector de las telecomunicaciones.

Su carrera como artista ha estado signada por el intento de responder a esta pregunta: ¿Qué sucede cuando el objeto artístico contemporáneo trata directamente del propio lenguaje, de sus paradojas, de su naturaleza, de sus relaciones internas y externas; en definitiva, del propio existir del lenguaje como herramienta fundamental del conocimiento y elemento vinculante de las distintas actividades humanas?



Ricardo Echevarría. *Sampler*, 2006

En el año 2006 realiza *Sampler*, una exposición de producción propia para el Centro Párraga. Se trata de una muestra multimedia que versaba sobre el lenguaje, sus relaciones y cómo las palabras devienen en imágenes a través de los procesos de definición y viceversa. Desde aplicaciones directas del lenguaje, en las que la visualidad de la misma configura el propio objeto artístico, hasta referencias codificadas tras la reutilización de imágenes preexistentes en las que la presencia del lenguaje subyace como elemento constitutivo de las mismas, compondrá el amplio abanico teórico-práctico sobre el que se asentarán las obras.

Para la construcción de esta propuesta artística empleó diferentes estrategias, desde referencias literarias y objetos constitutivos de dogma (los Libros sagrados, Corán, Biblia de Jerusalén y NN.TT.) hasta simples figuras literarias, juegos lingüísticos, referencias a subgéneros literarios, y remezclados de secuencias fílmicas en las que la ausencia de palabras (o su presencia dominante) es el elemento central de las mismas.



Ricardo Echevarría. *Sampler*, 2006

La presencia del libro, de los libros en este proyecto es fundamental, a través de diversos formatos de representación (vídeo, instalaciones, objetos...) y dentro de estos, la fotografía juega igualmente un papel importante.

Respecto al uso de este libro-icón el propio Echevarría nos dice: "... La siguiente pieza que compone este proyecto es un libro reflejado en un espejo. Es la pieza de enlace entre la anterior y el resto de piezas. En la portada del libro aparece una frase que se completa en su imagen especular dado el carácter palindrómico de la misma. En la contraportada aparece su inverso. La frase completa se hace legible en la sucesión de imagen real-especular-real-especular.

Skyscape es la pieza que completa la exposición físicamente. Se compone de una fotografía en la que los libros son parte de un paisaje extraterrestre, celestial diríamos en el momento de su conquista..." **(5)**

CIUCO GUTIÉRREZ

(Torrelavega, Cantabria, 1956)

A lo largo de su amplia trayectoria artística, que iniciaría a principios de la década de los ochenta, su obra fotográfica ha mantenido, como una constante formal y conceptual, dos señas de identidad claramente referenciales: el empleo del color y la presencia de un universo de objetos. Con esas dos estrategias expresivas, ha construido un lenguaje creativo personal y singular (y al mismo tiempo plural, al haber sido capaz de generar un vasto, variado y heterogéneo paisaje iconográfico).

El color, intenso, saturado, y a veces incluso rayando en la agresividad visual, ha dado forma y fondo a una gran parte de sus composiciones fotográficas, especialmente en sus primeras series. Unos registros cromáticos claramente reconocibles y que han albergado siempre un elevado acento simbólico y una gran capacidad evocativa y descriptiva.

Otro innegable y destacable rasgo identitario de sus fotografías lo constituye la constante, permanente e inquietante presencia del mundo de los objetos. Las composiciones de Ciuco Gutiérrez están habitadas no por seres humanos, sino por su huella cosificada, por una flora y una fauna de alma de plástico, de piel de kitsch. Son cosas, juguetes, adornos, *memorabilia* casi con espíritu de "todo a 100", épicas de lo cotidiano que se transforman en ciudadanos de un reino de fantasía(s). En definitiva, su mirada convierte al objeto – artísticamente hablando- en sujeto. En puro y duro sujeto-objeto de deseo creador.



Ciuco Gutiérrez. *Bodegón con membrillos Escenarios para la confrontación*. Hogar, 2012

Con estas mecánicas construye una obra fotográfica muy personal y original, que muestra el influjo de otros lenguajes de creación visual como pueden ser el cine, los cómics, la publicidad o el casi inagotable océano iconográfico de los *mass media*, y el reflejo de otros movimientos artísticos, fundamentalmente el Pop y el Surrealismo.

Son imágenes dotadas igualmente de una elevada carga de construcción y escenificación, y de una remarcable temperatura de narratividad y ficción (que inevitablemente acaba siempre rimando con imaginación, otra de sus señas de identidad creativas). Sus mecánicas de producción visual están, pues, totalmente insertas en la fotografía escenificada, que concibe cada obra, no como una presentación de la realidad sino como una pura representación de ésta. Crea así elaboradas composiciones, compuestas de elementos vinculados a su mundo personal y también al plural yacimiento iconográfico de los *media* y de la *low culture*. Paisajes oníricos y

fantásticos (que en ocasiones recogen la carnal orografía de los cuerpos) y que siempre lanzan un guiño cómplice al espectador.

Los libros, con toda su carga semántica y también simbólica, como compañeros de viajes mentales e imaginarios, y al mismo tiempo como objetos capaces –de nuevo- de ejercer en él una atrayente fascinación, han ocupado un espacio de referencia y de preferencia en el universo artístico de Ciuco Gutiérrez. Quizás posiblemente más desde una vertiente sentimental y nostálgica que representándolos como elementos compositivos y centrales en sus fotografías. No obstante sí que podemos señalar algunos ejemplos significativos que aparecen en su serie del 2012-14, *Escenarios para la confrontación. Hogar*, y que pudieron verse expuestos en la madrileña galería My Name is Lolita´s Art.



Ciuco Gutiérrez. *Biblioteca, Escenarios para la confrontación. Hogar*, 2012

Son imágenes fotográficas que nos muestran bibliotecas privadas, vestidas de paños de estanterías, en las que los libros reproducen

esas dos constantes expresivas a las que antes hacíamos referencia: el uso de objetos, puesto que eso son también los libros (además de muchas otras cosas...) y su conversión en notas de color, a base de registros cromáticos ricos, vibrantes y saturados. Al mismo tiempo, y como una especie de guiño cómplice al espectador, muestran asimismo otros objetos, figuritas, bibelots, elementos decorativos, también tan presentes y frecuentes en toda su obra.

Él mismo nos dirá: "Los libros nos iluminan espacios que están en cada uno de nosotros y esto nos ayuda a vivir y soñar"

Y prosigue: "Tengo un amigo que es poeta y que lee mucho, pero mucho, mucho, mucho. Nació para leer. Intenta aprovechar los días al máximo para sacar todo el tiempo posible para la lectura. Una tarde nos encontramos en la presentación de un libro de un amigo común y le encontré nervioso. Le pregunté por su estado y me dijo: "Estoy angustiado porque me queda todavía muchos libros por leer y veo que ya no hay tiempo. Es terrible". Me impresionó mucho porque yo sabía perfectamente que lo que me estaba diciendo es que no tenía suficientes años por delante para acabar de leer su lista de libros imprescindibles y era un hombre sano que rondaba la cincuentena.

Estamos en la estación de la "recogida interior", donde nos marcamos los propósitos personales más íntimos y que tienen que ver con los desafíos y las promesas incumplidas: acudir al gimnasio, generar rutinas de ejercicio, cambiar ciertos hábitos alimenticios, ver a amigos que se van alejando en el tiempo y, entre otros más, leer los libros que tenemos pendientes.

Pienso que cada libro tiene un lugar propio y la capacidad de darnos claves para conocer y reconocernos. Los personajes, los escenarios,

las reflexiones, las descripciones, los nuevos paisajes, los territorios hostiles frente a los amables, las acciones que marcan las diferencias con nuestro sentir y modo de vida..., etc., que encontramos en los libros nos iluminan espacios que están en cada uno de nosotros y esto nos ayuda a vivir y soñar, sin movernos de nuestra silla, aventuras personales que nos llevan a territorios insospechados y fundamentales...” (6)



Ciuco Gutiérrez. *Biblioteca, Escenarios para la confrontación*. Hogar, 2012

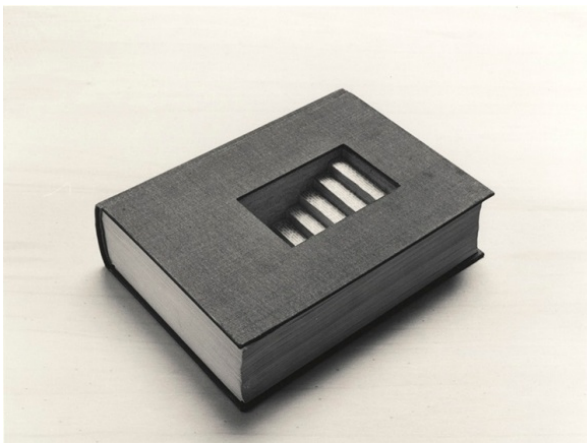
CHEMA MADDOZ

(Madrid, 1958)

Aunque al analizar la obra de Chema Madoz, sí se suele hacer constante referencia a su dimensión poética y a su inquebrantable fidelidad a la palabra y a todo lo literario, tal como estamos viendo en este estudio, sin embargo no resulta tan común el hecho de remitirse a la enorme influencia que el libro, como objeto plástico y formal, más que como contenedor de conocimientos, ejerce a lo largo de su trayectoria artística.

No debemos de olvidar que el libro ha estado igualmente presente como elemento protagonista en la obra de otros fotógrafos contemporáneos.

“... el libro aparece una y otra vez como motivo, ya sea a través de lectores captados de forma casual o mediante actualizaciones del tema del bodegón, milimétricamente estructurado, o de la vanitas que nos retrotrae al barroco español.” **(7)**



Sin embargo, las referencias que aparecen en distintos textos que estudian el trabajo de Madoz a la hora de señalar la presencia del libro, de los libros, en sus fotografías, no son precisamente frecuentes. Presentamos algunas de las más significativas.

Según señala Oliva María Rubio: “Hay objetos que tienen en sí mismos una carga conceptual y semiótica fuerte y a los que el artista ha recurrido en más de una ocasión. Uno de esos casos son los libros [...] Su magnetismo estriba en la capacidad que poseen de reunir en sí las capacidades de contar, transmitir, fabular...” **(8)**

Sin duda, esta dimensión evocadora e incluso simbólica que para Madoz atesora el libro—Borja Casani nos habla así de que “los libros aparecen asiduamente aportando enigmáticos sentidos llenos de potencia simbólica” **(9)** con su habilidad para contener historias y conocimientos y su potencia narrativa, que parece contener, como un auténtico cofre del tesoro —o una textual caja de Pandora—, infinitas posibilidades de experiencia u aprendizaje, han influido en la frecuente elección por su parte de este objeto.

Un objeto, no lo olvidemos, que pese a su magia y a su evocadora capacidad de fabulación e imaginación, se encuentra a la vez totalmente insertado en nuestra vida diaria, convirtiéndose en un elemento cercano y reconocible, al que él dota de una nueva lectura, tal como hace siempre dentro de su proceso de creación.



Por su parte, en *Madoz: Poética*, el texto que escribió como comisaria del proyecto Catherine Coleman, por entonces responsable del departamento de fotografía del Museo Reina Sofía, para la exposición CHEMA MADDOZ. OBJETOS 1990-1999, realizada en este mismo museo en el año 1999 afirma: "Madoz otorga al libro una consideración especial, y lo trata como el objeto tridimensional que es el libro de artista; algunos son imposibles de leer y están empotrados en un muro de hormigón, otros están dispuestos para formar un arco imposible, o están colocados unos dentro de otros echando mano del recurso barroco de `una ventana dentro de otra ventana´..." **(10)**



Resulta interesante aquí el hecho de que Coleman haga hincapié en el carácter tridimensional del libro, en su vocación casi escultórica y,

obviamente, en su dimensión objetual, lo que le convierte en uno de los materiales artísticos por excelencia de sus fotografías.

Finalmente, Menchu Gutiérrez señala: “No es de extrañar que los libros pueblen la obra del fotógrafo: libros que se abren en medio de libros; libros que se hacen trizas para realzar la importancia de cada frase, que se dividen en palabras, que se atomizan y arden por la mirada excesiva de una lupa que ha desintegrado su sentido...” **(11)**

De entre los numerosos ejemplos posibles, me gustaría centrarme ahora en uno que muestra claramente la recurrencia de este objeto-símbolo a lo largo de toda su trayectoria. Se trata de una fotografía de 1992 que representa un arco de medio punto construido con libros en lugar de ladrillos. Con esta obra, el libro alcanza aquí una auténtica dimensión objetual y escultórica –y hasta podríamos decir arquitectónica- y se convierte en “esa otra cosa” de la que nos hablaba Borges. De esta forma, y como es propio de la poética de Madoz, que materializa las metáforas, el libro aparece aquí como material constructivo, no de la arquitectura sino del conocimiento.

Con inteligencia y guiño cómplice Madoz, una vez más, nos propone arrojar una mirada diferente y polisémica donde otros sólo verían un objeto de uso común. Así, nos dirá Manuel Santos: “... me gusta imaginar que los libros de mi biblioteca despiertan de noche y forman toda clase de arcos imposibles...” **(12)**



ALICIA MARTÍN

(Madrid, 1964)

Una de las principales ilusiones-obsesiones de Alicia Martín ha sido siempre la de convertir al libro en uno de los elementos, materiales, objetos, sujetos y conceptos más recurrentes de su trabajo.

Un libro que desborda las concretas fronteras del saber impreso y acaba convirtiéndose en metáfora y en icono polisémico. El polimorfo (y perverso) espíritu que encierra el libro como contenedor, receptor y emisor de conocimiento y de cultura, cobra en muchos de sus trabajos una nueva lectura, una (re)lectura plástica, formal y visual.

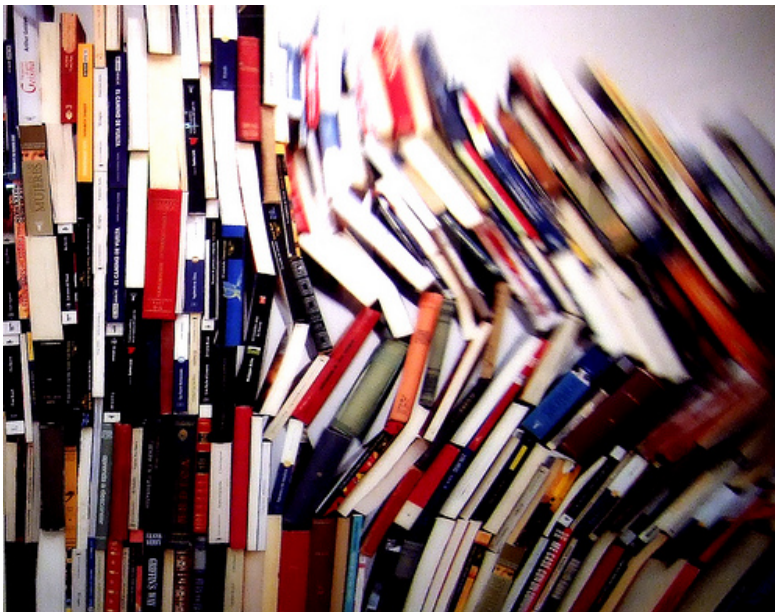


Alicia Martín, *Políglotas I*, 2003

De esta manera, utilizando el libro como emblema de comunicación, y a veces también de incomunicación, ha levantado espacios e igualmente los ha derruido; ha poblado el quieto paisaje de la fotografía y el cambiante territorio del video; ha construido volúmenes con volúmenes impresos, incrustándolos en las paredes, y/o arrojándolos por sus vanos; y ha contemplado cómo sus esquinas

y lomos se transformaban en hirientes formas a través de las heridas de una grieta en el muro.

“El bloque central de su trabajo con libros se basa en la fotografía y en la instalación (y su posterior fotografía), y tiene su cuerpo en *Contemporáneos* (2000-2001), bibliotecas, o libros amontonados que se caen finalmente por su propio peso. No sólo estamos hablando de lo que un libro, y aún más una biblioteca, tiene de personal y autobiográfico, sino de una crítica al derrumbamiento de lo contemporáneo, o del mundo del conocimiento en un entorno contemporáneo...” **(13)**



Alicia Martín, *Contemporáneos IX*, 2004

De esa manera, en sus fotografías –que son parte importante de una visión artística global, en la que también se incluyen instalaciones y

video- Alicia Martín construye paisajes de representación a partir de este elemento-objeto, que supone, obvio es decirlo, otra forma de acercarse a esta constante presencia de lo textual en la esfera de lo visual.

MARÍA PLATERO

(Madrid, 1976)

Utilizando siempre como herramienta de expresión creadora el lenguaje fotográfico, la obra de esta artista reflexiona sobre las diferentes posibilidades que pueden adoptar determinadas situaciones cotidianas –que pueden ir desde lo más banal hasta lo más absurdo e irreal- vistas siempre desde un prisma de teatralización, en el que el sentido del humor, lo paródico y la propia ironía juegan un papel muy destacado.



María Platero. Proyecto *S/T*, 2012

Esa ironización de ciertas experiencias habituales le lleva a situar a un buen número de personajes de sus fotografías en situaciones y

circunstancias cercanas a lo risible y lo ridículo. Aparecen así personas en situaciones insospechadas o posturas anómalas. Juega con la posición del cuerpo, es decir, con la *postura* como aspecto visual de la dignidad humana.

Sin embargo, al mismo tiempo, estos personajes no dejan de ser representados manteniendo un halo de dignidad que impide verlos como objetos de mofa y risa. Digamos, pues, que intenta arrojar una mirada de algún modo frívola sobre temas serios.

Por otra parte, en las escenificaciones de sus imágenes fotográficas pueden encontrarse fácilmente multitud de referencias al mundo de los comics, del cine y la publicidad, y en general de los *mass media*.

Dentro de las diversas series que ha venido llevando a cabo a lo largo de los últimos años, y directamente vinculada al empleo del libro como objeto plástico, debemos referirnos al proyecto *S/T* que expuso en Madrid en el año 2012.



María Platero. Proyecto *S/T*, 2012

En esa muestra, desde una perspectiva –como ya hemos indicado- no carente de ironía y simpatía hacia los sujetos representados, María Platero analiza el singular diálogo que se establece, en el cuerpo de los lectores, entre sueño y libros. Porque, como el propio sueño, tan personal e intransferible, también nuestras bibliotecas constituyen puertas de entrada a otras realidades.

Como nos cuenta Hugo Álvarez : “Las personas retratadas yacen, duermen sobre sus libros. Ya no se trata de entornos escandinavos durante un viaje, sino de alcobas, de interiores, lo que acentúa la onirización. Cuando contemplamos a alguien durmiendo, no podemos evitar preguntarnos dónde estará durante ese lapso. Si despierta, ¿de dónde habrá vuelto?

Al no disponer de la mirada de esas personas que nos proporcione una referencia activa, tenemos que ir a su encuentro en otro sitio. Las buscamos en sus libros, que aquí se confunden con sus sueños. Jorge Luis Borges, el literato por excelencia, el tejedor de ficciones que imaginó el universo como una biblioteca infinita, llegó a afirmar que se sentía más orgulloso de lo que había leído que de lo que había escrito. María Platero, a su vez, rinde homenaje a los libros y a nuestro vínculo con ellos.

La sensación de trastorno en sus personajes ha quedado atrás como una crisis, para alcanzar cierta paz y hasta una comunión armónica con el mundo (lo que se verifica del todo en su reciente *Las reglas de la naturaleza*). Seguir la evolución de su trabajo sobre la identidad, el sentido y la trascendencia, es igual que seguir los progresos del héroe de una novela sobre la que podrían reposar los protagonistas de esta serie.” **(14)**

DE IMÁGENES, LIBROS Y LECTURAS
(Apéndice)

Al inicio de este capítulo hacía mención a un proyecto que considero muy significativo dentro de la concepción y plasmación del libro como sujeto-objeto de representación, por parte del mundo fotográfico.

Me refiero al proyecto *De Imágenes, Libros y Lecturas*, ideado y comisariado, como ya apunté anteriormente, por Ciuco Gutiérrez y Jesús Cámara, y que inicialmente fue concebido como una propuesta editorial, hecha por el Ministerio de Cultura en el año 2005, con el fin de incentivar la lectura en nuestro país.

Posteriormente, en el 2014, se llevaría a cabo una muestra basada en este mismo proyecto, expuesta en la escuela de fotografía EFTI de Madrid.

Dado el interés que atesora el proyecto dentro de este capítulo, he considerado pertinente recoger un amplio resumen del texto escrito por sus comisarios.

Así, tal como Ciuco Gutiérrez y Jesús Cámara señalan: "Si bien es cierto que el pasado siglo ha sido la centuria de la imagen, no es menos cierto que la palabra no ha sido relegada a un segundo plano por la presencia de ésta, al contrario.

Palabra e imagen han tenido que coexistir y hermanarse para alcanzar grandes objetivos como son el conocimiento y la comunicación. Los *massmedia* han fomentado este maridaje y hoy

día muchos aspectos de la comunicación no podrían existir sin el uso de la imagen y el texto.

[...] En el devenir del hombre, la escritura es lo que separa la Prehistoria de la Historia y es esa acción de escribir lo que da entidad a aquél para entender y transmitir en algo palpable y patente lo que genéricamente entendemos por el término cultura.

Esos signos o ideogramas son el resultado de un mecanismo automático que es la reflexión, resultado a la vez de un proceso de observación y análisis estructural y de parcelación, base del pensamiento. La meditación aleja al hombre de toda sombra de improvisación y la escritura no es más que un aproximarse a la expresión de la mirada, de la experiencia, del yo, del entorno. Del mismo modo, la fotografía tiene el mismo proceso de elaboración que la escritura, sólo que una se expresa en imagen visual fija y la otra a través del trazo mecánico gráfico –léase códigos, léase signos-.

Tanto el escritor como el fotógrafo contemplan la realidad de su entorno inmediato e indagan también en esos oscuros lugares y apartadas islas de la inmensidad oceánica que son la memoria y la inconsciencia. A partir de ambos, cada uno con su lenguaje, materializan sus rincones, sus fantasmas, sus sueños, sus tedios, sus ansiedades, sus críticas, sus compromisos, sus mistificaciones, en resumen, un mundo de sensaciones que es lo que hace que el arte sea básicamente emoción.

En los últimos tiempos los fotógrafos españoles han tirado más que nunca de la palabra para sus creaciones. Han tenido mucho que ver en esto las nuevas tecnologías surgidas en esta nueva aldea global en la que vivimos, donde el impacto es lo prioritario, donde prima el mensaje, y es que arte y publicidad –léase comunicación, léase propaganda- caminan juntos desde hace miles de años.

Es ahora cuando más podemos constatar el diálogo entre el creador y su mundo: las relaciones tan complejas existentes entre ese yo y el entorno enunciado líneas atrás.

La exposición De imágenes, libros y lecturas es una oportunidad de acercarnos a un formidable conjunto de escenas poéticas visuales. Esta fotografías no nos dan opción a pensar en lugares comunes con sus creadores. A pesar de la sencillez de su título, las obras de esta muestra, por regla general se alejan del estereotipo literal que "a priori" podríamos esperar encontrar.

Y es que afortunadamente del sujeto (artista) y tema surge ese prisma de miradas de mundos reales o imaginarios que es el arte. Son fragmentos de lugares y es que la mirada (fragmentaria) siempre es individual, registrando la materialización de una voluntad subjetiva. Concretamente una vez más en el caso de esta exposición la pluralidad de elementos de cada imagen (oponiendo armonía a desorden), tienen la misma connotación que las palabras en un poema o en una novela o cuento, portando ese mismo carácter comunicativo, siempre mediados por la alteración de nuestra propia mirada/lectura. Visiones que deseamos impulsen el interés por la lectura y el arte fotográfico. **(15)**

Del mismo modo, creo que resulta igualmente adecuado incluir aquí y ahora una extensa selección del texto que Alicia Murría escribía para esta misma publicación, *Formas de lo imaginable*: "La selección de fotografías aquí reunidas, así como el propio título de esta exposición De imágenes, libros y lecturas, abre un campo de asociaciones difícilmente abaricable. Diseccionar la relación de la imagen y el texto o, si se prefiere de la escritura, invita a divagar y perderse por multitud de caminos, ya que esa alianza se remonta al origen de las formas culturales y sociales de las que el género humano se fue dotando en su evolución.

En la necesidad de comunicación la estructura verbal, sea cual sea su estadio, se encuentra precedida de imágenes mentales. A su vez, esas mismas necesidades de expresión, junto a las herramientas que permiten darle forma (el lenguaje), estructuran el pensamiento en una relación indisoluble.

Los dibujos que llevan a cabo los hombres y mujeres de las cavernas son mensajes prelingüísticos dotados de contenidos expresivos, de voluntad comunicadora, y cuando aparecen en su máxima abstracción se sitúan entre el dibujo y el signo, son los ideogramas. Más tarde, los pictogramas codifican de forma estable el signo, de lo que son ya lenguas estructuradas, con la sintética representación de su referente.

Si desconocemos esos códigos, su plasticidad visual crea para nosotros efectos muy parecidos a los que producen las distintas caligrafías orientales; esa fusión de dibujo y texto encierra imágenes significantes para quien las utiliza, para quien domina su conocimiento, y pura seducción y delirio visual para quien las ignora.

En los códices precolombinos se reúnen fantásticas imágenes e ideogramas; mientras, en el periodo gótico, el tratamiento del texto llega a competir en su complejidad dibujística con las propias imágenes, sobre todo en las letras capitulares.

Esa relación, más allá de la teoría del arte y de su historia, aparece en Occidente incrustada en la misma piel de las obras desde el Medioevo y aún antes, ya sea como descripción de las escenas o aclaración de la identidad de sus personajes.

Del mismo modo, la firma y el título irrumpirían más adelante; la primera con su afán *afirmativo*, reivindicando autoría y, por ende, *artisticidad*; el segundo adoptando, en unos casos, un carácter puramente descriptivo para crear, entre otros, deslizamientos,

quiebros y fracturas con el objetivo de ampliar, desplazar o confundir aquello que la imagen sugiere.

Pero es en el siglo XX, sin duda, cuando imagen y texto se asocian de manera más estrecha; el cubismo, con sus collages, en los que asoma la letra impresa; el fotomontaje, en su vertiente puramente experimental o en la utilitaria, como cartel y propaganda, abraza el mensaje escrito. La fotografía de prensa y la publicitaria elevan esa relación a una categoría de indisolubilidad. Y luego, los artistas conceptuales llegarán a convertir el texto no sólo en documento sino en la obra misma.

Así, el texto ha ido adquiriendo en el arte un peso específico progresivo; de tal forma que resulta difícil encontrar una exposición que no se acompañe de una justificación teórica escrita y, si no la encontramos, vivimos el hecho como carencia o sustracción de información.

Hoy la imagen, tal es su complejidad de lectura (aunque no siempre, todo sea dicho), parece revelarse insuficiente si no se expande a través del lenguaje de la escritura.

Las imágenes aquí reunidas abordan esos vínculos con lo escrito de muy diferentes formas; el libro aparece una y otra vez como motivo, ya sea a través de lectores captados de forma casual o mediante actualizaciones del tema del bodegón, milimétricamente estructurado, o de la *vanitas* que nos retrotrae al barroco español (*tempus fugit*).

Textos integrados de forma lúdica o paradójica que, por momentos, se acercan a la poesía visual. Fotografías de lectores en bibliotecas públicas o imágenes intimistas de aficionados solitarios, depósitos de libros cuidadosamente ordenados por expertos o descuidadas estanterías particulares. Manos que dibujan en el aire el alfabeto para sordos o manos de quien toma notas sobre sus lecturas; palabras

escritas sobre las propias imágenes, cabelleras que se convierten en páginas o un servilletero común que nos ofrece hojas impresas en vez de las muy utilitarias servilletas. Letras que forman rostros, fotomontajes irónicos... El texto, siempre el texto, el libro, la escritura mostrada en todo su repertorio de posibilidades.

Pero si algo ha compartido la fotografía con la escritura es su hacerse realidad a través del papel. Sea cual fuere su técnica, la imagen fotográfica no vive *realmente* hasta que llega a él.

Por más que el ordenador sea una herramienta imprescindible y que Internet haya transformado nuestra forma de comunicarnos, la necesidad física del papel sigue ahí. Y esa alianza se sitúa en primer plano cuando la imagen fotográfica se encierra en un libro. Pero no deja de ser un encierro forzado.

Tan acostumbrados estamos a ver a través de los libros que creemos conocer obras que no hemos visto jamás. La experiencia libresca del arte no es experiencia del arte. Es otra cosa. Incluso en el caso de la fotografía, donde se acerca un poco más, no deja de ser un sustitutivo, mera información. Vemos libros con fotografías o libros de fotografías; miramos imágenes, pero no miramos las fotografías; no vemos las obras de arte cuando vemos libros o revistas con sus reproducciones.

Convengamos en que el libro sólo nos acerca. La experiencia directa y física es muy otra; aunque, repito, con el lenguaje fotográfico la distancia se acorte. En realidad, sucede algo muy parecido a cuando alguien nos relata los detalles de su viaje a un país remoto; sabremos algo más de él pero, desde luego, no lo habremos vivido. Esa evidencia nos acompaña con las imágenes del presente aún cuando su reproducción sea impecable –cuatricromías, bitonos, magníficos papeles, perfecta fotomecánica, etc,” **(16)**

De todos los ejemplos y autores recogidos en este atractivo –y casi diría necesario- proyecto, juzgo pertinente incluir algunos de los que podrían ser considerados más significativos, dentro de este apartado, siempre en relación con el libro como motivo principal de representación.

Hay que señalar igualmente que aunque algunos de estos artistas son ya tratados en otros capítulos y tipologías, no dejan de aportar aquí una luz referencial que merece la pena encender.

IÑAKI LARRIMBE

(Vitoria, 1968)

Con su obra "*Sin título*" (2003) nos muestra a unos curiosos personajes, figuritas de juguete, que están –literalmente- incrustados entre las páginas de un libro, que se nos antojan como paredes ante las que esas criaturas parecen castigados a leer sin descanso y sin medida. Tal vez un castigo necesario en una sociedad tan de espaldas a la cultura escrita y publicada como la nuestra.



Iñaki Larrimbe. "*Sin título*" ,2003

JOSÉ LATOVA

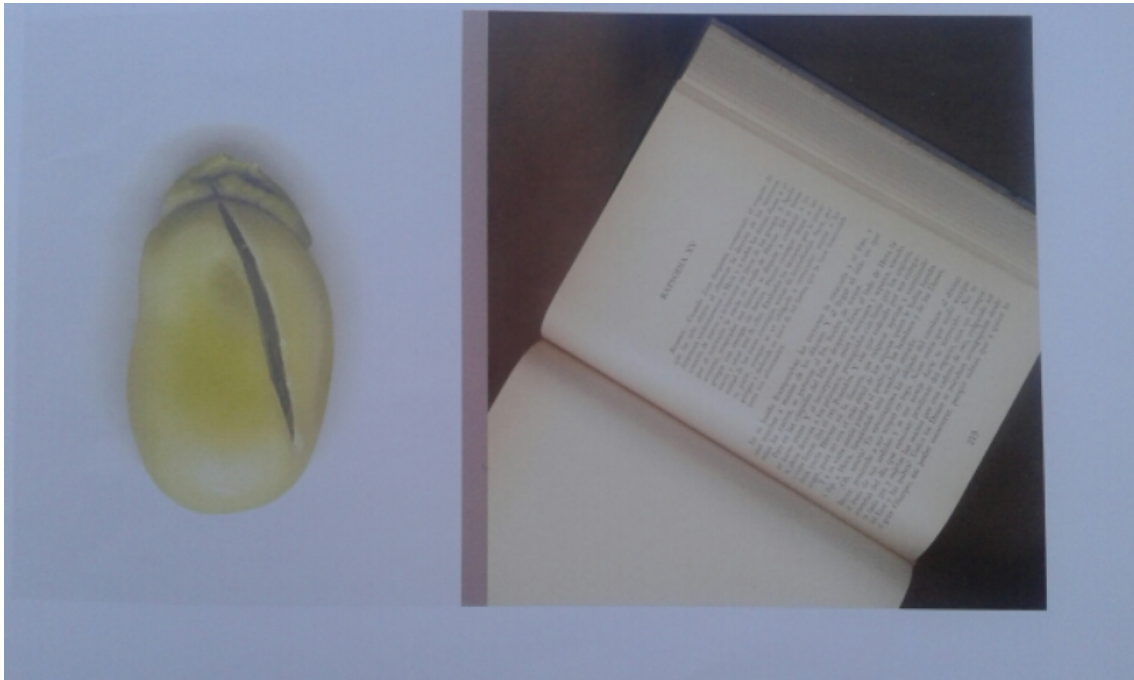
(Madrid, 1954)

Latova en su fotografía "*Sin título*" escenifica un espacio bien distinto, en el que los libros son igualmente protagonistas, pero que se inserta dentro de un territorio de representación fotográfica totalmente documental, en el que parece no haber cabida para la fantasía o la teatralización. En este caso se trata de una doble imagen que hace referencia a los lugares donde se guardan y a la vez se estudian los libros: los anaqueles de una biblioteca, y las mesas donde esos contenedores de conocimiento, información y sueños se abren y nos abren a infinitos mundos.

RAFAEL LIAÑO

(San Fernando, Cádiz, 1952)

"*De libros y otras semillas, VII*" (2003) es una foto de Rafael Liaño en la que podemos ver una curiosa analogía en forma de diálogo visual entre una semilla, semiabierta, y un libro, abierto de par en par. Resulta clara y evidente la correspondencia entre ambos elementos, que atesoran, cada uno a su manera, unas potencias semejantes de crecimiento y vida. La vida de una planta (Naturaleza) y la vida de un libro (Conocimiento). Las dos igualmente necesarias en nuestro desarrollo como seres humanos.



Rafael Liaño. "*De libros y otras semillas, VII*", 2003

CRISTINA LUCAS

(Jaén, 1973))

En su obra "*Los guardianes*" (2003) Cristina Lucas recurre asimismo al ámbito de una biblioteca para construir esta fotografía. Sin embargo, a diferencia de los moradores que cabría esperar encontrarnos en ese espacio, lo que vemos son una serie de simios que parecen custodiar, tal como el título indica, un tesoro de saber que en principio no se supone que les corresponda a ellos guardar... La fuerza del instinto en pugna con la fuerza de conocer y saber. ¿Un mundo en involución? ¿La vuelta a los inicios? En todo caso, una imagen inquietante que nos debe hacer pensar y quizás también temer...



Cristina Lucas. "*Los guardianes*", 2003

CHEMA MADOZ

(Madrid, 1958)

Sin duda, es un artista que ocupa un lugar destacado y referencial en este proyecto de investigación. Su idilio con las palabras, con la literatura y con lo textual, pero también con los propios libros, ha quedado claramente probado aquí. En esta ocasión, nos propone con su obra "*Sin título*" uno de esos juegos y paradojas visuales que le caracterizan. Una tostadora de la que sobresalen de sus rendijas, no dos rebanadas de pan, como podría suponerse, sino dos libros. Un perfecto alimento para empezar el día y romper el ayuno de la ignorancia.

ÁNGEL MARCOS

(Medina del Campo, Valladolid, 1955)

De Ángel Marcos ya hemos hablado igualmente, en su caso, dentro de la tipología del viaje. La fotografía que nos presenta, "Nº 11 de la colección Rastros", también parece hablarnos en cierta manera de otro tipo de viaje, uno mucho más extraño e indeseable: el que en muchas ocasiones realizan determinados objetos, aquí un buen montón de libros, con un destino totalmente diferente al deseado. Los contenedores de cultura no pueden ni deben acabar estancados en el sumidero de nuestra estupidez.

ALICIA MARTÍN

(Madrid, 1964)

También Alicia Martín ocupa algunas páginas interesantes en nuestro estudio. El suyo ha sido un constante y fidelísimo maridaje con el polisémico universo de los libros. Su fotografía "*Biografías I*" (2002) nos adentra en un paisaje peculiar en el que la inocencia de un niño, la delicada geografía de su piel, parecen ser arropadas por el amparo de una nube-sábana de fragmentos de libros. Una suerte de flotante mixtura entre un amorcillo o un querubín y un pequeño dios de la sabiduría.

ISAAC MONTOYA

(Burgos, 1963)

Por su parte Isaac Montoya, quien también está incluido en una tipología, nos sugiere otro singular tipo de extraña combinación. Su foto "*Buscando los motivos*" (2003) ejemplifica el difícil e improbable encuentro entre la fuerza bruta de una montaña de músculos, representada por el cuerpo tensionado de un culturista, y la fuerza, no menos poderosa, del saber y del conocimiento, simbolizada aquí por la presencia de un libro, *Razones Poderosas*, cuyas páginas abiertas parecen darle otra clase de alimento, posiblemente más necesario y nutritivo que una dieta de esteroides. Las proteínas del cerebro. Las vitaminas del espíritu.



Isaac Montoya. *Buscando los motivos*, 2003

MIGUEL ORIOLA

(Alicante, 1943)

Con gran frecuencia, las imágenes que los artistas crean vienen a ser auténticas declaraciones de intenciones y principios, en los que se pueden rastrear fácilmente influencias, filias y también incluso fobias. En el caso de la obra "*Sin título*" (2003), de Miguel Oriola, estas pistas pueden rastrearse claramente a partir de los libros –mejor deberíamos decir, los lomos de los libros- que construyen esta fotografía, casi como si fueran hiladas de ladrillos o piedras, erigiendo una pared de intereses y admiraciones artísticas. Nombres como Andrés Serrano, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Paul Graham, Jeff Wall o Wolfgang Tillmans, por citar sólo algunos, se convierten así, no en un muro de lamentaciones, sino, bien al contrario, de admiraciones.



Miguel Oriola. *Sin título*, 2003

OUKA LEELE

(Madrid, 1957)

A finales de los setenta y principios de los ochenta, Ouka Leele (Bárbara Allende) adquirió notoriedad con una serie de retratos fotográficos en los que la principal característica, además de una saturación cromática y unos ambientes muy oníricos, era que los personajes representados, en su mayoría conocidas figuras de la llamada "movida madrileña", posaban con extraños objetos sobre sus cabezas, que lo mismo podrían ser pulpos que máquinas de afeitar. Su fotografía "*Peluquería*" (1979) responde exactamente a esta estrategia creativa. En esta ocasión, el modelo posa con un libro abierto encima de su cabeza, un objeto no menos atípico que los anteriormente señalados. Tal vez se trata de un intento-deseo de que la sabiduría o los sueños depositados en sus páginas puedan filtrarse milagrosamente a través del cerebro del sujeto, como una especie de agua de conocimiento.



Ouka Leele. *Peluquería*, 1979

MARTÍN SAMPEDRO

(Santander, 1966)

Algo no muy distinto es lo que tal vez podría parecer que nos está sugiriendo Martín Sampedro con su foto "*Sin título*" (2003). Sobre una superficie de madera, una mesa o el propio suelo, vemos un grupo de libros bien sujetos y apretados por unos gatos de carpintero, formando un bloque sólidamente compacto. Aquí, la posible lectura de esta imagen es la de querer hacernos pensar que una plausible manera de mantenernos unidos ante el saber que nos brindan los libros es la de mantenerlos unidos a ellos mismos. El lector que lee unido –quizás– permanece unido... a ellos.



Martín Sampedro. *Sin título*, 2003

JOSÉ LUIS SANTALLA

(Madrid, 1965)

A principios de la década del 2000, José Luis Santalla realizó una serie fotográfica muy original y atractiva llamada *Fugas*. En ella, se representaban fotografías de personas, sin personas, es decir, aparecían sus ropas e indumentarias, zapatos, objetos que les acompañaban; todo menos sus propios cuerpos, quedando extrañas e inquietantes siluetas ausentes de carne y tal vez también de espíritu, como si se trataran de retratos de hombres invisibles. La fotografía que muestra aquí, ("*Sin título*", serie *Fugas*, 2003), viene a abundar en esta mecánica de expresión. Ahora lo que vemos en ella es la silueta construida con ropas, y surcando los aires en una escoba, no de una bruja, sino más bien de Harry Potter, a juzgar por el libro que esta figura sostiene, sin manos, y lee, sin ojos...



José Luis Santalla. *Sin título*. (Serie *Fugas*), 2003

MIREIA SENTÍS

(Barcelona, 1947)

¿Qué sucedería si quisiéramos leer los libros de una estantería, reflejados en un espejo? ¿Seguirían al revés, con sus líneas, párrafos y páginas invertidas, o por el contrario, mantendrían su orden de lectura común y habitual? Tal vez sea eso lo que Mireia Sentís se pregunta –y, al mismo tiempo, nos pregunta a nosotros– con esta obra, “*Pomander*” (1999), en la que podemos ver la imagen de un espejo que recoge, reflejados, los libros de una estantería, como si fuera una especie de singular ventana al conocimiento. Al igual que las criaturas del fondo de los espejos de las que nos habla Borges en su fascinante obra *El libro de los Seres Imaginarios*, esos libros parecen esperar el instante adecuado para abrirse ante nosotros y abrirnos al saber.



Mireia Sentís. *Pomander*, 1999

MANUEL SONSECA

(Madrid, 1952)

Manuel Sonseca uno de los fotógrafos españoles viajeros por excelencia, y un excelente artista de todo lo que suena, sabe y huele a libro y a literatura, presenta "*Sin título*" (1990), una imagen fotográfica trazada con esa sutil y aterciopelada ambivalencia de sus característicos grises, en la que vemos unas manos que pasan las páginas de un libro en la que vemos recogidas unas manos... Un bucle de silencios y de miradas que, aunque no se vean ni se oigan, no dejan de estar bien presentes sobre la emulsionada piel del papel fotográfico. Un gran maestro, sin duda, de la fotografía analógica.

MANUEL VILARIÑO

(A Coruña, 1952)

El género del bodegón, tan presente siempre en nuestra tradición pictórica, especialmente a lo largo del período barroco, tiene en Manuel Vilariño a un espléndido exponente dentro del lenguaje de la fotografía. En cierto modo, podríamos aventurarnos a decir que la inmensa mayoría de su obra como fotógrafo se inscribe en esa vertiente genérica. Bien sean pequeños animales del bosque, lechuzas, búhos, lagartos o serpientes, a los que erige olorosos y coloristas túmulos de especias, bien sean cirios, enhiestos como cipreses de luz y fuego, acompañando la vigilia de libros y misales, tal como refleja en esta obra "*Vuelo inmóvil*" (2003), la naturaleza muerta se rebela viva e intensa, en toda su fuerza de expresión y de emoción.



Manuel Vilariño. *Vuelo inmóvil*, 2003

MIGUEL TRILLO

(Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953)

Miguel Trillo se dio a conocer en el mundo de la fotografía española de los ochenta sobre todo por su amplio y diverso retrato de las diferentes tribus urbanas que poblaron el abigarrado hábitat de la movida madrileña. Sin embargo, en esta fotografía, "*En la playa de Jaimanitas. La Habana*" (2000), se revela también como un notable fotógrafo viajero, recogiendo una escena apacible y serena: dos jóvenes muchachas cubanas descansan sobre el pretil de un malecón, leyendo sendos libros, mientras muy cerca de ellas podemos observar un grupo de bañistas disfrutando de las tranquilas aguas caribeñas. Todo un canto al placer de la lectura -que también nos refresca-, en este caso la deshidrata piel de nuestro deseo de conocer y soñar.



Miguel Trillo. *En la playa de Jaimanitas. La Habana, 2000*

- (1) BORGES, Jorge Luis. "El libro", en *Poéticas del libro*. Thule Ediciones, Barcelona, 1999.
- (2) CÁMARA, Jesús y GUTIÉRREZ, Ciuco. "De imágenes, libros y lecturas", en *De imágenes, libros y lecturas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.
- (3) CARPIO, Francisco. "Música de voces, música de visiones", en *CONDUCTUS VOCIS*. Edita Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2009.
- (4) <http://www.eugenioampudia.net/portfolio/can-nabis/>
- (5) ECHEVARRÍA, Ricardo. "[SAMPLER_INTRO]", en "SAMPLER". Centro Párraga, Murcia, 2006.
- (6) <http://www.elle.es/elledeco/tendencias/sentarse-a-vivir-leer-ciuco-gutierrez>
- (7) *Op. Cit.*
- (8) RUBIO, Oliva María. "De donde surge la creación", en *Chema Madoz. Obras Maestras*. Madrid, La Fábrica, 2009.
- (9) CASANI, Borja. "Chema Madoz 2000 – 2005", en *Chema Madoz 2000 – 2005*. Madrid, Fundación Telefónica, 2006.
- (10) COLEMAN, Catherine. "Madoz: Poética", en *Chema Madoz. Objetos 1990-1999*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- (11) GUTIÉRREZ, Menchu. "El blanco dice negro, el negro dice blanco", en *Chema Madoz. Ars combinatoria*. Barcelona, Fundació Catalunya-La Pedrera. La Fábrica. 2013.

(12) SANTOS, Manuel. "El sueño de los objetos ", en *Chema Madoz. 1985 – 1994*. Madrid, Colección Primera Luz, Editorial Art.Plus, 1995.

(13) VVAA. *Diccionario de Fotógrafos*. 1998-2007. La Fábrica, Madrid, 2007.

(14) <http://www.tiposinfames.com/event/exposicion-st-de-maria-platero/>

(15) CÁMARA, Jesús y GUTIÉRREZ, Ciuco. *Op. Cit.*

(16) MURRÍA, Alicia. "Formas de lo imaginable", en *Op. cit*

5.5. EN EL CAMINO (El Viaje)

“Alguien dijo que había ciudades para soñar / al otro lado de las montañas. / No dijo si estaban suspendidas en el aire, sumergidas en las lagunas / o perdidas en el corazón del bosque...”.

Álvaro Cunqueiro

Estas palabras de uno de los más grandes poetas y escritores en habla gallega y castellana que ha dado nuestra literatura, hacen referencia a la capacidad humana de volar y soñar de una manera mágica y panteísta -más allá de las paredes de nuestra realidad-.

Siempre existirá un lugar, una ciudad o un sueño que descubrir al otro lado de las montañas... Acaso viajar sea eso.

Desde Marco Polo a los fieros *vikings* pasando por Ibn Batouta, de Paul Morand o Valery Larbaud hasta llegar a los singulares viajeros del romanticismo (el antecedente menos pedestre y más ilustre de la actual raza de los turistas...), viajar ha supuesto una constante del hombre por encontrar y traspasar límites, los de la tierra o los suyos propios.

Decía Henri de Montherlant que “de todos los placeres, el viaje es el más triste”. No estoy muy seguro. Pero sí que creo que es el más

personal, el menos transferible. Placer, tristeza, búsqueda, descubrimiento o transgresión lo cierto es que fotografía y viaje han recorrido juntos -montados en un tándem de cuatro ruedas y dos manillares- un largo camino de encuentros y desencuentros.

De esta manera, a través del viaje, el fotógrafo se convierte en un nuevo Doctor Livingstone en busca de la mágica orografía-fotografía de unas nuevas y emulsionadas fuentes del Nilo. Aunque no siempre el viaje físico es el más fecundo, el más fértil. En ocasiones es mejor iniciar y documentar un viaje inmóvil, encontrando igualmente entre las cuatro caras del mundo de una habitación, todos los paisajes, todos los rostros, todos los cuerpos, todas las esfinges y enigmas.

Creadores de parajes fotográficos, cazadores de territorios, notarios de una geografía de países, paisajes y paisanajes, algunos de los fotógrafos aquí y ahora (re)presentados, arrojan una mirada tan teñida de sus propias experiencias que parece haber sido proyectada más sobre un mundo inventado que sobre un mundo inventariado. Se convierten así en cómplices de esos otros viajeros inmóviles: Thomas de Quincey, Kafka, Pessoa, Julio Verne, Kavafis, Marcel Schwob, Cunqueiro o Lezama Lima, quien desde su aislamiento en La Habana afirmaría: "pocas personas han podido viajar tanto como yo entre los muros y anaqueles de mi biblioteca"...

Otro gran poeta, Kostantino Kavafis, pensando en el viaje nos dirá también: "Ten siempre en la memoria a Itaca. / Llegar allí es tu meta. / Mas no apresures el viaje. / Mejor que se extienda largos años / y en tu vejez arribes a la isla / con cuanto hayas ganado en el camino, / sin esperar que Itaca te enriquezca..." **(1)**

Definitivamente, viajar es una acotación en el tiempo y en el espacio que nos circundan, de modo que lo consideramos un lapso para desplegar nos ajenos a lo cotidiano, creando un marco diferente, con sentido propio. Viajar es estar -bien lo sabía Kerouac sobre todo, y

muchos de sus compañeros de generación Beat también-, quizás eternamente, en el camino... Un camino que ha seguido siendo hollado por los nombres y los pasos de otros míticos viajeros contemporáneos (Bruce Chatwin, Chris McCandless, Jordi Esteva, por citar algunos...).

Viajar es siempre necesario. Ya se viaje por dentro o por afuera. Por los senderos bifurcados de la mente, del sueño, de la visión, de las emociones o por los lugares que transitamos con la verdad de nuestros pies. Y –ya lo dijo Kavafis- del viaje lo importante no es llegar a parte alguna, sino su curso en sí, la experiencia vivida en el tránsito.

El viaje es un reto, ético y estético, artístico y vital. Es un reto el modo en que se asume un viaje que resulta, al fin, ser siempre un retorno a casa, a la propia identidad. La creación como viaje.

No obstante, es también cierto que el globalizado panorama social contemporáneo influye decisivamente sobre el arte más actual, haciendo que cada vez, con más frecuencia, trace un dibujo plural, polisémico y universal en el que términos como pertenencia, nacionalidad, o localismo dan paso a conceptos más “largos”, más “anchos”, tanto en el espacio como en el propio tiempo artístico, modificando la esencia del viaje y el concepto que de él habíamos tenido desde el siglo XIX. Hoy en día, los creadores visuales, con independencia de sus orígenes y de sus raíces, tienden ya a utilizar más los idiomas que los dialectos.

La aldea –artística- global, como una suerte de reflejo especular de la que anunciaba Marshall Mac Luhan es prácticamente ya una realidad. Un aldea muy peculiar, que desborda fronteras y supera barreras locales y/o nacionales, para plantear nuevos círculos de relaciones, de influencias, de afinidades. Círculos, sin duda, que ya no

suponen espacios de enclaustramiento y de demarcación, sino otros territorios más universales.

Y es dentro de estas mecánicas de expansión y globalización donde numerosos artistas han ido enriqueciendo y ampliando su indagación inicial, al incorporar nuevos espacios, nuevos países, nuevos territorios humanos y raciales, cruzando barreras y límites, aduanas reales, pero también esas otras que se atraviesan desde la dinámica quietud del viaje inmóvil. Y lo han hecho para explorar la nueva geografía sin fronteras que dibuja nuestro Planeta Tierra y su inquietante reflejo, nuestro Planeta Arte.

Este proceso de globalización, que al tiempo lleva asociado un "empequeñecimiento" del mundo y de sus posibilidades de conocimiento a través del viaje, supone igualmente una democratización del mismo, que se aleja sin duda del concepto romántico que hemos apuntado anteriormente. Viajar ya no es lo que era –resulta obvio y casi redundante decirlo– cuando los primeros viajeros iniciaron un periplo personal y universal. Ya hemos mencionado que el equivalente contemporáneo del viajero decimonónico que es el turista resulta una versión espúrea, o cuando menos una débil sombra de lo que fue recorrer la geografía del mundo y recorrer la otra geografía de las experiencias que generaba.

En un mundo actual como el nuestro resulta cada vez más complicado encontrar espacios que, a través del viaje, sensibilicen y activen nuestra memoria. Un mundo crecientemente dominado por la existencia de los no-lugares, esos espacios que no existían en el pasado pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Se caracterizan por su propia condición de enclaves anónimos para hombres anónimos, ajenos a su identidad, origen u ocupaciones.

Como afirma el antropólogo y etnólogo francés Marc Augé: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos". Para él, "entre los paradigmas de no lugares se encuentran "las autopistas y los habitáculos móviles llamados medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados..." **(2)**

Sin embargo, la necesidad del viaje no ha desaparecido. Hagamos un pequeño ejercicio de optimismo, y pensemos que, con un espíritu no muy diferente al de los antiguos viajeros románticos, sigue habiendo toda una corriente fotográfica que está íntimamente ligado a la idea del viaje y al diálogo con el territorio recorrido. Son obras en las que aflora la idea de explorar, descubrir y dialogar con los territorios transitados. En ocasiones, la longitud o magnitud del viaje recorrido no es lo principal; hay viajes que serán cortos en desplazamiento, pero intensamente extensos en recorrido espiritual, por cuanto suponen un reencuentro con una memoria histórica y afectiva.

Esta idea del viaje, entendida no sólo como desplazamiento físico sino como toma de conciencia e indagación personal, llevará a numerosos fotógrafos a ampliar los límites geográficos de sus periplos en busca, una y otra vez, de nuevos escenarios y perspectivas que captar con su cámara fotográfica.

Lejos de cualquier afán meramente documentalista, se enfrentarán a los lugares visitados estableciendo un diálogo directo y sincero con los mismos, trasladando a sus instantáneas las percepciones y

emociones vividas. La realidad aparece de esta manera sesgada, fraccionada y condicionada a las sensaciones, deseos y emociones sentidas en cada momento.

FÉLIX CURTO

(Salamanca, 1967)

Desde hace ya un buen número de años el concepto y la práctica del viaje se ha convertido en la principal razón de ser de la obra de Félix Curto. A través del lenguaje de la fotografía y de los objetos encontrados en los lugares que visita, elabora una serie de relatos que tienen como base las diferentes costumbres de los diversos grupos sociales que conoce en sus trayectos, y que parecen estar excluidos de la corriente general del mundo al reflejar una realidad diferente, ajena a la de las grandes urbes.



Félix Curto. *Western Stories*. 2013

Aparentemente, sus imágenes fotográficas pueden ser consideradas únicamente como el registro de una investigación antropológica y

social; sin embargo, los objetos, los documentos, las frases y los textos que acompañan a cada fotografía establecen una dimensión comunicadora que posibilita al espectador entablar un relación de complicidad con ellas.

Impenitente artista viajero, crea así un fresco múltiple y variado de imágenes e ideas, siempre en busca de nuevos paisajes que descubrir, nuevas fronteras que traspasar, nuevos reinos que anexionar a la mochila de su experiencia vital y profesional. En el fondo, lo importante del viaje no es el propio viaje sino el propio viajero.



Félix Curto. *Western Stories*. 2013 (detalle de la instalación)

Como el propio Curto señala en este sentido: "Para mí el viaje es un suceso en el que se le da importancia a cada momento. Lo importante no es el destino, sino el propio camino. Los viajes pueden estar planificados o ser espontáneos, pueden ser tan sencillos como recorrer la ciudad de México, pero lo interesante es estar en un estado receptivo, caminar en una especie de deriva que te permita conectar el estado mental con el estado físico. Un viaje te hace reflexionar, te alimenta en diversos grados. Si tienes disposición y

una amplia recepción, la experiencia es análoga a estar en una gran película pero en la realidad". **(3)**

Un buen ejemplo de este afán de conocer y explorar nuevos espacios y personajes, unido igualmente a la presencia frecuente de elementos textuales, frases, palabras, documentación escrita, puede cifrarse en su proyecto *Western Stories (Historias del Oeste)* que presentó en el año 2013 en la galería OMR de México D.F.



En ella, Curto combina su pasión por el cine -hay un homenaje al Dennis Hopper de "Easy Rider" o la película "París, Texas" de Wim Wenders- con su debilidad por la música, en especial por el cancionero estadounidense, el que va de Frank Sinatra a Chet Baker.

Junto a un amplio conjunto de fotografías, en las que no es extraño que aparezcan palabras y frases, presenta también una serie de documentos escritos que sirven de complemento a la esfera visual y gráfica de sus imágenes propiamente fotográficas. Con todo ello compone un atractivo fresco visual y documental que consigue transmitir al espectador una sensación similar a la de contemplar una suerte de fotogramas aislados y palpitantes de una *road movie*.

JOSÉ MARÍA DÍAZ-MAROTO

(Madrid, 1957)

La idea –y sobre todo la experiencia- del viaje han estado siempre presentes en su obra. Él mismo dirá: “...*los viajes alimentan mi espíritu...*” Así pues, sin duda, el viaje ha sido y es avituallamiento constante y fundamental.

Esa necesidad impulsiva y compulsiva por conocer nuevos espacios, humanos y naturales, que supone el viajar está, pues, bien presente a lo largo de toda la trayectoria artística de José María Díaz-Maroto.



José M^a Díaz-Maroto. *Cienfuegos. Cuba, 2014*

Una trayectoria que ha estado casi siempre signada por la curiosa e inquieta mirada del documento, del registro (siempre individual y subjetivo) de la individual y subjetiva realidad... La concepción de la fotografía como un ámbito de representación de la realidad y de la vida humana, a través de un múltiple filtro económico, social,

histórico e ideológico ha estado -y está aún- presente en la ética (y en la estética) de la mirada de un buen número de fotógrafos.

Ese carácter documental y social presiona la voluntad y el disparador para traernos ante el primer plano de nuestra conciencia la mayor profundidad de campo humana posible. Las estrategias del documento, ligadas a un deseo de reflexión sobre determinados paradigmas de los comportamientos antropológicos, culturales y consuetudinarios de la sociedad, se constituyen igualmente en señas de identidad de buena parte de sus obras. Imágenes para escribir con luz (fotografiar) allí donde en muchas ocasiones no hay demasiada luz...



José M^a Díaz-Maroto. *Subcomandante Marcos*. Berlín, 2008

Como señalaba en el texto que le escribí para el catálogo de una exposición suya en la galería madrileña EspacioFoto: "Es posible un arte que tiene su punto de partida en las emociones, transmitidas a través del color, un color cada vez más libre y arbitrario, y no en las

reglas prescritas académicamente...(Paul Gauguin. *Escritos de un salvaje*).

Del mismo modo que nos confesaba el (buen) "salvaje" Gauguin, las fotografías de José María Díaz-Maroto están también escritas con la luz de las emociones y reveladas con la policromada química del color. Un color, igualmente libre y arbitrario en tanto que ha seleccionado dos tonos fundamentales para escribir su personal (foto)grafía: Azul y Ocre. Agua y Luz. Mar y Tierra.



No he elegido en absoluto al azar esta cita del gran pintor francés, uno de los primeros viajeros-artistas en busca del exotismo de otras miradas distintas y distantes de la europea. Ante la mirada clara, fría y cruel de Occidente, la mirada cálida, curiosa, azulada y albero de un viajero en busca de otras tierras. Pupilas sobre la piel tostada del Caribe, del Cabo de Gata, de Brasil, de Cuba..." (4)



José Ma^a Díaz-Maroto. *Pared soleada*. Nápoles, 2004

ÁNGEL MARCOS

(Medina del Campo, Valladolid, 1955)

La fotografía ha sido siempre el lenguaje expresivo utilizado por Ángel Marcos para dar cuerpo a sus intereses artísticos. A través de esta especial forma de ver y mirar que aporta lo fotográfico ha tratado siempre de invitarnos a reflexionar sobre lo cotidiano como una manera de entender y mostrar nuestra propia condición humana.



Ángel Marcos. *Un coup de dès 14*, 2008

Sus obras poseen una notable temperatura visual y plástica, pero al mismo tiempo intentan aportar una fuerte carga crítica. Ha mostrado habitualmente un especial interés en fotografiar aquellos lugares que podrían entrar dentro de las tipologías de los llamados "no lugares". Sus fotografías suelen ser construcciones que nos hacen dudar de la aparente verdad de este lenguaje, y que al mismo tiempo, precisamente por este carácter de imágenes construidas, hacen al

espectador situarse en un territorio de percepción y comprensión más crítico.

Como hemos visto que ha ocurrido con muchos otros fotógrafos –ya desde los mismos principios de la fotografía- para Ángel Marcos la idea del viaje ha ocupado un importante espacio en su vida profesional y personal.



Ángel Marcos. *Un coup de dès*, 2008

Del mismo modo, en muchas de sus fotografías, junto a este sentimiento de viaje, aparecen textos, eslóganes y mensajes escritos, en vallas, mamparas, fachadas y paredes, recogiendo la escritura de los espacios urbanos como si fuera un inmenso –y a la vez íntimo- palimpsesto que le sirviese para darnos una nueva y complementaria lectura de su propia y personal visión de la realidad y del hombre.

Es como si estos textos y códigos escritos nos llevaran a un espacio que podríamos denominar metapaisaje, en los que se habitan por igual lo escenificado y lo real, lo construido y lo observado, lo interior y lo exterior.

Como señala Manel Clot: "...En muchas obras, las imágenes que se instalan añadidas en revistas abandonadas o en vallas lejanas o en enormes cajas de luz, traspasado el primer umbral de su presencia y actitud para/lingüísticas, se convierten en una puerta abierta para el descenso hacia una *mise en abîme* de impensable e incalculable profundidad, de ahí lo inquietante de semejante posibilidad de lectura. Pero especialmente en las obras que muestran grandes vallas y paneles, éstas se convierten casi en imágenes de extrañas esculturas públicas, elevadas sobre pedestales que las hacen aún más visibles, solitarias meditaciones convertidas en intervenciones en un espacio público, abierto y, la mayoría de las veces, desolado —¿el espacio ampliado de lo público para las imágenes en la era de la postfotografía?—, meditaciones acerca de los roles, de los géneros, de la violencia, de la domesticación, de la dominación, de la ironía, de la sumisión. **(5)**



Ángel Marcos. *Coup de parole*, 2008.

Así pues, estas estrategias en las que lo visual se combina y dialoga con lo textual están bien presentes en buena parte de sus proyectos

y series fotográficas. Me voy a remitir, en este sentido, a una serie que pienso que ejemplifica muy bien estas premisas. Me refiero a la serie *Coup de parole* (2008). Se trata de un conjunto de fotografías hechas en Cuba en las que, junto a esa representación de paisaje –o metapaisaje- aporta igualmente una lectura, literalmente hablando, en paralelo a la puramente visual, con la que reflexiona sobre determinados emblemas y consignas fundamentalmente vinculados al dibujo político de las islas en las últimas décadas.



Ángel Marcos. *Coup de parole*, 2008.

Finalmente, Fernando Illana señala: " A lo largo del tiempo pasado en la isla cubana, el autor ha ido recopilando, de forma paralela a la toma de imágenes –llamemoslas unitarias-, una serie de documentos visuales que en su fuero interno obedecían más a la necesidad de comprender, de encontrar sentido a la "experiencia" de visitar las patologías modernas (revolución/sueño), que al proceso de tomas de imagen orientado a un resultado creativo que había impulsado el viaje.



Unos documentos visuales que nunca han tenido voluntad de ofrecerse aislados, por sí mismos, sino que para el autor responden a un conjunto, a un suelo, como un [con]suelo para un porvenir que se ofrecía prometedor en el tiempo histórico que les acogía y que hoy solo puede ofrecerse como testigo, como realidad testimonial de un sueño para unos y un mal sueño para otros. **(6)**

MANUEL SONSECA

(Madrid, 1952)

Con respecto al fidelísimo idilio que Manuel Sonseca ha experimentado siempre en relación al concepto y al sentimiento del viaje, nos dice Juan Manuel Bonet: "Fotógrafo viajero donde los haya, Manuel Sonseca produce imágenes tan nítidas como enigmáticas, imágenes viajeras y fugaces, cargadas de poesía [...] Hay también, peatones de muchas ciudades. Creadores que sólo son ellos mismos entregados a la errancia. Sonseca, que podría haberse quedado en peatón de Madrid, es de esa segunda familia. Ha dicho ya tantas ciudades, que nos lo imaginamos condenado de por vida a seguir ampliando la lista..." **(7)**



Manuel Sonseca. *ROMA*, 2002

Efectivamente, las fotografías de Manuel Sonseca, se nos aparecen como imágenes sugerentes y poéticas, con una gran carga

autobiográfica, que parecen transmitirnos siempre un aroma viajero y en estado de latente y, al mismo tiempo, quedo movimiento.

Son composiciones que utilizan prácticamente siempre las sutiles cadencias grises del blanco y negro, si bien en ocasiones aplica igualmente una estudiada utilización del color.

Podrían parecer las estampas de un álbum de viaje en el que cada una es como la representación de una etapa del mismo. El tiempo parece detenerse en un espacio muy lírico y pleno de sugerencias. Capta fundamentalmente paisajes urbanos, ya que las ciudades, Berlín, Roma, Lisboa, Buenos Aires, se convierten siempre en sus auténticos protagonistas.



Manuel Sonseca. *BUENOS AIRES*, 2004

“Las imágenes de Sonseca suelen estar tomadas en viajes, en ciudades de todo el mundo, asociando fotografía y viaje como una de las raíces de la historia moderna de la fotografía. En los años 90

realiza La ronda de las ciudades, y recorre Lisboa, Madrid, Milán y Roma, en un trabajo que nos acerca a la idea de intemporalidad que se advierte al ir de un lugar a otro. Es en estas imágenes en blanco y negro en las que se evidencian los matices de sus grises, fundamentales en la obra de Sonseca. Anocheceres, contraluces, espacios de sombras y rara vez el protagonismo obvio de las personas, presentes pero con menor importancia que el lugar que ocupan o las cosas que utilizan, y un predominio absoluto del paisaje y de la atmósfera..." **(8)**



Manuel Sonseca. *BERLÍN*, 2008

Todas ellas desprenden un halo literario, como si hubieran sido especialmente realizadas para formar parte de un libro. En ese sentido, las palabras, los letreros, las frases, los anuncios, que habitan escenarios urbanos en calles semidesiertas, en escaparates, en las fachadas de algún edificio desconocido, ocupan siempre un espacio preferente dentro de su imaginario fotográfico, y contribuyen a crear una narración, un relato en blanco y negro en el que lo textual y lo visual, la palabra y la imagen, se hermanan en un común y cadencioso objetivo: dejar constancia y testimonio de que la vida es un lento pero inexorable viaje hacia alguna parte.

(1) CAVAFIS, Constantino. *Poesías completas*, trad. del inglés de José María Álvarez, Ed. Hiperión, Madrid, 1983.

(2) AUGÉ, Marc: *Los "no-lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1995.

(3) <http://www.revistacodigo.com/western-stories-omr-felix-curto/>

(4) CARPIO, Francisco. "Pupilas en la piel", en *Azules, ocre y el paso del tiempo*. Edición Galería EspacioFoto. Madrid, 2014.

(5) CLOT, Manel. "Nuevas meditaciones del paseante solitario" en *Ángel Marcos, Alrededor del sueño*, Taller de la imagen, Valladolid, 2002.

(6) <http://www.angelmarcos.com/coupParole.php>

(7) BONET, Juan Manuel. "Manuel Sonseca, peatón con Leica", en *En blanco y negro*. Colección "El ojo que ves". Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba, 2009. P. 11-12.

(8) VVAA. *100 Fotógrafos Españoles*. Ed. EXIT. Madrid, 2006 P: 362.

5.6. ESCRIBIR CON ARTE. ESCRIBIR

ARTE.

Otro de los principales objetivos de esta investigación es el de mostrar y demostrar cómo la palabra y el texto, en su diálogo con la imagen fotográfica, adquieren con frecuencia unas especiales características dotadas de una elevada potencia formal y plástica. De esta manera, el texto llega a actuar como un elemento fundamentalmente gráfico, cargado de expresividad visual, y en donde, por tanto, lo plástico se acaba así convirtiendo más en un significante formal que un mero significado verbal.

La palabra hablada, se formaliza en signo para devenir en escritura, que, a su vez, tiene un origen iconográfico. Precisamente en esta transformación del sonido-idea en registro visual radica el núcleo de toda esta relación y diálogo entre la palabra y la imagen, que es el objetivo fundamental de este proyecto de investigación.

La escritura será, pues, el gran nexo de unión entre texto y plástica, el estadio inicial, la matriz generadora de ese largo y complejo idilio entre esas dos estrategias tan importantes de comunicación y creación del ser humano como son el verbo y el icono.

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, en las inscripciones y manuscritos antiguos, la función informativa de la escritura solía tener más importancia que las motivaciones estéticas. En las obras de arte contemporáneo, en cambio, los términos de esta relación se invierten de forma deliberada.

En efecto, cuando la imagen se convierte en el soporte de la escritura, la función estética es la que prevalece. Ahora ya no se trata de fijar un mensaje sobre un objeto con carácter más o menos funcional, sino que los signos escritos se pueden distanciar del significado. Las letras y la escritura se convierten en objetos artísticos que hay que contemplar y entender en el contexto del lenguaje fotográfico.

Transcurridos más de dos mil años desde su aparición, las letras del alfabeto se han convertido en signos abstractos que ocultan su origen figurativo. Curiosamente, el arte del siglo XX ha acentuado el carácter plástico de estos signos y los ha convertido en los elementos de una nueva figuración. El artista encuentra en los signos escritos una nueva manera de representar el mundo y un material valioso para experimentar con la forma.

Así pues, tal y como estamos pudiendo comprobar a lo largo de estas distintas tipologías, y a diferencia de otras funciones que pueda tener la palabra y el texto, en este apartado la plasmación de lo verbal en el territorio de la fotografía cumple un papel propiamente formal. Las letras, las palabras, los textos, se convierten en otros componentes— en muchas ocasiones en puros protagonistas— para construir el paisaje visual y plástico de la fotografía.

De este modo, cumplen una misión que va más allá de lo informativo o de lo semántico para convertirse en signos formales dentro de la sintaxis fotográfica, como lo pueden ser igualmente la textura, la composición, el color, la luz o el encuadre.

Podríamos decir que la caligrafía se transforma en un ejercicio de generación artística. En lugar de emplear una página cuadriculada o pautada, el artista se sirve de toda la superficie de la obra plástica, sea ésta pintura, dibujo, vídeo o fotografía, para escribir arte, es decir, para crear, con todas sus variantes y matices posibles, belleza.

En este sentido, señala Ricardo Rousselot: "Caligrafía es una palabra de raíces griega. Viene de cali, que traducido quiere decir hermoso y bello de contemplar, y grafía, que significa trazado, dibujo o escritura manual Caligrafía significa pues, el arte o manera de escribir con belleza y gracia". **(1)**

Por otra parte, la letra y la palabra, como vemos además de su carácter comunicador, tienen asimismo una clara y fundamental dimensión plástica y artística, como se constata en la aparición de las tipografías. Como dice Enric Satué, gran especialista en este tema: "... la historia del arte está salpicada de letras. Y este libro se propone justamente postular la naturaleza artística de la tipografía dando por supuesta la condición de materia artística con que se ha visto distinguida por los artistas plásticos –especialmente en el siglo XX-.

[...] En cierto modo, es una invitación a aprender a leer. Evidentemente, no letras sino tipografías; es decir, no los contenidos sino las formas y estilos con que se vienen manifestando los textos tipográficos desde hace más de quinientos años, aspirando a estimular el conocimiento de la lúcida advertencia de Joyce: "No es lo mismo una palabra vista que oída." **(2)**

No hay duda, por consiguiente, de que el origen pictográfico de las letras, que tienen una raíz formal, las devuelve, en un curioso efecto de boomerang, su "alma" gráfica, convirtiéndolas en elementos capaces de generar un relato visual y formalista, en el que se puedan apreciar sus cualidades y características físicas, casi como si se trataran de esculturas textuales. Este giro de significado, en el que ya

quizás lo más importante para muchos artistas no va a ser aquello que la letra significa sino aquello que formaliza, va a generar, sin ninguna duda, uno de los vectores más atractivos y sugerentes del arte, principalmente del contemporáneo: su capacidad de "ver" un texto en lugar de leerlo.

JAVIER AYUSO

(Madrid, 1981)

Como ya hemos comprobado con anterioridad, Javier Ayuso es un fotógrafo totalmente seducido por el poder de las palabras. Sus fotografías constituyen y formalizan un lenguaje imaginado de letras, de palabras, de textos.

No es sorprendente, pues, que este artista ocupe también un lugar destacado en esta investigación, encajando perfectamente en varias de sus distintas tipologías.



Javier Ayuso. Serie *La Palabra Impresa*. 2008

En este sentido, tal como afirma Javier Vallhonrat: "Presentes de uno u otro modo, podemos rastrear guiños y destellos de genealogías complejas en estos trabajos que nos presenta Javier Ayuso. En ellos, palabra e imagen, en coreográfico e inestable encuentro, tejen y

destejen mapas, rutas múltiples de conocimiento y experiencia poética, inaugurando espacios de múltiples sentidos, preñados de resonancias de procesos que remotos, hundan su rastro en paradójicas bifurcaciones. Las fotografías de éste artista crean un espacio escenográfico que precipita el encuentro, ficcional y verosímil, de letras, palabras, textos y poemas visuales cuyo sentido, de por sí abierto a infinitas derivas, es multiplicado y catalizado.” (3)

En *La palabra impresa* se convierten en el hilo y en el tejido de las prendas, en las costuras y en las hechuras de las ropas. Unos tirantes pueden ser la página ideal para sostener relatos o quimeras; la ropa interior quizás se transforme en el soporte perfecto para poder leer en los momentos de duermevela, en la intimidad del dormitorio o en esa otra intimidad que se comparte con los cuerpos ajenos, pero al mismo tiempo próximo. Unas gafas escritas resultan ser la solución redonda para aquellos que padezcan el ansioso mal de la lectura sin fin...

Así, Rocío Alés nos dice: “La Palabra Impresa evoca, a través de la literatura, las conexiones generadas entre las imágenes que tenemos de los objetos y la conexión de estos a una idea escrita.” (4)



Javier Ayuso. Serie *Untitled Project*.2011-12

Untitled Project es testigo de la luz de las palabras que lo mismo iluminan edificios que alumbran consignas (“*Te rascas si te pica, Se cambian buenos días por días de mierda, Las camisas lloran lágrimas sucias, Con tu puedo y con mi quiero...*”).

De nuevo nos dice Vallhonrat: “las imágenes que Javier Ayuso nos presenta del espacio urbano, configuran el ámbito de estos juegos de alteración al descontextualizar los significantes y pervertir sus significados: contaminaciones, fricciones, y alteraciones son el resultado de estos experimentos que utilizan como catalizadores la memoria, la infancia, el humor, y como elementos, iconos de la ciudad y la palabra y el signo poéticos. A través de visiones tanto de entornos públicos como privados, el artista integra, a través de diversas estrategias de fabricación, espacios visuales y construcciones verbales reveladoras de mensajes ocultos, cargadas del poder de desencadenar imparables juegos simbólicos.” **(5)**

Por su parte, la serie *Citizen Words* remite de nuevo a la ubicación de textos y palabras en espacios arquitectónicos, fundamentalmente fachadas de edificios, que se convierten en un singular soporte de escritura, algo así como un palimpsesto de ladrillos, cristal y hormigón. Resulta curioso comprobar cómo, a diferencia de la corriente fotográfica contemporánea (de la que se ha abusado tanto en la actualidad) instaurada por la Escuela de Düsseldorf y sus innumerables seguidores, en la que las imágenes arquitectónicas aparecen despojadas de toda presencia humana, en estas fotografías de Javier Ayuso podemos sentir, y sobre todo ver, otra huella humana, en este caso la huella del mayor logro de la humanidad: la propia escritura.



Javier Ayuso. Serie *Citizen Words*.2011

CRISTINA DE MIDDEL

(Alicante, 1975)

Aunque su formación y experiencia inicial como fotógrafa la ha llevado a trabajar dentro del campo de la fotografía documental y el fotoperiodismo, colaborando con diversos periódicos españoles y ONGs, lo cierto es que el trabajo de Cristina de Middel cada vez va encajando de una manera más plena y fructífera dentro de un territorio puramente artístico y personal, cuestionándose el propio lenguaje fotográfico y su aparente veracidad como documento de reproducción de la realidad, llevando a cabo proyectos que reflexionan y tratan de fluctuar alrededor de la tenue y difusa frontera que separa la realidad y la ficción.



Cristina de Middel. *PARTY*, 2014

Como ella misma señala: "La fotografía se ha popularizado mucho, estamos insensibilizados hacia ciertos temas de tanto que nos lo han contado de la misma manera y, en la búsqueda de nuevas formas de expresión de lo mismo, el reportaje está cediendo cada vez más al valor estético. El resultado es una invasión de bellísimas imágenes que documentan terribles tragedias y así el debate está servido y esa línea de la que hablas queda oficialmente difuminada. En mi opinión, para recuperarla, la línea que separa lo documental de lo artístico no debería estar marcada por la estética sino por la intención del trabajo..." (6)

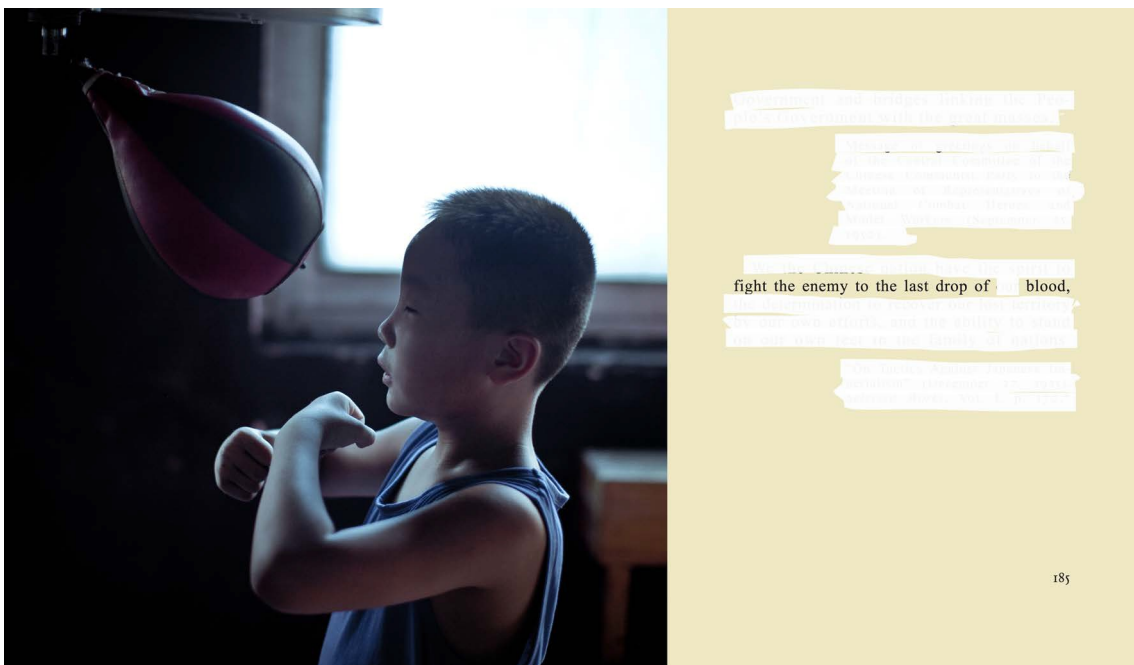


Cristina de Middel. *PARTY*, 2014

Después de su impactante trabajo en "The Afronauts", por el que ha alcanzado un reconocimiento internacional, en el año 2014 presentó su nuevo proyecto expositivo *PARTY* en la galería madrileña La New Gallery.

Se trata de una personal propuesta en la que combinaba imágenes fotográficas que había ido tomando durante sus viajes a China con distintos textos manipulados del “Pequeño Libro Rojo: Citas del Presidente Mao Tse Tung”, del que se nos dice que es el segundo que más veces ha sido publicado en la historia (tras la Biblia) pero que ahora sólo es posible encontrar en algunas tiendas turísticas en China.

Dejando legibles únicamente determinadas palabras y frases procedentes del Libro Rojo, la artista creaba nuevos significados y nuevas lecturas con un sentido completamente diferente.



Cristina de Middel. *PARTY*, 2014

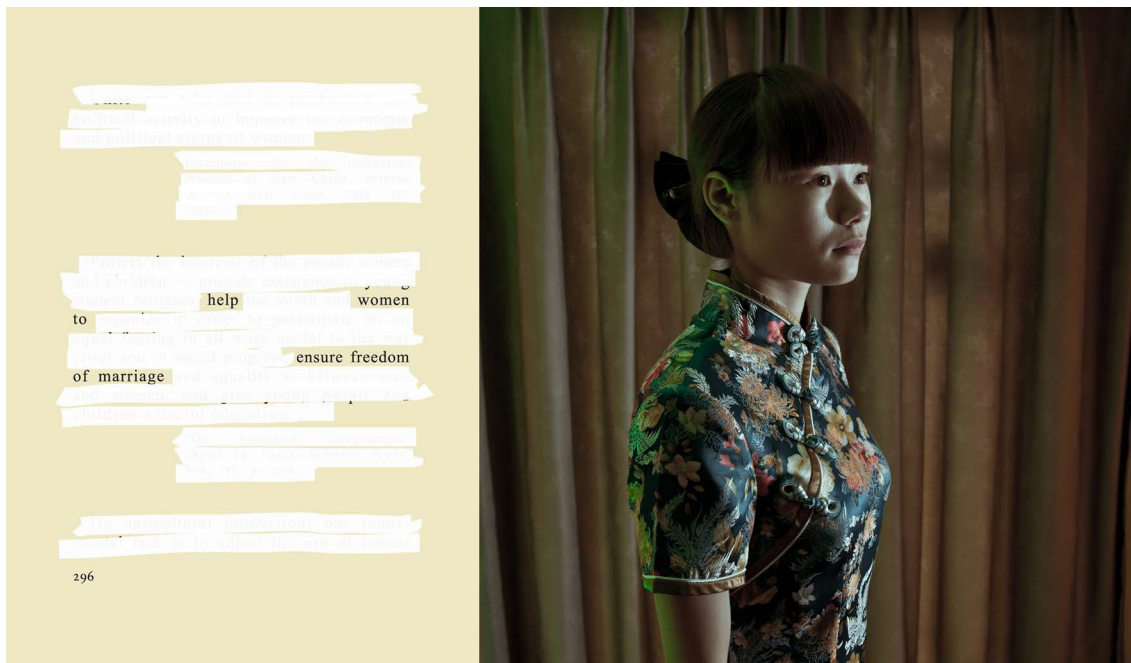
La estética empleada para ello se acerca mucho a determinadas estrategias plástico-textuales empleadas por algunos poetas visuales, tachando y cubriendo la mayoría de los textos, dejando sólo ciertas palabras que alcanzan una connotación muy distinta al texto original,

al mismo tiempo que atesoran un indudable valor, no sólo conceptual o semántico, sino también una potente dimensión plástica y formal.

En este sentido, debemos señalar que es fundamentalmente por esa razón por la que hemos decidido incluir este proyecto dentro de la tipología relacionada con el valor plástico de la palabra y el texto, y no en alguna otra, como por ejemplo habría sido el caso del carácter de crítica, en este caso social y política, que también lo posee.

Junto a los textos, las fotografías se presentan en forma de dípticos, y establecen un curioso y peculiar diálogo en el que ambas esferas, la visual y la textual, se complementan y se interrelacionan, lo que le sirve igualmente para proponernos un enfoque personal sobre la sociedad china contemporánea, que se debate entre la occidentalización capitalista y el régimen comunista, y que nos hacen reflexionar sobre la naturaleza real del Comunismo en China hoy en día.

Así, ella misma nos lo explica: "En un intento de crear un objeto documental que fuerce los límites de documentar con imágenes, la serie "Party" presenta de forma deliberada un acercamiento personal a la sociedad china contemporánea y añade capas de significación al escoger una plataforma cargada. El uso de la censura para borrar las partes del texto que ya no tienen cabida en la rutina del país, da como resultado unas páginas convertidas en guión donde las imágenes que acompañan construyen una serie de dípticos, que de forma dinámica plantean la pregunta sobre la naturaleza real del Comunismo en China hoy en día." (7)



Cristina de Middel. *PARTY*, 2014

La combinación entre este texto manipulado y las imágenes forma piezas de información con el fin de representar a China de una forma más completa, apelando a nuestros propios clichés con respecto al país y su estructura política bipolar.

De nuevo la artista explora las fronteras y los límites en el uso de la fotografía a la hora de construir testimonios de manera gráfica y de plantear el debate sobre la formación de la opinión y la historia así como el rol que la fotografía ha tenido en ello hasta ahora.

JOAN FONTCUBERTA

Volvemos de nuevo a incluirlo en nuestra investigación, en esta ocasión con otro proyecto en el que igualmente Joan Fontcuberta ha incluido abundantes gotas textuales en un nuevo cóctel -en el que también ha añadido algunos de sus ingredientes habituales: la sospecha de la fotografía como realidad, la imaginación, la ironía, la auto referencialidad del arte, el cuestionamiento del concepto de autoría, y la mezcla entre ficción y verdad- como es el proyecto *Gastrópoda*.



Joan Fontcuberta. *Gastropoda*, 2012

Esta propuesta consiste en una serie de fotografías e imágenes que han sido creadas mediante la acumulación de imágenes impresas, la gran mayoría tarjetas postales recibidas por el artista como invitaciones a exposiciones de arte, que se han ido acumulando en el buzón de su casa. Para la realización de esta serie el artista se ha servido de la acción corrosiva de los caracoles (pertenecientes a la clase gástrópoda) sobre las tarjetas acumuladas para así poder transformar su superficie.



Con este proyecto Fontcuberta reflexiona sobre diversas cuestiones vinculadas con los procesos de transformación y degradación de determinadas imágenes.

Él mismo nos lo explica con estas palabras: "*Gastropoda* trata del metabolismo de las imágenes. Su idea inicial parte de un hallazgo fortuito: residó en el campo, una zona de mucha humedad. El cartero deposita la correspondencia en una casilla postal en el exterior de la verja. Cuando estoy ausente y tardo en recoger la correspondencia, los caracoles silvestres (de la clase gástrópoda) acuden en tropel y aprovechan para comer el papel de las invitaciones de museos y galerías de arte que recibo. Estas tarjetas de invitación suelen reproducir fotografías y otros tipos de obras de arte que la acción voraz de los caracoles transforma en vestigios más o menos

reconocibles, deteriorando su soporte y permitiendo que las entrañas del papel se sobrepongan a los restos de la imagen impresa.” (8)

De esta forma, *Gastropoda* se articula en torno a tres conceptos diferenciados. Por un lado, se refiere a los procesos de descomposición y casi total desintegración de la imagen. En segundo lugar reflexiona sobre la conversión de la imagen, en un proceso de objetualización, en un producto físico y material. Por último, cuestiona igualmente el concepto de autoría, al “invitar” a los caracoles –que se convierten en una especie de coautores- a ser parte activa y creativa del proceso de creación.



Joan Fontcuberta. *Gastropoda*, 2012

Del mismo modo, este proyecto se enmarca dentro de un contexto explorado con asiduidad por el arte contemporáneo, como es la interacción entre los artistas y determinados miembros del reino animal. De hecho, su interés por la naturaleza, siempre en su diálogo con la ficción, arrancará en el año 1984 con su serie *Herbarium*; fotografías de plantas inventadas por el artista. *Fauna* (1989) no fue sino una evolución de esa obra pero usando otras estrategias, en este caso animales en lugar de vegetales.

Como yo señalaba en un artículo escrito para la revista *Lápiz*, con respecto a la presencia de los animales en el mundo del arte: "Gatos, tigres de bengala, serpientes y reptiles varios, caballos, coyotes, liebres y conejos –más o menos transgénicos- loros, búfalos, ratas, ovejas, buitres, moscas y bacterias... ¿Una nueva versión del Arca de Noé? No, aunque tal vez pueda parecerlo. Dejémoslo más bien en una amplia selección de animales (irracionales) que han trabajado y compartido experiencias creativas codo con codo con sus homólogos racionales artistas.

El largo affaire entre el mundo animal y las artes plásticas ha jalonado con innumerables ejemplos la larga y ancha historia del Arte. Sin embargo, la relación de los animales con éste prácticamente siempre se desarrolló conforme a una única regla del juego: la utilización por parte del artista de meras representaciones iconográficas del mundo animal, y no de los propios animales, vivitos y coleando..." (9)



Joan Fontcuberta. *Gastropoda*, 2012

Así, la presencia de animales en el arte aparece en el siglo XX, primero de una manera más tímida, pero después, especialmente a partir de los años setenta, con un buen número de ejemplos representativos.

De esta forma: "El arte creado entre artistas y animales tiene otros antecedentes, múltiples, algunos surgidos por azar. El Arte Póvera estuvo especialmente interesado en la transición de la naturaleza muerta a la naturaleza viva. Casi siempre con una marcada línea editorial: un discurso contra la tecnología. Jannis Kounellis realizó diversas obras en esta dirección, siendo la más conocida y polémica *Sin título, doce caballos vivos*, que era literalmente eso, doce caballos en una galería de arte. Alan Sonfist trabajó con microorganismos, Harrison con peces (los electrocutaba), Benedit con abejas, y en fin, la lista se alarga: Bianco, Pistoletto, Calzolari,

Beuys, o Vito Acconci, quien en *Rubbings* aplastaba cucarachas contra su torso y se las restregaba.

Ejemplos más recientes de este "arte creado por artistas y animales" serían David Kremers o Al Wunderlich, quienes han experimentado con bacterias y enzimas integrando su acción en pinturas. La chilena Aymara Zegers ha trabajado con insectos y su acción devoradora sobre restos animales. Las creaciones de Liang Shaoji son compartidas con gusanos de seda, que ejecutan arte en forma de capullos e hilos de seda. Otros como Jana Sterbak o Damien Hirst también han incorporado la acción de los insectos y de la erosión natural en algunas de sus obras. El salvadoreño Mauricio Kabistán documenta el empacho de un ejército de hormigas zampándose una taza de barro. Hay miles de obras expuestas en museos y galerías que han incluido a animales vivos. El concepto de obra de arte viva, de la erosión y del paso del tiempo subyace en muchos de ellos..." **(10)**

En realidad, lo que le sigue interesando a Fontcuberta en este caso, es la fusión entre lo natural y lo artificial, así como la mezcla entre la realidad y fantasía. Además, *Gastropoda* cumple también otro objetivo que ha estado frecuentemente presente entre sus intereses creativos: la reflexión y cuestionamiento sobre la autoría. Aquí sin duda, el artista no es el autor directo. Hablamos de autoría compartida con animales.

En esta serie nos presenta un conjunto de fotografías muy singular en el que muestra cómo estos caracoles van actuando, lenta pero inexorablemente, sobre diversas superficies formadas por invitaciones y tarjetas de exposiciones varias. Poco a poco, estos moluscos van erosionando la piel del papel, creando surcos, orificios, caminos y huellas diversas de su presencia. Y entre estos accidentes

de una geografía impresa, podemos ver la caprichosa presencia de una palabra, una(s) letra(s), un fragmento de un texto. Se convierten así en “ayudantes” del artista, o quizás incluso, más aún: en artistas ellos mismos, reescribiendo imágenes y palabras.

Artistas del papel; artistas del tiempo, artistas de la palabra, hollada, deglutida, salivada...

RAÚL HEVIA

(Oviedo, 1965)

Del mismo modo que hemos visto anteriormente cómo la palabra manuscrita ocupaba un espacio interesante en sus fotografías, ahora también debemos mencionar otras series en las que lo textual, desde estrategias formales y conceptuales distintas, vuelve a aparecer de nuevo en sus fotos.



Raúl Hevia. Serie *Treinta y seis años sin tristeza*. 2009

Así, al contemplar otras obras, las que pertenecen a la serie *Treinta y seis años sin tristeza* (2009) podemos convertirnos en singulares lectores de las páginas tachadas de un libro, como si se tratase de una especie de lectura ciega que nos mostrara la negra simetría de unos renglones que no dicen nada porque acaso nos dejan a nosotros la potestad de imaginar en ellos cualquier tipo de texto, cualquier tipo de historia.



Raúl Hevia. Serie *Treinta y seis años sin tristeza*. 2009

Con esta estrategia de tachar y velar lo impreso no podemos dejar de remitirnos a algo tan relacionado con la propia poesía visual (pienso, por ejemplo, en *La depresión en España*, de Fernando Millán). O igualmente nos pueden recordar a otros autores también analizados aquí, como Cristina de Middel o David García, que asimismo utilizan esta disciplina de tachadura para resaltar –aunque pueda parecer paradójico– el propio valor de la palabra, abriéndola a una nueva dimensión de lectura y de percepción.

Por otra parte, son también imágenes que nos enseñan cómo la ausencia puede ser igualmente la otra palabra de la presencia.

CHEMA MADOZ

(Madrid, 1958)

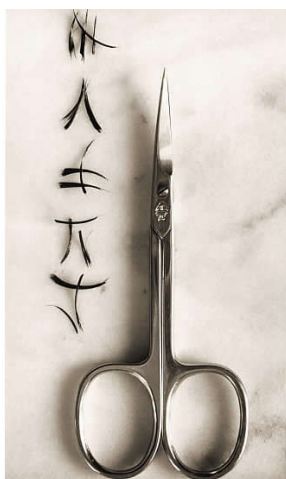
Pocos fotógrafos podrían ser más referenciales e incluso imprescindibles dentro de este estudio, tal como ya hemos visto anteriormente. Chema Madoz es un poeta que utiliza objetos –y palabras- en sus obras. No sólo se puede ser poeta escribiendo versos. Él lo es también fotografías (es decir, escribiendo con luz), inventando miradas, imaginando un Ars Combinatoria de infinitas (im)posibilidades, construyendo escenificaciones, para después fotografiarlas y convertirlas en auténticos poemas visuales.



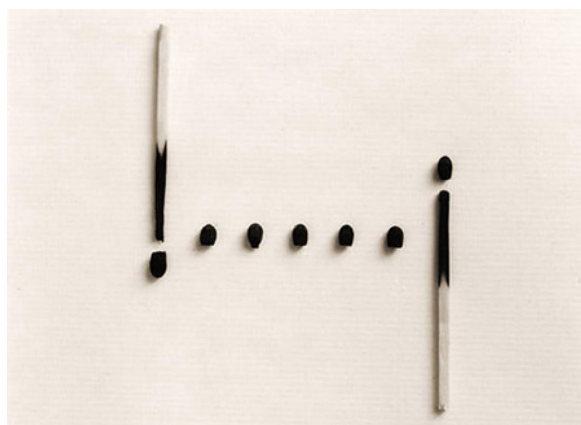
Un fotógrafo tan vinculado, pues, a las mecánicas conceptuales –y sensuales- de la poesía, y por extensión a la literatura, tenía por fuerza que introducir de una manera bien frecuente y constante la presencia del texto y de las palabras en sus obras.

Posiblemente esta tipología, al analizar fundamentalmente el valor plástico y formal del texto, sea uno de los apartados en los que mejor encaja su voz y su mirada.

En *El hombre que vive en el espejo*, un texto que abre la publicación de las *Obras Maestras* de Chema Madoz, editada en el año 2009 por La Fábrica Ediciones, Duane Michals (un fotógrafo, por cierto igualmente inmerso en esta sinergia visual-textual), nos dice entre otras cosas: "Todo el mundo sabe que Chema Madoz es un mago. Su imaginación es un armario de curiosidades raras, donde los vientos de los caprichos de alquimistas danzan en su mente [...] Madoz vive en el interior de un espejo y observa el mundo boca abajo y del revés [...] Su originalidad contradice con juegos de manos y trucos de Houdini. Su inteligencia me tiene asombrado y entusiasmado. Sin duda deber ser el hijo nonato de Borges..." **(11)**



Quiero creer que –más allá de la pura etimología- imaginación viene de imagen. Y Chema la despliega, con una generosidad y una intensidad desbordantes, sobre los oníricos paisajes de sus imágenes fotográficas, que son como un espejo que nos devuelve reflejado un universo de maravillas.



Porque lo que él inicialmente construye en sus escenificaciones, para después fotografiarlo (no olvidemos que ambas etapas son tal vez igual de importantes en su proceso de creación) son auténticos poemas visuales, rotundos poemas objeto (de nuevo...). Como afirmaba otro poeta, Octavio Paz: "En el poema objeto, éste se desvía de sus usos y de su significación. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Entonces ¿qué son? Son cosas mudas que hablan. ¿qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entreabren, y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas..." **(12)**

Sus imágenes fotográficas también se entreabren ante la mirada del espectador, y acaban convirtiéndole asimismo (esa es una de sus grandezas) en una suerte de creador, que no se limita a encontrar la belleza simbólica y metafórica de la nueva imagen resultante, sino que a su vez participa con su sensibilidad al darle otra lectura inusitada; un auténtico relámpago visual-mental.

Un mundo de juegos y paradojas visuales habita en los oníricos paisajes fotográficos de Chema Madoz. Un arte de ideas que colecciona azarosa y compulsivamente, con la aparente frialdad del entomólogo o del taxidermista, y que convierte en la materia de los

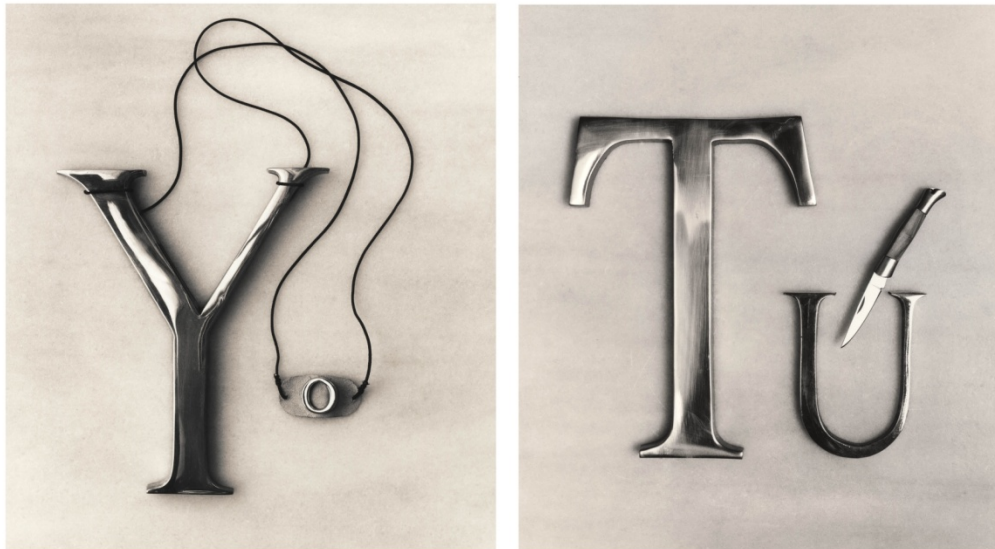
sueños, a través de una poética y sutil manipulación de objetos (en su mayoría banales y cotidianos). La mirada del artista es la que (re)nombra las cosas, dándoles otras lecturas, otros significados, otras dimensiones metafóricas y emblemáticas. Una visión en la que siempre tiene cabida la palabra y los referentes literarios.



He empleado las palabras entomólogo o taxidermista, y es así como Chema Madoz actúa en sus obras: pinchando mariposas mentales y disecando paradojas visuales sobre el papel emulsionado de sus fotografías. Un coleccionista de ideas convertidas en imágenes dignas de la mejor zoología fantástica borgiana.

Un personal bestiario por el que podemos nadar, sumergirnos, levitar y perdernos, atravesando el húmedo y blanco-negro éter de sus fotografías. Esta monocromía, tan característica de todas sus obras, tal vez se deba al hecho de que al despertar, parece que siempre tengamos la sensación de recordar nuestros sueños, proyectados e impresos en la pantalla gris de la memoria. Sueños fotografiados y quimeras visuales que pueblan el territorio gaseoso de su imaginación.

El suyo es, pues, un arte de ideas coleccionadas, convertidas en materia iconográfica a través de una sutil y poética manipulación de objetos, que adquieren por el arte de magia de la mirada del artista (y la del propio espectador-lector) una nueva voz y una nueva luz.



Chema Madoz. *Sin título. (Yo / Tú)*, 2001 -2004

Un buen ejemplo de esta dimensión plástica y formal que adquieren sus fotografías, podría ser una obra, en realidad dos, que vamos a analizar ahora. En *Yo* y *Tú*, la realidad y el deseo quedan explicados a través de la voz –en este caso metálica– de los pronombres personales. El verbo (la palabra), que es en esencia la razón final de este conjunto de proyectos que a su vez forman este proyecto, se individualiza y adquiere sentido en primera y en segunda persona. *Yo*, o lo que es lo mismo, un humilde tirachinas de metal, se convierte por el arte de magia de la mirada del artista, en emblema de lo individual y lo subjetivo, en una loa al más exacto egocentrismo, dispuesto a tensar la goma elástica para tirar –al centro de la diana–

la china del más nuclear individualismo. *Tú*, en cambio, expande más la polisemia del verbo, y arroja a la cara del Otro (¿tal vez un rimbaldiano "Yo soy Otro"?) el guante amarillo del diálogo.

Otro metálico pronombre personal que clava desafiante el acento de su navaja sobre la fresca carne de la segunda persona. Dos palabras, cuatro letras para unirnos-separarnos.

"Podríamos citar asimismo otros muchos ejemplos de esta persistencia del texto y de las palabras en sus obras. Así, una mortífera arma para los nudillos se convierte en una explosiva floración sonora; la pista de aplanar de una tabla de planchar se transforma en la indicación de un hotel donde -¿quién sabe?- poder conciliar el sueño y reparar el cansancio de las miradas horizontales; los fragmentos de cabello cortado devienen vellos bellos de caligrafías orientales; el incendio de unas humildes cerillas pueden ser la maravillosa herramienta de las sorpresas y de las rendidas admiraciones; los libros son capaces de insertarse en un metal puntiagudo, de la misma manera que lo hacen en nuestra memoria selectiva; escribir con rodillo sobre las impresas paredes de un libro: un *gotele* de palabras e ideas encadenas-pintadas con la tinta agridulce de la literatura; la flor de un libro se abre sobre la tierra nada baldía de los campos roturados por las palabras; llueven letras y textos de las ramas desarmadas de un sauce-libro; hay llaves que esconden tantos secretos como las páginas de una infinita biblioteca..." **(13)**



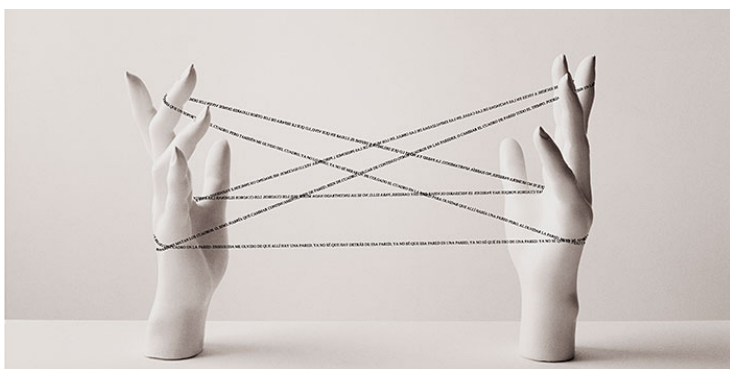
Por otra parte, en los últimos años, aproximadamente desde el 2012 hasta la actualidad, hay un hecho claramente constatable, que viene a refrendar y a demostrar nuestra investigación: la cada vez mayor presencia y peso de la palabra y el texto en la obra de Chema Madoz.

Pienso, por ejemplo, en la exposición realizada entre enero y marzo de 2015 en la madrileña galería Elvira González, donde mostraba algunas fotografías en las que el empleo de la escritura cobraba un franco protagonismo.

Dentro de las obras que componían esa muestra, me interesa centrarme en una fotografía que puede servir perfectamente de ejemplo de esta creciente importancia que cobra día a día en su trabajo la palabra escrita.

Se trata de una imagen en la que aparecen dos manos artificiales enfrentadas una a la otra como si establecieran un singular diálogo; ambas sostienen entre sus dedos una cinta formada por palabras que nos remite metafóricamente al juego de los elásticos o, incluso, al acto de sostener una madeja mientras se teje.

A su vez, estas palabras componen frases que no resultan fáciles de identificar o leer y que, como señala Borja Casani: “de una manera bastante inconexa parecen referirse a una pared y a un cuadro [...] También podría darse el caso de que el lector de las frases las reconozca como pertenecientes a un texto de Georges Perec, y tal vez se pregunte: ¿por qué este texto de Georges Perec en una cinta sin fin, que compone la imagen de un juego de manos que encierra a su vez en sí mismo una geometría circular?” **(14)**



Estas pistas nos sirven a la perfección para incidir una vez más en el carácter literario y textual de sus composiciones. Al elegir las frases escritas por Georges Perec está lanzando al espectador un guiño cómplice, invitándole a descubrir el origen novelesco de estas palabras. Y si, normalmente, esta temperatura literaria se había visto articulada a través de diferentes mecánicas, no necesariamente textuales, en este caso la palabra sí que cobra ya un total y absoluto protagonismo.

Por otra parte, y enlazando con estas reflexiones, uno de los aspectos que llama especialmente la atención al observar esta obra es el hecho de que las palabras que forman la cinta no parecen tener una dimensión física u objetual, es decir, no responden a los habituales mecanismos que Madoz siempre ha venido empleando para construir sus imágenes. Resulta evidente que han sido creadas usando procesos digitales -a los que apenas había recurrido previamente- lo que abre sin duda una nueva vía de trabajo.



Como ya hemos indicado, sus fotografías siempre se han caracterizado por la utilización de objetos reales y tangibles situados en un espacio físico existente, colocados y compuestos ante la cámara siguiendo preceptos naturales, e iluminados igualmente con luz natural. Esta ha sido siempre una de sus principales señas de identidad artísticas.

Estamos pues ante una imagen diferente, especial, para cuya plasmación ha recurrido a herramientas nuevas, totalmente alejadas de las habituales. La concreción de esta obra requería claramente de

otros medios de resolución para poder conseguir su preciso y exacto objetivo.

Dentro de esta misma exposición podemos observar otras obras que responden también a estas nuevas características. Tal es el caso de otra fotografía en la que una araña pende de un hilo, igualmente un hilo de escritura, que nos lleva a imaginar cómo podría ser la tela que podría tejer con esta materia tan singular. ¿Quizás una tela de araña-párrafo? ¿O, tal vez, una tela de araña-microrrelato...?



Sin embargo, el propio artista no nos deja apenas sumidos en esa incógnita al presentar una nueva obra, como una lógica continuación de la anterior, en la que ya podemos ver representada esa propia tela, tejida entre las frágiles ramas de un arbusto. Una disposición textual en simetría radial, y hasta poligonal, que, a su vez, encuentra su reflejo en otra imagen fotográfica en la que vemos una bombilla de la que emanan rayos contruidos también con palabras.

Sea como fuere, lo cierto es que las letras y palabras presentes en todas estas fotografías están realizadas asimismo con procedimientos y técnicas digitales.

En otras obras pertenecientes a esta misma exposición en la galería Elvira González esta presencia de la esfera textual tiene un aliento más sutil pero no menos evidente. Me refiero a imágenes como en la que vemos escrita la frase *The End* en el fondo de un vaso vacío, o la onomatopéyica traducción en palabras del sonido del tic tac del reloj, marcando el ritmo perpetuo del tiempo, e incluso los números arrojados como sombra de una antigua regla de madera, ya que, tal como hemos visto anteriormente, también podemos considerar los dígitos elementos de un lenguaje escrito.

Por todo lo anteriormente expuesto consideramos a Chema Madoz una de las figuras más destacadas y personales dentro del panorama de la fotografía artística contemporánea, y un auténtico poeta de los objetos y de las palabras. Un artista que no se limita a representar la realidad, sino que acaba por construir una nueva, llena de magia y visiones, y de la que nos invita a formar parte activa y emocionada. Un fotógrafo del espacio. Un escritor de la luz.

MABI REVUELTA

(Bilbao, 1967)

El plural lenguaje de esta artista nos propone diferentes niveles narrativos, dotados de un peculiar aroma literario y fantástico, que resultan más complejos y polisémicos cuanto más domésticos, humildes y comunes son los materiales y elementos que emplea, recursos que podrían llevar a adscribirla, si acaso de una manera tal vez algo simple, a ciertas mecánicas femeninas, en las que lo autobiográfico juega indudablemente un importante papel, al mismo tiempo que otorgan a sus trabajos unas calidades táctiles y sensoriales, próximas al borroso universo de los deseos.



Mabi Reuelta. *Divertimentos Tipográficos*, 2010

Utilizando para sus propósitos y objetivos el tridimensional idioma de la escultura, el variado y variable mundo de los objetos, el de las instalaciones, así como también los propios recursos visuales y expresivos de la fotografía –con la que en ocasiones recurre al concurso de las silenciosas y extrañas obras de autores anónimos– consigue articular una personal gramática plástica y conceptual, con

que trata de conquistar la complicidad del espectador-lector de esas narraciones.

Una serie de historias y relatos que provocan, tanto en éste como también en nosotros mismos, distintos sentimientos encontrados y hasta opuestos, pero indudablemente siempre cargados de sugerencias y de distintos niveles de lectura.

En esta pluralidad de estrategias expresivas la fotografía ocupa un lugar notable en su producción, y dentro de ese lenguaje debemos hablar de una serie de imágenes fotográficas que han dado forma al proyecto titulado *Divertimentos Tipográficos*.



Consiste en un conjunto de 25 fotografías, junto a un par de proyecciones audiovisuales, que presentó por vez primera en la Fundación Bilbaoarte en el año 2010. Con él la artista bilbaína nos proponía una interpretación poética del abecedario, inspirándose en el contexto histórico de determinados movimientos de las vanguardias de entreguerras.

Mediante la creación de una personal tipografía (de la A a la Z) muy influenciada por determinados presupuestos de la danza contemporánea, Mabi Revuelta componía un peculiar abecedario tipofotográfico, estableciendo relaciones formales y textuales entre la figura humana (la de la bailarina Nélide Ranedo) y la apariencia y diseño de cada una de las letras del abecedario, dibujadas por ella.

Se crea de esta manera un interesante y atractivo diálogo entre las cualidades plásticas del alfabeto y las del cuerpo femenino, aunando así lo plástico con lo textual, y la escritura con la artes performativas.

Para este trabajo toma como referencia y modelo la vanguardia histórica checoslovaca de los años veinte y en concreto el libro *ABECEDA*, un proyecto puesto en marcha por el escritor y poeta Vítězslav Nezval, el artista y diseñador Karel Teige y la bailarina y coreógrafa Milca Mayerová.

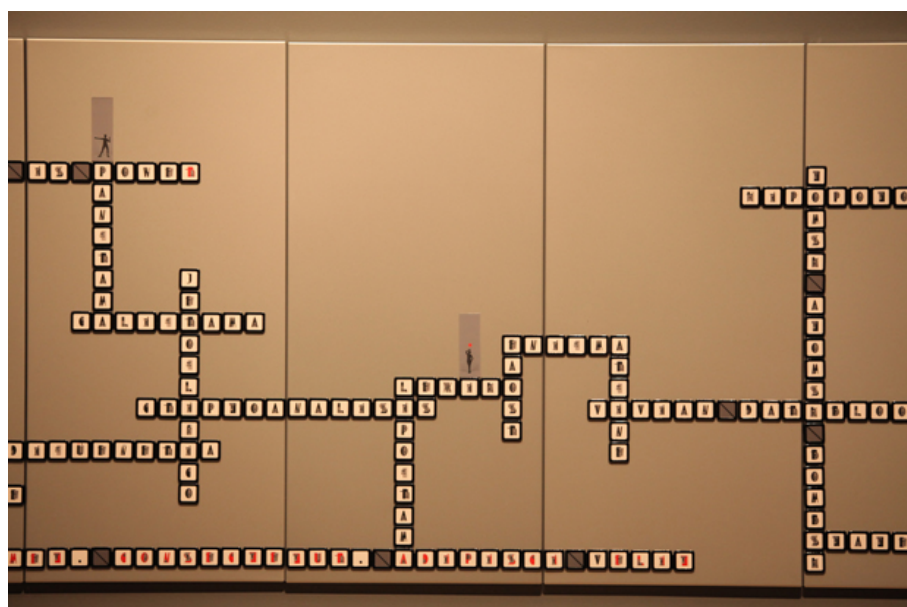


ABECEDA, 1926

Como afirma Odile Cisneros: "Entre el gran número de ismos que surgieron en los países de Europa Central coincidiendo con las principales vanguardias europeas de entre guerras, se destaca el "poetismo" checo, fundado en 1923 en Praga por el poeta Vitezslav Nezval (1900-1958) y el artista gráfico, arquitecto y teórico del arte Karel Teige (1900 – 1951). Aunque relativamente poco conocido en Occidente –probablemente por barreras lingüísticas- el poetismo y otras vanguardias checas han comenzado a ser redescubiertas en los últimos veinte años [...]"

El libro contiene un poema de Nezval de 25 estrofas, casi todas de cuatro versos (con algunas variantes de dos), cada una inspirada por una de las letras del alfabeto. El proyecto gráfico (tanto diseño de la portada, de las páginas y de la tipografía) corrió a cargo de Karel Teige, quien creó un fotomontaje con imágenes de Mayerová interpretando coreográficamente el poema..." **(15)**

De esa forma, Mabi Revuelta se ha planteado este trabajo como el interés de presentar *microutopías* casi cien años después de la publicación de ABECEDA. Eso le ha servido, tanto para abordar las cuestiones puramente estructurales de los signos gráficos (diseño, forma y tamaño de las letras, de la A a la Z), como para profundizar en los mecanismos de búsqueda expresiva que a lo largo de la Historia se han ido generando en relación a la semántica, la anti-semántica y el aura magnética de las palabras.

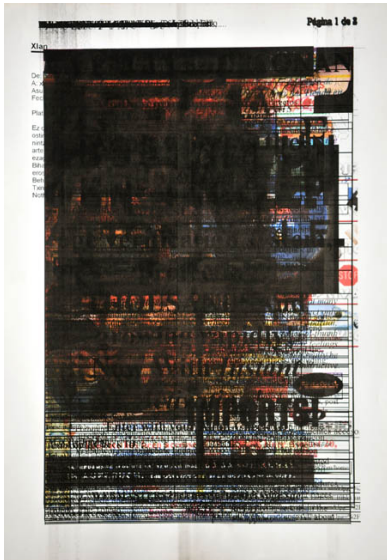


IÑIGO ROYO

(San Sebastián, 1962)

El proyecto fotográfico *Colaboración*, realizado entre 1998 y 2001 por Iñigo Royo, supone una suerte de peculiar arqueología de la información. Como si fueran distintas capas estratificadas, procedentes de los -casi- infinitos yacimientos de Internet, este artista va plasmando sobre el papel, una encima de la otra, todos sus diferentes registros visuales y textuales, con lo que al final consigue crear una acumulación, aparentemente informe y confusa, de informaciones diversas procedentes de la red.

Con ello, entre otras cosas, trata de mostrar cómo el metal de la información, sea el que fuera, puede terminar convirtiéndose en una ganga magmática que ya no posee ningún tipo de sentido o de lectura lógica. De esta forma, pone en tela de juicio la credibilidad y realidad de los sistemas a través de los que nos surtimos de niveles informativos, ya sean por medio de imágenes y/o de textos y palabras.



Iñigo Royo. Serie *Colaboración*, (1998-

2001)

Iñigo Royo trabaja habitualmente en distintas áreas de representación visual y sus intereses creativos abarcan medios como el cine, la fotografía o la pintura. Su trabajo como artista está fundamentalmente centrado en investigar determinadas poéticas del azar y de la casualidad, para lo que utiliza estrategias vinculadas a la fotografía, el video o las técnicas pictóricas que, sin embargo, no dejan de responder a una serie de acciones y eventos premeditados.

Como el propio artista manifiesta: "*Colaboración* tomó forma definitiva con motivo de la exposición "Arte Electrónico" celebrada en el Museo de la Ciencia de San Sebastián a finales del año 2001 bajo la dirección de Josu Rekalde. En la suposición de que buena parte de los visitantes a la muestra serían jóvenes de los colegios de la zona, escribí el siguiente texto para explicar las intenciones del trabajo así como para invitarles a participar en el mismo.

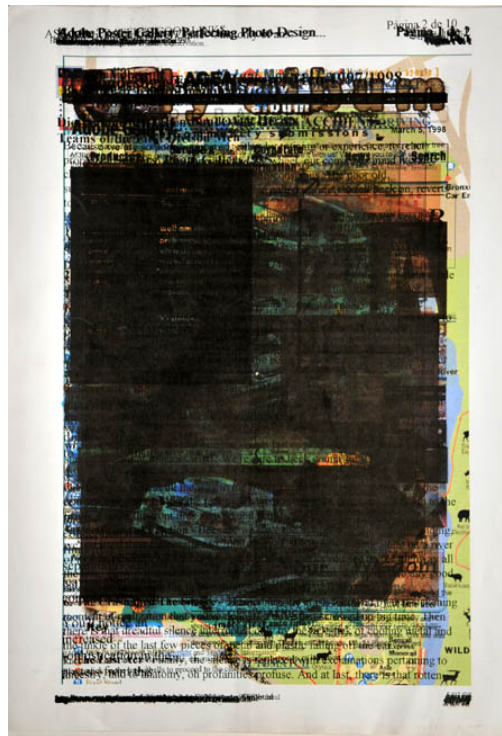
Carta a un joven visitante al Museo de la Ciencia.

Permíteme que me presente. Soy una persona que desde hace ya años estoy enfrascado en proyectos que generalmente se han hecho

realidad por medio de las imágenes. Soy un fotógrafo. Hubo un tiempo en que creí que las imágenes eran una forma maravillosa de acercarnos al mundo, de descubrirlo, de relacionarnos con él, de inventarlo. Pero poco a poco, y sin casi darme cuenta, fui comprendiendo que sobre las imágenes que realizaba sobrevolaba siempre la misma pregunta: ¿tiene sentido seguir construyendo imágenes? O, más suave y aunque no sea lo mismo, ¿qué imágenes puedo aportar a una realidad trufada, saturada de ellas? El proyecto "Colaboración" que aquí te presento es un juego realizado a partir de estas dudas.

Como todo juego tiene unas reglas. Son las siguientes:

Por medio de un ordenador conectado a Internet accedo a una página web cuya dirección he encontrado previamente por azar. A partir de ese momento intento establecer con la pantalla de mi ordenador una estricta relación de estímulo – respuesta; esto es, dirijo sistemáticamente la flecha a aquellas zonas de la pantalla que por un motivo u otro, su color, su forma, su movimiento..., atraen mi atención. Y pulso en ellas. Trato de no leer nada. De este modo, múltiples y variadas páginas web se suceden en la pantalla y cuando alguna de ellas me gusta, la imprimo sobre la única hoja que he colocado en la impresora. El proceso se alarga durante horas y concluye cuando me siento cansado o ningún elemento de la pantalla logra seducirme.



Iñigo Royo. Serie *Colaboración*, (1998-2001)

En la exposición, junto a las imágenes que he hecho siguiendo estas reglas, te he colocado un ordenador conectado a Internet y una impresora con una única hoja. Así, podrás también participar de este juego que pretende ser una invitación a pensar sobre nuestra -a mi juicio gastada- relación con las imágenes. Recibe un saludo..." **(16)**

MANUEL RUFO

(Sevilla, 1954)

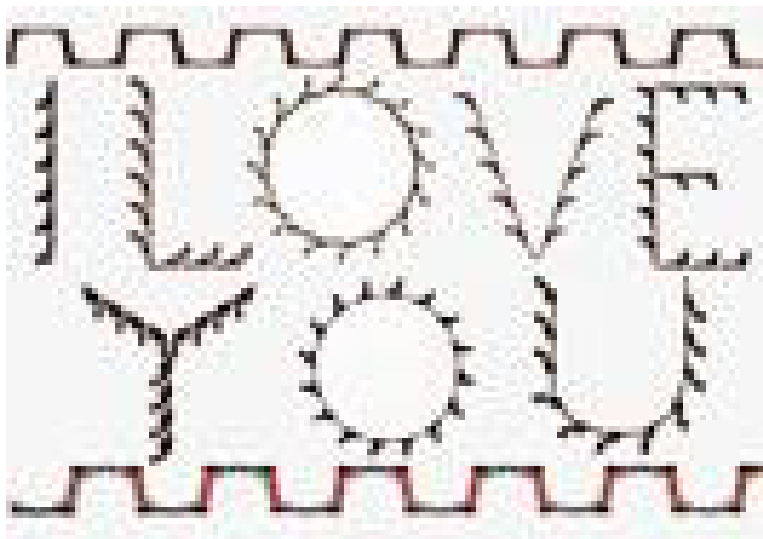
Su imaginario personal, con el que da forma y sentido a sus obras, se nutre de diferentes y variados estratos de memoria visual. En ellos tienen cabida elementos y estrategias plásticas tan dispares como la historia del arte o los dibujos animados, las manifestaciones de la alta cultura y la iconografía derivada de los mass media y de la cultura popular. Para él, el arte es una forma de entender el espectáculo de la vida.

Aunque la apariencia formal de sus obras podría encuadrarse más dentro de la estética pictórica, lo cierto es que se trata de un artista que emplea en la elaboración de éstas una gran pluralidad de recursos expresivos como pintura, objetos, fotografías y textos que pueden leerse en su conjunto como una suerte de diálogos de una obra fragmentada, donde las partes conforman un todo.



Manuel Rufo. *"I Want You"*, 2001

Sus intereses creativos no se circunscriben únicamente al ámbito estético sino que por el contrario poseen una clara y palpable dimensión de compromiso y activismo con las diferentes realidades que le rodean. El carácter de comunicación es asimismo clave en su trabajo, mostrando un alto grado de denuncia en relación a las injusticias sociales y económicas que afectan y agreden al hombre contemporáneo.



Manuel Rufo, *"I Love You"*, 2001

En referencia a la utilización de la fotografía, ya en la década de los ochenta empezará a realizar montajes fotográficos como uno de los principales y más recurrentes medios para expresar sus ideas. Montajes que en la mayoría de los casos traspasan el límite del plano y evoluciona hacia presupuestos tridimensionales, expandiendo las imágenes fotográficas sobre el espacio expositivo, como auténticas instalaciones. De esta forma, establece con ellas relaciones de espacio pero también de tiempo al incluir un sólido carácter narrativo, que convierte al espectador en un lector que debe desentrañar una historia que se mueve entre lo figurativo y lo abstracto.



Manuel Rufo. *Escrito en el cielo*, 2001

Dentro de esta dimensión narrativa el empleo de textos ha sido prácticamente siempre una constante en la creación de sus imágenes. Junto a las fotografías, que suelen formalizarse usando la técnica del collage, las letras y las palabras juegan un papel destacado y claramente protagonista.

En ocasiones, como en su exposición *I Want You* (2001), las fotografías de objetos, en este caso pistolas y armas de fuego, crean la propia forma de las palabras, como si se tratara de un mortífero y agresivo poema visual, aunque obviamente su finalidad es justo la contraria: cuestionar y evidenciar el uso desmedido de las armas en sociedades como la norteamericana. Así, el propio Rufo nos dirá: "... A partir de la frase *I Want You*, otras frases como *I Love You* o *I Need You*, me merecieron el suficiente interés como para incorporarlas a la exposición, elaborándolas con los mismos recursos formales, es decir, a base de fotografías silueteadas de diferentes modelos de pistolas que me permitieron transformar dichas palabras en imágenes que

modificaran su significado inicial y las trasladaran al contexto que me interesaba..." (17)

A lo largo de la inmensa mayoría de las series que ha ido desarrollando en su carrera, Manuel Rufo siempre ha otorgado una capital importancia a la utilización del texto y de la palabra, dotándolo de una significativa dimensión plástica y formal, aunque sin olvidar tampoco su valor semántico y comunicador.



Manuel Rufo. *Escrito en el cielo*, 2001

Un ejemplo muy revelador del protagonismo que juega lo textual en su obra lo constituye, sin duda, *Escrito en el cielo*, otra exposición que realizaría ese mismo año en un espacio expositivo también madrileño, la galería Ángel Romero. Se trata de una muestra que abarca distintas disciplinas y conceptos y en la que usa tanto elementos literarios o poéticos como visuales, fotográficos, pictóricos, planos y espaciales, estableciendo vínculos con lenguajes artísticos como el pop, el conceptual, el body-art, y también la poesía visual.

En este sentido, de nuevo el mismo artista afirma: "... En Escrito en el cielo, para representar de una manera simbólica la coexistencia entre lo material y lo espiritual, he desarrollado esa capacidad evocadora que determinadas palabras poseen, y lo he ilustrado con la selección

de seis palabras: olvido, mentira, indiferencia, verdad, inocencia y perdón, que han sido trasladadas al terreno de la imagen al haber sido construidas con fotografías que acentúan e inciden en estas capacidades [...] La idea de unir la palabra y la imagen en una sola obra, trae consigo la unión de los mecanismos necesarios procedentes de ambas disciplinas para la completa lectura de la misma[...] Aunque sus cualidades intrínsecas podrían suponer un cierto antagonismo entre ambas, sin embargo no sólo pueden llegar a entenderse entre ellas, sino que además elaboran mediante su unión, un nuevo espacio de carácter híbrido que se ve enriquecido, de tal manera que una imagen acompañada de palabras o viceversa, no es ninguna de las dos cosas o al mismo tiempo es las dos..." **(18)**

- (1) ROUSSELOT, Ricardo. "La caligrafía o el texto dibujado", en BLANCHARD, Gérard. *La Letra*. Ed. CEAC. Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1990.
- (2) SATUÉ, Enric. ARTE EN LA TIPOGRAFÍA Y TIPOGRAFÍA EN EL ARTE. Ediciones Siruela. La Biblioteca Azul, Madrid, 2007: p. 13-14.
- (3) www.javierayuso.net/
- (4) ALÉS, Rocío. "Significados y significantes", en *Op. cit.*
- (5) VALLHONRAT, Javier. *Op. cit.*
- (6) <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/14-eventos/292-party-cristina-de-middel-en-la-new-gallery>
- (7) DE MIDDDEL, Cristina. "If there is to be a revolution ...there must be a party", en *PARTY*. La New gallery. Madrid, 2014.
- (8) <http://www.lafabrica.com> > Galería > Exposiciones
- (9) CARPIO, Francisco. "Un zoo en el arte contemporáneo". Revista *Lápiz*, nº 199-200 (enero, febrero, 2004). Edita: Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 2004, p: 86.
- (10) <http://www.jotdown.es/2013/06/47-artistas-babosos-joan-fontcuberta-y-su-correspondencia/>
- (11) MICHALS, Duane. "El hombre que vive en el espejo", en *Chema Madoz. Obras Maestras*. Madrid, La Fábrica, 2009.
- (12) PAZ, Octavio. *Convergencias*. Editorial Seix Barral, México, 1991.
- (13) CARPIO, Francisco. "Manual de ideas cazadas por un artista-taxidermista" en *Chema Madoz. Una película de piel XII*. Orense, Galería Marisa Marimón, 2006.
- (14) CASANI, Borja. "Chema Madoz 2000 – 2005", en *Chema Madoz 2000 – 2005*. Madrid, Fundación Telefónica, 2006.
- (15) CISNEROS, Odile. "ABECEDA: Un abecedario para la vida moderna", en *DIVERTIMENTOS TIPOGRÁFICOS: Mabi Revuelta*. Fundación BILBAOARTE. Bilbao, 2010 pág: 55-56)
- (16) <http://www.royoyarantegui.com/inigo/>

(17) RUFO; Manuel. *I Want You*. Galería Moriarty, Madrid, 2001. Pág: 3.

(18) RUFO Manuel. *Escrito en el cielo*. Galería Ángel Romero, Madrid, 2001. Págs 3-5.

5.7. HALUROS, PÍXELES Y PALABRAS.

Otras de las diferentes opciones que plantea la presencia del mundo textual y verbal en el ámbito fotográfico es la plena inclusión de palabras y textos dentro de la propia imagen fotográfica, como un elemento más que se imbrica, con mayor o menor grado de integración, dentro de su paisaje visual.

En esos casos esta presencia escrita actúa como un factor expresivo –y a veces también discursivo-, formal y fundamental en el contexto global de la imagen.

De cualquier manera, queda claro que bajo esta premisa el texto y la palabra juegan un papel clave como estrategias de creación de la obra. Es como si las letras, las palabras, y todas las demás representaciones textuales se convirtieran en elementos integrantes, no sólo de la composición fotográfica, sino también como partes fundamentales de su propia esencia, de la misma manera que lo serían los haluros de plata, si hablamos de fotografía analógica, o los píxeles, si por el contrario nos estuviéramos refiriendo a los procesos de creación de la imagen fotográfica digital.

Esta inclusión opera desde diferentes mecánicas. En ocasiones se solapa con la imagen, otras veces la acompaña, también puede ocupar mayor o menor espacio visual dentro de la composición,

realzar algún rasgo expresivo o informativo, integrarse parcial o plenamente, crear una pantalla que sirva para alejar o acercar la información visual, sobrescribirse, introducirse de una manera casi "vímica", dialogar formal y conceptualmente con el mensaje visual... Muchas son las posibilidades pero en todos los casos, esa presencia del texto adquiere un papel capital y claramente protagonista, como parte activa e integrante de la imagen fotográfica.

En este sentido, a veces, el texto dentro de la foto es en realidad un título. La palabra impresa se convierte así en un componente estético de la manifestación visual. La tensión entre información verbal e icónica generada por la colocación de títulos que tienen un significado, situados en el primer plano de fotos, se incorpora a la imagen en la obra de texto y foto y se comunica visualmente.

Como señala Victor Burgin: "Además, y de un modo más significativo, se demostró que el supuesto lenguaje fotográfico autónomo nunca es libre de las determinaciones del lenguaje en sí. Raras veces vemos una fotografía en uso que no lleve un pie de foto o un título, y lo más habitual es encontrar fotografías junto a largos textos, o con textos superpuestos. Incluso una fotografía que no tenga textos superpuestos ni a su alrededor se impregna de lenguaje cuando un observador la "lee" (por ejemplo, una imagen de tono predominantemente oscuro lleva implícita toda la carga semántica que el uso social ha atribuido a la oscuridad..." **(1)**

En cualquier caso, se trata de una de las estrategias más empleadas y observadas dentro de este diálogo palabra-fotografía. Pero lo que queda claramente constatado es que sea cual fuese el sistema empleado, esa presencia del texto adquiere un papel capital y claramente protagonista, como parte activa e integrante de la imagen fotográfica.

JAVIER AYUSO

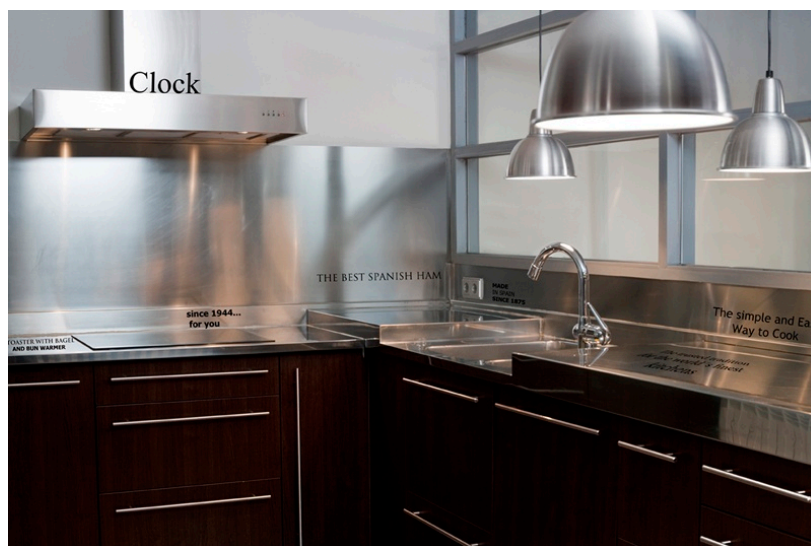
(Madrid, 1968)

Este capítulo supone otra presencia más de Javier Ayuso dentro del fructífero y fiel diálogo que este artista mantiene entre imagen fotográfica y texto, lo que nos lleva a recordar de nuevo las palabras de Javier Vallhonrat: "Palabras penetrando la imagen, imágenes contaminando las palabras. En los trabajos de Javier Ayuso, la imagen se tiñe de un nuevo sentido, la palabra adquiere nueva vida, su interacción, preñada ahora de ecos , constituye el hilo y el tejido que habita y recubre con su trama de nuevos sentidos el fantasma dormido de la ciudad..." **(2)**



Javier Ayuso. Serie *Slogans*. 2009-10

Como hemos ido viendo a lo largo de otros de sus proyectos, Ayuso mantiene siempre una mecánica de creación que se articula habitualmente en base a dos estratos de representación: en un primer momento, el espectador se sitúa ante la imagen como tal, siendo un contexto espacial seleccionado cuidadosamente por el artista; en un segundo plano, incluye toda una variada gama textual por medio de mensajes, palabras y frases que posibilitan el hecho de que el significado de la imagen que tenemos ante nosotros adquiera múltiples lecturas y significantes.



Javier Ayuso. Serie *Slogans*. 2009-10

Ahora, en este apartado debemos incluir su serie *Slogans*. En ella podemos ver no sólo representaciones fotográficas –aparentemente inocentes- de rincones de un hogar, bien sea el baño, la cocina, el salón, o alguna otra habitación, sino que además podemos leer (que no ver) textos sustitutorios de imágenes, palabras que intentan

ocupar el territorio físico de los objetos, en una suerte de trueque que transformase lo visual en conceptual.

Nos muestra, pues, espacios cotidianos en los que la ausencia de objetos se sustituye por su equivalente en eslóganes, lo que nos plantea, una vez más, un nuevo juego de espejos y equivalencias entre la imagen y la palabra.

Resultan también –quizás excesivamente- evidentes en esta serie las referencias al trabajo de Matt Siber, que ya hemos analizado con anterioridad, especialmente en lo que se refiere a su serie *Untitled Project*, o incluso puede recordarnos al trabajo de Eulalia Valldosera *Objetos generados* (2008), también estudiado en esta misma tipología, aunque, por otra parte, anuncian la posibilidad de introducirse en otros territorios de representación más propios y personales.

TXOMIN BADIOLA

(Bilbao, 1957)

El campo de acción fundamental en el que Txomin Badiola ha llevado a cabo sus principales propuestas creativas es el de la escultura, y por extensión el de las instalaciones.

No obstante, especialmente en los últimos años, ha desarrollado asimismo otras estrategias expresivas con la inclusión de diferentes lenguajes –entre ellos la fotografía– con una voluntad más narrativa, y empleando para ello diversos soportes y formatos.

Del mismo modo, ha ejercido también una activa labor dentro de la esfera teórica del arte, como comisario de exposiciones y como docente.

Afirma José Jiménez: "La obra de Txomin Badiola se sitúa como la expresión profunda de un malestar, de un estado de ansiedad e incertidumbre que atraviesa el espíritu de nuestra época, intentando establecer un proceso de comunicación con el otro. No en vano, Badiola ha hecho referencia en numerosas ocasiones a una frase de Jean Luc Godard: "No quiero comunicar algo, quiero comunicar con alguien." **(3)**

Su figura se asocia con la llamada "Nueva escultura vasca", integrada por Angel Bados, Juan Luis Moraza, Marisa Fernández y Pello Irazu. En los primeros ochenta, hicieron de Jorge Oteiza y de su reflexión teórica sobre las artes, el referente de una nueva propuesta creativa. Una vía propia para conectar con las corrientes constructivistas y minimalistas.

Continúa Jiménez: "El arte ha tenido que afrontar su incapacidad para competir con el potencial comunicativo de los medios de masas y, sin

embargo, esa impotencia ha colocado al arte en su lugar, en el de la discontinuidad, en el de la diferencia." [...] Se puede decir así que la trayectoria de Badiola pasó de forma gradual del constructivismo a la desconstrucción artística de la imagen mediática. Sus obras se estructuran casi como una representación, como una performance de la que quedan los signos de las presencias fragmentarias o ausentes.

(4)



En un autor como Txomin Badiola en el que la carga teórica y el valor del discurso resultan fundamentales, no es de extrañar la importancia que el texto y las palabras han ido adquiriendo paulatinamente en su trabajo artístico. Palabras y textos que actúan como elementos significantes y conceptuales para apoyar un mensaje en el que lo político, lo histórico y lo cultural son puestos en cuestionamiento.

Como el propio Badiola señala: "El sujeto-artista es una superficie sobre la que se posan signos, palabras, estímulos, como si de una página en blanco se tratara".

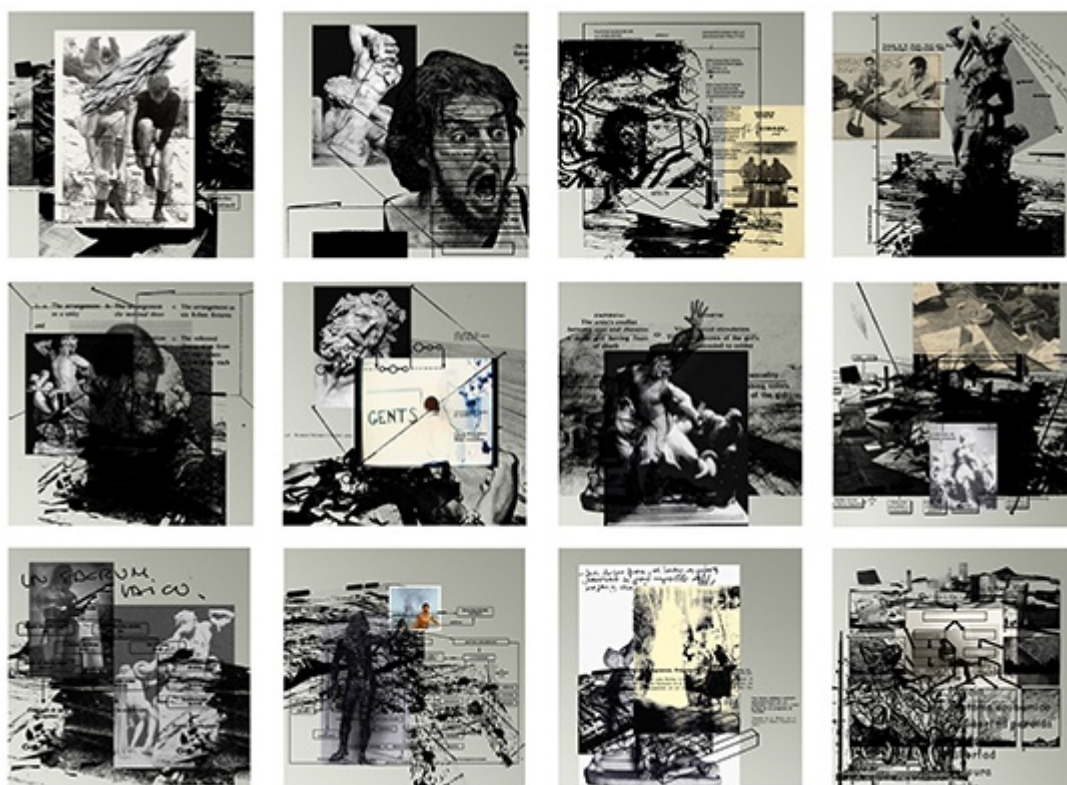
En sus trabajos de estos últimos años –como quedó patente en el conjunto de ejercicios propuestos dentro del proyecto *Primer Proforma 2010*– ha prestado una especial atención a la relación entre el lenguaje ins/escrito y el hablado como lugar en el que más evidente resulta la falacia que une inextricablemente la eficacia de la comunicación con el significado.



En estas obras se trataría precisamente de suspender esa ligazón, como él mismo indica de nuevo: "Se trataría de que el sentido aparezca como algo que apela no tanto a nuestra consciencia como a la pluralidad que nos constituye; como algo que surgiera a base de

violentar las cadenas significantes que lo cierran alrededor de un significado que normalmente responde a uno o varios órdenes de la representación, es decir, de sujeción a la Ley". **(5)**

Un buen ejemplo de todo esto, referido a la utilización de la fotografía es la serie *DOCE ESTACIONES* (2010), un conjunto de 12 fotografías sobre aluminio en las que el texto y la palabra ocupan un espacio muy significativo, estableciendo relaciones y diálogos con la información visual que los acompaña.



Txomin Badiola. *DOCE ESTACIONES*, 2010

Precisamente esta obra, que consta de 12 fotografías montadas sobre aluminio, realizada en el año 2010, recibió uno de los tres primeros premios otorgados por la Comunidad de Madrid, dentro de la XVIII

edición de la Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo, ESTAMPA'10, siendo destinada a la Colección de Arte Contemporáneo de la propia Comunidad de Madrid, con sede en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles.

Se trata de un conjunto de imágenes mixtas, obtenidas en muchos casos de los medios de comunicación, y también otras que hacen referencia a la propia historia del arte, en especial a la pieza escultórica del periodo helenístico, Laocoonte y sus hijos, que combinan fotografía, collage y textos escritos.

VICTORIA CAMPILLO

(Barcelona, 1957)

La obra de Victoria Campillo tiene fundamentalmente al propio arte y a sus protagonistas como territorio referencial -aunque más bien debería ser calificado de autorreferencial- el arte que mira al arte... Se estructura pues a partir de la siempre recurrente mirada que el arte arroja sobre sí mismo, en una activa dialéctica especular (y en ocasiones espectacular).

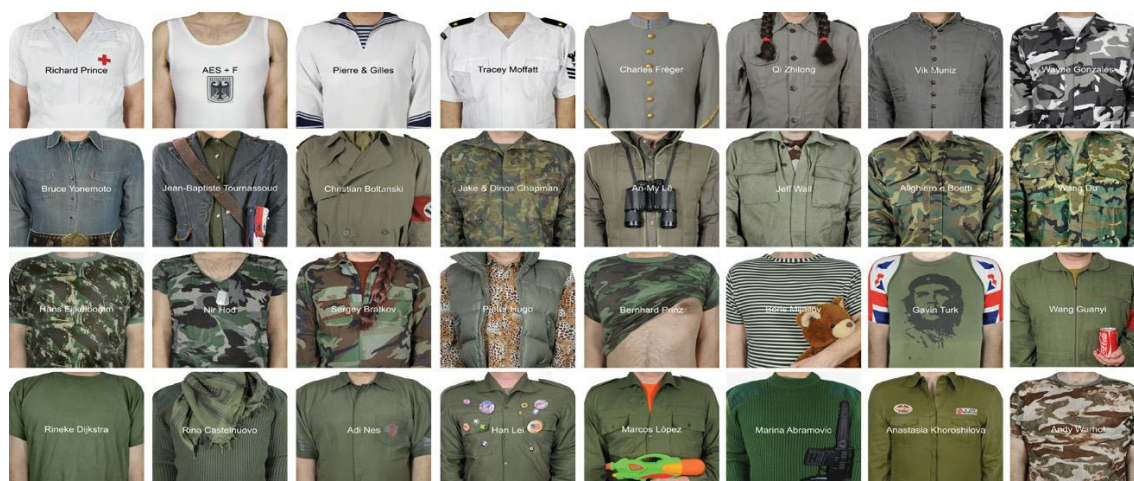


Victoria Campillo. Serie *Intimacy*. 2001.

Las estrategias experimentales, el cambiante y fértil rumbo de los lenguajes de creación artística y la propia autorreferencialidad, que a

través de las citas, el apropiacionismo, los procesos endogámicos o la huella de sus propios agentes, está tan presente en la historia del arte, hilan un discurso introspectivo que tiene a esta idea del “arte por el arte” como su principal actor y, a la vez, su principal espectador.

Dentro de esa mirada al arte y a su historia, sus fotografías a menudo hace referencia también a los temas y géneros más clásicos del arte: desnudos, bodegones, asuntos militares, grandes maestros de la historia del arte, etc.



Serie *Army*. 2009

En buena parte de sus series utiliza ropa y diversas vestimentas como soporte para expresar sus ideas, combinando así aspectos de la

alta y la baja cultura. Igualmente hace uso de otros elementos cotidianos: juegos de café, huchas en forma de cerditos, elefantes, bolsas...

Sus series fotográficas suelen constar de 50 o 100 imágenes. En todas ellas aparece como una constante que actúa como hilo conductor de su discurso la presencia de los nombres de artistas contemporáneos absolutamente claves.

Como señala Fernando Castro: "...no se trata de imágenes nada silenciosas, antes al contrario están marcadas por la escritura, o para ser más preciso, por los nombres. Allí "aparecen" artistas referenciales del siglo XX, desde Piet Mondrian a Henri Matisse, Joan Miró, Richard Serra, Andy Warhol o Juan Muñoz..." Y continúa: "No cabe duda de que Victoria Campillo se sitúa en la estela de las estrategias alegóricas de los años ochenta que desarrollaron, hasta la saciedad, la cita y el reciclaje de las imágenes[...]"



Serie *Toreros*. 2011

En la serie *Kids* (2005), construye una suerte de paradójico panteón del arte posmoderno con pijamas infantiles de distintos colores y formas [...]

En la serie que titula *Manolo* (2006) en la que reutiliza veinticinco retratos de Manolo Escobar, uno de los "mitos" de la llamada canción española.

De nuevo, los nombres de conocidos artistas contemporáneos (Thomas Ruff, Andrés Serrano, Jeff Koons, Richard Prince, Roni Horn, etc.) se imprimen en el centro de cada una de las imágenes..." (6)



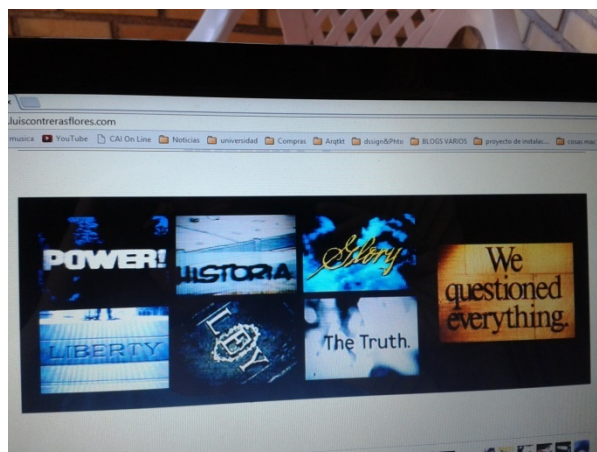
Serie *Bodegones*. 2005

LUIS CONTRERAS

(Valencia, 1959)

Luis Contreras trabaja siempre desde presupuestos relacionados con la idea de repetición. Sus fotografías están construidas a partir de la reiteración de diferentes tipos de imágenes, para él referenciales (relojes, cuchillos, coches, rostros, fragmentos corporales, pero también palabras y frases escritas), que ha obtenido de la televisión.

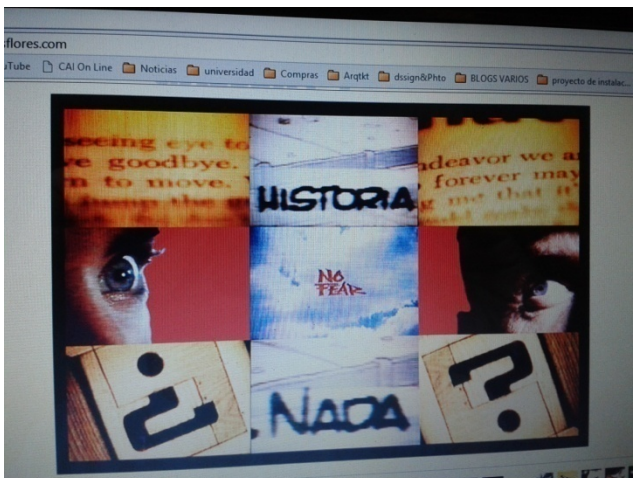
La gran diversidad iconográfica que utiliza para crear sus fotos, esta directa y conscientemente relacionada con el sentido de fragmentación de la estructura narrativa televisiva, tan próximo a la estética de representación y significación postmoderna.



Del mismo modo, este carácter fragmentario es una estrategia expresiva que le sirve para dotar a sus obras de un ritmo de lectura muy frenético y plural, y que convierta al espectador en elemento activo y constructor de estos relatos de la mirada.

En realidad, Contreras recurre en la composición de sus trabajos al concepto de visión efímero y cambiante que produce en el telespectador una suerte de vértigo perceptual, como si se tratara de algún tipo de "mirada-zapping".

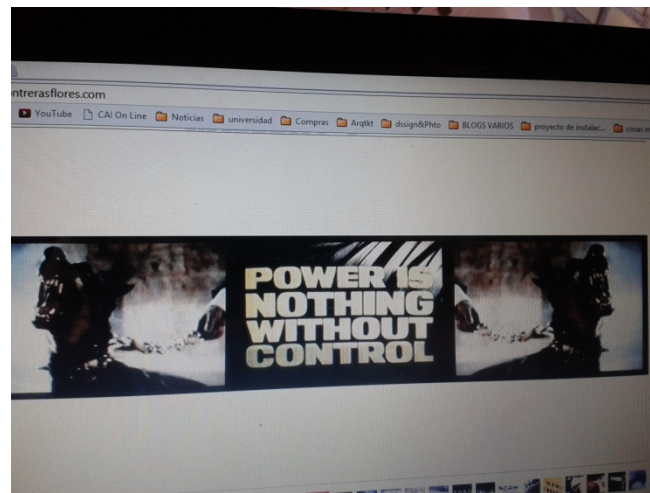
Son series de imágenes fotográficas, pues, que se articulan como polípticos, interconectadas entre sí, mediante diferentes hilos argumentales, aunque sin que pueda percibirse quizás una única imagen centrípeta. Todas ellas giran alrededor de ciertos temas que actúan como reflexiones personales de su autor, como pueden ser el dolor, la soledad, la muerte, la violencia, la religión, el sexo o la búsqueda de la felicidad.



En la gran mayoría de sus distintas series fotográficas aparece, como acabamos de mencionar, la palabra y el texto, jugando un papel muy importante. Son palabras y frases que construyen una invitación a una mirada dialéctica, en la que se produce un efecto circular que consigue hacer que leamos y veamos estas fotografías como si fueran las dos caras de un mismo relato.

Como señala Manuel Santos, al hablar de las características generales de su obra: "Luis Contreras pertenece a una generación cuyo medio de comunicación no son las revistas ilustradas, que ha visto el

crecimiento del video con la consecuente cuasi-aniquilación del cine tradicional. Para su intervención crítica utiliza los materiales de desecho de esta cultura televisiva: sketches de terror, publicidad, vídeos pornográficos, etc: incluso la basura de las ondas [...] El ojo se torna perezoso y cavilante hacia las imágenes, se pregunta: ¿existe realmente esa sensualidad de la que habla el texto? ¿no es todo tan artificial, tan elaborado como los mismos signos que nos intrigan? [...] resulta patente que la crítica de Luis Contreras no se dirige exclusivamente a los generadores de productos televisivos; y que enfatiza, de una manera muy especial, el uso/abuso que del medio hacen sus consumidores, a la incapacidad del usuario para reconocer la distancia cada vez mayor que imponen a su percepción aquellos medios que se supone deben suplir a sus ojos y oídos en la frontera del siglo XXI. **(7)**



ANA GALÁN

(Madrid, 1969)

Muy interesada en la naturaleza humana, se ha especializado en el retrato, situando habitualmente a sus figuras sobre el fondo de un paisaje natural, en una revisión de reinterpretar la fórmula retratista italiana, cuyos orígenes pueden remontarse a finales del siglo XV.

Los personajes retratados se reducen a bustos o las tres cuartas partes, sustituyendo a través de la síntesis, el todo por la parte. Se trata de retratos concebidos con una gran dosis de realismo, y que no buscan la idealización del sujeto, sino que son más bien fragmentos de una esencia. Una parte de la totalidad que oscila entre la introspección y la proyección del sujeto retratado.



Ana Galán. "En la búsqueda de la utopía", 2014

"En la búsqueda de la utopía" (*In the Quest for Utopia*) es un proyecto realizado en 2014, basado en la situación política existente en Birmania (Myanmar), en la que las elecciones a celebrarse en el 2015 pueden suponer un cambio sustancial hacia la restauración de la democracia y los derechos civiles, prácticamente ausentes en ese país desde hace muchos años.



Ana Galán. "En la búsqueda de la utopía", 2014

El proyecto supone un homenaje a las personas que arriesgan la cárcel e incluso sus vidas en la lucha por un objetivo largamente acariciado como es la lucha por la consecución de la democracia y la libertad.

El proceso seguido para realizar estas obras ha sido el de situar el retrato fotográfico de diversos disidentes y ex prisioneros políticos birmanos, colocándolos en cajas enmarcadas, dentro de las que pueden verse esas imágenes, y sobre ellas una capa de vidrio en las que hay escritas páginas de la Constitución de 2008, que va ser revisada actualmente.

De esta forma las palabras, que han sido escritas utilizando la grafía y el alfabeto birmano, actúan como fronteras formales y conceptuales que separan y a la vez unen el objetivo por el que estas personas representadas han venido luchando y arriesgando sus vidas durante tantos años: la obtención de una nueva y más justa carta constitucional.



Ana Galán. "En la búsqueda de la utopía", 2014

BORJA MERINO

(Valladolid, 1987)

El proyecto *Náufragos* (2014) gira en torno a la representación de un paisaje a través de una doble voluntad expresiva. Por una parte su autor, desde una perspectiva material y física, nos muestra una serie de personajes desnudos (de ropa y de amparo); por otro lado, y desde una óptica más íntima y privada, nos los presenta como plasmaciones de una dimensión de descripción emocional.



● Estoy aquí, pero mi cabeza a veces está en otra parte. ● Tengo claro que lo único que empezará y terminará será mi propia vida. Lo que deseo ahora no me preocupa, quiero lo que me interesa y no me importa el futuro. ● Muchos recuerdos en el jardín de una sencilla postal en alguna habitación. A veces otros que se van olvidando. ● Haciendo caricaturas que a nadie contó. No tengo memoria para el rostro y el color, pero hay cosas que me cuesta mucho olvidar. Cuando buenas sensaciones, emociones de lo vivido, recuerdos compartidos. ● Cuantas más experiencias tengo en la vida, siento que estoy más lejos de conocer lo que me rodea. Soy sensible al cambio, a la inevitabilidad emocional. También al futuro como un mal de vida o un momento una vez más. ● Tengo el cuerpo lleno de arañazos que van más allá de la piel. ● Creo que fui feliz, amado antes y lo sé. No me rinde por muy aburrido que está. Siempre encuentro el camino, y si me pierdo siempre vuelvo. Suflo fijación insistente por aquello que deseo y la necesidad de contagiar a los demás lo que siento, convierto lo que hago. ● Asumo mis errores y nunca los paso por alto, por aprender de ellos, por sentirme mejor, por avanzar. Soy que te animo cuando quieres y en momentos más humildes que yo. ● No sé cuánto me gusta, pero siento por donde debe ir el camino. Soy el que se ríe de sí mismo, de mis inspecciones, de mis intenciones, de mi ingenuidad, de mi ignorancia, permitiendo que también lo haga. Nunca necesito mentir, aunque alguna vez lo hice. ● Cada día me preocupa menos decir sólo la verdad. Busco siempre un por qué y todavía me niego a pensar que las cosas pasan sin más. A veces me odio, y otras no tanto, a veces en lo público. ● Con frecuencia soy un niño y como tal me río. A veces juego a recomendar, a ponerme a prueba y otras veces lo hago más allá de mi imaginación. Me gusta contar mis experiencias. ● Me gusta escuchar una buena historia y definirla si la carta se ilumina de emoción mientras me la cuentan, entonces puedo callar eternamente. Me gusta el silencio entre dos personas, pero sólo por la veracidad de una mirada cómplice. No me aguda el silencio si necesito algo que confirme. ● De vez en cuando me las manos como si no tuviera más sentido que el tacto, desentendado con ellas acariciar el alma. ● Me gusta de vez en cuando verme en una sala, lejos, perdido en mi yo más íntimo. Recuerdo a los que quiero y marca los abandonos por muy perdidos que está. Hago cosas que sólo se yo, cuando se crean con nadie y pocas veces alguien siendo un secreto siempre después. Hay cosas que me avergüenza, pero ya no me da nada. Hay sí decir cómo me siento y no sentirme avergonzado por ello. Me gusta provocar una sonrisa, una caricia, robar un beso que termine despidiéndole de la ropa como una última vez. Pocos veces me voy dormido, si lo hago, sólo es en un sofá. ● No me importa el sitio ni tengo a alguien conmigo que quiere compartir. ● Nunca regulo un te quiero si no lo siento de verdad y no deseo encontrar nunca el motivo para hacerlo. ● Me gustan los después sin llamadas más tarde, pero estoy afiliado ahora al club de "esta es la penúltima vez". Rara vez lloro por algo, pero he sentido por mi cara esas lágrimas que salían sin llamarlas, el vacío completo dentro de mí. Camino porque no puedo vivir paralelo, siempre ansioso saber qué es lo que hay un poco más lejos de donde estoy. Soy pacífico y recomedando impaciente cuando te necesito. Soy rítmicamente despidido, pero un día organizaré mis pasos. ● Dado de mis días. No sé qué es lo que quiero, pero sí bien que es lo que no deseo. No me siento cómodo con los halagos. No me gustan las propias sentimentalidades, los besos desgastados, los días solitarios y las cosas que se hacen porque no queda más remedio. ● Falso las posturas son buenas, sobre todo en penumbra. Adicto al deseo, al placer, a provocarlo. ● Adicto a reír, a sonreír, a que no quede más remedio. Adicto al sexo, como la muestra física de la unión de dos almas. Adicto a dibujar sonrisas. A una caricia por la cara. Al nec de un dedo sobre mi pecho. Al bostón que salta despidido. ● No soy el mejor en nada, sólo intento superarme un poco cada día. No me complazco sentir pena, ni que se apelen por mí, porque me quemo. No me agrada que accidan por mí. No me gusta decirlo siempre a mí. No me apetece y siempre al mismo sitio, me gusta hacerlo así. Mi cuenta recibo los lugares donde fui feliz con alguien que ya no está en mi vida. Odio la mezcla, el fin y el principio, el alargar para matar, el tiempo, los besos, los días, los meses, el año, el siempre y el nunca. ● No espero que me dé cuenta, ni que te diga lo que necesito de mí. Tampoco te creas que nunca seré capaz de sorprenderte una vez más, quite lo que me quieres dar y darle lo que deseo de mí. ● Dramatizo dramas y a veces me gusta disfrazarme en ellos, porque siempre encuentro algo bueno que hablar de mí, siempre algo bueno. No soy el mejor amigo, el mejor persona, el mejor hijo, el mejor hermano, la mejor pareja... no sé si soy el mejor marido, el mejor padre o si llegaré a ser el mejor abuelo. ● No me importa si cambian de opinión cuando hablan conmigo, seguro que tienen un buen motivo. ● Tampoco me interesa si les importa que yo también lo haga, seguro que también tengo motivos. ● No me conozco lo suficiente, quizás nunca me conozcan lo bastante, yo tampoco creo saber quién soy. Quizás nadie se conozca lo suficiente. No me gusta que me lleven a cuenta mis defectos, mis carencias y mis errores, porque se cae, se cae, se cae a arrojarse a mi lado. No quiero que alguien me llame para hacerme sentir mejor, ni me llamen algo que no me siento, por muy bueno que pareciera lo que dicen. No quiero que me sigan por compasión, quiero que me acompañen porque sientan que quieren hacerlo, porque lo desean. Me cuesta dar mi brazo a tener cuando siento que tengo la razón en algo. ● A veces doy la razón sin más cuando no me lleva a nada. ● También se reconozco cuando no tengo. Deseo el equilibrio que intento estar como un pedo. Nunca excederé mi brazo cuando me siento al otro lado de la mesa, pero me mantendré firme para ver cómo lo intento. Aborrezco al rencido, al que se va porque puede, al último intento. Odio sobranamente que quieran definirme, que crean saber cómo soy aunque acierten. Odio al que siempre se da por aburrido. No me gusta que hablen por mí. ● Y que no lo hagan cuando necesito una explicación. ● Hay días en los que necesito me das uno. Hay días en los que no me das nada. No espero que sigas en toda la vida. Después del colchón de palabras porque con sí mismo piensas su tema, se libera y se paciencia. Mucho más al colchón de sexo, nunca me quedaré a ver si finalmente lo hago. No me corras las alas porque me fabricaré otras nuevas y más grandes. Despiertame por la noche, búscame por las mañanas, si es que necesitas de mí. ● Busca mi cable, róbanme lo que me sobra, lo que no tengo, quédate a cenar siempre cuando algo más para darte. Soy ingratamente algunas mañanas, pero muy pocas veces me pasa por los noches. ● Yo inflo por momentos, pero sólo conmigo. ● Hago cosas que no me apetece, sólo por hacerlas contigo. No me importa la película si hay buena compañía y robar un beso cuando termina. No me importa si no podemos terminar. No me molestas empujando cien veces y no acabaras estas tantas. No cuento todas mis promesas aunque siempre intento hacerlas. ● No me gusta ver personas aburridas, despreciables, humilladas y engañadas por ser culpables de amar. Regurgitante es el amor falso que no termina ni comienza, el amor convertido en odio y el sufrimiento que impregna de rechazo a una nueva oportunidad. Deseo y falo es pensar que el amor no vuelve, que la intención está agotada, que no queda nadie por quien perder la cabeza. ● Dado y aburrido es vivir cartas al pasado. ● Cartas sin vuelta, sin acuse de recibo.

Y sin embargo un día cualquiera siempre encuentro algo. ● Diferente como el día de ayer. ● Cómalo como la mano que te toca la espalda. ● Fácil como el giro de cabeza. ● Sencillo como sentir. ● Perfecto como dejarte llevar. ● Inquietante como salvar a un condenado por dentro. ● Alzamane como compartir algo más que la almohada. ● Excelente como el vaho en la ventana. ● Peligroso como perder el freno. ● Impresionante como explorar un nuevo territorio. ● Bello como dejar un nuevo olor. ● Pasadizo como un primer después. ● Asombroso como dar de sí. ● Respetable como volver a empezar.

Borja Merino. Proyecto *Náufragos*, 2014

Cada uno de ellos aparece representado justamente en un espacio, físico y espiritual, concreto que es el que expresan sus sentimientos, y que termina por convertirse en un lugar simbólico interior, aquel en el que acaban siendo arrojados los que naufragan.



Borja Merino. Proyecto *Náufragos*, 2014

Náufragos es, pues, una ventana abierta a ese espacio físico que forman las emociones más profundas. Existen tantos lugares interiores habitados por una misma emoción como personas que los sienten. Esos personajes construyen diferentes escenarios interiores, en los que habitan sus propias emociones. Son espacios distintos entre sí, con sus propias experiencias, y al mismo tiempo se encuentran conectados por ese ansia de encontrar su territorio personal, esa isla a la que arribar tras el naufragio.

En estas imágenes fotográficas el texto y la escritura cobran un indudable protagonismo, tanto desde un plano formal como también conceptualmente, convirtiéndose en elementos constitutivos de la propia esencia de cada naufrago.

● Deshucarme del tiempo como si nunca lo hubiéramos perdido. ● Grita mi nombre hasta quedarte sin voz y tu silencio entonces haga girarme hacia ti. Julgáelo solo por mí a una sola carta como si tu vida estuviera sobre la mesa. Emplégame tus pensamientos como mi mano escribiendo mis recuerdos y dibujan un corazón effluente sobre la arena. ● Suélate de nuevo y tanta un tu yo en nuestras miradas. ● Recorre mi cuerpo con tu imaginación, como no manos lo hicieron un día. Asígrame que existe un lugar más allá de nuestra vista. Deshúete de todo lo que no es nuestro, como un fuego enfriado. Demuéstrame que piensas en un novato en cada palabra. ● Búscame como el sol a nuestro cuerpo, al amanecer empujando por nuestra ventura. ● Tiene lo que sientes y gritálo a cada segundo. ● Aparece como el vaho en mis cristales dejando sedidos que sepan a ti. Resbala a modo de agua sobre mi cuerpo. Haz lo que nunca creíste ser capaz de hacer. Intima con encierme y no te rindas. ● Hoy de tu orgullo y lleva lejos tu ego desde no puedas recuperarlo. Levánteme la confianza que pierdo en ti. ● Suscitame conyugio y mostrárame a través del reflejo de un espejo. Vuélvete a poner la venda sobre mis ojos y hazme sentir que la cuerda flota. Berra el labio de nuestras vidas como el viento mueve a las montañas. ● Recorre siempre tu camino y nunca me apartes de tu lado. ● No tardes demasiado, porque quisiera ser agotado los días y se pierdan mis recuerdos. Mi corazón no le pertenece a nadie y es el tuyo existe mi lugar aunque te duela. No me entrecorras como si nunca me fuera a marchar, no espíes que no soy capaz. ● No me ates en tu jardín como a un perro, si yo no me permito cruzar tu puerta. ● Ovídalo ahora si no quieres formar parte de mí. Se callaba si vuelvas y entonces suena. Déjame marchar en otra dirección lejos de la casualidad que nos haga reconectar. ● No te engañes y no me cuentes mentiras verdades porque se consumirán en tu interior. ● No lo ocultes en la sombra porque la luz llegará a tu corazón. Demuéstrame que no te importa y me harás más fuerte. Harlo por mí y así de mí, hazlo por ti y quédate, pero camina sin que te importe nada más. ● Quisiera un viaje recorda más de un secreto. Como recordar lo que sientes, como llegar lo que no guardas. Aparta los pedruzcos que conectan nuestro camino, sacúdeme el polvo. Cambia mi destino porque mis pasos desprecian con el viento. Te sacará de mi piel de un plumazo si me vuelves a soltar la mano. Desambálate entre las neblinas buscando los días. Me encenderé en unos labios que juegan con los míos. ● Daré tumbos sin sentido hasta que por sí solos tracen una ruta. Regaré con lágrimas secas el recuerdo, como la caída de las hojas apagan los veranos esternos. Detendré mis pasos frente a tu mentira, que recibí algo más por mi piel. ● Hoy cuando en mí no encuentras lo que buscas. ● Sigue manteniéndome, orgulloso y conviértete en un pájaro yerno. Sentiré de nuevo negro el hueco vacío que dejaste. Ocultar mi rostro frotándolo de cantos sin finales. Tiraré todo abajo y lanzaré mis lágrimas demudadas a cualquier mar que se cruce en mi paso. ● Qué ocurre si aún siento que quiero enamorarme de nuevo y así no? ● Qué sucede si siento que jamás sería capaz de recuperar lo que me perdí? ● Qué pasa si tu acerca no lleva a donde quiero? ● Nunca fui tan feliz como hoy, si mi corazón así quisiera como creas tu memoria, si tan dilatado como dice la boca cuando si mis manos sintieran jamás frío junto a las mías. ● Qué será de ti cuando los huesos de tus codos estén todos rotos, cuando no importe como se hallen los míos o cuando descubras que no sientes lo mismo. Libérame por los lugares que viví contigo como el que desde tu ropa al sol para que se seque. ● Buscare isletas donde nunca estuve, y en los cuales nunca me esperaron. Miraré al cielo comparando otros sueños y mis pies se mojarán en otros aguas. Los recuerdos se moldearán como el mar a las dunas rojas, formando acantilados. ● Qué será de ti cuando yo me encuentre con mi verdadero destino y no estás en él. Aún te siento y en algunas noches te busco, pero hayo en otra dirección. No me prometas nada que no puedas cumplir, se está haciendo tarde. Me siento plácidamente en mi soledad, pero encontraré rasos que viajan con los míos. Me encenderé entre caricias. ● Mis lágrimas y suspiros no sabrán más a dolor. ● Andaré mi alma junta a tu respirar que me lleve de vida. Comprenderé que la pasión mola al amor no es una noche perdida por sentir en un momento cualquier de tu felicidad. ● Quisiera una cobardía que no sea capaz de arrancarme todo por mí. Me duele que no te viera que me estaba jugando todo por ti, que saliera sin red por ti. Cambiaré mi amor por un largo sendero hacia la nada, donde te abogaré en un sueño roto de dolor. ● Vetas que tu error era tan sólo un perdón olvidado y desgastado junto a tu vanidad herida. Los caminos desdibujados mi intención, desvaneciéndose en el tiempo desde el final de tu línea no halata mi luz. ● Te quedaré lejos y cuando neceso lo espero solo recorda un nombre. Te ignora con un tiempo lento en el que recordaba lo que fuiste. Buscaba en tu vida lo que nadie más que yo está capaz de darte. Sentiré la soledad que impregnaba mis medias verdades. ● Limpia los escorbets que dejó tu cobardía. Salíde de aquí, me enamora y lucharé, pero no buscaré una vez más tus labios. ● Quisiera recoger mis miradas? ● Quisiera quedarte esperando a que Regrese? ● Quisiera me regalara la primavera sentada al lado de un río y me ofreciera por completo su corazón? ● Me pregunté qué debo aprender de todo esto. ● En mis peores días me devoró pensar cuál era el motivo para tanta desgracia y hoy no voy más que un debilo ser así. Cuando todo acabe cobrará algún sentido, si no al menos habrá vivido. Sentiré al recordar y mi cicata se desahijará cuando me marche. No podrá decir que se olvidará aunque lo deseará. ● El viento sopla frío y mi corazón se congeló en mi interior y quema como fuego. Sentiré un vacío en tu interior cuando no quede nada de mí y quedará en silencio. ● Las fuerzas están agotadas y lo que fuiste se te escapa entre los dedos. ● Un día me levanta a buscar un nuevo ritmo. Sentiré canciones que nunca debieron sonar. Todas recorda lo que dejaste marchar como un río rápido en lo alto del valle. Y un día encontraré la felicidad con caricias que me ericen la piel y entregará todo lo que nunca aceptaste de mí. ● Quisiera ver lo que había dentro de mi corazón y mi amor se explosió en las manos. Cae, mírame de nuevo hacia arriba y continuaré mi camino tantas veces como te cruce en mi vida. ● Me independicé del quinto sea posible, antes de que sea demasiado tarde. Decidí darme un tiempo en el que respiro con todo. ● Respira profundamente y déjame llevar como un pájaro por el viento en lo que tú decidías venir. Se acabó la guerra de palabras. La lucha constante con cada minuto de existencia. No quiero ser tu jaula, ni tu cárcel. ● Quise ser tu impulso, el motivo que te falte, la mano que tira de ti cuando no puedes más. ● Me empujé de emociones, de miradas estralzas que no llevan a ninguna parte. Me acordé entre la gente y volví de mis bolallas todo lo que así día quisiera ser y hacer. El tiempo me recuerda lo que quise el tiempo no cuenta ya. Me quedé quieto bastante tiempo para esperar y hoy parte hacia mi lugar. Mis pasos no se erraron más con los tuyos. ● Nuestra historia ya se almacenó en un libro en la estantería del ficsoo Fernando y hoy parece la historia de otros que fueron felices por nosotros. ● Quisiera más de lo que soy en alcanzar lo que hoy siento a mis espaldas. Como crecías que me pesen cada vez más difícil pensar, pero no sentir. Hay cosas que empobrecen una existencia. Hay enfermedades que no curan a nadie. Si tengo que olvidar por voluntad propia o por fuerza. Quisiera estar donde pero el tiempo me dejó hundirme más. Llegaré ese último día en el que me daré cuenta de las ruinas en las que he vivido, creyendo que tenía suerte por estar ahí. Cuando abandone el escorbeto quisiera luego entenderlo. Cuando más importante que vivir con serenidad, sea vivir. Cuando consigo entenderlo quisiera sea tarde y la vida me haya separado de los momentos de preguntas que he hecho. No he podido ayuda, no hay culpables. Soy profesional de soledad y nostalgia, aprendí en el control de mis pensamientos. Un personaje diseñado para todo, excepto para cuando uno existamos. Me soltó tiempo y lo desperdicié. Estoy en mi derecho. Me faltan ganas y si te animas te invito a un poco de hasita. Es lo que hay. No renuncio ante mi, nuestro problema. Espero un cambio, pero no lo busco. No te apuro y mi análisis interior da negativo. Mira tu rostro, busco no sentir ya nada, ciero los ojos, los abeto, y nada cambia. Seguiré esperando. Es un momento de darme y volver a despertar con nuevos sueños. ● Sentir el calor que emana desde dentro. ● A un te amo de distancia.



Borja Merino. Proyecto *Náufragos*, 2014

De esta forma, cada imagen de un naufrago (en ocasiones su propia imagen) se nos presenta desnuda y escenificada en un espacio, habitualmente no demasiado acogedor sino más bien hostil, formando una doble composición en díptico vuelve a presentar ese mismo naufrago, ahora vestido por ese mismo texto, que actúa como si fuera una suerte de transcripción visual y textual de su voz interior, y a la vez, esas mismas palabras, se transforman en un velo que lo protege y al mismo tiempo le da significado.



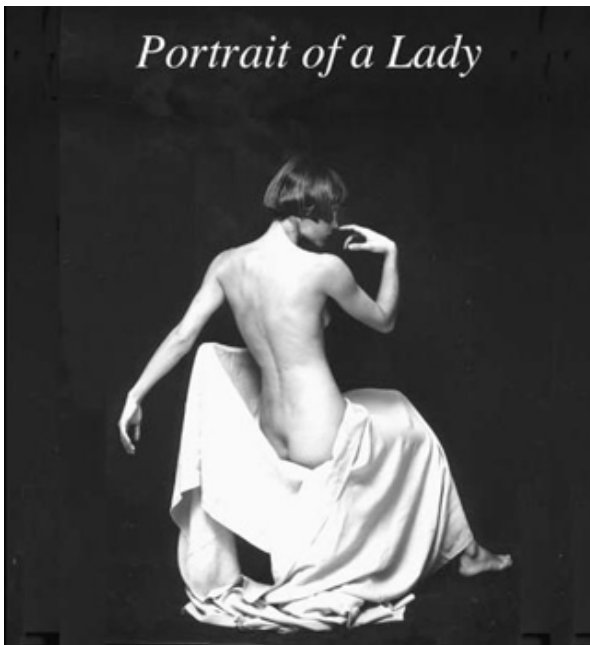
Borja Merino. Proyecto *Náufragos*, 2014

EDUARDO MOMEÑE

(Bilbao, 1952)

El género del retrato constituye el principal registro de representación empleado por Eduardo Momeñe a la hora de plasmar sus intereses como fotógrafo. Un retrato para el que prácticamente siempre recurre a los casi infinitos matices que genera el uso del blanco y negro.

Interesado por el lenguaje e inspirado por la literatura, la música y el cine, sus principales referencias se encuentran en el retrato renacentista italiano y flamenco.



Eduardo Momeñe. *Portrait of a Lady*, 1980

Junto a la presencia del personaje retratado busca también crear un diálogo con su cuerpo así como con el propio espacio que le circunda y en el que aparece representado.

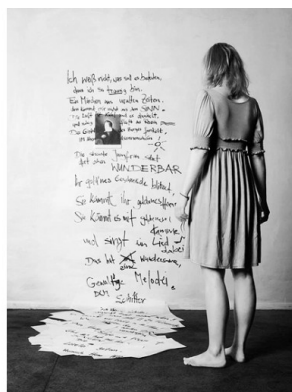
En su captación del sujeto trata más de hallar una verdad fotográfica que una indagación de tipo psicológico.

En relación directa a su interés por el lenguaje con frecuencia recurre en la construcción de sus imágenes fotográficas a la utilización de textos y frases escritas. De esta forma, él mismo afirmará: "Me atrae "lo escrito" que rodea a una fotografía, textos, títulos, subtítulos, comentarios... son elementos que amplían o modifican el significado de una imagen..."



En relación a la importancia que la palabra siempre ha tenido para él, y al interés de todo lo textual, y por extensión de todo lo literario, quiero citar estas palabras del propio Momeñe, contenidas en el catálogo de la exposición que le dedicó la madrileña galería Guillermo de Osma, *Fotografías en Europa* en el año 2005: "Las fotografías constatan que "nuestros descubrimientos" realmente existen, pero para ello tendremos que contar con un pie de foto. Sin un texto aclaratorio, sin un título, ciertamente sí hay fotografía, pero no hay lugar. La utilidad que siempre buscamos en la "vista fotográfica" queda frustrada, porque lo que importa no es tanto a qué se parecen los sitios sino cuáles son sus nombres y dónde se encuentran.

Es algo parecido a lo que nos puede ocurrir en el Polo Norte: Si no hay una bandera, no hay manera de saber dónde está. Más concretamente, si no hay cartel indicador, no hay Polo Norte. Una fotografía incierta. Europa está plagada de carteles, no siempre suficientemente explícitos, no siempre de fácil lectura. La imagen de Europa está llena de álbumes con fotografías inciertas.



Hay una dificultad para centrar los ojos. Necesitamos explicaciones. Sin texto que las dulcifique, las fotografías y sus lugares aparecen distantes, perdidos. Los fotógrafos no siempre dicen dónde han

estado; tan sólo les pueden delatar las palabras. Ese texto que textualiza, que pone en orden las piezas del "puzzle", que descifra los lugares en clave, que nos saca de ese laberinto, tan bello como el resto del jardín, pero tramposo, con sendas que no nos llevan a ninguna parte, que nos hacen desandar lo andado, y lo que es peor,



Eduardo Momeñe. *Lucía se dispone a presenciar una película de Tom y Jerry*, 1979

que no nos permiten situarnos, que no nos dejan saber dónde estamos. Damos vueltas en círculo. Los espacios que crean las fotografías son espacios fabricados (¿virtuales?), juegos de espejos, no hay manera de relacionar unos con otros, no hay manera de narrarlos, de contar una historia. Me excuso por la expresión: Las fotografías deconstruyen el paisaje. Pero todo ello es parte del viaje fotográfico, ese viaje que sólo busca una verdad fotográfica, como el "viaje" de Hölderlin que sólo busca la verdad de la poesía. Esa es su fuerza, ese "desentenderse" de la realidad por la que normalmente caminamos." **(8)**



MARCEL PEY

(Cardona, Tarragona, 1948)

La obra de Marcel Pey, un artista visual y poeta de difícil clasificación, tiene tres áreas de expresión artística fundamentales con las que elabora un discurso muy personal: Los filmes, los libros de artista, y los trabajos plásticos sobre soporte fotográfico.

Su carrera como artista plástico comienza en la década de los 80. Se trata de trabajos en los que utiliza diversos soportes y registros fotográficos, que van desde el empleo de polaroids hasta piezas de gran formato. Sus obras suelen estar basadas en la manipulación de imágenes propias o también encontradas, casi siempre a través de los mass media, y la fragmentación.



Marcel Pey. *Fatal Frames*, 2005

Del mismo modo, y debido en gran manera a su vertiente poética y literaria, la presencia de textos y frases escritas dentro de sus imágenes fotográficas suele ser una práctica a la que también recurre en ocasiones.

Como afirma Gloria Picazo: "Sus imágenes son el resultado del acopio obsesivo de otras imágenes y en un minucioso proceso de trabajo que pasa por la selección, manipulación y contraposición, consigue nuevas fotografías en las que la violencia visual está garantizada. En todos estos trabajos hallamos referencias, casi transposiciones visuales, a comentarios como los de Paul Virilio cuando se refiere a como nuestra sociedad se está acostumbrando a encajar el envite de las imágenes y como en definitiva ciertas imágenes son suficientes para darle al arte su significación, su sentido, situándose tanto el artista como el periodista, entre el actor y el observador." (9)



Marcel Pey. *Fatal Frames*, 2005

NESTOR TORRENS

(La Orotava, Tenerife, 1954)

Dentro de los parámetros artísticos que dan forma y contenido a la obra de Néstor Torrens, una de sus principales intereses es el de abordar el papel que juegan los medios de comunicación en el nuevo orden mundial y la problemática que se deduce de la globalización.

El artista ha realizado una profunda lectura acerca del poder mediático y la propia manipulación que sobre él puede generar un medio artístico. En este sentido, ha realizado varias obras que tienen a la televisión como principal protagonista.



Néstor Torrens. *La cámara doblada*, 2006

En la formalización de sus proyectos ha utilizado distintas estrategias expresivas, como pueden ser el vídeo, las instalaciones y la fotografía.

Su proyecto *La cámara doblada* que fue expuesto en la Sala San Antonio Abad, perteneciente al CAAM de Las Palmas, en el año 2006, reflexiona sobre esta importancia y ubicuidad que los *mass media* ejercen sobre nuestra sociedad contemporánea.

La palabra cámara incorpora al espectador en el espacio de la fotografía, territorio muy cercano al artista por ser éste el lenguaje en el que dio sus primeros pasos. Auténtico

devorador y consumidor de imágenes, Néstor Torrens es consciente de la importancia que éstas tienen hoy en día. Nuestra visión del mundo, de la historia y del hombre parece estar íntimamente ligada a la imagen que se impone a través de los medios, sobre todo la televisión, el cine y la informática. El poder de seducción de la imagen nos incita a consumir. A través de la imagen fotográfica y cinematográfica se crean una serie de fantasías de la realidad, y por tanto, de la identidad.



Néstor Torrens. *La cámara doblada*, 2006

Como afirma Clara Muñoz: "En sus últimos trabajos se adentra en un universo donde combina imágenes, textos y música, proporcionando nuevos significados al que tendrían todos ellos en solitario. Juegos de letras e imágenes, asociaciones, dobles sentidos, contradicciones,

paradojas, bucles y hermetismo configuran una obra que se acompaña, en ciertos momentos, de un ritmo acústico trepidante.

[...] En Temblores, Parabólica, Lavaplatos, Privilegio y Lluvia ligera, obras que el artista define como Kuashi-Haikus, nos fuerza a leer entre líneas, manifestando la existencia de una enorme falta de profundidad lingüística en una sociedad como la nuestra en la que la palabra se ha convertido en un valor de cambio y por tanto en un instrumento degenerado para transmitir información. A las imágenes les ha ocurrido algo parecido. En la mayoría de los casos poseen un significado que no tiene por qué corresponderse con las letras o con las propias frases, lo cual bloquea nuestro sentido de la lectura..." **(10)**



11

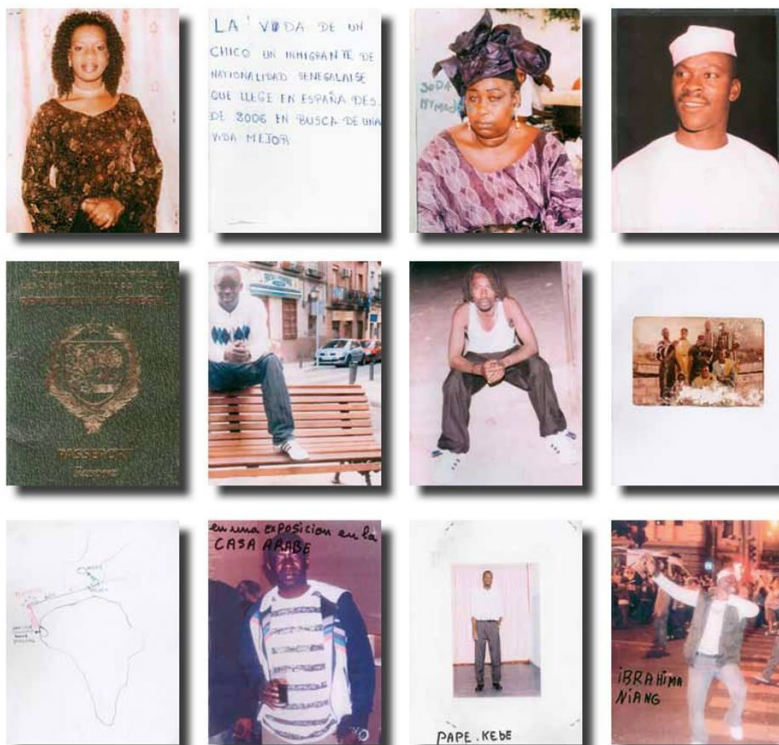
Néstor Torrens. *La cámara doblada*, 2006

JUAN VALBUENA

(Madrid, 1973)

El trabajo creativo de Juan Valbuena se mueve dentro de un amplio territorio de intereses relacionados en gran medida con el fotoperiodismo y la fotografía documental, aunque aportando siempre una mirada muy personal y reflexiva.

Es también fundador de la agencia NOPHOTO, un proyecto de grupo que genera diferentes propuestas individuales y colectivas, que en su mayor parte no son adquiridas por los medios de comunicación. “Lo que hacemos en Nophoto —explica— es un formato híbrido. Generamos historias, imágenes metafóricas, recreaciones, fotografías artísticas... algo ligeramente diferente a la fotografía plenamente periodística”. **(11)**



Sus proyectos personales tienen que ver con algunos de los referentes más actuales de la fotografía contemporánea, como son la idea de viaje, la memoria, y también un marcado interés por los ámbitos de interrelación entre el ser humano, la fotografía y la noción de territorio.

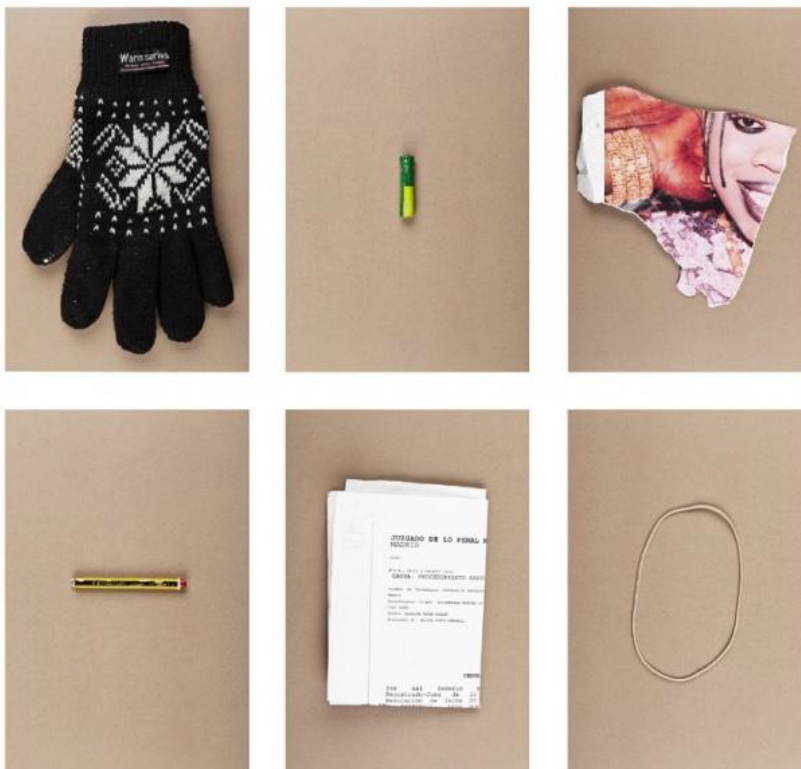


Juan Valbuena. *NORAY*, 2012

Del mismo modo, desarrolla una activa labor dentro del campo de la edición fotográfica que le ha llevado a crear la editorial Phree, que nació “con la intención de generar un soporte en papel para fotografía documental contemporánea. Recuperar el formato físico, fuera de internet”. Valbuena cree que el papel conserva ventajas que el ordenador no puede alcanzar: “Para publicar algo en papel hay un gasto y, por tanto, un filtro. En la web en cambio todo se acumula... todavía tenemos el reto de hacer contenido para la pantalla”. **(12)**

Precisamente, dentro del territorio del fotolibro ha llevado a cabo proyectos muy personales e interesantes. Entre ellos, *NORAY* (2012), “un libro de viajes por la llamada La Ancha Frontera, un territorio que coincide aproximadamente con el Mar Mediterráneo.

Durante los últimos años, Juan Valbuena ha documentado un territorio que engloba diecisiete ciudades y unas cuantas islas de doce países bañados por un solo mar, usando cámaras analógicas de formato medio para las fotos en blanco y negro y color, así como video digital para la grabación de entrevistas y navegaciones. De modo adicional, ha recopilado imágenes ajenas compradas en los puertos y ha escrito unos diarios de a bordo que incluyen dibujos, postales, citas y documentación complementaria al proyecto”. **(13)**

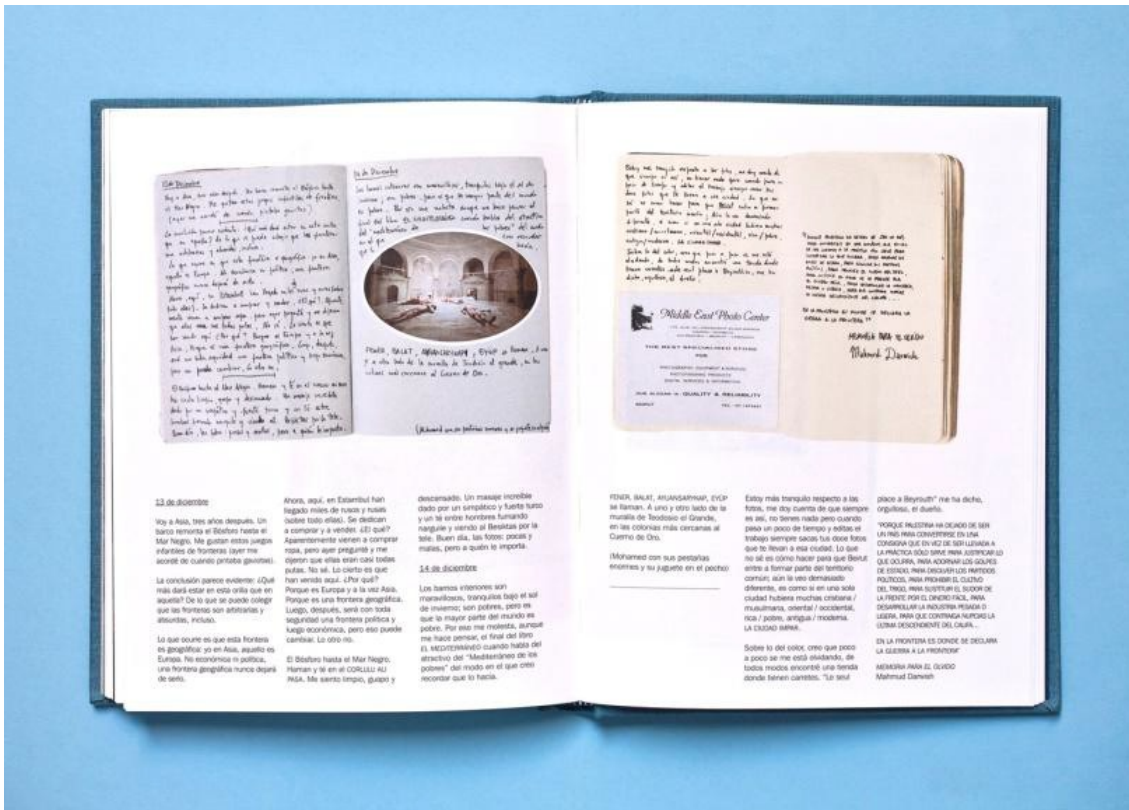


Juan Valbuena. *Salitre*, 2014

Otro proyecto en el que asimismo recoge diversos textos, algunos manuscritos y otros impresos, que actúan como parte integrante de las imágenes fotográficas, es *Salitre* (2014), que consta de una caja con trece libros: doce de ellos hechos por cada uno de los habitantes de una casa patera ubicada en la madrileña calle Salitre, en el barrio de Lavapiés, usando fotografías, dibujos, palabras y documentos (carnets, pasaportes, cartas oficiales, papeles...) a los que se añade un libro número trece con imágenes que Juan Valbuena realizó exclusivamente en el interior de la casa hasta su desalojo (interiores, retratos, objetos, vida cotidiana...)



Juan Valbuena. *NORAY*, 2012



13 de diciembre

En el día de hoy... (Handwritten notes in Spanish describing the location and history of the site.)

14 de diciembre

En la mañana... (Handwritten notes in Spanish.)



PHOTO: SALAT, AHUNGARINAP, EYUP en Samarra, Irán

13 de diciembre

Hay en Asia, tres años después. Un barco remonta el río Tigris hasta el Mar Negro. Me gustan estos juegos infantiles de frontera para me acordar de cuando pintaba geografías.

La conclusión parece evidente: ¿Qué más está en esta orilla que en aquella? De lo que se puede colegir que las fronteras son arbitrarias y arbitradas, incluso.

Lo que ocurre es que está frontera geográfica en el Asia, aquella en Europa. No económica ni política. Una frontera geográfica nunca dejó de serlo.

Ahora, aquí, en Estambul han llegado miles de rusos y rusas desde todo el país. Se dedican a comprar y a vender. ¿Eh? ¿Qué? Aparentemente vienen a comprar ropa, pero aquí preguntó y me dijeron que ellas eran casi todas putas. No sé. Lo cierto es que han venido aquí. ¿Por qué? Porque en Europa y a la vez Asia. Porque es una frontera geográfica. Luego, después, será con toda seguridad una frontera política y luego económica, pero eso puede cambiar. Lo otro no.

El día hasta el Mar Negro, Haman y sé en el CORCELLO AL PABA. Me siento tranquilo, tranquilo y me siento que lo hacía.

Estoy más tranquilo respecto a las fotos, me doy cuenta de que siempre es así, no he tenido nada pero cuando paso un poco de tiempo y estoy en trabajo siempre sacas las cosas que te llevan a esa ciudad. Lo que no sé es cómo hacer para que Beirut entre a formar parte del territorio común, aún lo veo demasiado diferente, es como si en una sola ciudad hubiera muchas ciudades / musulmana, oriental / occidental, rica / pobre, antigua / moderna. LA CIUDAD JAMBA.

Sobre lo del coque creo que poco a poco se me está olvidando, de hecho me acordé una vez donde donde tenían canchales. "Lo sé"



PHOTO: SALAT, AHUNGARINAP, EYUP en Samarra, Irán

14 de diciembre

Los barcos iraníes son maravillosos, tan quietos bajo el sol de invierno, son pobres, pero es que lo mejor parte del mundo es pobre. Por eso me encanta, aunque me hace pensar, el final del libro es recordatorio cuando hablo del atractivo del "Medio Oriente de los gobiernos" del modo en el que creo recordar que lo hacía.

Estoy más tranquilo respecto a las fotos, me doy cuenta de que siempre es así, no he tenido nada pero cuando paso un poco de tiempo y estoy en trabajo siempre sacas las cosas que te llevan a esa ciudad. Lo que no sé es cómo hacer para que Beirut entre a formar parte del territorio común, aún lo veo demasiado diferente, es como si en una sola ciudad hubiera muchas ciudades / musulmana, oriental / occidental, rica / pobre, antigua / moderna. LA CIUDAD JAMBA.

Sobre lo del coque creo que poco a poco se me está olvidando, de hecho me acordé una vez donde donde tenían canchales. "Lo sé"

Juan Valbuena. NORAY, 2012

EULALIA VALLDOSERA

(Barcelona, 1963)

A partir de la utilización de su propio cuerpo como escala, medida y referente de lo que constituye la realidad externa a él que lo rodea y lo condiciona, Eulalia Valldosera se ha interesado por las diversas posibilidades narrativas y de representación que albergan conceptos y experiencias relacionadas con la identidad sexual, el amor, la enfermedad y la muerte, y también con determinados aspectos vinculados a la memoria y a la manera en la que tratamos de registrar de nuevo el pasado.



Eulalia Valldosera. *Objetos generados*, 2008

Como señala Nuria Enguita: "Los arquetipos femeninos, los conceptos de hogar y familia; la búsqueda de una mirada propia, no dominada por la mirada masculina, sobre el cuerpo femenino; la reivindicación de la enfermedad como vía de curación; la necesaria fragmentación

de las diferencias amorosas y sobre todo la imbricación de la experiencia con el pensamiento asimismo constituyen ejes centrales de su trabajo". **(14)**

En la serie *Objetos generados*, que expuso en la galería Espai Visor en el año 2008 presenta una peculiar interpretación del género del bodegón o naturaleza muerta aplicada a coordenadas domésticas con abundantes dosis críticas y también con un evidente sentido irónico. Se trata de una serie de fotografías centradas en el escenario cotidiano de la cocina de un hogar cualquiera que actúan como un registro de objetos comunes y banales asociados a ese entorno.

Tal y como ella misma afirma: "La cocina como escenario me sirve para mostrar y aparear objetos que le pertenecen y otros que se encuentran allí "fuera de lugar", resituados. Su combinación me permite rescatar su potencial metafórico, y hablar de áreas de la vida comunes a todos: el trabajo, la enfermedad, la nutrición, y más allá, el apego y la dependencia, lo ligero y lo pesado.

Situaciones que nos devoran y partos de ideas brillantes, crisis y sanación, amor, amor por las cosas pequeñas y amor en forma de fantasías. La materia muerta vive. Nos recoge, nos alberga y nos atraviesa. Los objetos son prolongación y acumulación de determinados estados subjetivos que proyectamos en ellos. Los objetos contienen energía. Mediadores, nos dicen que estamos hechos de materia mortal pero que somos pura energía.

Un objeto se transforma en otro, una cosa engendra a otra en una solución visual de continuidad. Los límites físicos explotan y los márgenes de las cosas se licúan y deforman para unirse sucesivamente entre ellas formando una cadena evolutiva o degenerativa, situándonos en una inquietante ambigüedad

interpretativa. El resultado final es una gran imagen, elaborada mediante un largo proceso que exhibo en forma de imágenes menores, bocetos, textos e imágenes preparatorias. Entre esos documentos encontramos el archivo de imágenes de cada uno de los objetos que han propiciado esos encuentros en el mármol de la cocina. Como en un teatro de la memoria, son los elementos que propician una alquimia particular..." (15)



Eulalia Valldosera. *Objetos generados*, 2008

Dentro de esa peculiar alquimia aparecen algunas imágenes fotográficas en las que muestra objetos cotidianos relacionados con la limpieza tales como limpiavajillas, cremas de mano o detergentes. Son obras que, en cierto modo, nos recuerdan también a los procesos empleados por Javier Ayuso, de los que ya nos hemos hecho eco con anterioridad, sobre todo dentro de su serie *Slogans*.

De todas formas, lo verdaderamente singular de esta teatralización de lo doméstico radica en que en vez de representar el objeto en sí únicamente aparece registrado su nombre y las etiquetas correspondientes que informan sobre sus propiedades y efectos. De esta forma los objetos se convierten en una suerte de teatro de sombras, o en la escenificación de lo que podríamos denominar "espectros de la cotidianeidad doméstica"...

- (1) BURGÍN, Víctor. "Mirar fotografías", en PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003 p: 25.
- (2) VALLHONRAT, Javier. *Op. Cit.*
- (3) <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/txomin/criticatxomin.html>
- (4) *Op. Cit.*
- (5) <http://www.galeriampa.com/?p=2683>
- (6) CASTRO, Fernando. "Una cita perdida", en *Música de fondo*. Galería de Arte Fruela, Madrid, 2006.
- (7) SANTOS, Manuel. *CUATRO DIRECCIONES. Fotografía contemporánea española 1970-1990*. (catálogo) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991. P: 258.
- (8) MOMEÑE, Eduardo. "Una cierta Europa", en *Fotografías en Europa* (catálogo). Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2005. P: 25-26.
- (9) PICAZO, Gloria. "Imágenes como síntomas del mundo", en *FRAGMENTOS. Propuesta para una colección de Fotografía Contemporánea*. Sala de Exposiciones Alameda. Diputación de Málaga, Málaga, 2002, p: 19.
- (10) MUÑOZ, Clara. "La realidad duplicada", en *La cámara doblada*. Sala San Antonio Abad, Las Palmas, 2006. Págs.: 37-41.
- (11) <http://www.madrilanea.com/2013/04/02/juan-valbuena-o-como-ser-fotografo-sin-morirse-de-hambre/>
- (12) *Op. Cit.*

(13) <http://www.efti.es/noticias/presentacion-de-noray-el-libro-de-juan-valbuena>

(14) <http://www.espaivisor.com/exposicion/objetos-generados/>

(15) *Op. Cit.*

5.8. HUELLAS MANUSCRITAS

La presencia del texto en el arte contemporáneo, y en el caso que nos ocupa, dentro de la fotografía, adquiere un especial significado cuando traspasa el distanciamiento y la aparente frialdad impersonal de la palabra impresa para convertirse en un signo manuscrito, en la huella más cálida y cercana de la escritura personal y manual.

Parece que los mensajes y señales verbales que nos lanza el autor para que se reflejen sobre la superficie del papel fotográfico alcanzaran otro grado de comunicación y recepción, más personalizado, más físico, y en el que la propia impronta de su letra escrita consiguiera transmitir unos conceptos que nos acercasen a la corporalidad y a la sensorialidad del autor, que nos hiciera sentir, en definitiva, su presencia de una manera más completa y profunda.

En esencia, podría decirse que el uso de la escritura manuscrita en la fotografía, adquiere prácticamente la condición de ser casi como un guión personal e identificable, es subjetiva e introduce la propia temporalidad del artista y su sensibilidad psico-gramatical dentro de la imagen.

Al utilizar el texto manuscrito en las fotografías, se consigue evidenciar la intervención directa sobre ellas. El espectador-lector establece con el autor un vínculo más cercano, en el tiempo porque el

momento de la lectura se acerca al de la escritura, y en lo afectivo porque el carácter gráfico propio de la escritura actúa como un vehículo más cálido de su pensamiento, como una suerte de firma personal.

Esta forma de intervenir manualmente con su escritura en la fotografía, hace que consiga personalizarla, ya que la copia fotográfica es algo más mecánico, anónimo. Además, esto conlleva igualmente la permanencia de ese gusto por la intimidad del manuscrito, que se ha ido perdiendo en nuestra hipertecnológica sociedad, sobre todo desde que los ordenadores han acelerado la casi completa desaparición de las cartas tradicionales y la escritura a mano. Todo ello, sin duda, hace que la lectura de los textos suponga una operación más visual que la de la lectura de un texto de imprenta.

En ciertos casos, tal como veremos, existe una voluntad por parte del autor de no borrar los errores, es decir que los tachones y correcciones sobre el texto sean visibles para el lector, lo que supone escribir directamente sobre la copia, y que no haya un ensayo previo en otro papel para pasar la versión final del texto, con la misma intención de que se aprecie el trabajo desde la intimidad de la escritura en proceso, y no como algo acabado y definitivo; como si fuera un manuscrito original, o la escritura propia de un diario o carta personal.

Esta estrategia encierra asimismo un deseo de escapar de la excesiva perfección formal de la letra impresa y de la tipografía. De esta forma, y en oposición a la –siempre aparente– objetividad de la cámara fotográfica, la simple visión en la página de la escritura manual prepara la lectura subjetiva de la imagen. Así, su aspecto visual es capital, y es que no se trata de un bloque de texto uniforme sino que se presenta de las formas más variadas, entre otras,

colocado en una página aparte, al estilo tradicional, para que quede clara la división de los dos medios expresivos a pesar de que se establezcan diálogos, o bien con textos que se ubican en los propios márgenes de la fotografía sin respetar composición alguna de proporcionalidad respecto al marco de la misma, o que empiezan en la página en blanco de la izquierda y continúan en la página de la derecha donde se incluye la fotografía.

Del mismo modo, al recurrir a la acción de escribir a mano, es decir, al emplear un texto creado por el propio autor, y no impreso, se nos quiere transmitir la idea de que la forma, la visualidad de la escritura, también forma parte del mensaje. La aproximación espacial del texto a la imagen, así como el hecho de que sea manuscrito, pretenden ayudar a crear en la mente del lector la ilusión de unidad íntima de la visión de la imagen y de las letras, de que se fusionen en la mente del lector-espectador en una única experiencia estética.

Finalmente, debemos añadir que la forma de aplicar estos textos a mano varía en función de los intereses de cada autor, de manera que mientras que hay algunos fotógrafos que escriben directamente sobre la copia fotográfica, en otras ocasiones se prefiere una intervención previa o posterior, en este último caso normalmente con el uso de procesos digitales.

JOSÉ RAMÓN BAS

(Madrid, 1964)

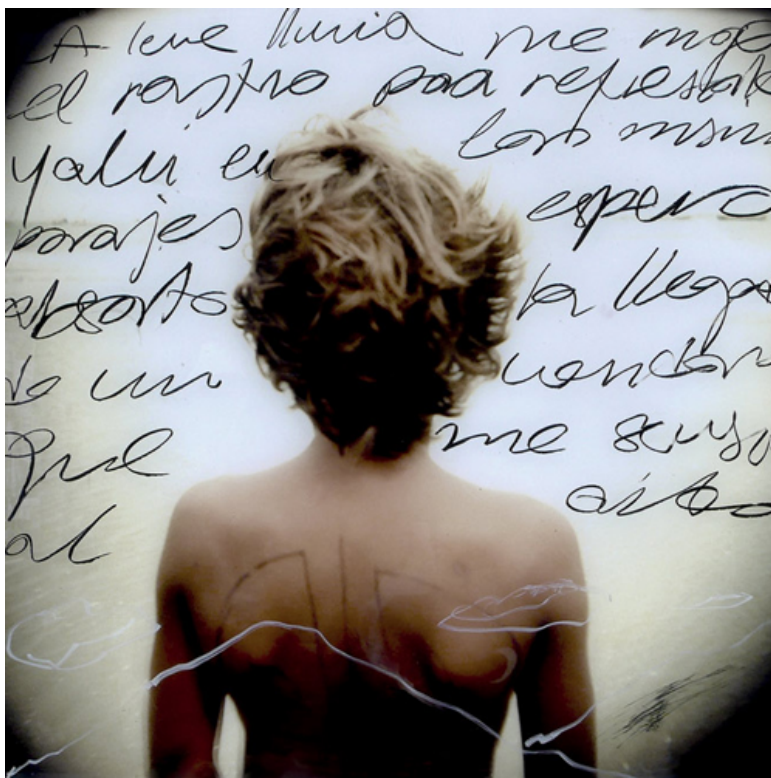
Las fotografías de José Ramón Bas se nutren de un alimento fundamental: el deseo y la aventura del viaje, y el ansia de encontrar alas para la imaginación. Todo ello queda reflejado en sus imágenes, en las que nos muestra hallazgos y escenas que inspiran libertad. Saca a los protagonistas de su contexto mediante el tratamiento de los fondos creando así, paisajes que evocan a la infancia y estampas llenas de poesía.



José Ramón Bas. *Cuba en el ojo*, 1996

Su afán viajero, de hecho, podría perfectamente haberle enmarcado dentro de otra de las tipologías de este proyecto de investigación (la que hace referencia al propio viaje), sin embargo hemos preferido incluirlo dentro de este apartado debido a la importancia que la palabra manuscrita adquiere en sus fotos. De esta forma, podemos decir sin temor a equivocarnos que la presencia del texto, fundamentalmente formalizado a través de la palabra manuscrita, constituye una de sus principales señas de identidad artísticas.

De esta manera, en muchas de sus fotografías interviene directamente escribiendo a mano, introduciendo distintos niveles de escritura, -y en consecuencia, también de lectura-, empleando una gran variedad de recursos y registros textuales, desde signos y símbolos a textos legibles, que buscan indudablemente establecer vínculos dialécticos con la propia imagen fotográfica.



José Ramón Bas. *Icaro*, 2004

Además de ello, con gran frecuencia sus fotografías son igualmente intervenidas con dibujos, grafismos, gestos pictóricos, y otras estrategias de manipulación artística, como pueden ser collages, fuertes colores, recortes o encuadres dentro del encuadre primero.

Precisamente esa combinación de fotografías con textos, e incluso con ilustraciones, hace que sus obras alcancen una gran potencia narrativa.



José Ramón Bas. *Mukalo*, 2006

La forma en la que construye esta dimensión textual, utilizando las palabras, que fotografía o escribe sobre la propia copia, arañando los negativos, hace que las imágenes fotográficas se conviertan en objetos transmisores de memorias personales.

Como señala Christian Caujolle: "A partir de 1998 llega África, abordada a través de la *Puerta de África*, donde emplea copias viradas, marcos más finos, que parecían aspirar a pasar desapercibidos antes de desaparecer, y la escritura, la cual, de diversos modos, a veces simplemente reducida a signos, va a encontrar poco a poco su lugar dialogando con la imagen primera. Ya se vislumbra una especie de lúdico menosprecio de «la copia hermosa y perfecta» y un júbilo en la necesidad de transmitir cosas". (1)



Cuba en el ojo, 1996-98

ÁLVARO BASTERO (AL BETRAYAL)

(Bilbao, 1988 – 2009)

Álvaro Bastero, conocido en el mundo de la fotografía como 'Al Betrayal', fue un joven artista, prematuramente fallecido, que utilizó para la realización de su obra diferentes estrategias, entre otras, fotografía, dibujo, objetos y literatura.

Su trabajo como fotógrafo se caracteriza fundamentalmente por la inclusión de ilustración, literatura y tatuajes. Como señala Beatriz Martínez: "Las fotos de Al Betrayal son y están llenas de tatuajes, porque para él los tatuajes son fotos inscritas en la piel, marcas visibles del interior del ser. Al tatúa cuando fotografía, dejando una huella en lo que retrata y creando un vínculo directo con ello. Es su forma de entender y estar en el mundo. Ante su cámara, la desnudez emocional es un requisito y la única forma posible de posar..." **(2)**



Al Betrayal. *Carta al lobo feroz*

Sus imágenes están cargadas de intensidad, sinceridad y sentido poético. Las palabras manuscritas que habitan en sus fotografías las dotan de una gran carga de intimidad y de comunicación.

Son como las páginas de un diario abierto a múltiples lecturas, en todas ellas se muestra ante los ojos y el corazón del espectador y consigue establecer una conexión de complicidad que va más allá de la pura representación visual, para adentrarse también en otros territorios narrativos en los que lo textual y lo literario tienen –nunca mejor dicho- la última palabra...



Al Betrayal. *Verano muerto.*

Valgan también estas reflexiones de Jose Ramón Bas –otro fotógrafo para el que, como acabamos de mencionar, las palabras manuscritas son del mismo modo parte esencial de sus fotografías- de homenaje a un joven artista desaparecido demasiado pronto...

“Conozco a Álvaro desde hace relativamente poco pero si tengo que medirlo en intensidad el tiempo pasa a ser una medida poco fiable , así pasa exactamente con su obra todavía corta para poder analizarla temporalmente pero de una intensidad infinita .

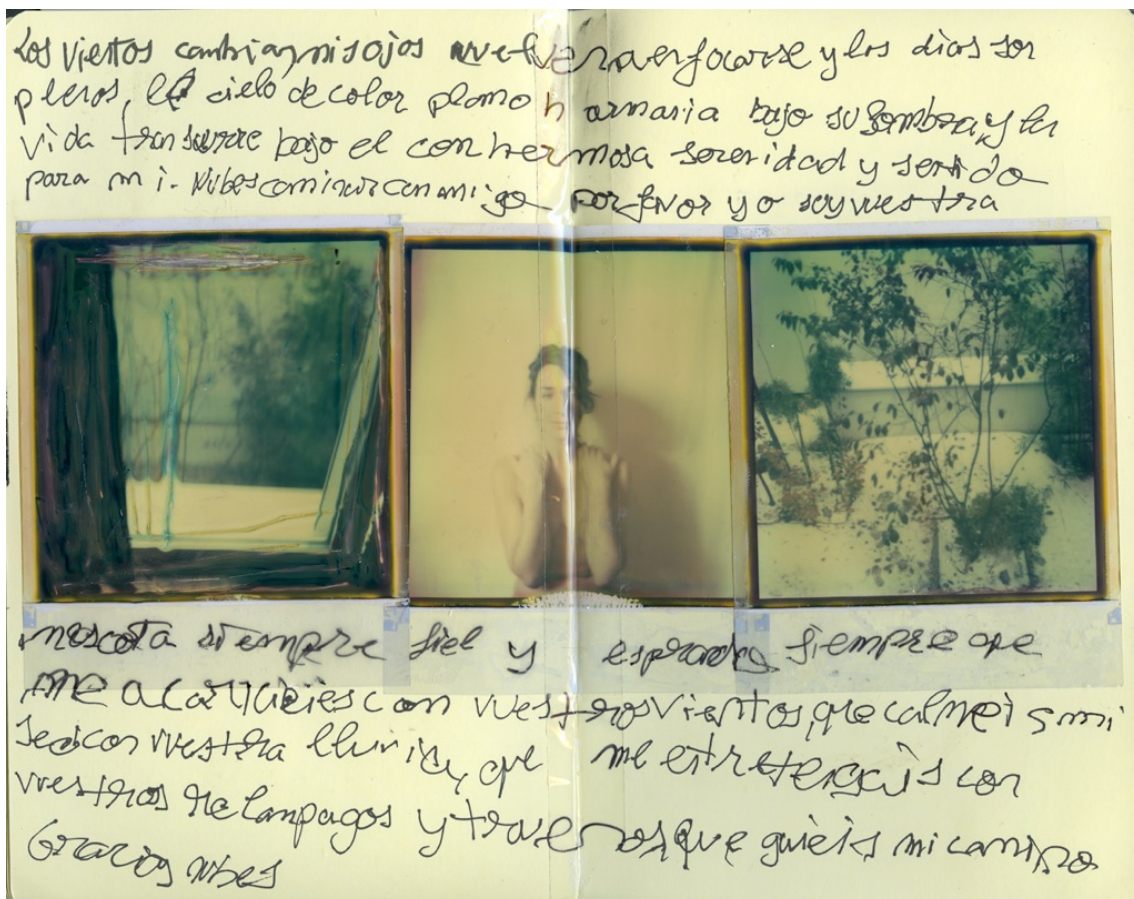


Podría comentar su trabajo de una manera académica hablando de algunos referentes, situándolo en algún contexto o movimiento, todo esto sería totalmente factible pero dentro de algunas referencias e influencias considero el trabajo artístico como pequeñas burbujas aisladas que tratan de contar el mundo a su manera. Esto solo ocurre con los trabajos verdaderos los que vienen directamente del alma y el de A. es uno de los ejemplos más contundentes al respecto.



Al Betrayal. *Allí donde vayan las nubes*

Creo que la mejor medida para explicarlo es la energía una fuerza devastadora que ahonda en su experiencia y en la de sus alrededores transformando todo en un mundo onírico expresionista en el que podemos disfrutar de sus textos, expresivos dibujos y la fotografía todo combinado de una manera natural.



Yo he estado en su mundo un solo momento , me he impregnado totalmente de su visión y de su manera de hacer con esa disciplina solo comparable a la del Samurai y yo que nunca tuve héroes y que ni tan siquiera los busqué he encontrado uno: Al Betrayal..." (3)

RAÚL HEVIA

(Oviedo, 1965)

En esencia la obra de Raúl Hevia se desarrolla en torno al cuestionamiento de los modos de narración de la intimidad y las formas de expresión del yo contemporáneo, subrayando la parte plástica del lenguaje escrito y la transposición de lo verbal a lo visual.

Parte de su obra artística hace uso de su memoria, que expone — pero también oculta— a menudo alterada, a través de fotografías, diarios u objetos que manipula de forma poética y minuciosa no exenta de rigor. Con ello otorga un papel relevante al espectador que, convertido en coautor, pone en marcha su imaginación y su subjetividad para recrear y completar lo que el artista parece sugerir.



Raúl Hevia. *Serie Ópera Póstuma*. 2007-08

Del mismo modo, y en paralelo a su carrera artística, Hevia ha desarrollado igualmente una interesante labor teórica como crítico y

comisario, que le ha servido para enriquecer y para dotar de otras miradas y enfoques su propia producción creativa.

Dentro del trabajo fotográfico de Raúl Hevia la palabra, y de una forma más general, el texto, ocupan un espacio referencial y reconocible. Es por ello que sus obras van a aparecer en más de una de las tipologías que estamos analizando, de acuerdo a sus distintas características formales y conceptuales.



Raúl Hevia. Serie *Ópera Póstuma*. 2007-08

Las imágenes se convierten a menudo en paisajes textuales, a través de un proceso de hibridación de lenguajes, en el que lo que se ve es -también- lo que se lee, y en el que, sin lugar a dudas, una de las grandes invitadas (tal vez la que más) sea precisamente la propia palabra. Son propuestas que, en cierto modo, nos obligan a leer en voz alta.

Un buen número de sus series fotográficas nos remiten así a una especie de "cali(foto)grafía" que hay que descifrar de acuerdo a determinados códigos de lectura (y de mirada).



Raúl Hevia. Serie *Ópera Póstuma*. 2007-08

Dentro de la utilización de la palabra manuscrita en relación con su obra fotográfica debemos por ejemplo mencionar una serie, *Opera Póstuma*, (2007-08) en la que registra imágenes que representan bolitas de papel arrugadas, y en las que aparecen palabras y frases manuscritas. De esta forma, se nos invita a ver –y quizás también a leer con los ojos sin párpados de la imaginación- hojas escritas (¿tal vez las páginas de un diario y/o del cuaderno de bitácora de un viaje al interior del mar de uno mismo?) que han sido convertidas en bolas informes de papel y que, sin embargo, estamos casi seguros, mantienen en su interior toda la carga de información, ficción, ensueños y memorias que ahora sólo podemos intuir o preleer.

JOXERRA MELGUIZO

(Vitoria-Gasteiz, 1968)

Las intervenciones e instalaciones que lleva a cabo Melguizo, para las que recurre a la utilización de la fotografía, e incluso en algunos casos del video, en un buen número de ocasiones, se presentan como experimentaciones y diálogos en conversación con la historia del arte, el lenguaje y la propia condición del saber.



Joxerra Melguizo. *Auctóritas (Corot)*, 2007-08

En trabajos anteriores, como sus series fotográficas *La medida del espacio I* (1997), *Vestido de lenguaje* (1998-1999) o el proyecto realizado para la galería Trayecto titulado *Saber-estar* en el cual inscribe con pólvora la palabra ARTEA en el espacio de la galería, ya había recurrido al empleo de texto y de palabras, empleando diversas mecánicas de representación, entre otras utilizando palabras formadas por tubos de neón de colores y fluorescentes.

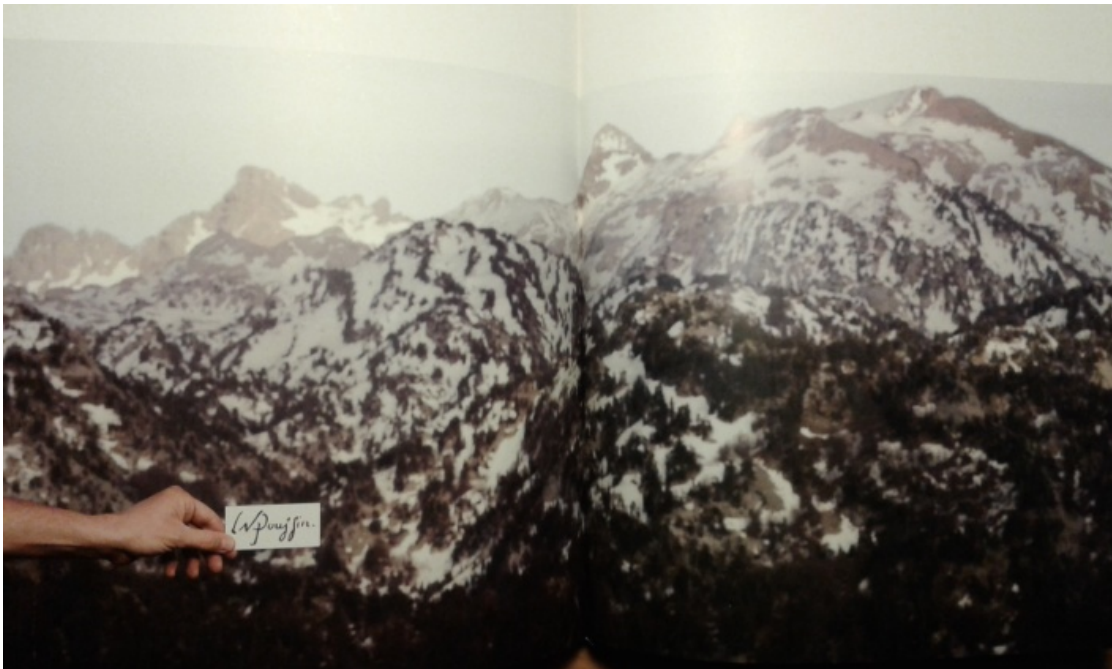
Posteriormente -y será fundamentalmente ahora la escritura manuscrita- aparece de nuevo en las obras que realiza entre el 2008 y el 2009 para la serie titulada *Auctóritas (landscape)*. En un ejercicio de caligrafía y a modo de mimesis, recrea el texto 'Cezánne observó la montaña Sainte-Victoire', así como la imagen de ésta reproducida 136 veces para hablar del lenguaje digital y la imposibilidad de cometer con él errores. Él mismo aparece sosteniendo entre sus manos algunos de estos escritos así como también la firma del artista. Del mismo modo, en otras obras de la serie la firma se nos muestra sobre un caballete, recién pintada-escrita por el artista, en lo que es una irónica vuelta de tuerca conceptual con respecto al papel de la autoría, y sus derivas, dentro del arte contemporáneo.



Joxerra Melguizo. *Auctóritas (Cezanne)*, 2007-08

Las firmas son, pues, una de las principales señas de identidad expresiva y visual de este proyecto. En 2007 ya había realizado una primera aproximación en su proyecto *Bosque de firmas*. Como

manifiesta Álvaro de los Ángeles: "En este proyecto, una amplia zona boscosa se delimita con cinta plástica de color amarillo. Impreso sobre ésta, un grupo de firmas de artistas se repiten a lo largo de sus cinco kilómetros de longitud, consiguiendo el efecto de una zona acordonada similar a la generada por la policía. La continuidad de la cinta genera un laberinto de repetición, donde no hay delimitación precisa de un espacio, sino más bien la obsesiva conexión entre árboles como soportes de visibilidad de los nombres. El paisaje es el tema que sirvió de material a los artistas convocados, pero se genera al mismo tiempo una paradoja a propósito de la muerte de su función..." (4)



Joxerra Melguizo. *Auctóritas (Poussin)*, 2007-08

Posteriormente, y junto a la recreación del nombre del creador francés, en una acción fotográfica incorpora también las firmas de otros artistas muy reconocidos y que ocupan un lugar estelar en las subastas de arte, entre otros, Poussin, Friedrich, Courbet o Corot...

con las que Melguizo pretende constatar como hoy es el mercado actual del arte el que da la autoridad, siendo ahora más importante la firma del autor que su propia obra de arte. El mismo Melguizo señala: "Creo que así cobran más fuerza conceptos como mercancía, plusvalía, que había que remarcar en esa idea de la firma de autor. En este sentido quizás más que de una desaparición del sujeto/autor habría que hablar de una especie de descomposición de esa misma figura en los vectores que forman el sistema del arte..." **(5)**

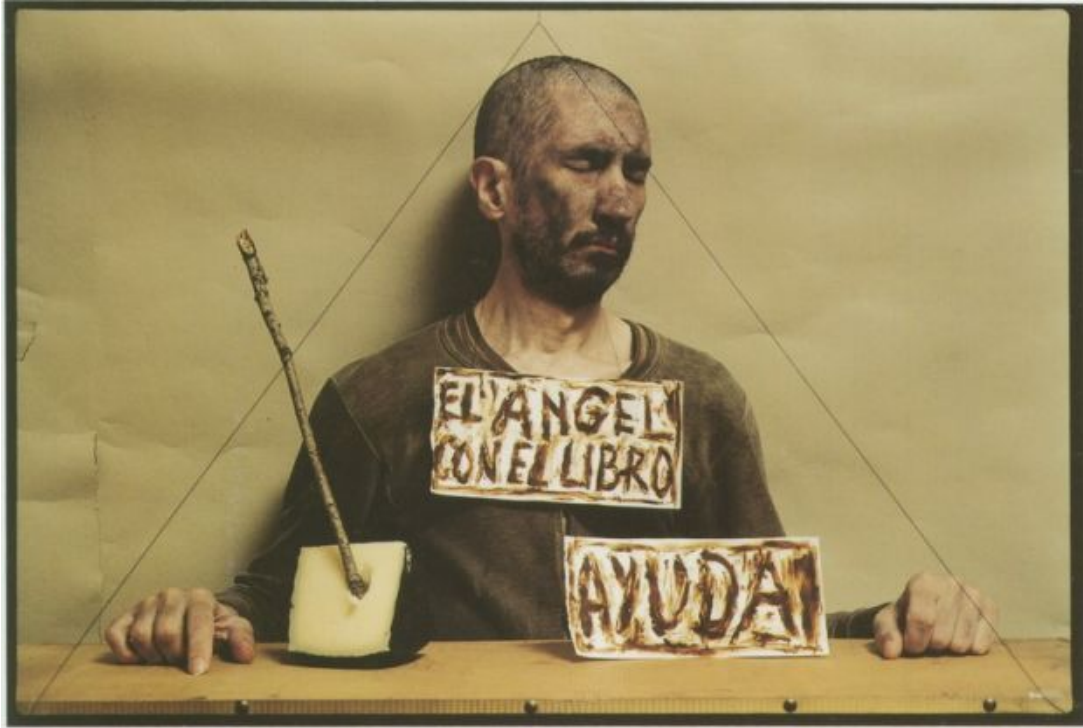
En estas fotografías continúa utilizando la misma dinámica de mostrar las firmas de esos artistas, sostenidas por su propia mano, recurriendo siempre con telón de fondo a imágenes que reproducen diversos paisajes y espacios de la naturaleza.

DAVID NEBREDA

(Madrid, 1952)

David Nebreda constituye sin duda un caso ciertamente atípico dentro del paisaje artístico español. Autor de una obra fotográfica de enorme calidad, a la que ciertos adjetivos como atroz, inquietante, terrible, insoportable, inaudita, espeluznante, sanguinaria y –también– bella, solo pueden añadir pálidos ecos, es, sin embargo, un casi absoluto desconocido en el panorama de la fotografía artística en nuestro país.

Diversas razones, biográficas y clínicas unas, y otras relacionadas propiamente con la intensidad y dureza de sus imágenes, han sido las causas de esta situación. Nebreda prácticamente apenas ha expuesto su trabajo en España, no ha participado en los circuitos culturales y artísticos ni, hasta la fecha, se han llevado a cabo estudios o aproximaciones mínimamente serios sobre su obra (con la excepción del artículo que publiqué en el nº 168 de la revista *Lápiz*, “Verdades (in)soportables” en diciembre de 2000, y del que utilizado aquí varios fragmentos, o también posteriormente, “David Nebreda: sacrificio y resurrección”, el capítulo que le dedicó Juan Antonio Ramírez en su libro *Corpus Solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo, publicado por la editorial Siruela en el año 2003, y al que también voy a referirme más adelante). Sin embargo, esto no ha impedido que Nebreda, calificado por algunos como el “Artaud de la fotografía”, sea conocido en determinados círculos como una figura de culto.



David Nebreda. Serie *Autorretratos*. 1999



David Nebreda. Serie *Autorretratos*. 1997

En mi opinión, la obra –que es la vida- de Nebreda constituye un proyecto personal y creativo único. Un proyecto que escapa a los límites –en ocasiones tiránicos- de la esfera puramente estética. (él mismo ha insistido siempre en que sus fotografías deben ser vistas más como el registro documental de un proyecto de regeneración que como un producto meramente artístico).

El dibujo de este proyecto regenerador nace de un diagnóstico clínico frío y concreto: esquizofrenia paranoide, una terrible enfermedad psíquica que le sería detectada por vez primera a los diecisiete años de edad. La esquizofrenia, entre otras cosas, supone una doble ruptura de la personalidad, un sentirse dos (o más) seres diferentes.

Nebreda intentará, pues, encontrar esa personalidad desgajada y desconocida que –como una sombra- le huye y le provoca un gran desconcierto. Es también el mismo grito de Artaud: “...no tengo vida, no tengo vida...” Y la vida, en su caso, se busca construyendo-se un doble fotográfico, un reflejo especular que sea él mismo y sea, al tiempo, el/lo desconocido.

Ese reflejo necesita una materialización, un cuerpo, para saberse. Necesita carne y piel, sangre para constituirse, excrementos para manifestarse, dolor –en ocasiones rayando el límite de lo soportable- para demostrarse, para renacerse.

El dibujo se cierra con el registro fotográfico de este proceso. La fotografía –y algunos dibujos y textos- como última acta notarial de esa terrible –y hermosa- aventura.

Todo tiene como protagonista un único sujeto-objeto: él mismo. La plasmación en imágenes fotográficas (sus autorretratos) de esa identidad perdida a causa de la esquizofrenia. Para ello, se ha

adentrado en algunas de las estancias prohibidas, clausuradas, del ser. Y, verdaderamente, no se vuelve intacto de este viaje.

Sus fotografías establecen con el espectador un diálogo mudo pero difícilmente soportable, traspasan –a través de nuestros ojos, que parecen estar siempre a punto de desear/necesitar cerrarse- todos los límites humanos de resistencia y sorpresa, llegan a nuestro cerebro, a nuestro corazón y a nuestras vísceras con la misma fuerza y la misma intensidad, desarrollan entre ellas y nosotros un espacio para el horror, el horror íntimo, y a la vez colectivo, de todos.



David Nebreda. *Estéril*. 1989

Y sin embargo, nos invade una extraña y perpleja sensación que evita que ese horror nos desborde y nos anegue, una sensación que actúa de dique contenedor de ciertos registros humanos que nos son propios: piedad, lástima, simpatía, angustia, asco, terror, atracción... Más allá de ellos podemos intuir que el horror no es tal sino la sombra especular, el reflejo de ese cuerpo lacerado y sangrante. Lo que se nos muestra es a dos individuos en uno, y el que se aparece y nos mira es la imagen del otro. Y sí podemos soportar una imagen lacerada y sangrante, sí podemos soportar la imagen del horror. No el horror mismo.

La crudeza de sus fotografías, su capacidad de penetrar en la pura médula de nuestro sistema sensible no oculta, a la vez, unas grandes dosis de perfección técnica y formal. Lo primario en ellas se hace densamente complejo, la descarga emocional que provocan en nuestras neuronas va unida –extraña y dulcemente- a un poderoso sentido estético, a una lectura “clasicista” y llena de guiños artísticos y culturales.

Como apuntaba Juan Antonio Ramírez: “...me parece que, pese a todo, es una obra optimista. Nebreda ha bajado al abismo más oscuro de sí mismo y, tras sufrir peripecias y penalidades indecibles, ha regresado cargado de tesoros. Como joyas rutilantes, resplandecen ahora en la oscuridad de este mundo sombrío en el que habitamos todos. Desde el fondo de la cueva, desde el interior del capullo de la metamorfosis, desde el cáliz de la Pasión emerge el mensaje de que ‘aquí ya no queda nada’. Sólo cabe volver a empezar. O mejor aún, resucitar...” **(6)**

En sus primeras fotografías en blanco y negro no se registra la presencia del texto, con la excepción de la última fotografía en la que aparece, invertida, la palabra "Sacrate" escrita sobre un espejo.

Y es precisamente esa misma estrategia expresiva, la escritura de una palabra -"Estéril"- sobre la superficie de otro espejo la que inaugura su primera serie de fotografías en color, realizadas entre mayo de 1989 y octubre de 1990.

Desde entonces, la palabra -escrita con su propia sangre, y en ocasiones, con su orina y excrementos- seguirá siendo emblema constructor -y también deconstructor- de muchas

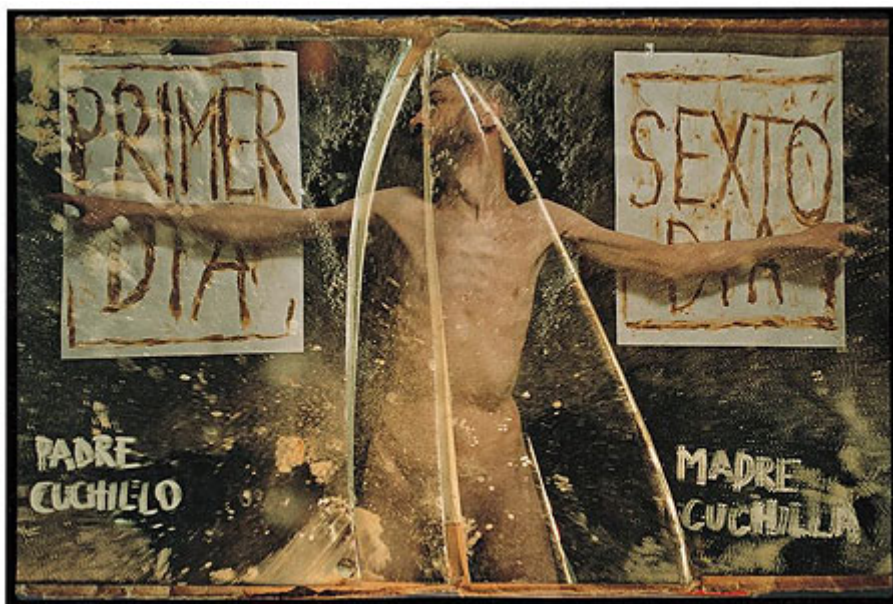


David Nebreda. Serie *Autorretratos*. 1999

de sus fotografías, apareciendo en distintos formatos, bien sea dentro de carteles manuscritos, o también empleando otros materiales de escritura, como –aparentemente- polvo blanco, o incluso recurriendo a la inclusión de auténticos certificados médicos sobre su propio estado de diagnóstico.

La palabra escrita con su propia sangre es alfa –estéril- y omega. Él mismo nos dirá:

“Soy David Nebreda de Nicolás, escribo con mi sangre la única justificación moral que admite mi silencio y que me acredita como la razón alfa –ante el tiempo-. He llegado al principio y sólo queda David Nebreda de Nicolás nacido en Madrid el 1 de agosto de 1952 – Hoy Martes 9 de octubre de 1990-. El hace todo lo necesario por su voluntad. En silencio. Pero no suficiente. Este es el principio sin embargo su verosimilitud no está aquí”.



David Nebreda. Serie *Autorretratos*. 1998

Este texto es la última imagen fotográfica que realiza antes de su gran crisis, durante la cual será sometido a un período de internamiento psiquiátrico (siempre con el diagnóstico de esquizofrenia paranoide). En esta época de "invasión" de su cerebro es cuando decide enterrar todas sus fotos, tanto las de blanco y negro como las de color.



David Nebreda. Serie *Autorretratos*. 1999

Así relataba este momento a Catherine Millet en una entrevista publicada en marzo del 2000 en Art Press (nº 255), "No las enterré directamente en el suelo sino que las puse en grandes cajas que, a su vez, llené de tierra (...) Es cuando se abrió este agujero en mi cabeza. Todo se borró. Abandoné la fotografía y percibí que se acercaba algún

tipo de final, por ello, intenté preservar esas fotos y darles una garantía de eternidad...”

¿Y no será ese al fin el gran anhelo y reto –imposibles- de la fotografía? Garantizar la eternidad...

OLGA SIMÓN

(Madrid, 1974)

Si convenimos en que la fotografía, en relación a las demás artes visuales, tiene una capacidad casi ilimitada de detener el tiempo, de suspenderlo, de congelarlo, debemos considerar entonces que el proyecto *Jardín Polar* (2008) de Olga Simón entra de lleno – literalmente- dentro de estas consideraciones.

Como señala Miguel Fernández-Cid en el texto que acompaña el catálogo de su exposición en la galería Astarté, “Olga Simón no pertenece al grupo de los artistas que persiguen imágenes de visión rápida y fácil, sino al más reducido de los que se empeñan en recrear un ambiente, una atmósfera, una situación, una búsqueda, implicándose en ella y analizando los resultados”. **(7)**



Olga Simón. *Jardín Polar*, 2008

Jardín polar, admite ser vista como un único relato, en el que cada imagen actúa a modo de frase o palabra, pero también como un conjunto de fotografías con aire de voces bajas, de susurros, de confesiones -drásticas o sensuales- tamizadas por usar el lenguaje de las imágenes, de la fotografía. En ambos casos, el espectador percibe estar frente a un paisaje, pero un paisaje onírico, en el que se mezclan la realidad y el sueño: un paisaje interior, con imágenes que dialogan, se complementan y nos interrogan, dando protagonismo y dimensión a lo no visible, al orden [y al aparente caos] interno de las cosas..."



Olga Simón. *Jardín Polar*, 2008

Las fotografías que lo conforman representan una suerte de paisajes congelados con apariencia de microcosmos. El proceso empleado ha sido el de congelar diversos fragmentos rasgados de una carta de amor. "Volví a congelar los pedazos" -nos dice la propia artista-

“dejando que todo se reconstruyera libremente, de otra manera”...
(8)



Olga Simón. *Jardín Polar*, 2008

De esta manera podemos percibir restos de palabras, de dígitos, de letras que se nos aparecen como si fueran los vestigios de un yacimiento emocional congelado. El hecho de ser fragmentos de una misiva escrita a mano dota a las imágenes de una mayor temperatura personal. Son las huellas manuscritas de una voz interior que se ha helado en el tiempo y en la propia experiencia vital de su autora.

DARÍO VILLALBA

(San Sebastián, 1939)

Darío Villalba es una referencia obligada en el desarrollo del arte posterior a la abstracción informalista que se produjo en España a finales de los años cincuenta.

Como apunta en este sentido María Luisa Martín de Argila: "Sin duda, y el tiempo nos dará la razón, se trata de uno de los más grandes e influyentes artistas del arte español de las últimas décadas, merecedor de un amplio prestigio internacional y que por diversas vicisitudes, tras exponer en los principales museos de arte contemporáneo de Europa, no había tenido todavía, en este Museo, una exposición individual que mostrase la coherencia e interés de su larga y fructífera vida entregada a la creación artística..." **(9)**

Más adelante, ya a mediados de la década de los sesenta, empezaría a construir un lenguaje muy personal y diferente a lo que se estaba haciendo en aquel momento dentro del panorama artístico nacional, empleando para ello la fotografía como soporte de la pintura, y aportando su radical reflexión sobre el lenguaje fotográfico como un medio que ampliaba las fronteras de la expresión pictórica.

Extrayendo imágenes a partir de archivos, revistas, medios de comunicación, o también realizadas por él mismo, como referencias iconográficas que fragmentaba y descontextualizaba, fue creando unas obras en las que sobre la tela emulsionada fotográficamente aplicaría materiales pictóricos, que le servían para transmitir emociones y gestos expresivos. El empleo de estos referentes iconográficos le permitió igualmente liberarse de la ejecución manual

e involucrarse más en la intención que en la acción, siempre con una enorme libertad de representación y de significado.



Dario Villalba. 1993.

Ocho fotografías polaroid en la que se han escrito una serie de otras tantas palabras que forman esta frase: "ART DO NOT TOUCH THIS MIGHT BE ART" (ARTE NO TOCAR ESTO PODRÍA SER ARTE)

Desde un punto de vista de intenciones conceptuales, lo que más le ha interesado siempre expresar y registrar ha sido la mirada que se posa en la narración de las miserias y tragedias del ser humano. Para ello, utiliza imágenes de figuras humanas solitarias y desvalidas que aparecen manipuladas, repetidas, convertidas en símbolos. Son el tema de unos cuadros que, como él mismo revela, a veces soportan

incluso más tensión que la propia realidad.

Aunque en su trabajo no es habitual que aparezcan referencias textuales, letras o palabras, sí que es cierto que en algún momento recurre a esta estrategia expresiva, razón por la cual se le incluye, siquiera brevemente, en esta investigación.

Presentamos así dos ejemplos distintos. En primer lugar, una serie de obras realizadas en 1975 en la que se puede observar la presencia de frases manuscritas en alemán sobre la superficie de la pieza, como es el caso de *Andrea... (Düren Krankenhaus)* (1975) o *Ich Bin... (Düren Krankenhaus)*, también del mismo año.

Otra referencia en la que aparecen igualmente palabras manuscritas es una obra de 1993 que pudo verse recientemente el pasado año 2014 en una exposición realizada en la madrileña galería Freijo titulada "*Testigo Documental*". *El poder de la imagen en Darío Villalba*.

En ella se señalaba: "El proyecto expositivo contiene una reflexión entre la fotografía como documento y la manipulación de la misma con un resultado creativo donde el poder de la imagen se potencialmente y abandona su estado primitivo, su estado documental, para presentarse de forma imponente, desbordando fuerza, estupor y belleza.

Han pasado ya cinco décadas desde que Darío decidió adoptar la trama fotográfica, como un soporte apto para recoger las emociones, modificando los encuadres, reiterando y desvelando imágenes. Imágenes de fotos realizadas por él mismo, que selecciona, fragmenta y descontextualiza utilizándolas como fuente iconográfica. Es el primer artista en España, que usa la fotografía como base de su quehacer creativo, y desarrolla una gran habilidad para narrar facetas

del gran protagonista de su discurso: el ser humano. La soledad, la enfermedad, la locura y la muerte son las temáticas que aborda con presencia monumental.” **(10)**

Dentro de este proyecto expositivo, y en relación directa con el empleo de textos y palabras en su obra, se mostraban ocho fotografías polaroid en las que se había escrito una serie de otras tantas palabras que forman esta frase: “ART DO NOT TOUCH THIS MIGHT BE ART” (ARTE NO TOCAR ESTO PODRÍA SER ARTE)...

- (1) CAUJOLLE, Chistian: "La voz del viajero". PHotoBolsillo. La Fábrica, Madrid, 2009. Págs: 3-4.
- (2) <http://www.culturafnac.es/al-betrayal.-la-mirada-de-Alvaro-bastero>
- (3) <http://www.joseramonbas.com/Al-Betrayal-Jose-Ramon-Bas-Libros-Books>
- (4) DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "Autoría y autoridad", en *Auctòritas (lanscape)*. Galería Trayecto, Vitoria, 2010.)
- (5) HERRÁEZ, Beatriz. "Una conversación con Joserra Melguizo" en *Op. cit.*
- (6) RAMÍREZ, Juan Antonio. CORPUS SOLUS. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Ediciones Siruela, Madrid, 2003, p. 94.
- (7) FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "Paisajes emocionales, interiores", en *Jardín Polar* (catálogo). Galería Astarté, Madrid, 2008 p: 5.
- (8) Op. Cit. P:
- (9) MARTÍN DE ARGILA, María Luisa. "Complicidad", en *Darío Villaba. Una visión antológica 1957-2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007. P: 13.
- (10) <http://www.galeriafreijo.com/exposicion/testigo-documental/>

5.9. INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN TEXTUAL

El lenguaje escrito surge fundamentalmente como un vehículo de transmisión de conocimiento, información y expresión de ideas, con voluntad de permanencia y de estabilidad. Las palabras habladas puede que se las lleve el viento; las escritas es más probable que resistan los embates del tiempo y de la esfera puramente verbal.

En consecuencia, la utilización de las palabras y los textos en la fotografía puede llevar aparejada una gran temperatura informativa; puede actuar como un catalizador impreso de registros de comunicación y de información.

Los signos verbales se convierten en códigos escritos y adquieren una función didáctica o reveladora, nos muestran mensajes lingüísticos, nos explican, nos aclaran, nos informan, siempre desde muy diferentes ópticas comunicativas.

Las palabras y los textos que conforman este apartado entran dentro de esta estrategia de información y comunicación. Sus mecánicas de representación pueden ser muy variadas pero todas ellas terminan por encajar dentro de estas premisas.

No hay ninguna duda en el hecho de que el arte, en cuanto medio de expresión de emociones, ideas, sentimientos y pensamientos, posee un carácter fundamentalmente comunicador. En este sentido, como genéricamente señala Javier Marzal: "El esquema de la comunicación de Laswell permite destacar una serie de elementos básicos de la comunicación:

- un emisor, que llamaremos "polo productor", que identificaremos con la instancia creadora, en nuestro caso, el fotógrafo.

- un mensaje, que denominaremos "texto audiovisual" o "texto fotográfico".

- un receptor, que se corresponde con la instancia receptora, el público, la audiencia o el espectador, y que llamaremos "polo receptor".

- un canal de comunicación, que afecta directamente a los elementos anteriormente distinguidos, que en nuestro caso se refiere al campo de la fotografía. Estas se pueden contemplar en una sala de exposiciones, pero también en una valla publicitaria, en las marquesinas de una parada de autobús, en el andamiaje de un edificio, en un soporte electrónico (libro electrónico, internet) o en un libro, catálogo o folleto impreso, lo que determina los modos de recepción, así como la utilización de ciertas técnicas y tecnologías de producción." **(1)**

Así pues, la imagen fotográfica, además de sus propios valores y propiedades artísticas, constituye un referente visual para la documentación de un contexto social determinado; constituye un medio de comunicación cuyo contenido, posee al mismo tiempo un factor de información y un generador de emociones.

De esta forma, los diversos fotógrafos que aparecen incluidos en este capítulo recurren en sus obras, de muy distintas maneras, a una serie

de estrategias de representación en las que lo textual adquiere una palpable temperatura de comunicación e información, bien sea a través de mecánicas relacionadas con los propios medios y sistemas de comunicación de masas, fundamentalmente la publicidad, o por medio de otro tipo de actuaciones en las que la palabra y el texto se convierten, como es tan constante dentro de su propia esencia, en transmisores comunicativos e informativos.

JAVIER AYUSO

Vuelve a aparecer de nuevo en este estudio la figura de Javier Ayuso. Y lo hace ahora dentro de esa tipología en la que lo textual adquiere valor comunicativo y de información.

En esta ocasión se trata de una serie titulada *Undisclosed recipients* en la que recurre, como lo han hecho asimismo otros fotógrafos – pienso en nombres como Oliver Roma o Aleix Plaidemunt, igualmente presentes en esta investigación-, a la estrategia de registrar paneles publicitarios situados en espacios no urbanos, en los que aparecen palabras y frases aisladas (“*Ven y verás*”, “*todos los caminos conducen al mismo lugar*”, “*SPA*”, “*niños gratis*”, “*Todo incluido*”, “*sin sorpresas*” o “*insectos*”) que quedan fuera de su contexto al presentar únicamente retazos de frases.



Javier Ayuso. *Undisclosed recipients*, 2014

De esta forma se subvierte el carácter original de estos paneles que es el de comunicar e informar, que pasan a ser una suerte de “perversas mutaciones” informativas, abiertas a múltiples y

polisémicas lecturas, casi siempre inmersas en un evidente y consciente aroma de crítica a nuestra hipercomunicadora (y controladora) sociedad de consumo.

A través, pues, de una táctica totalmente habitual en su trabajo como es la de establecer interrelaciones entre imagen y palabra, Ayuso conduce al espectador a que genere sus propias conexiones entre elementos, como si de un ejercicio individual se tratase. Así, a través de esta unión entre los dos mecanismos transmisores de información por excelencia, construye lo que en sus propias palabras define como “una obra única comunicativa”.



Javier Ayuso. *Undisclosed recipients*, 2014

JORGE DRAGÓN (JORGE GARCÍA ROJAS)

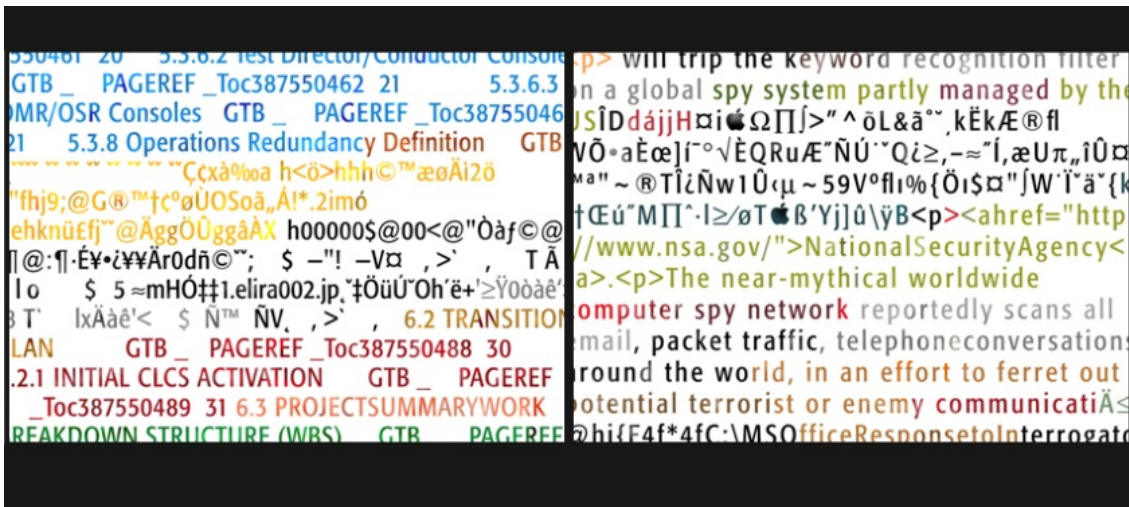
(Málaga, 1956)

Las obras que conforman el proyecto *PalabradeWord*, realizado en el año 2000 por Jorge Dragón (Jorge García Rojas) constituyen una nueva propuesta de mirada de una realidad que ya no se plasma a través de elementos objetuales, sino que supone más bien la indagación en nuevas posibilidades de la representación visual, en este caso de la fotografía, tras la irrupción de los procesos digitales; una nueva geografía dentro de los espacios representativos y perceptivos.

El trabajo de Jorge Dragón se ha ido enfocando paulatinamente hacia las diversas relaciones y aparentes analogías entre las diferentes estrategias y las interrelaciones socioculturales que surgen en la era postindustrial, aplicando para ello una visión con una fuerte dominante crítica que emplea mecánicas de representación visual que van desde la propia fotografía hasta los procesos multimedia.

Habitualmente sus proyectos se centran en investigaciones que hacen referencia a determinados sustratos de índole política e histórica, así como a diversos registros de información y relaciones sociales, enfocándose fundamentalmente en aspectos como la inmigración, el racismo o los conflictos derivados de los procesos colonizadores, para los que utiliza un amplio espectro de estrategias de creación visual, entre las que podemos citar la fotografía, las videoinstalaciones y distintas mecánicas vinculada a la cibernética.

Como él mismo señala: "Para los que trabajamos con archivos creados en distintas plataformas informáticas, son un paisaje común los conjuntos de códigos que suelen aparecer al intentar abrir un documento, por error o necesidad, en una aplicación no soportada



Jorge Dragón. Serie *PalabradeWord*, 2000

por él, o creando, usando el mismo programa, disponemos de un archivo creado en otro sistema operativo. El caso más común, al ser la aplicación más extendida, se suele dar entre las distintas versiones de MSWord [...] Em Palabradeword el paisaje se impone como lugar construido desde la distancia, es naturaleza suspendida en la mirada del paisajista *au plein air*, del fotógrafo que ofrece un aquí y ahora, del viajero que hace un alto con el que desentumecer su espíritu..."

(2)

Así, estas imágenes fotográficas se convierten en auténticos paisajes textuales, que si bien resultan ilegibles para el profano, encierran toda una variada y cromática –y en gran medida plástica- gama de códigos a base de palabras, números y signos, que esperan a ser decodificados

La serie *PalabradeWord* propone un nuevo paisaje fotográfico, totalmente inmerso en la esfera de lo virtual, en el que actúan nuevos componentes que van más allá de lo que consideramos los factores tradicionalmente constitutivos del hecho fotográfico, como pueden ser el concepto de registro, huella o índice. Lo que ahora aparece representado no es sino la plasmación de unas mecánicas intertextuales, constituidas por diferentes niveles de información extraídos, como si fueran singulares capas estratificadas virtuales, de aplicaciones informáticas.

4ProblÈme de mÈmoire dans Fichier N
 •i5ÚæH`kfiâæYQyæ>w‡O- Í:icÿ+0(
 ‡,qqq8ß-\$ñ ^ μG[G=^ ñ ^ '"-æ,KKK8
 ;"™ "\ #,##0;"™ "\ \-#,##0="™ "\ #,‡
 "™ "\ * "-"??_ ;_ @_ 6+1_ * #,##0.0
 ‡E43Q Palestinians QQQ™3_0
 unesco/closure001097.html;`
 ≤ æ

MP\AutoRecovery save of - May 99\En
 OCEEDINGS FILES@PROCEEDINGS@RE

Jorge Dragón. Serie *PalabradeWord*, 2000

De esta forma, se generan nuevas tramas, texturas y registros digitales que terminan por crear una nueva orografía, una nueva representación de lo virtual, no colonizada, tan radicalmente artificial, que, aún incomodándonos, ha acabado por alterar para siempre nuestra percepción estética.

En este sentido, como señala Eduardo Serrano en un texto publicado en el catálogo *PalabradeWord + Addenda*, "Vi por primera vez el material que ahora expone Jorge Dragón en su hoja web. No me



produjo ningún efecto reconocible de tipo "estético"; más bien cierta incomodidad. Fragmentos de textos pescados en Internet, registros de rutas, comandos ocultos de ciertos programas, líneas a medias comprensibles y a veces ilegibles, etc.

Lo que más me llamaba la atención era que los caracteres del texto estaban coloreados y bastante aumentados de tamaño, hasta el punto de que, con un poco de atención, se podían distinguir fácilmente los píxeles; el resultado es una especie de sombra o desvaimiento en el entorno de cada carácter, mientras que el

conjunto adquiere una discreta presencia de colorido sobre un fondo blanco.

```
ports on a wide range of subjects inclu  
's --><!-- SCRIPT_URI =  
om%2F3com%2Fmobile_connection%2
```

```
tatement on Visit of President Jose Ma  
lth=87 height=107 border=0><br><img  
;O --><tr><td valign=top></tr><tr><td valign=middle
```

Jorge Dragón. Serie *PalabradeWord*, 2000

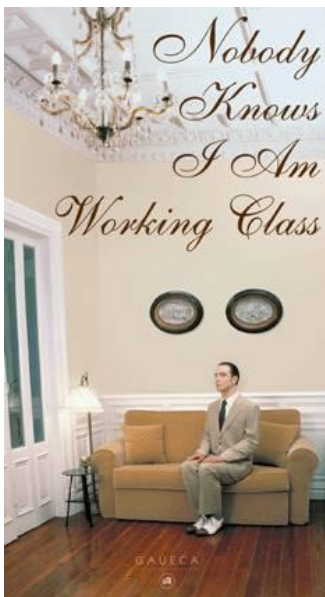
Deduje que era muy posible que Jorge estuviera buscando aquel estrato propio de la percepción sobre el que se sustenta lo que llamamos lenguaje articulado; y al actuar así era totalmente fiel al objetivo que ha dominado desde mediados del siglo XIX el arte moderno: hacer visible lo que se hace invisible, necesariamente, en el discurso: su soporte material, la señal, lo que en otras interpretaciones, ya algo pasadas de actualidad, se vinculaba con el significante." (3)

MIGUEL ÁNGEL GAÜECA

(Bilbao, 1967)

La fotografía es el vehículo expresivo fundamental elegido por Miguel Ángel Gaüeca para desarrollar su producción creativa. Plantea imágenes que aparecen imbuidas de una evidente influencia de los mecanismos de construcción y registro iconográfico característicos de la publicidad.

En líneas generales sus obras presentan una sofisticada y glamourosa estética, con una gran carga de teatralidad y de carácter escenográfico, que les otorga una elevada temperatura barroca, y en las que puede percibirse con claridad y rotundidad la influencia consciente de los *mass media* y fundamentalmente del “perverso y polimorfo” universo de la publicidad.



Los espacios que convocan sus fotografías resultan siempre pulcros, fríos, animados por unos recursos cromáticos saturados así como una iluminación cuidada y artificiosa.

Sin embargo, pese a esta apariencia fría, distante y desapasionada, la emergencia de un cierto sentido del humor, de la ironía y también de la autoparodia consiguen evitar que se conviertan e imágenes estrictamente dramáticas, a pesar de la presencia, en ciertas ocasiones, de evidentes elementos de dolor y de tragedia.



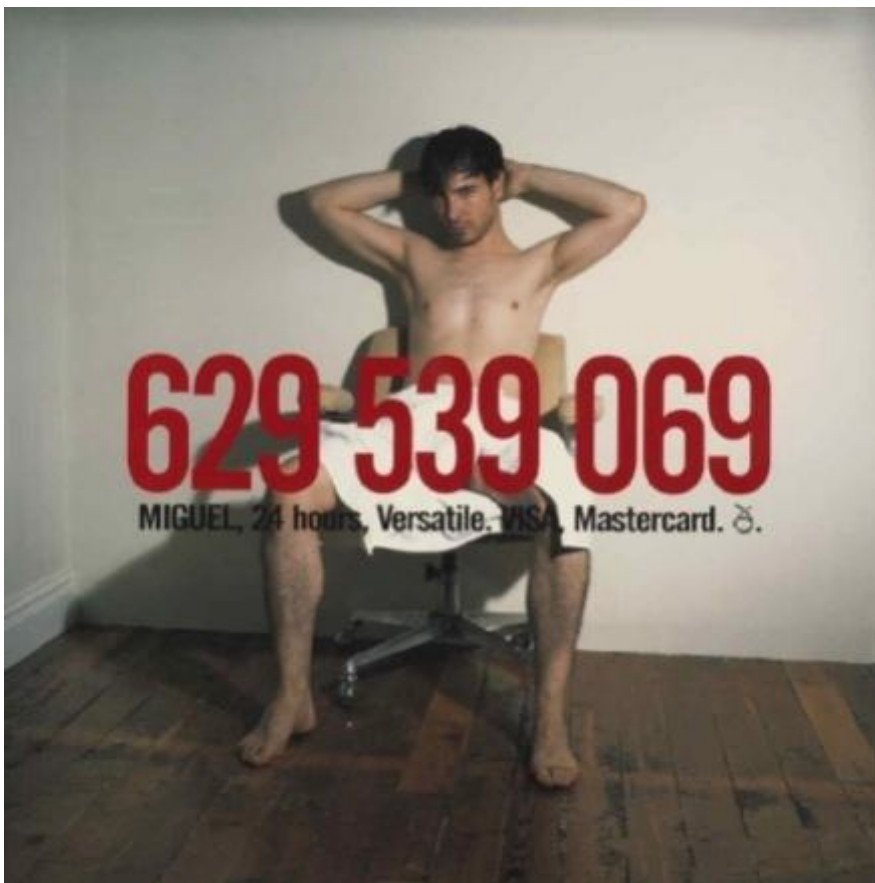
Como apunta Susan Bright: "Su obra es autorreflexiva y muestra una sofisticada comprensión del polifacético medio de la fotografía, del uso del texto y del poder de la publicidad. Con estos conocimientos prepara un extraño brebaje que confunde expectativas y hace que e espectador esté siempre adivinando [...] La obra de Gaüeca es alternativamente excitante, divertida, inquietante, íntima, reveladora, incomparable y misteriosa..." **(4)**

Por otra parte, su mirada fotográfica supone una muy personal revisión de determinados episodios de la historia del arte, que fusiona hábilmente con el universo del glamour y de la publicidad.

En muchas de sus obras, especialmente en la serie *Me, Myself and I*, realizada en el año 2002, el propio Gaüeca actúa como principal protagonista. Esta estrategia de representación le sirve de la misma manera, para reflexionar y también para cuestionarse el sentido de

identidad, así como el lugar que ocupa el propio artista dentro de los complejos mecanismos productivos del mercado del arte.

Para la construcción de un buen número de estas imágenes fotográficas recurre a la utilización del texto, en un claro guiño cómplice con respecto a las estrategias empeladas por las mass media y, sobre todo, por los sistemas de expresión propios del mundo de la publicidad, que aparece representado atendiendo a diversos mensajes, y códigos de comunicación -siempre relacionados con el propio artista-, para lo que emplea asimismo distintas tipografías y estrategias textuales.



ANA HERNANDO

(Burgos, 1967)

En su proyecto "*Sexo por palabras*", que se expuso en Sevilla el 2009 en la galería EL FOTÓMATA de Sevilla, dentro de la colectiva *SEXO II*, Ana Hernando nos propone una mirada diferente al complejo y ubicuo mundo de los anuncios eróticos en los medios de comunicación, en concreto en la prensa escrita, a través de una serie de periódicos y publicaciones cuya relación total es esta:

Fotografías de anuncios publicados en los siguientes periódicos:

ABC, SÁBADO 31 __1__ 2009

ABC, VIERNES 13__3__2009

DIARIO DE BURGOS DOMINGO 28 DE DICIEMBRE DE 2008

DIARIO DE BURGOS SABADO 13 DE DICIEMBRE DE 2008

Diario de Sevilla, SÁBADO 19 DE ABRIL DE 2008

Diario de Sevilla, MIÉRCOLES 25 DE FEBERO DE 2009

EL CORREO DE ANDALUCÍA. Jueves 15 de enero de 2009

EL MUNDO. SÁBADO 31 DE ENERO DE 2009

EL PAÍS, viernes 12 de diciembre de 2008

LA RAZÓN Domingo 12 de Abril de 2009

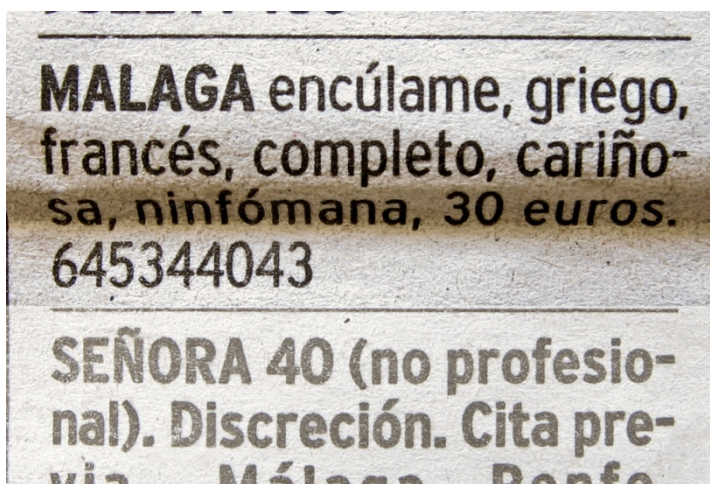
SUR, JUEVES 2 DE ABRIL DE 2009

SUR, JUEVES 26 DE MARZO DE 2009

Francés natural. Discreción.	
Orientales	605553566
Nuevas. Guapas.	
Chinas	660101491
Nuevas guapas.	
Cuerpazo	679.930.317

Ana Hernando. *SEXO POR PALABRAS*, 2009

En vez de fotografiar a los protagonistas explícitos del ritual amoroso, ha preferido recoger imágenes fotográficas de los propios anuncios por palabras de las secciones eróticas de los periódicos, quedándose en su lugar mejor con la sucinta enumeración de los valores que sirven de reclamo.



Ana Hernando. *SEXO POR PALABRAS*, 2009

Curioso currículum, morbosas descripciones, llamativas medidas, todo vale para captar la atención del posible cliente. El más sugerente detalle puede decidir al posible usuario, o simplemente constituir los ingredientes eficaces para encender la fantasía del indeciso lector. Una manera más de aproximarse al sexo, la que convierte al sujeto en objeto y es reflejo de la doble moral que a veces nos define.

En definitiva, lo que su propuesta trata de presentar y también de representar no es sino la imagen de una sexualidad mercantilizada y denigrante, que aparece con una preocupante ubicuidad (que aquí rimaría también con permisividad...), y que termina por convertirse en otro tipo de imágenes, aquellas en las que no se registra la apariencia formal y visual de sus protagonistas, sino que por el contrario las sustituye por la presencia de las propias palabras.



Ana Hernando. *SEXO POR PALABRAS*, 2009

ISAAC MONTOYA

(Burgos, 1963)

Para la creación de sus obras, Isaac Montoya recurre a algunos de los principales referentes mediáticos de la sociedad contemporánea, instrumentos básicos como el cine y la publicidad le sirven para reflexionar sobre el lugar que ocupan las imágenes en nuestro día a día y cómo acabamos siendo no sólo influidos sino más bien incluso moldeados y re-formados por el incesante flujo de los medios de comunicación.

Como afirma Javier Hontoria: “Del cine toma prestadas sus estrategias, siempre eficaces, de promoción y convocatoria, el modo en que se muestran los personajes en el cartel publicitario, con su estética insinuante y provocadora, además de factores cómo el despliegue de estos carteles en sus estructuras de difusión e incluso cómo pretenden atraernos mediante los títulos de las películas, por ejemplo Libertad absoluta, de tan bélicas connotaciones.



Isaac Montoya. *Autorretrato como presidente*, 2003

Otras imágenes, montadas en cajas de luz, proponen al espectador un efecto contrario con visiones codificadas, relacionadas con la publicidad, a través de las que se intuye una realidad más dramática. Pero a través de un dispositivo de visión, Montoya subvierte unas y otras, tornando en drama las “suggerentes” imágenes del ámbito cinematográfico mientras que la imagen velada, que tan malos presagios anuncia, deviene cálida y amable, en una estética que de tan dulce se acerca al kitsch. El cine, sobre todo, y la publicidad han dilatado nuestra capacidad de recepción de imágenes haciéndonos menos vulnerables a su impacto. Uno ya no sabe qué día de estos nos mostrarán una degollación en directo. Podemos esperar de todo. La intención de Montoya es reflexionar sobre estas imágenes poniendo en tela de juicio su rigor y su autenticidad, su fiabilidad y su validez...” (5)



Isaac Montoya. *Palabras sin razones*, 2006

El lenguaje fotográfico es el medio habitual elegido por Montoya para representar estos intereses creativos. Una fotografía que se sirve de

los procesos digitales y de otras estrategias, como es el caso de las cajas de luces, para crear imágenes muy personales y reconocibles.

Un ejemplo muy representativo es su proyecto *Palabras sin razones*, que expuso en el CAB de Burgos en el año 2006, y que en gran medida supone una continuación de otra muestra que presentó en La Casa Encendida de Madrid dos años antes.



Isaac Montoya. *Palabras sin razones*, 2006

Consiste en una serie de fotografías retocadas digitalmente y unas cajas de luz, todas ellas de gran formato, lo que le sirve para articular una secuencia visual a base de impactantes e inquietantes imágenes, presentadas sobre soportes similares por sus características técnicas a las vallas publicitarias que solemos encontrar en nuestros paisajes urbanos, y que al mostrarse en un espacio cerrado acaban por atrapar a los espectadores.

Con estas obras presenta imágenes basadas en la contraposición de conceptos -en un mismo plano aparece la belleza más delicada frente al horror y la crueldad más explícita-, que nos obligan a detenernos y

fijar nuestra atención en ellas, sin darnos opción a mantenernos indiferentes.

“A Montoya le interesa el lenguaje ambiguo de la política y de la publicidad, esa posibilidad de estar diciendo una cosa cuando en realidad se está pensando en otra.” **(6)**

El personal lenguaje de Isaac Montoya parte pues de la realidad, y de ella muestra su cara más irónica, como un instrumento de denuncia que intenta agitar nuestras conciencias, en busca de reacciones y emociones. Se trata pues, de superar la impasibilidad aprendida por el ser humano ante el dolor ajeno, a través de la mirada directa a la realidad.



Por su parte, señala Daniel Casagrande: “La obra de Montoya, camaleónica, fugaz, cosmética, cosmopolita, dolorosa, seductora, forma parte de una sociedad que se transforma a cada instante, cuyos valores circulan por redes de tecnología y diseño.” **(7)**

En un buen número de estas obras la presencia de textos y palabras resulta muy significativa, reforzando ese carácter comunicador, mediático y de información, casi como si se tratara de un mensaje estructurado y formalizado siguiendo los preceptos de los anuncios publicitarios, y que, con grandes dosis de ironía, trata de imbuir en nuestras consciencias cuando las contemplamos.

PABLO PÉREZ-MÍNGUEZ

(Madrid, 1946 – 2012)

Pablo Pérez-Mínguez (o P.P.M., “pobre, pero mítico” según sus propias e irónicas palabras) aparece indisolublemente unido a la llamada Movida madrileña, de la que fue no sólo una figura de referencia sino de la que además se constituyó en su principal retratista, levantando acta visual de sus principales representantes. Precisamente esta dedicación al retrato marcará una gran parte de su producción fotográfica y de su identidad como artista.



Pablo Pérez Mínguez. *Fototextos*

Un buen ejemplo de ello sería la serie *Foto-Poro*, compuesta por cerca de 300 instantáneas de algunos de los más importantes personajes de aquella época. Su mítico estudio de la calle Montesquín se convirtió así en parada obligatoria de todo aquel que quisiera tener sus “quince minutos de gloria”, por utilizar la conocida

frase de Andy Warhol, con cuya neoyorquina Factory compartiría evidentes analogías.

En relación a este espacio, en que cualquier cosa podía suceder, Luis Antonio de Villena, escribe: "...El activísimo P.P.M. preparaba los focos, los distintos filtros con papel de colores y colocaba en la tarima central de lo que propiamente era el estudio múltiples telas de la más variada calaña con la que, como esculpiéndolas, fingía formas, figuras y sensaciones a medias entre el paisaje y la alegoría. [...] Sugería nombres que luego se volverían textos cortos, poemas, palabras imaginativas para sus moderados delirios con la cámara, sugestivos sin duda, aunque frecuentemente se salvaran por el éxtasis de los rostros más que por los cortinones y la bisutería. Los rostros y la carne..." **(8)**



Pablo Pérez Mínguez. *Fototextos*

Esta referencia nos viene bien para reflejar la importancia que los textos tendrán en una buena parte de sus fotografías. Así, podemos decir con total seguridad que, dentro del conjunto de su obra, los

fototextos ocupan un lugar destacado y muy referencial, encajando perfectamente en este diálogo entre palabra y fotografía que constituye el núcleo de nuestra investigación.

En síntesis, se trata de una muy amplia serie de fotografías que P.P.M. empezó a realizar a principios de la década de los noventa, en la que ofrecía a sus retratados la posibilidad de elegir entre un gran número de carteles que podían encontrarse en su estudio. En ocasiones se producía una coincidencia casi absoluta entre el fototexto elegido y la persona que lo mostraba, mientras que en otros casos podían generarse escenas u situaciones altamente contradictorias.

Como afirma en este sentido Pablo Peinado: "Son pequeños carteles que los modelos que posan para sus fotos pueden elegir aleatoriamente de entre los cientos que tiene en su estudio. Algunos de los más conocidos son Vale Todo, The god, Ecléctica, Pudor, Soy homosexual, Carne viva, Semen, Orgasmo/Maravilla o Vacuna. Los fototextos son una pequeña nota literaria que enriquece la imagen. P.P.M. juega con los fototextos y las imágenes en una endiablada combinación de significados que finalmente logra alterar el orden natural de las cosas" **(9)**



Pablo Pérez Mínguez. *Fototextos*

De esta forma, las palabras –pero también la literatura- se convierten en un material de gran importancia en la construcción de sus imágenes fotográficas. Los textos que cada personaje retratado elige y sostiene actúan claramente como vehículos de comunicación y de información, complementando la dimensión visual de las fotografías y añadiendo nuevas vías de comprensión y nuevas lecturas.

En referencia a la importancia que la escritura ocupará en su producción artística y en su forma de entender la fotografía, Alexis Moreau señala: “Escritor (atesora un diario que lleva escribiendo a rajatabla, día tras día, desde hace más de treinta años, así como varios libros), confiere a la palabra un valor explícito. Así, P.P.M. inventa a principios de los noventa el fototexto, que consiste en proporcionar al modelo un cartelito en el que figura una palabra, una

frase corta o una fecha. Parte fundamental de su obra como retratista, el fototexto motiva a sus modelos que se ponen en comunicación directa con el espectador, enviándole una interpretación sui generis del mensaje que presentan.” **(10)**

ALEIX PLADEMUNT

(Girona, 1980)

El proyecto *Nada* trata de reflexionar sobre el ubicuo, desmesurado y sesgado empleo que nuestra sociedad contemporánea hace de la palabra, fundamentalmente dentro del ámbito de la publicidad y la comunicación.

Según sus propias palabras: "Vivimos en un mundo de consumo generado y alimentado por nosotros mismos. Una de las invitaciones más recurrentes a consumir es la palabra. Estamos rodeados de palabras. La palabra está siempre presente en nuestros escenarios. Mensajes en las vallas publicitarias, en las paredes y fachadas, en las bolsas de la compra, en los coches, autobuses, metros, en los camiones, en los cristales, en el suelo, en la carretera, en el mobiliario urbano, en los solares, en la televisión, en la prensa escrita. Esta invitación e invasión constante de mensajes nos lleva a un estado de saturación en el que se pierden los significados. El consumo de la *nada*..." **(11)**



Aleix Plademunt. Proyecto *Nada*

El proceso de realización de este proyecto ha radicado en la búsqueda de esos espacios públicos que habitualmente utilizan las estrategias publicitarias. Una vez localizados se ha procedido a cubrirlos los carteles que allí se encontraban usando un espacio en blanco sobre el que se escribía la palabra *nada*, siempre en el idioma de del país en el que se llevaban a cabo estas intervenciones.

Uno de los objetivos de la propuesta era el de remarcar la dimensión de globalización que caracteriza a nuestro mundo actual. De esta forma, se realizó en un total de 11 países de 5 continentes (España, Chile, Argentina, México, USA, Japón, China, Rusia, Egipto, Turquía y Grecia). Los espacios elegidos fueron muy variados y hacían referencia tanto a zonas urbanas, densamente pobladas, como a áreas rurales distantes y aisladas. Esta estrategia permitió analizar y establecer comparativas según las diversas idiosincrasias observadas en la utilización de los espacios públicos que se destinaban al servicio de mensajes y anuncios publicitarios, con su amplia variedad cultural y lingüística.



Aleix Plademunt. Proyecto *Nada*

Como también afirma el propio Plademunt: "Se ha comercializado nuestro espacio, produciendo una contaminación visual sin precedentes, en la que nuestros sentidos se ven expuestos a infinitos canales portadores de mensajes superfluos. La palabra ha dejado de ser un elemento vehicular hacia la reflexión y los significados se pierden en el vacío comunicativo de la publicidad..." **(12)**



Aleix Plademunt. Proyecto *Nada*

Se trata, pues, de un proyecto que incide en la falta de contenidos que con frecuencia nos transmiten los medios de comunicación, generando una auténtica cultura del vacío; un vacío conceptual que nos invade y nos despoja a pesar de la aparente diversidad de mensajes que nos bombardean desde el espacio público y que terminan por invadir –con una nihilista nada...- nuestro propio espacio privado.

OLIVER ROMA

(París,1967)

Los intereses creativos de Oliver Roma como fotógrafo se han situado siempre dentro de un labil espacio en el que conviven, a veces en mejor o peor armonía, aspectos relacionados con la “verdad” de la propia fotografía como lenguaje de representación fidedigna de la realidad, y la aparente “mentira” de los distintos mecanismos de percepción visual.

En esos intersticios en los que se confunde lo real con lo imaginado, o lo imaginario, y en los que conceptos como la memoria, la omnipresencia de los mensajes publicitarios y el masaje-mensaje de los media, o la representación de nuestros plurales personalidades, es donde debemos situar su campo de acción artística.



Oliver Roma. BlackOut, 2012

El proyecto BlackOut (2012) indaga precisamente sobre ese territorio de posibilidad en el que todavía nos quedaría un pequeño resquicio de intervención en las decisiones de aceptación o no de las

señaléticas y los eslóganes que nos asaltan en nuestro diario caminar –literal o simbólico- por las ciudades y los espacios de comunicación.

Es, pues, un proyecto en el que ese poder comunicativo que nos bombardea desde las marquesinas y los mobiliarios urbanos o de información social abre una brecha en la posibilidad de su modificación o, simplemente, en la decisión de no aceptarlo tal como se nos aparece. Las palabras que conforman esos mensajes, y los códigos lingüísticos que los definen son modificados para que el espectador pueda recibir otro significado que cambie o transforme el texto original.



Oliver Roma. BlackOut, 2012

A mi requerimiento, el propio Oliver Roma, con quien ya había colaborado profesionalmente con anterioridad en alguna ocasión, me envió este texto que juzgo interesante y pertinente incluir: “Estas

grandes pancartas publicitarias que acampan a sus anchas por doquier, nos bombardean con frases grandilocuentes. Todas ellas encaminadas a hacernos la vida más "fácil", nos invitan a dejarnos llevar por ellas... Solo tenemos que seguir sus mensajes para alcanzar la felicidad completa a modo de: nosotros sabemos lo que necesitas. Todas ellas forman un manual de instrucciones que nos ahorran tener que pensar en qué sí y que no nos conviene.

Con la llegada de la crisis económica, muchas de estas pancartas quedan abandonadas, retiradas o vacías de contenido. Un paisaje transformado, estéril y carente de significado hace que nos cuestionemos conductas aprehendidas. Utilizando esta realidad blackout recoge estos lugares silenciosos y mudos. Y por analogía los lleva al terreno privativo e íntimo de nuestro ser.

Tarde o temprano a todos nos llega el momento de cuestionar nuestra vida, de evaluar e incluso juzgar si todo lo aprendido hasta este momento ha valido la pena. Nuestras más firmes estructuras se derrumban... Un punto sin retorno en el que nos invade el miedo y el vacío se hace fuerte.



Oliver Roma. BlackOut, 2012

En mis fotografías aparecen integrados distintos códigos de lenguaje de forma evidente, clara y sin tapujos. Dos son los motivos de tal acción:

En primer lugar aún teniendo capacidad para reconocerlos, poder leerlos o disponibilidad de herramienta necesaria para descifrarlos, no nos servirá de nada; no encierran ningún mensaje coherente; todo es inconexo y estéril. Utilizando distintos lenguajes, lo que proyecto es la no-comunicación. Todo nos lleva a ninguna parte. Es el momento de mirar en nuestro interior, sin interferencias vanas. El ahora es exclusivamente nuestro y solo nosotros podemos encontrar la clave que resuelva nuestra propia existencia.

En esta soledad, en este ejercicio de autoevaluación personal llega la transformación que nos conduce al pleno conocimiento de nosotros mismos. No intento mostrar una derrota porque es todo lo contrario, es una victoria.

En segundo lugar, la intervención y manipulación clara y evidente de mis imágenes, y en concreto en blackout a través de estos símbolos, hace referencia a que hablo en primera persona. Mis imágenes no son documentalistas, no atrapan vivencias o acontecimientos ajenos. Son situaciones propias disfrazadas de otra cosa... Pero siempre reconocibles, por el espectador, a modo de espejo donde reflejarnos”.

EVA SALA

(Madrid, 1974)

Es fotógrafa y socia fundadora del colectivo NOPHOTO, y crea además en 2013, junto con Almudena Caso, el colectivo LAS CIENTOVOLANDO, Arte y Transformación.

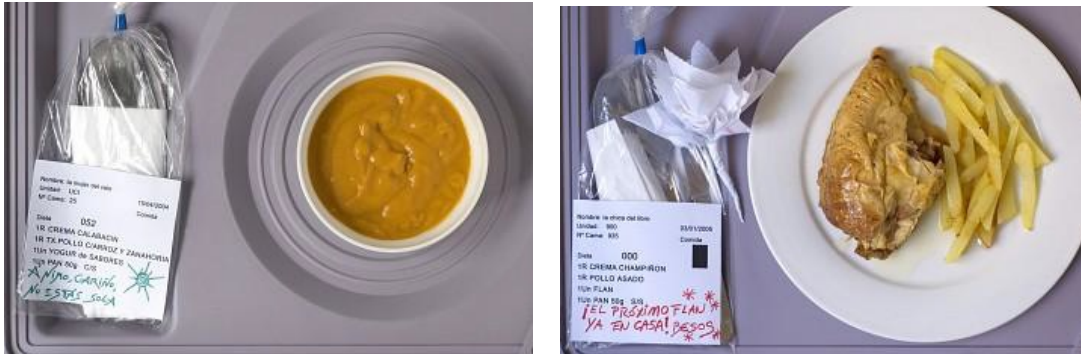
Su área de interés dentro de la creación fotográfica se centra en la realización de proyectos de fotografía participativa y social. A través de la creación visual, fotográfica y artística, trata de contribuir a mejorar la calidad de vida y potenciar el desarrollo de las personas.



Eva Sala. Proyecto *CERCANÍAS*

Dentro de este colectivo NOPHOTO, participa en un proyecto común en el que reflexiona sobre los terribles acontecimientos sucedidos el 11 de marzo de 2004, tras el atentado terrorista que costó la vida a un elevado número de ciudadanos. A partir de ahí realiza su personal aportación al proyecto colectivo *CERCANÍAS*, en la que sus miembros

residentes en Madrid trabajan, mediante un libre acercamiento a esos hechos, en un proceso de creación en primera persona.



Eva Sala. Proyecto *CERCANÍAS*

Estas fotografías recogen un pequeño –pero al mismo tiempo gran- gesto que tuvo lugar en un hospital de Madrid tras estos luctuosos atentados. Sin mantener el protocolo habitual, los trabajadores de la cocina de ese centro sanitario decidieron, de una forma totalmente espontánea, dirigirse a los numerosos heridos que allí se encontraban ingresados; para ello emplearon la forma de comunicación que tenían más próxima: las etiquetas que acompañan a las deshumanizadas bandejas donde normalmente se sirve la comida en estos lugares. Allí donde figuran el nombre del paciente, el tipo de dieta, la unidad donde está ingresado, aparecían escritos textos y palabras de ánimo que se fueron personalizando e inventando cada día.



Eva Sala. Proyecto *CERCANÍAS*

Apoyos textuales como "cómételo todo, un beso!!!", "Ánimo cariño, no estás sola", "el próximo flan ya en casa. Besos!!" o "muchos ánimos!", que sirvieron para calentar la temperatura emocional de un grupo de personas que en aquellos momentos realmente lo necesitaban, y que nos muestran y también demuestran el inefable y auténtico poder taumatúrgico de las palabras

De esta forma, Eva Sala capturó a través de sus fotografías la enorme fuerza y potencial de comunicación y de transmisión de ideas y sentimientos que la palabra escrita posee siempre.

- (1) MARZAL, Javier. "Aproximaciones metodológicas en el estudio del arte y de la fotografía", en *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.
- (2) DRAGÓN, Jorge. "Al borde del camino", en *PalabradeWord + Addenda*. Sala Moreno Villa. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2000.
- (3) SERRANO, Eduardo. "Palabradeword versus Palabra de Word", en *Op. Cit.*
- (4) BRIGHT, Susan. "Más extraño que la ficción: La fotografía de Gaüeca", en *Deals, Shapes and Void. GAÜECA. ARTIUM*, Vitoria, 2010 p: 15)
- (5) <http://www.elcultural.com/revista/arte/Isaac-Montoya/10548>
- (6) CASTRO. Fernando. "GLAMOUR UNHEIMLICHE", en *Palabras sin razones*. CAB de Burgos, Burgos, 2006. Pág. 8.
- (7) CASAGRANDE, D. "Simulacros del éxtasis", en *Isaac Montoya. Obras 1990-2005*. Ed. Reality Art, 2006. Pág. 24.
- (8) DE VILLENA. Luis Antonio, de su novela Madrid ha muerto, 1999, en *Carne Viva*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2002, pág 34.
- (9) PEINADO, Pablo. "P.P.M. ´S NUDE SHOW" en *Op. Cit.* pág 9)
- (10) MOREAU, Alexis. " Metamorfosis 2000", en *Pablo Pérez-Mínguez. PhotoBolsillo, Biblioteca de Fotógrafos Españoles. La Fábrica*, Madrid, 2000 pág: 9.
- (11) <http://www.alexplademunt.com/Nada>
- (12) *Op. Cit.*

5.10. OTROS LENGUAJES NO TEXTUALES

Como ya he señalado, este proyecto de investigación aspira a analizar y estudiar la presencia de los lenguajes textuales, como códigos comunicativos y de lectura, dentro del ámbito de la fotografía contemporánea en España. Y lo hace, con una vocación lo más completa y plural posible. Es por ello que también trata de incluir dentro de su campo de estudio la existencia de otros sistemas de codificación y de otros niveles de representación lingüística que se escapan a aquellos que puedan estar únicamente basados en la palabra y en el texto.

Lenguajes como el numérico y matemático, el código *morse* o el *braille* son también convenciones semánticas que definen otros tipos de lenguajes. Podríamos considerarlos algo así como productos filológicos de lo ilegible según nuestras normas de lectura habituales, pero que sin embargo pueden ser leídos desde otra dimensión cognitiva, y que sobre todo, además de ese sentido inherente a sus propios códigos de significado, poseen igualmente valores formales y plásticos que los acercan a las palabras y textos que empleamos

habitualmente, y que en algunos casos no resulta descabellado afirmar que pueden incluso llegar a superarlos por su poder simbólico y de significación.

Por una parte, tenemos que hacer referencia a los números, que son elementos que forman parte de un lenguaje que también puede igualmente leerse, y decodificarse, lo mismo que si fuera un relato o un poema.

Los números forman así una escritura de cifras, dígitos y signos, frágiles y poderosos a un tiempo, capaces de explicar el universo, cuantificar el intangible transcurrir del tiempo, erigir ciudades, construir máquinas, ordenar vidas o, asimismo, dibujar el infinito concepto del infinito. Escritura al fin y al cabo.

De hecho, las matemáticas han estado siempre presentes en diferentes sistemas de expresión y representación artística. Podemos encontrar referencias matemáticas en muchas obras pictóricas y arquitectónicas. En este caso han sido los propios artistas los que desde hace siglos han considerado un símbolo de belleza utilizar determinadas proporciones u organizar los elementos que componen la obra siguiendo un orden matemático.

Así, los mismos números que utilizamos en nuestra vida cotidiana - los indoarábigos- aparecen igualmente representados en las obras de arte, especialmente a partir de las manifestaciones artísticas surgidas en el siglo XX. Una notable cantidad de artistas han incluido los números en sus pinturas y esculturas, pero no de una forma casual o marginal, sino como una parte importante de sus obras. Del futurismo al arte conceptual, pasando por movimientos artísticos como el dadaísmo, el surrealismo, la abstracción geométrica, el arte pop o el *arte povera*, tenemos abundantes ejemplos, tales como Umberto Boccioni, George Grosz, Paul Klee, Joan Miró, Cy Twombly, Antoni Tàpies, Robert Indiana o Jasper Johns, entre otros.

Este mismo fenómeno puede observarse asimismo en la obra de algunos fotógrafos que vamos a analizar y que, en lugar de usar recursos textuales, es decir, palabras, frases o textos diversos, utilizan en cambio otros códigos lingüísticos en sus obras.

Autores como Estéfani Bouza, Angélica Dass o Gonzalo Puch, quienes recurren, de diversas formas, al lenguaje de los números para establecer y ordenar singulares taxonomías, clasificar pieles humanas o crear sistemas de enseñanza.

Otros como Fontcuberta y Conchi Trinidad, que emplean el tridimensional idioma del braille y de los códigos táctiles para hacernos leer con las pupilas de nuestros ojos, pero también con las de nuestros dedos. O Chema Madoz, una de las presencias más continuas y referenciales de esta investigación, quien, además de la palabra, utiliza otros códigos de comunicación y lectura como las notas musicales.

ESTÉFANI BOUZA

(As Pontes, A Coruña, 1983)

Los números son también elementos referenciales y presentes en las imágenes fotográficas de esta artista gallega, afincada en Londres tras doctorarse en la Universidad de Westminster en el año 2010.

Su trabajo trata de establecer relaciones y vínculos entre el lenguaje fotográfico y el concepto de archivo, en el sentido de que ambos se estructuran como sistemas organizativos y tipológicos, aptos para la clasificación de distintos tipos de materiales y elementos.



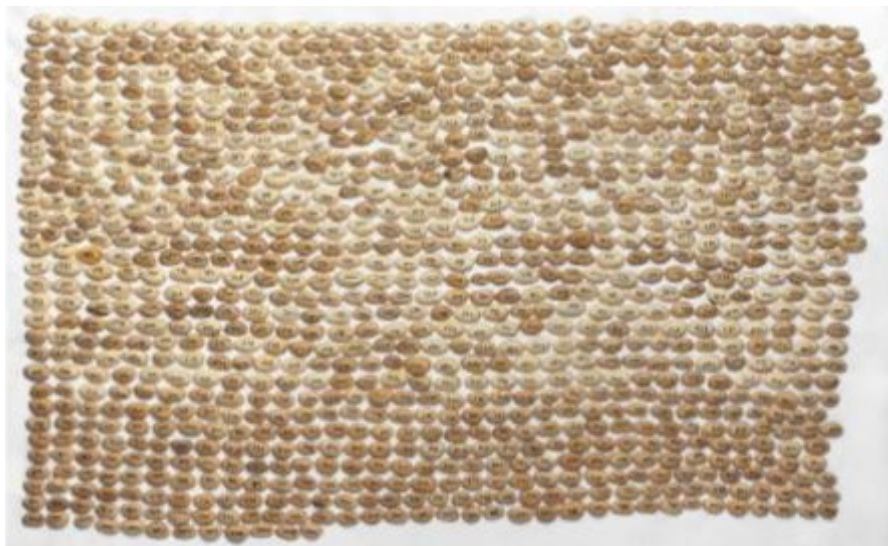
Estéfani Bouza. Proyecto *Colección*, 2012

Su proyecto *Colección* consta de un total de 14 imágenes fotográficas. En ellas se muestran distintas clases de legumbres y frutos secos, que han sido enumerados de tal manera que en la primera fotografía pueden verse mil y un elementos y en cada nueva

imagen de la serie se va añadiendo uno más. El resultado forma un conjunto donde estos elementos aparecen a escala real, de tal manera que todas las imágenes tienen un tamaño diferente, y cada fotografía es colocada en una caja de nogal de unos diez centímetros situada sobre una peana.

A cada uno de estos elementos les ha sido inscrito un número y todos ellos se encuentran ordenados a partir del número 1 en adelante, con lo que componen una cifra de ordenación que se nos antoja a medio camino entre el rigor analítico y taxonómico de la ciencia y la libertad de la fantasía, como una suerte de "matemática demente", si parafraseamos a Lewis Carroll...

Todos estos elementos han sido clasificados según un proceso taxonomizador que nos recuerda a los cuadernos de campo del siglo XIX.



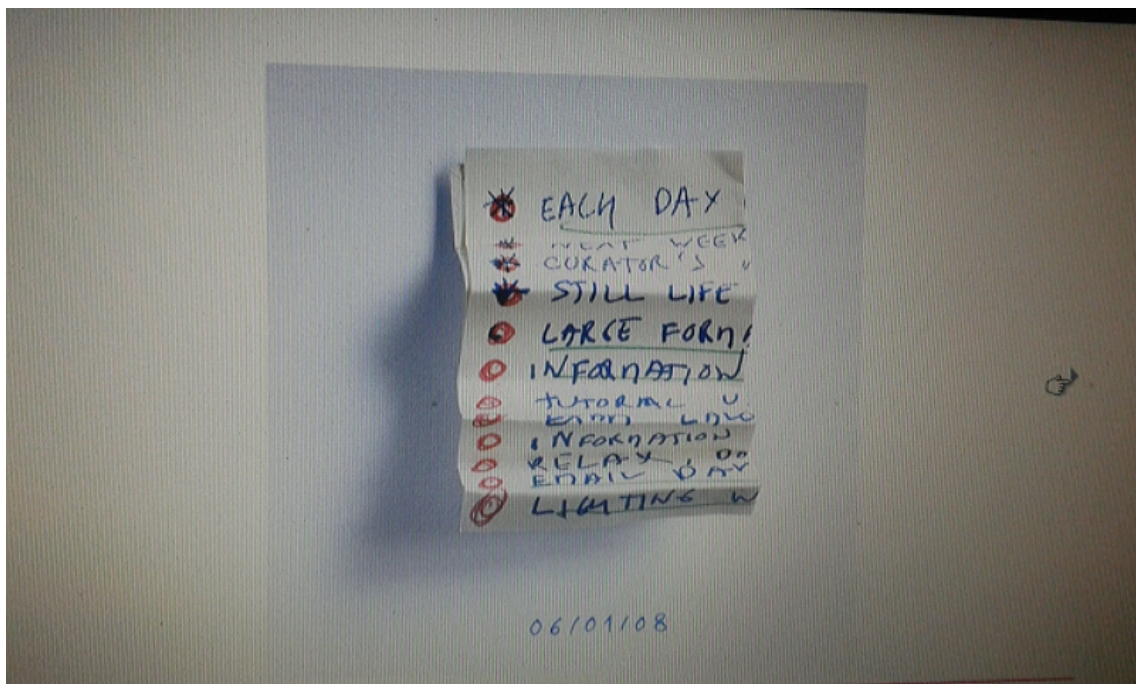
Estéfani Bouza. Proyecto *Colección*, 2012

A través de esta estrategia, los diferentes elementos son presentados como especímenes catalogados para su análisis y observación, pero

al mismo tiempo este propio proceso le sirve para ironizar y cuestionarse el mismo sentido que puedan poseer –si es que lo tienen- las colecciones expuestas.

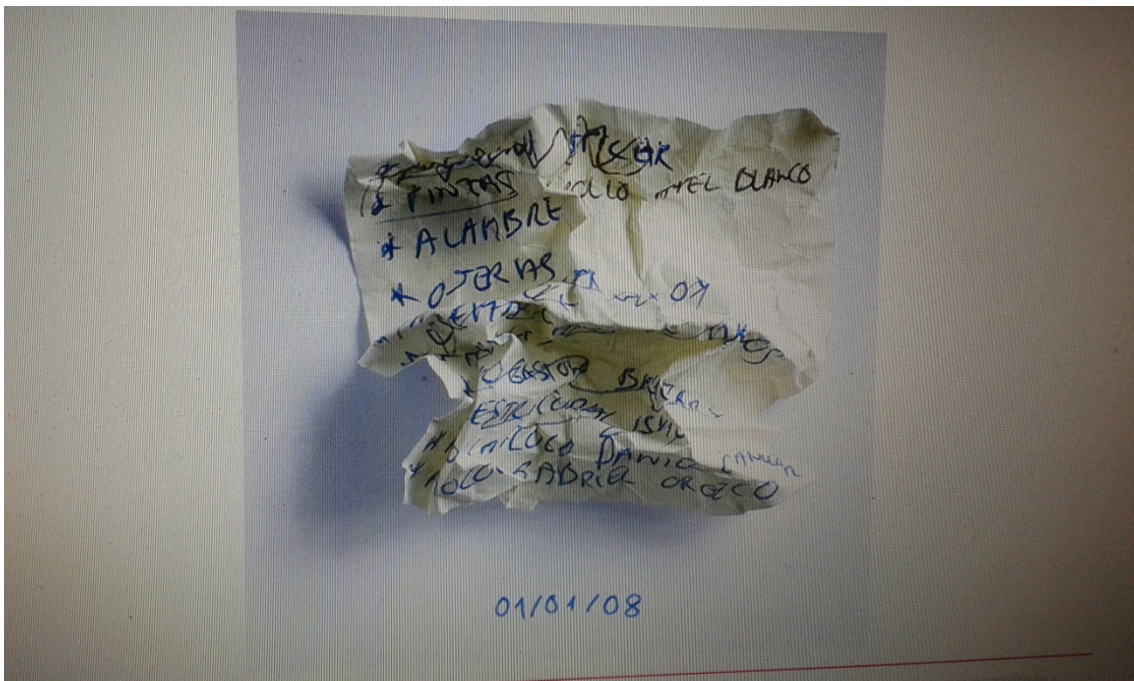
En realidad la esencia de este proyecto no es otra que la de reflexionar sobre la obsesión de documentar y clasificar objetos y elementos banales, que constituyen una colección absurda, sin sentido, pero de una manera seria, con todo el proceso de catalogar, clasificar y ordenar que ello conlleva. La fotografía funciona como un contenedor de todo el proceso y sirve para documentarlo.

En otro proyecto, *NOTAS* (2008), esta artista continúa reflexionando sobre su fascinación con los archivos, y empleando igualmente números y fechas como un factor referencial a la hora de construir sus imágenes fotográficas. En esta ocasión se trata de una serie de más de cuatrocientas fotografías de Post-it arrugados, a tamaño real.



Proyecto *NOTAS*, 2008

Todas ellas forman un calendario del año 2008. Como ella misma señala: "En vez de simplemente restringir la clasificación a una nota de Post-it al día, algunas fechas contienen más de una o ninguna con la finalidad de crear un sentido narrativo. Esta sugerencia es enfatizada a través del estado en el que se encuentran las notas y del texto parcialmente oculto. La presentación formal de este conjunto de notas como objetos para ser analizados y observados indica su significado, pero ¿cuál es el origen de éste y quién o qué es el responsable de crearlo? A su vez, este proyecto también plantea preguntas acerca de lo que constituye un archivo y cómo la descontextualización propia del enfoque científico usado para mostrar estos objetos, simultáneamente obstruye y crea la codificación del conocimiento." **(1)**



Proyecto NOTAS, 2008

ANGÉLICA DASS

((Río de Janeiro, Brasil, 1979)

Con su proyecto *Humanae*, que expuso en la galería Max Estrella de Madrid, en el año 2013, Angélica Dass trata de responder a una pregunta, muy humana y casi metafísica: ¿De qué color es la piel del hombre...? Con su propuesta, esta joven artista, nacida en Brasil pero que ha desarrollado la primera fase de su todavía aún muy novel carrera artística en nuestro país, crea un interesantísimo intento igualitario de clasificación fotográfica de los distintos registros cromáticos de la piel humana, sin ningún tipo de condicionante de sexo, edad o raza. Angélica utiliza las guías PANTONE (se trata de uno de los principales sistemas de clasificación de colores, que los representa mediante un código alfanumérico, permitiendo recrearlos de manera exacta en cualquier soporte), aplicando sobre el fondo de cada retrato el tono exacto extraído de una muestra, de 11 x 11 píxeles, procedente de una zona concreta de su rostro. El objetivo final es el de registrar y catalogar todos los posibles tonos humanos de piel.



PANTONE 7522 C

De esta forma, junto al retrato de cada persona incorpora igualmente una franja horizontal blanca, situada en la parte inferior de la imagen, en la que aparece el número exacto del Pantone que corresponde al color de la piel, en concreto a un fragmento particular de ésta, del retratado.

Tarea tan apasionante como inabarcable, que sólo llegaría a su hipotético final si consiguiera fotografiar a todos los habitantes del Planeta Tierra... una quimera que me hace recordar aquel texto borgiano en el que unos cartógrafos levantaban un mapa del Imperio, que tenía el propio tamaño del Imperio...



Aspecto de su exposición *Humanae* en la galería Max Estrella, Madrid, 2013

De todas formas, la fotografía siempre ha sido, ya desde casi sus inicios, un medio idóneo para establecer catalogaciones, clasificaciones y taxonomías. Obviamente, nombres como los de Atget, August Sander o más recientemente los Becher, enseguida acuden a nuestra memoria...

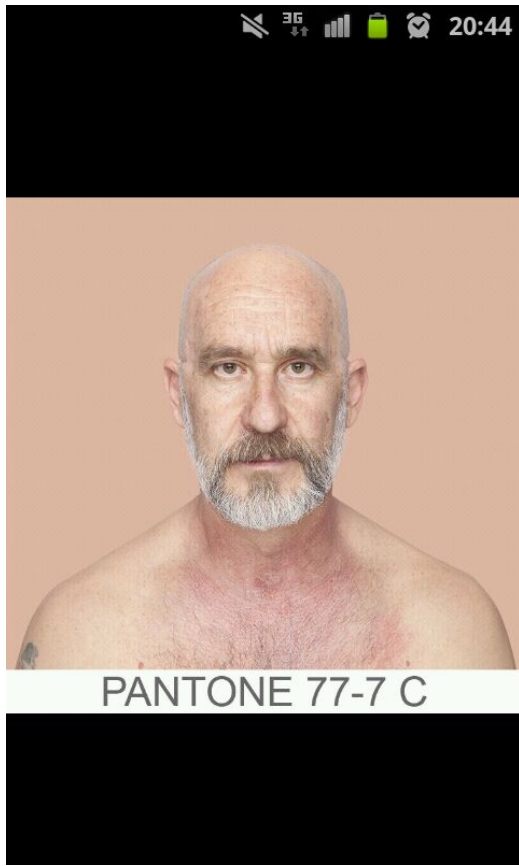
La propia Angélica Dass nos lo cuenta con sus palabras: "Humanae es un intento de poner de relieve que la sutil continuidad de nuestros tonos hacen más por la igualdad que por la diferencia. Es una suerte de juego para subvertir nuestros códigos. La meta del proyecto es provocar y debatir en la actualidad, usando Internet como una plataforma de discusión sobre la identidad étnica, creando imágenes que nos llevan a igualarnos, independientemente de factores como la nacionalidad, el origen, la condición económica, la edad o las normas estéticas." **(2)**



Se trata sin duda de un auténtico *work in progress*, en el que, junto a una amplia serie de fotografías ya realizadas, todo aquel que lo desee puede ser parte integrante del proyecto. ¿De qué color es su piel?, podría ser la pregunta, o también: ¿Qué número es usted? Atrévase a descubrirlo...



Angélica Dass. *Humanae*, 2013



Angélica Dass. *Humanae*, 2013

JOAN FONTCUBERTA

(Barcelona, 1955)

Ya me he referido con anterioridad en este proyecto de investigación a Joan Fontcuberta como una de las miradas (y voces) de referencia, no sólo dentro de la fotografía española contemporánea, sino también del panorama internacional, en su doble vertiente práctica y teórica.

Fontcuberta lleva ya cierto tiempo recorriendo un singular camino de funambulista dentro de la esfera del arte. Con admirable equilibrio se mueve por el cimbreante y difuso alambre que separa la realidad de la ficción. Ficción o ilusión perceptiva, representativa e iconográfica. Este artista se convierte así en una especie de mago y/o en un prestidigitador visual, siempre a punto de sacar de su chistera el conejo-imagen más sorprendente e inesperado.



Joan Fontcuberta. Serie *Semiópolis (Bradbury)*, 1994

De esta forma, su trabajo se nos aparece como un peculiar *totum revolutum* en el que se cuecen a partes iguales la ilusión, la realidad, la fantasía, la imaginación, la ciencia, la naturaleza y la cultura. Todo ello bien revuelto y agitado por la cuchara del oficio.

Dentro de los ejemplos de obras en las que aparece la sinergia texto e imagen, y en concreto, buscando las conexiones entre códigos lingüísticos no textuales, tal como estamos analizando, debemos ahora hacer mención al proyecto *Semiópolis* (1994), en el que va emplear el lenguaje braille, como un código legible, aunque a nuestros ojos de videntes pueda no parecerlo.



Joan Fontcuberta. Serie *Semiópolis*. 2000

En él, y comentando la pieza llamada "*Bradbury*", Fontcuberta nos ofrece la representación fotográfica de un paisaje, una auténtica "semiografía", roturada por las pequeñas formas esféricas que construyen el lenguaje braille. Formas que nos pueden recordar tanto

el despliegue de un ejército (de puntos en relieve), como las alineadas edificaciones de una extendida ciudad.

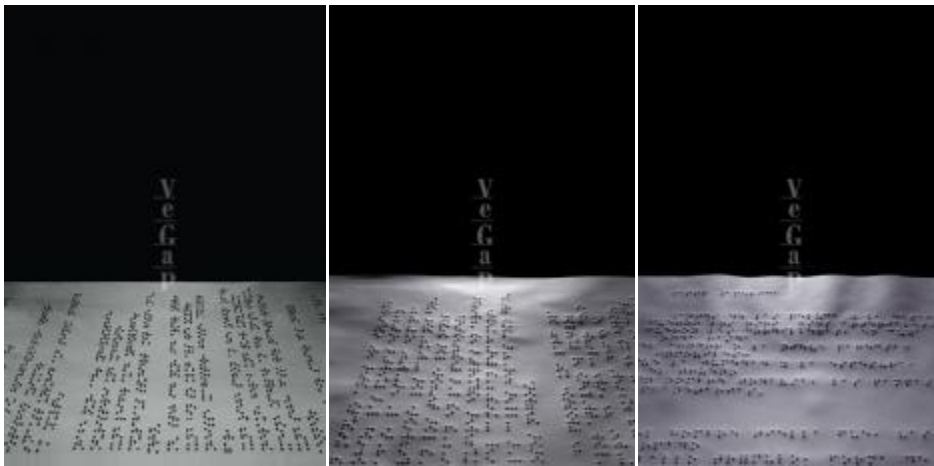
Una orografía de mínimas protuberancias que definen su crítico dibujo acentuado por una luz transversal. No podemos "leer" –a menos que conozcamos ese código- la verosimilitud del mensaje que encierran sus pequeñas lomas, y ante nuestra vista, tanto da la monosemia de las crónicas marcianas, como el polisémico paisaje de un plausible poema.

Como señala en este sentido Emmanuel Guigon: "Al obstaculizar la legibilidad, devuelve a la escritura su materialidad "perdida", y la hace más secreta, más enigmática, como si fuera portadora de un sentido opaco incluso para aquél que le traza. Dice y no dice nada. Afirma a la vez la existencia de un mensaje y su ilegibilidad (...) Tal es lo que Barthes llama "la invención de una semiografía especial" (a propósito de André Masson), para que la escritura se manifieste en su verdad (y no en su instrumentalidad), es necesario que sea ilegible: el semiógrafo produce conscientemente, mediante una elaboración soberana, algo ilegible: escinde la pulsión de escritura del imaginario de la comunicación (de la legibilidad)" (3)

Esta "perversión" de lo legible dota, pues, a la escritura de una mayor dimensión de fisicidad, de carácter material; la convierte en la plasmación de un auténtico lenguaje de signos visuales (que, debo recordar, se encuentra en el origen mismo de todos los lenguajes) que pueden leerse sin necesidad de conocer su propio significado.

Una voluntad de semiografía similar es la que, sin lugar a dudas, anima la serie de *Semiópolis*. Lo que verdaderamente nos atrae de estas imágenes fotográficas no es tanto los códigos textuales que esconden, cuanto sus propias potencias visuales y plásticas. Se convierten así en representaciones paisajísticas de una naturaleza fantástica pero, a la vez, plausible.

Como decía, nos pueden recordar extrañas orografías, inquietantes formaciones de criaturas o de habitáculos, huellas y trazos de civilizaciones perdidas, construcciones urbanas semihundidas en la arena del pasado, o, tal vez, señales ubicadas por una cultura desconocida para facilitarnos, procedentes de otro universo, el aterrizaje de nuestra propia mirada sobre la pista del papel fotográfico.



Joan Fontcuberta. Serie *Semiópolis*. 2000

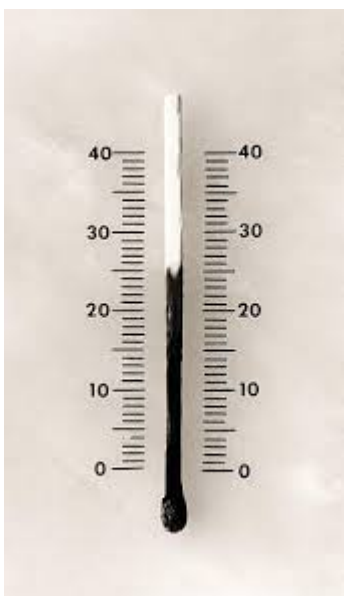
De esta manera, textos fundamentales de la historia de la literatura como *La Metamorfosis* de Kafka, *La Náusea* de Sartre, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *El Aleph* de Borges, *El Canto General* de Pablo Neruda, *El Libro del Desasosiego* de Pessoa o el propio *Génesis* bíblico, se transforman en sugerentes e inquietantes arquitecturas visuales, en alimento para la mirada de los ojos más que para la de nuestras mentes.

CHEMA MADDOZ

(Madrid, 1958)

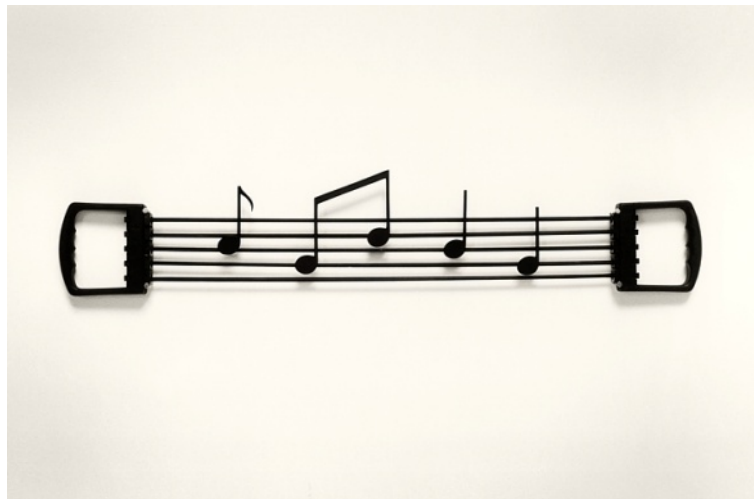
De nuevo debemos hacer mención también de otro autor que se inscribe por derecho propio -una vez más- dentro de esta investigación. Hablo de Chema Madoz.

Una obra tan íntimamente vinculada al lenguaje y a los juegos semióticos como la suya no podía dejar de interesarse por incluir asimismo otros niveles de representación lingüística, otros códigos y lenguajes que se escapan a aquellos que puedan estar únicamente basados en la palabra y en el texto.



Me refiero a códigos como el numérico y matemático, o incluso el musical, y que, como acabamos de ver, se convierten también en convenciones semánticas que terminan por definir otros tipos de lenguajes. No están compuestos por elementos característicos del lenguaje escrito como son las letras o las palabras y, por tanto, no pueden someterse a las reglas comunes de lectura, pero no obstante sí que pueden ser leídos a la luz de una norma diferente, desde otro modo de (re)conocimiento.

Por otra parte, estos signos, que sirven para representar otras estrategias de escritura diferentes, pero igualmente legibles para el conocedor, tienen igualmente una dimensión formal, podríamos decir plástica, lo mismo que sus "parientes cercanos": las letras y las palabras que éstas componen. Es por ello que, con independencia de sus propios valores semánticos resultan elementos que podemos apreciar visualmente y que van a aparecer en muchas de las obras de los fotógrafos que constituyen esta tipología.

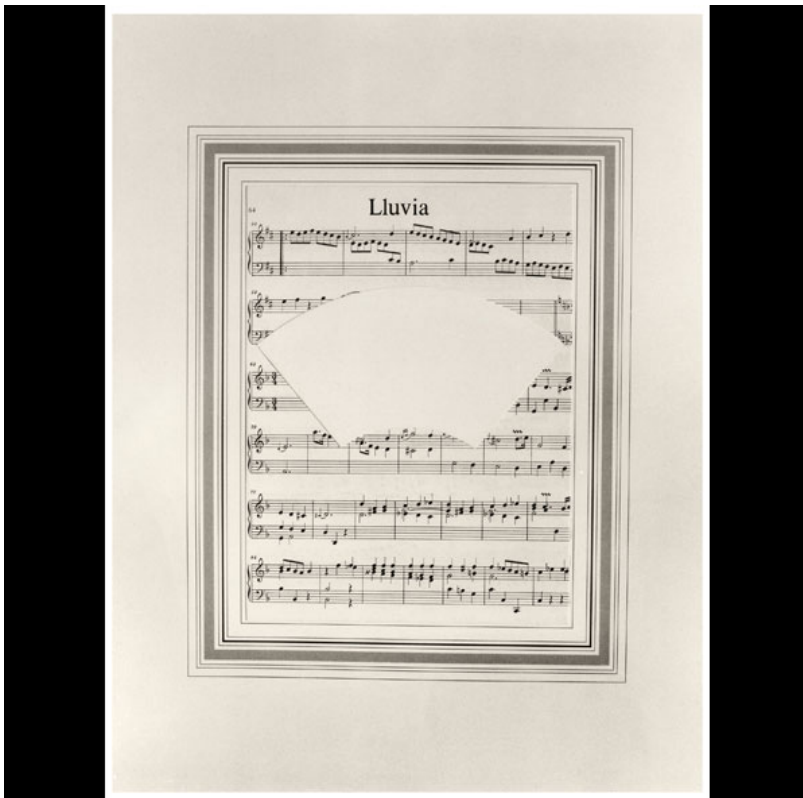


Así pues, los números son también un lenguaje que puede leerse, y decodificarse, igual que si fuera un relato, un poema o una epifanía para iniciados. Una escritura de cifras, dígitos y signos, frágiles y poderosos a un tiempo, capaces de explicar el universo, erigir ciudades o dibujar el infinito concepto del infinito. Escritura al fin y al cabo.

Sin duda, la presencia de los números y los dígitos ocupa un lugar nada desdeñable dentro de la producción artística de Madoz. Vemos, pues, fotografías en las que las cifras numéricas se constituyen en auténticos protagonistas de sus composiciones. Pienso en una imagen de 1999 en la que aparecen las marcas numéricas de un termómetro señalando el nivel de temperatura de una cerilla ya apagada; o también otra en la que los centímetros de una regla que se extienden por el zócalo de una habitación, marcando su exacta medida y ¿quién

sabe? tal vez incluso el lugar adecuado para colocar los muebles que la van a habitar; e incluso otra más en la que un semicírculo graduado o transportador de ángulos, acaba metamorfoseado en un círculo solar que engulle un horizonte marino...

Del mismo modo, la música (una disciplina artística que le interesa especialmente) está también presente en diversas de sus composiciones. Quizás deberíamos especificar la música que se ve más que la que se oye, es decir, las notas musicales escritas sobre el pentagrama.



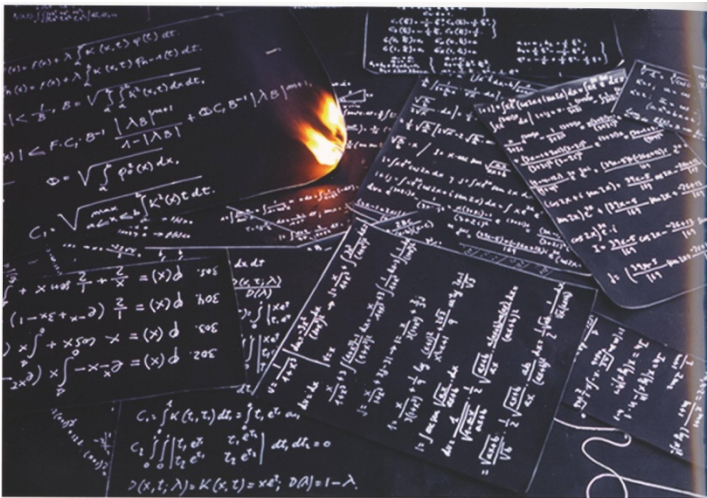
Obras que nos muestran un aparato gimnástico, utilizado para tensar los músculos, convertido en un singular pentagrama que nos sirva para interpretar la física música del esfuerzo y el ejercicio; o también la que nos presenta la página de una partitura en la que algunas notas y acordes han sido borrados por la acción de lo que parece ser un limpiaparabrisas...

GONZALO PUCH

(Sevilla, 1950)

El trabajo fotográfico de Gonzalo Puch es el resultado de una cuidadosa puesta en escena que, a la vez, deja abiertas ciertas rendijas de sorpresa y aleatoriedad. Son al mismo tiempo ámbitos mentales y escenarios íntimos que tejen y destejen una suerte de teatro cotidiano cargado también de misteriosa ambigüedad. Proceso en el que emplea todos los elementos físicos y conceptuales que le rodean.

“En su obra fotográfica, trata de una forma muy particular temas de interés general, como el arte, la ciencia y la tecnología y las relaciones entre ellas, del estado del mundo como naturaleza y del concepto esencial de conocimiento y de proceso de aprendizaje, a través de situaciones representadas en escenarios contruidos.



Gonzalo Puch. *Sin título*, 2002

No se trata de una fotografía basada en la realidad, sino estructurada a partir de una idea, de un proyecto concreto, en el que se reconstruye un lugar, generalmente una habitación, que mantiene una clara relación con el mundo de la cultura y del conocimiento. Puch mezcla en sus imágenes lo real con lo irreal, con lo imposible que reviste la forma de un sueño, de un fragmento de pensamiento, de un fogonazo de la imaginación..." (4)

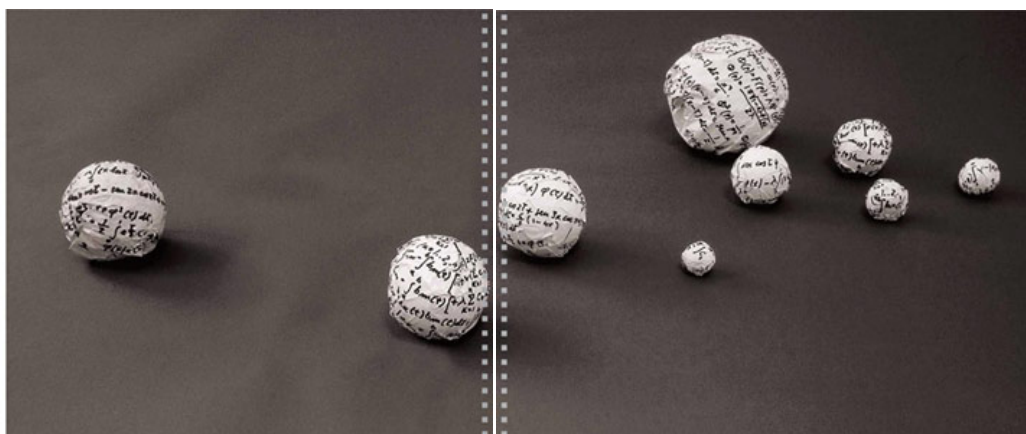


Gonzalo Puch. *Sin título*, 2002

En este sentido podemos analizar su obra "*Sin título*" (2002), convertida en una (geo)grafía de fórmulas matemáticas que se graban, blanco sobre negro, como un tatuaje numérico en la piel de luz sustractiva de las pizarras. Los números –como señalábamos

anteriormente- son también un lenguaje que puede leerse, y descodificarse, igual que si fuera un relato, un poema o una historia escrita.

Matemática de mente, nada demente, con la que Gonzalo Puch aún a voluntades didácticas (no en vano lleva desde 1986 dedicado a la enseñanza en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca), con indagaciones espaciales, reflexiones científicas y vocaciones codificadas; un personal *totum revolutum* que le sirve para desarrollar la ecuación de una metáfora.



Gonzalo Puch. *Sin título*, 2006

Ese mismo interés por la presencia de las pizarras, como una superficie –con una gran carga física y objetual– sobre la que grabar conocimiento, de un modo vinculado a la didáctica y a la pedagogía, e igualmente por el lenguaje de los números y las fórmulas matemáticas (lenguaje al fin y al cabo), aparece también en algunas otras de sus fotografías. Son imágenes que muestran un escenario que puede fácilmente identificarse con el de un aula o un espacio de educación y aprendizaje. Pueden ser lugares habitados por la

presencia de personas, pero también en ocasiones por su propia ausencia.

Asimismo en sus fotografías observamos también la representación de otra estrategia recurrente: una serie de formas esféricas, que tanto pueden remitirnos a los planetas, orbitando en una galaxia, como a unas humildes bolas de papel escrito; otro tipo de sistema planetario, mucho más modesto, pero no menos cargado de información.

CARLOS SANVA

(Madrid, 1978)

Partiendo de la fotografía documental como territorio inicial de expresión, el trabajo artístico de Carlos Sanva deriva hacia un cuestionamiento de sus posibilidades, pero también de sus limitaciones, lo que terminará por encaminarle a la búsqueda de un mayor nivel de libertad creativa, que se formaliza en la realización de distintos proyectos personales.

Su experiencia profesional como reportero gráfico en diversos diarios le ha llevado a considerar el hecho de que, en mayor o menor medida, todas las imágenes documentales se encuentran tergiversadas o manipuladas. Del mismo modo, cree que su propia idiosincrasia las convierte en elementos que carecen de determinadas potencias de comunicación. "Hay historias que no llegan a la foto...", dirá.

Su obra artística es muy variada y se halla siempre signada por ciertos parámetros y coordenadas que le sirven para registrar un retrato de investigación de diversos colectivos y grupos sociales, en los que observa –y refleja– ciertas mecánicas alteradas de apariencia cotidiana.

El proyecto *Numbers* consiste en una caja de 16 imágenes fotográficas que representan a una serie de personas vistas de espaldas, portando camisetas de deportistas reconocidos en las que aparece como principal elemento de representación visual el dorsal, esto es, el número que llevan en las equipaciones de sus respectivos clubes.

De esta manera, la información numérica se convierte en un código de identificación y sobre todo de significación que adquiere un valor en sí mismo, no tanto desde un punto de vista visual, sino fundamentalmente como un símbolo de identidad y un deseo de pertenencia a la figura del deportista de élite; el moderno héroe de nuestro poco heroico tiempo presente...



Carlos Sanva. Proyecto *Numbers*



Carlos Sanva. Proyecto *Numbers*

CONCHI TRINIDAD

(Madrid, 1970)

El propósito de " *Deja que tus dedos vean*", un proyecto de una artista como Conchi Trinidad, que aún estando todavía en una primera etapa de su trayectoria fotográfica, ya muestra un lenguaje muy personal y atractivo, es fundamentalmente el de conseguir que las personas invidentes o con poca visión sean capaces, no sólo de ver, sino de disfrutar, sentir e imaginar la composición de sus fotos, de compartir la experiencia de acceder a una nueva manera de percibirla fotografía, mediante la utilización de recursos de percepción sensorial, diferentes a los que nos ofrecen nuestra visión.



Conchi Trinidad. "*Deja que tus dedos vean*", 2014

Como la propia fotógrafa afirma: "Sentía la necesidad de crear un proyecto humano, un proyecto que mostrara una cara de la realidad apenas percibida por los que tenemos la capacidad de ver. Cuántas veces me he preguntado en estos últimos meses: ¿Cómo es posible que no lo vea? Si lo tiene delante. La respuesta también estaba cerca, hace falta querer mirar para ver..." **(5)**

Este proyecto se expuso en la madrileña galería Francisco Duayer, entre octubre y noviembre del 2014. Una muestra que Conchi Trinidad abre con una significativa frase del escritor francés Antoine de Saint-Exupéry: "He aquí mi secreto, que no puede ser más simple: solo con el corazón se puede ver bien; lo esencial es invisible a los ojos".

Se trata de una serie de 10 fotografías impresas en papel de algodón en blanco y negro, cuyas superficies –en un claro homenaje a todas las personas que no pueden ver- ha intervenido con hilos de colores que le sirven para crear diferentes texturas codificadas según sean las escenas e imágenes que representan. De esta forma, alguien invidente podrá "leer" mediante estas áreas texturizadas si la fotografía muestra agua, una montaña, árboles, personas o cualquier otro elemento que se incluya en la escena.



Por otra parte, en el margen derecho de cada fotografía aparece una traducción al lenguaje braille de esos códigos creados para ser tocados y "leídos", no con las yemas de nuestras pupilas sino con las de nuestros dedos.



Conchi Trinidad. *"Deja que tus dedos vean"*, 2014

Estas obras se insertan claramente así dentro de esa corriente artística, el *Braille Art*, a la que hacíamos referencia en el inicio de este capítulo, una estrategia de creación aún no demasiado conocida, en la que nos encontramos obras que tienen como nexo común el uso del sistema braille, y que se encuentran a medio camino entre la palabra y la imagen. Entre lo visible y lo invisible.

En este sentido, tal como manifiesta Azucena Hernández, una especialista en esta singular concepción artística: "Gracias a esta clase de iniciativas, la condición de ceguera no debe suponer el impedimento para la adaptación al entorno artístico y cultural. Durante toda la historia del arte, las imágenes visuales predominan por encima de otros canales de percepción. Relegando a un segundo plano otras percepciones sensoriales como, por ejemplo, el tacto. Pero ¿qué sucede cuando esa capacidad de experiencia estética a través de lo visual se encuentra anulada?"

Si un mayor número de artistas se hubieran parado a pensar en esta cuestión, tendríamos ante nosotros un nuevo abanico de posibilidades ¿posiblemente un arte más accesible, más inclusivo? Si así fuera las personas con capacidades perceptivas diferentes, podrían mejorar su adaptación y normalizar el entorno en el que viven.

La base del aprendizaje de la historia del arte, y de la cultura artística de las personas ciegas, depende de dos modos de acercar la información al sujeto.



Conchi Trinidad. "*Deja que tus dedos vean*", 2014

Por un lado la información verbal y descriptiva. Por otro lado, mediante el empleo de adaptaciones táctiles (información en braille, texturas, relieves).

En la serie "*Deja que tus dedos vean*" el título invita a que "*veamos*" por medio del tacto. La artista pone a disposición del espectador ambos canales, por un lado las texturas y por otro el elemento descriptivo, consiguiendo la comprensión total de las fotografías..."

(6)

(1) <http://www.estefanibouza.com>

(2) <http://www.humanae.tumblr.com>

(3) GUIGON, Emmanuel. "La Imagen Dolorosa", en *Manolo Millares*. Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2003, p: 24.

(4) VVAA. *100 Fotógrafos españoles*. EXIT Publicaciones, Madrid, 2006, p. 322.

(5) <https://www.unojoparaelarte.wordpress.com/2014/11/13/deja-que-tus-dedos-vean-de-conchi-trinidad/>

(6) *Op. cit.*

5.11. PALABRAS DE LUZ

De acuerdo a su pura etimología, fotografiar es escribir con luz. No debería resultar, pues, demasiado sorprendente encontrarnos con fotógrafos que asumen este predicado de una manera prácticamente literal, recurriendo al empleo de la luz, tanto a partir de fuentes naturales como eléctricas, para escribir en sus imágenes fotográficas. Luz escrita: una fascinante y luminosa tautología.

La luz, entendida –y sentida- como metáfora, energía, concepto y símbolo, ha iluminado con el calor y el color de sus rayos buena parte de las principales manifestaciones del arte y de la cultura.

Una luz que, como señala Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de Símbolos, “es identificada tradicionalmente con el espíritu, que se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa [...] La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad (...) Es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde en lo situacional a Oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual” **(1)**

Carácter simbólico y sacralizado que se ha constituido en un referente de obligado cumplimiento dentro del mundo de las artes

visuales. El Planeta Arte se enciende y se incendia –como una intangible e inefable lámpara- con el ritmo y el concurso de la materia lumínica.

Sin luz no hay visión. Un predicado tan tautológico y evidente como éste nos puede servir para calibrar la importancia y pertinencia del papel que el (f)actor luz juega dentro del teatro de las artes visuales. Un teatro de luces y también de sombras, no lo olvidemos. El arquitecto norteamericano Louis Khan afirmaba: “la luz es la auténtica fuente de todo ser. En realidad nacemos de la luz. Yo creo que la luz es la autora de todo lo que es material...”

Deberíamos tal vez añadir que igualmente es autora de buena parte de todo lo que es espiritual. Un carácter simbólico y sacralizado que hace que la identifiquemos con el propio espíritu, con toda su aura metonímica y su intensidad luminosa. Esa doble militancia, ética y energética, inmaterial y física, es la que hizo a los primeros padres del cristianismo, y después a los eruditos medievales, diferenciar entre lux (dimensión espiritual) y lumen (dimensión material). Lux y/o lumen, lo cierto es que sin duda se ha convertido a lo largo de la historia en un material útil y fecundo para muchos artistas.

Aunque las primeras manifestaciones de la luz en el arte gozan evidentemente de una mayoría de edad–como lo ha demostrado acertadamente Gillian Wolfe en su libro *La luz en el arte*- lo cierto es que será a partir de los años 50 y 60 del siglo XX, cuando las experiencias artísticas que emplean la luz en sus distintas formas de expresión adquieren un mayor protagonismo.

Será entonces cuando esta fuente de energía –fundamentalmente la que se genera a partir de la electricidad- se convierte en un recurso artístico referencial, abarcando una amplia y variada sintaxis lumínica: neones, holografías, vídeo, *Leds*, fotografía, cajas de luz, cine, etc., comenzando a ser práctica habitual en un grupo de

artistas, en su mayoría norteamericanos, que arrojarán – literalmente- la luz de sus experiencias sobre el panorama artístico mundial.

Muchos son esos hombres y sus nombres: Dan Flavin, con su mágica utilización de los fluorescentes, llena de pureza, rigor y precisión; Walter de María, empleando las eléctricas arterias de los rayos como material artístico; Oskar Fischinger, autor de un singular cine, abstracto, geométrico y pleno de cromatismo, o, por supuesto, James Turrell, un auténtico místico de la luz, para quien ésta es nuestro medio físico y, más aún, nuestro auténtico alimento: “We are light eaters. We drink light as vitamin D”, llegaría a afirmar... Comida, bebida y complejo vitamínico que consiguen mantenernos energéticos, radiantes, calientes... y también creativos.

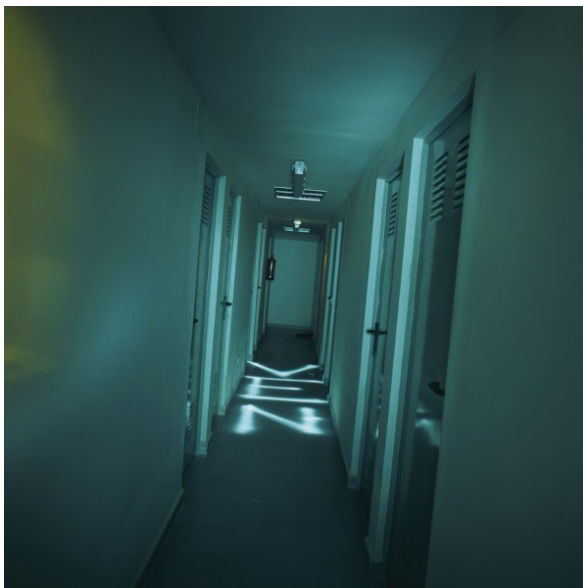
Una práctica que, como ya señalábamos inicialmente, puede verse asimismo reflejada en el trabajo de un buen número de fotógrafos contemporáneos, tal y como vamos a poder comprobar enseguida, que llevan a término –casi literalmente- ese imperativo etimológico que anima a la fotografía como un lenguaje escrito con luz. Y lo hacen empleando diversas vías de expresión, desde la propia utilización de la luz solar con la que escribir sobre diversas superficies para después aprehender esa escritura lumínica con la no menos luminosa escritura de la fotografía, hasta otros casos en los que los neones y otras fuentes luminosas, como las que emanan de un proyector, se convierten en materiales de creación visual y textual.

JAVIER AYUSO

(Madrid, 1981)

Este artista supone igualmente otro ejemplo bien significativo de la importancia y presencia que ocupa la palabra y en general lo textual prácticamente en toda su trayectoria.

Como escribí en un texto para el catálogo de su exposición en la Kursala de Cádiz en el 2012: "Se trata de un fotógrafo –vale decir, un creador visual- al que yo calificaría doblemente de JASP (Joven Aunque Suficientemente Preparado), y también de JASPPP (Joven Artista Seducido Por el Poder de las Palabras)... y este es igualmente el caso de las obras que nos presenta.



Javier Ayuso. Serie *Pintadas*. 2009

Sus fotografías son literalmente un lenguaje imaginado de letras, de palabras, de textos. Imaginado porque a la gasolina de la

imaginación le añade la bujía de las imágenes y el carburador de la poesía. Pues no otra cosa que poemas visuales son en gran medida estas fotos. Poemas escritos con luz; escrituras de luz; fotografías.

Si al -por todos conocido- proverbio oriental: "Una imagen vale más que mil palabras" le añadiéramos ahora su espejo: "Una palabra vale más que mil imágenes", nos quedaría algo más que un palíndromo textual, tal vez un empate técnico. ¿Y qué tal si decimos, algo así?: Una imagen-palabra vale tanto como una palabra-imagen... " **(2)**

Afirma Rod Slemmons, "las palabras entran en nuestros cerebros a lomos de las imágenes. Las imágenes entran en el cerebro a lomos de las palabras [...] La coreografía de imagen / palabra / palabra / imagen no es fácil de componer." **(3)**

Cuando Javier Ayuso, citando a Blas de Otero, ese ángel fieramente humano, ese redoble de conciencia poética, dice: "Me queda la palabra", lo que realmente quiere decir es que le queda la palabra para explicar-alumbrar la imagen, porque la suya es una obra de espejos (¿no es acaso toda fotografía un espejo?) en la que no se sabe bien dónde está la frontera del azogue, si en la superficie del texto o en la piel de la plástica.

Y aunque al quedarle la palabra pareciese que la imagen no estuviera invitada a esta fiesta, la realidad (o la irrealidad, ya que hablamos de fotografías construidas, escenificadas, ficcionalizadas) es que lo visual juega un papel prácticamente igual de importante que lo textual. Me queda la palabra porque me queda -también- la imagen...



Javier Ayuso. Serie *Pintadas*. 2009

Una voluntad y una decisión que aparecen bien reflejadas, sobre los espejos de sus fotografías, a lo largo de las distintas series que presenta, tal como vamos a ir analizando a partir de ahora.

Pintadas es, sin duda, a mi juicio una de sus series más logradas. En esas fotografías escribe –literalmente– con luz, en lo que resulta ser una suerte de curiosa tautología: fotografiar es escribir con luz, y precisamente con luz es con lo que escribe en las fotografías...

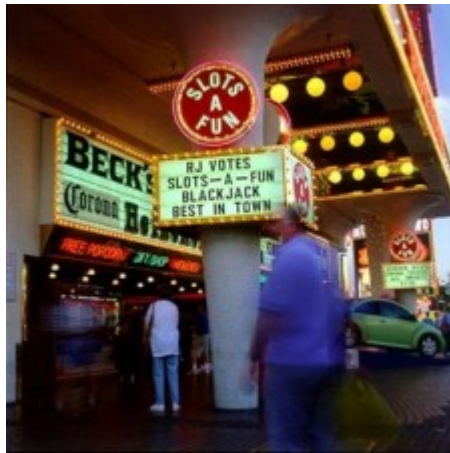
En todas y en cada una de ellas las palabras se filtran –y se infiltran– sin cesar en los territorios iconográficos: definen espacios, nominalizan ausencias, visualizan ideas y lemas, se convierten en cuerpos eléctricos, en huellas pigmentadas sobre el lienzo de la naturaleza o de la ciudad (Stop / Solo / Sexo / Rip / Off / Cop / Sangre / Sísifo / Sueño / Esto no son palabras...), incluso dibujan la sombra luminosa de la interrogación. Sombras luminosas, sin duda, por cuanto los escenarios de estas imágenes fotográficas están siempre iluminados por luces artificiales que se despliegan como destellos textuales por los paisajes nocturnos y semioscurecidos de su resplandeciente imaginación creativa.

Es por ello que, Rocío Alés nos comenta: “En la serie conocida bajo el título *Pintadas*, vemos cómo palabras materialmente incandescentes pueden ser insertadas en una serie de paisajes, transformando la significación original de estos.” **(4)**

JULIO LÓPEZ SAGUAR

(Madrid, 1954)

Según las propias palabras de Julio López Saguar: “Mi trabajo fotográfico es un reflejo de lo que vivo. Ante todo me inspira el mundo urbano. Vivo en las afueras de Madrid y atravieso todos los días esta ciudad en transporte público de punta a punta. Siempre estoy pendiente de todo lo que se mueve a mi alrededor, veo, escucho y, a veces, fotografío. Me interesan mucho la ciudad y sus habitantes”. **(5)**



Julio López Saguar. Serie *Las Vegas*, 2006

El paisaje urbano es ciertamente el territorio predilecto de este fotógrafo que comparte su interés por los lenguajes visuales junto a la realización cinematográfica y el mundo de la publicidad.

Su mirada como fotógrafo le permite seleccionar una pequeña parte de la realidad para transmitirnos una idea. Su obra es irónica, directa,

conceptual y utiliza las metáforas visuales con maestría.

En sus series fotográficas sobre Las Vegas –que pueden enmarcarse dentro de la llamada estética del *New Color*- arroja una interesante y personal visión sobre el peculiar paisaje urbano de esa ciudad, poniendo el énfasis en la tensión de caos que irradia, y elaborando una mirada crítica a una sociedad tan dominada por el consumo y la artificialidad como la americana, de la que Las Vegas puede considerarse un inquietante epítome.



Julio López Saguar. Serie *Las Vegas* , 2006

A lo largo de las fotografías que conforman estos proyectos, asistimos a una extensa y variada gama de letreros, carteles, textos y señalética que adoptan el alma eléctrica de las luces de neón. Señales luminosas, palabras encendidas –e incendiadas por la luz artificial- que dibujan una atractiva pero a la vez inquietante cartografía urbana en medio del desierto (real y simbólico...).

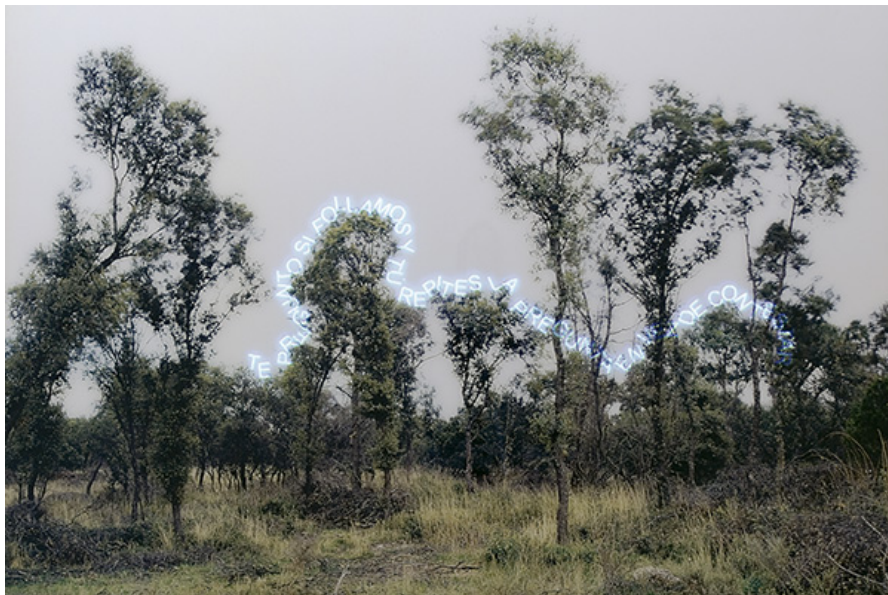


Julio López Saguar. Serie *Las Vegas* , 2006

FRAN MOHÍNO

(Daimiel, Ciudad Real, 1966)

Su campo de producción artística abarca un espacio de investigación en torno a determinados cuestionamientos vinculados a la individualidad y a su relación con lo subjetivo, que en ocasiones provocan efectos de identificación y en otros casos de confusión. Las líneas que lo articulan atienden a una serie de presupuestos en los que las relaciones de afecto, la sexualidad, la construcción de la personalidad en las primeras etapas de la vida del ser humano y también el lenguaje –que juega un papel notable en muchas de sus obras- se constituyen en sus principales referentes.



Fran Mohino. *Jogging In Your Garden TPSFYTRLPEVDC*, 2004

Aunque ha venido utilizando diferentes estrategias expresivas de creación, la fotografía, vinculada igualmente a otros lenguajes como

el video o las instalaciones, ocupa un lugar destacado en sus procesos de trabajo, sirviéndole como un eficaz y polisémico soporte de comunicación para poder expresar determinadas inquietudes, preocupaciones y fragilidades del hombre contemporáneo.



Fran Mohino. *Jogging In Your Garden TPSFYTRLPEVDC*, 2004

En la serie *Jogging in your garden* presenta imágenes fotográficas de paisajes que han sido intervenidos proyectando sobre los contornos irregulares de los árboles, por medio de una animación digital, una línea de luz formada por palabras con connotaciones eróticas, que vienen a ser en cierto modo la propia mirada proyectada del artista. Así, el texto da forma pero también entidad conceptual a esta personal representación de la naturaleza, estableciendo una estrecha relación con un paisaje que concibe como un lugar de deseo y seducción, y también como una posible fuente de cierto placer sexual.

En este sentido, afirma Javier Hontoria: "En la serie *Jogging in your garden* proyecta sobre imágenes fotográficas de paisajes leyendas que siguen la trayectoria que dictan las formas de la naturaleza: arbustos, ramas y árboles. La luz convertida en lenguaje, dinámico y

musical, pero incongruente en igual medida. De modo elocuente, resulta difícil seguir la leyenda y la imagen a un tiempo: la primera seduce, eclipsando a la segunda [...]

Entra aquí en liza la sexualidad, concebida no de un modo convencional si por ello entendemos la unión de dos personas en un acto unitario y homogéneo, la explosión simultánea del placer compartido[...] Para Fran Mohíno, el sexo, como materialización del amor, funciona a la inversa pues, en su culminación, hace perder la conciencia al individuo, sacándolo, de nuevo, fuera de sí, lejos del habitual y ansiado *climax* común[...] Estas leyendas que recorren las formas del paisaje son metáforas de la disolución de los contornos de la individualidad. El sujeto difuminado, de límites imprecisos es, así, más proclive a la felicidad. Y para encontrar la senda correcta a esa felicidad es necesario asumir la realidad de nuestro destino que no es otra que nuestra desaparición..." **(6)**

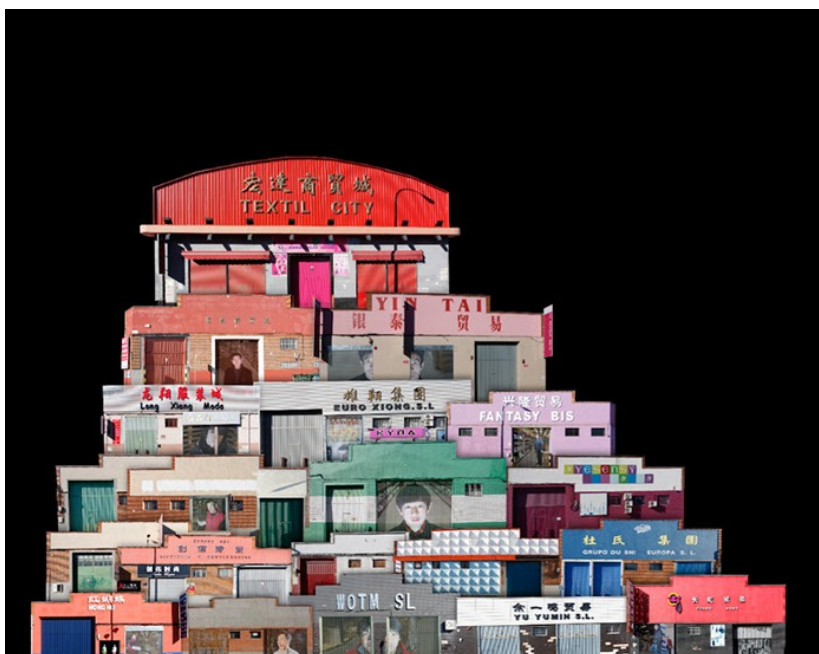


Fran Mohino. *Jogging In Your Garden TPSFYTRLPEVDC*, 2004

ROSA MUÑOZ

(Madrid, 1963)

La inclusión de palabras y frases en sus fotografías no se limita únicamente a los carteles, nombres y títulos de tiendas y comercios a los que haremos mención más adelante en la última de las tipologías establecidas, sino que además se amplía a otra percepción muy interesante, y que al mismo tiempo aparece muy presente en el arte contemporáneo, en su utilización como objetos, pero también en su recurrencia como nuevos materiales de creación, tal como puede ser el empleo de fluorescentes, neones y luminosos.



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro 23*, 2011

Con ellos compone un mosaico de palabras, letras y frases, que componen una especie de singular e iluminada vestimenta de las fachadas de los edificios y construcciones habitadas por el hombre y



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro nº 21*, 2011

ITZIAR OKARIZ

(San Sebastián, 1965)

Desde hace ya varios años Itziar Okariz ha venido desarrollando acciones que, según sus palabras, "consisten en transgredir las normas de comportamiento y tránsito normativizadas".

Uno de sus principales intereses artísticos es el de analizar las distintas relaciones que se establecen entre el individuo y la sociedad, siempre desde una perspectiva feminista. Okariz utiliza como medios habituales de expresión el video, las instalaciones, las performances y también la fotografía.



Itziar Okariz. *Made with USA Standard*, 2005.

A través de sus proyectos explora los juegos de la identidad y sus lógicas constructivas, e igualmente las interrelaciones que surgen entre lo simbólico, lo orgánico, lo artificial y lo tecnológico.

Dentro de sus diferentes estrategias de creación ha utilizado asimismo la palabra y lo textual como otra vía más de expresión y

comunicación, ligada e interconectada con la esfera de lo visual y lo performático.

De este modo, tal como afirma Beatriz Preciado: "... El cuerpo salta no sabemos si tratando de exceder las prácticas, las técnicas, las instituciones y los procesos de identificación propios de la fotografía y de su historia biopolítica o tratando de acceder a ellos. O ambas cosas. Algunos años después, en la serie *Escribir con una linterna* y utilizando un procedimiento semejante (explicitar en la representación el tiempo de la exposición fotográfica), Okariz extraerá el cuerpo dejando únicamente el rastro de luz que dibuja una linterna al escribir en la oscuridad las letras de una canción rock frente a un diafragma abierto. El nombre de estas acciones podría ser "Salto al borde de la episteme moderna con banda sonora de Siouxsie". No pares. No dejes de hacerlo..." **(7)**



Itziar Okariz. *Made with USA Standard*, 2005.

Por su parte, la propia artista añade: "*Escribir con una linterna* es del año 2000. En este trabajo, al igual que en *Acciones con moscas* donde sólo aparecen las manos, el cuerpo se va sustrayendo de la

imagen. Coloco la cámara en la oscuridad, abro el obturador y lo mantengo abierto mientras voy escribiendo en el espacio con la linterna. El cuerpo no aparecerá en la foto, ya que no hay luz ni tiempo suficiente para que aparezca en la exposición. El proceso de este trabajo desvela la forma en la que se genera la propia imagen por medio de la naturaleza misma de la exposición fotográfica. Los textos son fragmentos de canciones pop elegidas arbitrariamente en base a una preferencia afectiva y se despliegan gestualmente en un espacio y en un tiempo real: el tiempo de la exposición fotográfica.”
(8)



Itziar Okariz. *Made with USA Standard*, 2005.

Posteriormente, en el año 2005 realizó también una serie, *Made with USA Standard*, que expuso en la galería Moisés Pérez de Albéniz), en la que retomaría similares mecánicas constructivas en la creación de una serie de fotografías en las que de nuevo empleaba la luz para generar letras, palabras y textos.



Itziar Okariz. *Made with USA Standard*, 2005

Son imágenes urbanas nocturnas que le sirven para crear un conjunto de espacios y escenarios sobre los que escribir palabras de gran formato, que ocupan la mayor parte de la composición, y que se nos aparecen como presencias casi fantasmales, habitantes de una noche que acaba convertida en negra y a la vez luminosa página.

Otra nueva escritura con luz. Otra nueva fotografía.

MANUEL SOBREVIELA

(Madrid, 1990)

La luz, fundamentalmente la que procede del sol, es el principal material expresivo que utiliza Manuel Sobreviela para la construcción de sus imágenes fotográficas. Con ella escribe estas obras, en una suerte de tautología creativa: escribir con luz sobre el papel de la naturaleza y de las cosas para terminar de escribir con luz de nuevo sobre el papel emulsionado de las fotografías...



Manuel Sobreviela. serie: *PHOTO---GRAPHY*, 2014

Una dualidad de concepto y también de formalización que está en la raíz de los intereses de este joven y casi novel artista. Como él

mismo nos explica: "Homeostasis y Transistasis. La fuerza que intenta mantenerse inmóvil y la que intenta cambiar. La primera, es la tendencia general de todo organismo al restablecimiento del equilibrio interno cada vez que este es alterado. Mientras que la segunda, hace referencia a aquellos cambios que se producen en base a circunstancias sobre las que no se tiene control. Los seres humanos tienen estas dos características antagónicas a la vez: aquello sobre lo que se tiene capacidad de actuar, frente a la parte más instintiva y primitiva del Hombre.

Este trabajo, es una reflexión sobre esta dualidad, tanto en el plano físico como en el psicológico. Recortando cartones y utilizando como relleno la luz solar, consigo llevar una selección de frases a espacios determinados y en consecuencia, al ámbito fotográfico. Dichas frases provienen de títulos o fragmentos de canciones que de alguna manera, forman parte de mí..."



Manuel Sobreviela. serie: *PHOTO---GRAPHY*, 2014

De esta forma, las palabras que componen las frases se escriben – literalmente- con luz solar, utilizando, tal como nos dice, una serie de

plantillas que actúan como filtros textuales entre la fuente luminosa y el espacio sobre el que ésta se proyecta. Un peculiar estarcido que no necesita de la presencia física de la tinta para representar mensajes que están íntimamente ligados a su autor.

Aunque como hemos señalado la luz solar constituye casi en su totalidad la única fuente lumínica, si es cierto que en alguna ocasión ha recurrido igualmente a otras energías luminosas, como es el caso de la luz eléctrica, e incluso la luz lunar aparece también como otro de sus posibles materiales expresivos.

A nuestro juicio, el interés principal de este proyecto reside precisamente en este carácter dual, casi tautológico, entre lo que es la esencia etimológica de la fotografía, y su plasmación a través de su propia definición de escritura de la luz.



Manuel Sobreviela. serie: *PHOTO---GRAPHY*, 2014

A mi requerimiento, Manuel me envió este texto personal que explica perfectamente, como una auténtica declaración de intenciones

artísticas, sus deseos, objetivos y emociones como creador. Por su interés, incluyo aquí algunos fragmentos.

“Aunque las imágenes son capaces de transmitir un sinfín de cosas, nuestro lenguaje no se limita únicamente en sí mismas. Incluso en mis inicios, necesité unir imagen y texto para poder expresar aquello a lo que con la imagen sola no llegaba, o simplemente para dejarlo más claro. Yendo en ocasiones en dirección de la imagen y en otras, en sentido contrario. Por otro lado, siempre me ha fascinado la peculiaridad de un espacio diferente e inusual al resto. La expresión de la luz en sus diferentes formas y movimientos, la presencia de determinados acontecimientos astrológicos.



Manuel Sobreviela. serie: *PHOTO---GRAPHY*, 2014

[...] En Julio de 2014 presenté mi primera serie: PHOTO---GRAPHY. Un nombre idóneo para el trabajo ya que su significado etimológico

es "dibujar o escribir con luz". En ella, pongo de manifiesto el carácter antagónico propio del ser humano: La fuerza que lucha contra el cambio, frente a la que necesita dejarse llevar instintivamente. Una reflexión de esta dualidad, tanto en el plano físico, como en el psicológico.

[...] Recortando cartones y utilizando como relleno la luz solar, consigo llevar una selección de frases a espacios determinados y en consecuencia, al ámbito fotográfico. Dichas frases provienen de títulos o fragmentos de canciones que de alguna manera, forman parte de mí.



Manuel Sobreviela. serie: *PHOTO---GRAPHY*, 2014

[...]El trabajo se centra en la luz y en su lenguaje y expresión como fuerza creadora. En la temporalidad que le connota su carácter efímero y que la convierte en única. Una estación del año, una hora y dirección determinada... En la delimitación con los espacios a los que esta no llega, donde solo queda sombra. Esta relación llevada a la fragilidad de nuestras decisiones, que también son únicas. Nuestro

propio comportamiento temperamental. Una relación entre su forma de expresión y nuestro propio lenguaje.



Manuel Sobreviela. serie: *PHOTO---GRAPHY*, 2014

[...] Quiero jugar y experimentar con otros elementos naturales y artificiales como por ejemplo, la luz que arroja el fuego, la que deriva de una tormenta en forma de rayos, la transformación que sufre cuando entra en contacto con otros elementos como por ejemplo el cristal, entre otras.

No descarto la posibilidad de incluir mis propios textos en otros trabajos, pero aunque no esté realizado en sí, la selección de frases sigue siendo a partir de fragmentos de canciones con las que me siento identificado...”

(1) CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Editorial LABOR, Barcelona, 1981

(2) CARPIO, Francisco. "Un artista JASP", en *Me queda la palabra*. Ed. La Kursala, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2012

(3) (SLEMMONS, Rod. *Op. cit.*, p. 30.)

(4) ALÉS, Rocío. *Op. cit.*

(5) <http://www.jlopezsaguar.com/>

(6) HONTORIA, Javier. "El sujeto evanescente", en *Who loves you dear?* Catálogo de la exposición del CAB enero-abril 2008, Burgos.

(7) PRECIADO, Beatriz. "Don´t you stop. Salta, trepa, mea, grita... No pares de hacerlo", en *Itziar Okariz. Ghost Box*. Sala Rekalde, Bilbao, 2008. P. 64.

(8) OKARIZ, Itziar. "El cerebro es un músculo", en www.old.arteleku.net/argitalpenak/editoriala/aleak/ p: 11-1

5.12. UN ESPEJO CON MEMORIA

El volátil, ambiguo, sepia, moldeable y húmedo reino de la memoria (personal y colectiva, real y soñada) se ha convertido en uno de los paisajes más hollados dentro de la creación artística contemporánea. Las distintas representaciones de este polisémico juego de espejos, que reflejan –y distorsionan- nuestros recuerdos y experiencias, y que con frecuencia contribuyen a convertirlos en una suerte de gaseosos senderos que se bifurcan, construyen así innumerables relatos y visiones.

Dentro de los diferentes medios de expresión visual, la fotografía, prácticamente desde sus primeros inicios, se ha convertido en uno de sus almacenes icónicos y conceptuales más significativos. Memoria (capturada y aprehendida) -que no olvidemos rima indefectiblemente con historia- y lenguaje fotográfico recorren juntos un mismo camino: el de suspender y fijar (al menos esas son sus inalcanzables metas) el curso de la vida.

Imaginemos –aunque sólo sea por un momento– un mundo sin fotografías. Difícil ¿verdad? Probablemente, y desde nuestro propio punto de vista de ciudadanos de una cultura tan eminentemente visual como la que nos alberga, se trataría de una tarea casi imposible. Porque un mundo sin fotografías sería algo así como un mundo sin ojos, los de aquellos que han construido tantos y tantos millones de imágenes, y también los de aquellos que les han dado vida a través de su propia contemplación. Pero aún más: sería un mundo sin memoria (s) y, por tanto, sin historia(s).

Nos habla Italo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles* de Zora: “ciudad que quien la ha visto una vez no puede olvidarla más. Tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto...” Pero igualmente añade: “obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo y desapareció. La Tierra la ha olvidado...” **(1)**

No me cabe la menor duda de que si hubiera podido ser fotografiada, jamás se habría visto conducida a tan terrible destino.

Porque si algo caracteriza en esencia a esa liturgia de la mirada que ha sido y será siempre la fotografía es su capacidad de capturar la vida y preservarla –a través de la memoria– de la propia muerte. Sustituir el ojo desnudo del ojo por el ojo vestido de la cámara, mantener la vida a costa de detener la muerte, y darnos testimonio de otra naturaleza, tan real y ficticia como la que cada mirada personal nos permite recordar, nos permite (re)construir. Fotografiar: escribir con luz la historia de todas las historias.

Cuando hablamos de esa singular sinergia que se establece entre fotografía y muerte no es posible hacerlo sin aludir a a las famosas palabras de Susan Sontag que se encuentran citadas en todos los textos de referencia que tratan este tema y que tienen que ver con el propio acto de fotografiar. Sontag afirma que “todas las fotografías

son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de una persona (o cosa)".

(2)

Y es que, fotografiar algo significa capturar un instante que muere con la fotografía, porque ya no volverá a estar ahí.

Pero al mismo tiempo que "muere", ese instante queda igualmente suspendido en nuestro recuerdo por el poder de conservación de la memoria que la fotografía posee. Así, el lenguaje fotográfico ha ido adquiriendo un rol, cada vez más pronunciado, de generadora de memoria histórica, de configuración de la imagen del mundo. Tanto a nivel privado como a nivel público las personas han visto en la fotografía una forma de recordar acontecimientos y dejar un legado.

Las fotografías toman así una importancia especial porque como afirma en este sentido Fontcuberta: "tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento". **(3)**

Sabemos que nuestra memoria, a diferencia de la de los animales, que actúa principalmente sobre la base de sus necesidades presentes, puede además contemplar el pasado y planear el futuro.

Igualmente, se ha calculado que el cerebro humano puede guardar información que llenaría unos veinte millones de volúmenes, esto es, un flujo de conocimiento equivalente al de las mayores bibliotecas del mundo... Dentro de esta -casi- impensable/imposible capacidad, poseemos lo que se denomina el almacén icónico de la memoria que se encarga de recibir, taxonomizar y conservar la percepción visual.

Así, pienso también que un buen número de imágenes fotográficas pueden ser el resultado de verter determinados fluidos de recuerdo sobre sus superficies.

Recuerdos-memorias que despliegan un *continuum* espaciotemporal, partiendo de lo individual, de lo singular, para llegar a lo colectivo, a lo plural. Trayecto que, en muchos casos, acaba siendo un viaje de ida y vuelta.

La presencia-ausencia de las huellas depositadas sobre la arena sepia del tiempo por una(s) historia(s) familiar(es), preocupan y ocupan la voluntad de registro de muchos fotógrafos contemporáneos.

Escenas de familia que parecen desvanecerse como lo hace el vaho sobre el cristal, pero que a la vez conservan toda la fuerza y la temperatura de lo que –parafraseando a Barthes– ha sido, y posiblemente siempre seguirá siendo, gracias al arte de magia de la magia de la fotografía.

“Frente a aquellos que aún consideraban el medio fotográfico como un “espejo con memoria”, es decir, como un registro neutral de los acontecimientos que capturaba a través del objetivo” -afirma Gómez Isla- “los nuevos creadores reflexionan sobre el aspecto fundamentalmente construido que tiene toda representación, por muy objetiva que se pretenda.

De esta forma, estos creadores consideran que no existe una única realidad sino que cada imagen registrada es una versión de una realidad poliédrica que se manifiesta de modo distinto según su intencionalidad discursiva.

Por todo ello, buena parte de estos autores se plantean la codificación de sus inquietudes intelectuales a través de la construcción artificial de las situaciones que fotografían, a modo de *tableaux vivants*, o puestas en escena minuciosamente preparadas...” **(4)**

Partiendo así de unos ciertos parámetros reales y “fiables”, cada vez más fotógrafos, capturan sus obras en el paisaje de la imaginación (que rima perfecta e inevitablemente con ficción), en lugar de hacerlo en el paisaje de lo que –aparentemente- sucede.

Por otra parte –y este factor se relaciona también directamente con el objetivo de nuestro estudio- la memoria también pone en relación a la fotografía con la escritura, desde el momento en que uno de sus rasgos identitarios es lo fragmentario, debido a que tendemos a recordar sucesos aislados, separados de un contexto global, así como acontecimientos que pueden parecer banales o carentes de importancia.

Nuestros recuerdos se presentan así como sucesos tan parciales y fragmentados como una fotografía, ya que aunque posea abundantes indicios y detalles en sí misma, en realidad se nos muestra como algo aislado.

Del mismo modo, un texto, tanto al ser escrito como también al ser leído, nos posibilita acceder, con mayor o menor intensidad, a otro tiempo, y, por tanto, actúa como un componente clave en nuestra capacidad de recuperación de la memoria.

Como dice Rudolf Arnheim, “las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción. No hay límite claro que separe una imagen puramente perceptual -si existe tal cosa- de una imagen que complete la memoria o no sea percibida en absoluto, sino formada enteramente por residuos de la memoria” **(5)**

Podremos concluir, pues, que si la fotografía tiene la potestad de preservar y conservar una dimensión espaciotemporal determinada para que pueda ser recordada en el futuro, la escritura, por su parte, construye otro tipo de espacio y contribuye a fijar el tiempo como si se tratara de un nuevo contenedor de la memoria.

FRANCESC ABAD

(Terrassa, Barcelona, 1944)

Francesc Abad es un artista multidisciplinar, de formación autodidacta. Tras un periodo inicial dentro del mundo de la pintura, pronto empezará a adentrarse en el, por entonces, incipiente territorio del arte conceptual en nuestro país, vinculado fundamental e históricamente al ámbito catalán.

A principios de los años setenta residirá durante un tiempo en Nueva York, lo que va a ser clave en su posterior enfoque artístico, al conocer de primera mano movimientos que en aquel momento se encontraba a la cabeza de las manifestaciones artísticas, como era el caso del Minimalismo y el Conceptualismo.



Francesc Abad. *Auschwitz*, 1997 (1ª semana)

Los ejes referenciales sobre los que ha construido su discurso artístico son el cuerpo como materia de arte y como sujeto de la vivencia cotidiana, y su interacción con el paisaje.

Del mismo modo, ha orientado de forma crítica y reflexiva sus intereses como creador hacia la problemática del el silencio histórico que se aplica sobre los perdedores. Es por ello, que un buen número de sus obras más destacadas tienen como protagonista la recuperación de la memoria colectiva.

También se ha inspirado en el pensamiento filosófico de determinados intelectuales contemporáneos (en especial, Walter Benjamin), en su reflexión y análisis de algunos de los principales acontecimientos sociales y políticos que conforman la historia del siglo XX.

Es en este contexto de meditación –pero también de acción- sobre la memoria histórica, siempre escrita por los vencedores, en el que debemos enmarcar su proyecto fotográfico “Auschwitz”.

Como afirma en este sentido Gloria Picazo: “Los lazos que Francesc Abad establece con el paisaje retoman aspectos como el del propio hábitat y de ese entorno inmediato que condiciona nuestro modo de vida, tal y como ya hemos citado en el caso de Pere Noguera, así como referencias históricas que le sirven para instigar la pérdida de memoria.

Su serie fotográfica “Auschwitz” es un ejemplo inmejorable y preciso de su empeño de luchar contra el olvido y la negación a la que la historia nos tiene acostumbrados: la palabra “Auschwitz” escrita directamente sobre la hierba va desapareciendo al ritmo que impone el propio paso del tiempo.

Para Abad es imprescindible mantener viva la memoria y que tanto el Holocausto como tantos genocidios que han sucedido a lo largo de la



Auschw

6 Fotogra
150 x 10
1ª Seman



3ª Semana



5ª Semana

historia de la Humanidad, no caigan en el olvido y para ello hace tuyas las palabras de Walter Benjamin, quizás el máximo inspirador de su trabajo: "No existe documento cultural que no sea al mismo tiempo un registro de la barbarie" **(6)**

"Auschwitz" es, pues, una serie fotográfica compuesta de seis imágenes en las que podemos ver, tal como comenta Picasso, esa misma palabra escrita sobre la tierra.

A lo largo de once semanas, Abad va llevando a cabo un registro de su paulatina desaparición, hasta que finalmente no queda ya visible ninguna huella de las letras que la componían.

Es una hermosa, aunque terrible, metáfora, e igualmente un poderoso alegato a la implacable inercia del tiempo por tratar siempre de borrar la memoria de lo pretérito, pese a nuestros intentos –como seres históricos- por impedirlo.



7^o Seman



9^o Seman



11^o Seman



Francesc Abad. *Auschwitz*, 1997 (11^a semana)

BLEDA Y ROSA

Dentro de la esfera de la representación fotográfica, la pareja artística formada por María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) vienen desarrollando en las últimas décadas una labor sólida y coherente en la que la memoria y la huella del tiempo pasado, y también la energía y el vapor del pretérito constituyen seguramente el principal rasgo identitario de su trabajo.

El enfoque formal y conceptual de las distintas series que han ido realizando a lo largo de estos años, entre ellas, *Campos de fútbol*, *Campos de batalla*, *Ciudades*, *Orígen*, *Arquitecturas*, etc., les acerca al planteamiento documental de otra pareja artística, me refiero obviamente a Bern y Hilla Becher.

Sin embargo a diferencia de éstos, Bleda y Rosa no se limitan a arrojar sobre el emulsionado papel fotográfico una mirada puramente testimonial y documental, sino que también tratan de reflejar una temperatura emocional, más teñida por la huella –visible o invisible– del hombre.

Una huella que siempre aparece flotando (como un intangible aroma) en los escenarios que fotografían, y con la que establecen un diálogo de presencia-ausencia con el espacio, con el tiempo y con la historia, como el resultado de una memoria colectiva formada por la suma de muchas memorias anónimas.

De esta forma, indagan, rastrean y retratan diversas raíces de un pasado que, de alguna manera, sigue siendo igualmente presente, y al que intentan dar vida y animar con la transfusión de una triple

cubierto fue descubierto; y finalmente, nuestro tiempo actual, en el que se funden y confunden el pasado y el presente.

Sus imágenes fotográficas funcionan así como verdaderos documentos de un tiempo histórico, tratando de atrapar esa esencia vivida que parece flotar invisiblemente sobre los espacios representados. Es una suerte de voluntad de captar la presencia de una ausencia.

Son escenarios que nos remiten siempre al gran teatro de la historia del mundo y de los hombres, aunque curiosamente éstos nunca aparecen directamente reflejados en sus obras, más sí intuidos.

Estas escenas se acompañan de textos complementarios que aportan una vertiente documental y explicativa, y se convierten así en el auténtico envés textual de un haz visual.

La presencia de textos, una estrategia prácticamente habitual en sus distintas series, ha ido adquiriendo con el transcurso del tiempo un mayor protagonismo y relevancia. Así, en sus últimas propuestas, agrupadas bajo el título de *Prontuario*, ocupan un cada vez mayor espacio formal y conceptual.

Estos textos se nos muestran exentos de las imágenes fotográficas, formando un doble nivel de representación; por una parte, las fotografías nos hablan de acontecimientos de nuestra historia, relacionados con hechos acaecidos en las primeras décadas del siglo XIX, fundamentalmente aquellos vinculados a la Guerra de la Independencia. Por otro lado, los textos actúan como la otra cara de una misma moneda, desplegando una voluntad de documentación e información.

Según sus propias palabras: "Un profundo cambio se fue instalando en el pensamiento de hace ahora algo más de dos siglos. Importantes transformaciones sociales, políticas, filosóficas y culturales fueron dando paso a una nueva forma de entender el mundo, a una ruptura con el antiguo régimen, hasta entonces anclado en supuestos asumidos e inamovibles.



Ciertamente, el saber transmitido adopta siempre una apariencia positiva. En realidad, funciona según todo un juego de represión y de exclusiones [1-2] exclusion de aquellos que no tienen derecho al saber, o que no tienen derecho más que a un determinado tipo de saber; imposición de una cierta norma, de un cierto filtro de saber que se oculta bajo el aspecto dominar-saber, universal, objetivo del conocimiento; existencia de lo que podría llamarse: «los círculos reservados del saber», aquellos que se forman en el interior de un aparato de administración o de gobierno, de un aparato de producción, y a los cuales no se tiene acceso desde fuera.

Michel Foucault, *Microfísica del poder*

Bleda y Rosa. *Prontuario*, 2013

Se asentó el pensamiento Ilustrado y surgieron los procesos revolucionarios. Pero cada revolución, a pesar de estar condicionada por su propio contexto -por sus particularidades contra las que luchar- tuvo como tarea común la búsqueda de la igualdad y la libertad, aunque para ello recurriera a la guerra y la violencia.

La Guerra de la Independencia en España, también se nutrió de aquellos ideales liberales, de los alzamientos populares, de las revueltas y de la necesidad de establecer un nuevo cuerpo político.

Tratando de acercarnos a este momento histórico, abordamos en un grupo de carpetas -ordenadas a modo de episodios- el período que se extiende desde 1805 a 1814, haciendo para ello un compendio o prontuario de anotaciones y referencias que giran en torno al levantamiento, guerra y revolución de España.

Esta particular forma de reunir, confrontar o poner en diálogo distintos elementos inscritos en la historia, nos permite activar desde el presente -a través de la confluencia y la tensión entre texto e imagen- nuevas lecturas o narrativas.

En último término, este trabajo propone también una reflexión acerca de la multiplicidad de significados que contiene y despliega el propio concepto de historia: sobre el estado de las cosas, sobre su narración o sobre el conocimiento del pasado". **(7)**

EDURNE HERRÁN

(Ingolstadt-Donau, Baviera, Alemania, 1978)

Los intereses sobre los que se asienta el trabajo creativo de esta artista son ciertamente plurales, aunque siempre están relacionados, en mayor o menor medida, con la propia vida. Para ella el arte es un proceso vital que se nutre y retroalimenta de pequeñas situaciones y experiencias cotidianas.

Para el desarrollo y formalización de su obra Edurne Herrán recurre a una gran variedad de técnicas, materiales y estrategias expresivas, entre otras, el video, la fotografía, los objetos, la costura y los elementos textiles, el arte en red...



Javier, 27 años y 3 meses.
Palencia, 1988 - Madrid, 2013.

"Me contaron que en esta fotografía sufría de otitis. Ahora sufro de tesis, un trabajo que compagino con otros proyectos, todos ellos en el campo del arte. De momento, me mantengo principalmente gracias al apoyo económico de mi familia, o lo que es, sin duda, la beca de investigación más importante que me han concedido."



Edurne Herrán. *Growing Pains*, 2013

La práctica totalidad de sus proyectos suponen una invitación- incitación al espectador a que reflexione y se cuestione distintos aspectos de la realidad y de determinadas problemáticas de nuestra sociedad, adquiriendo así una evidente dimensión sociológica. El sentido del humor y la ironía se encuentran igualmente bien presentes en todos ellos, actuando de esta forma como una eficaz herramienta de conocimiento.

Como ella misma afirma: "En mi trabajo hay ciertos elementos que se repiten de manera obsesiva: los problemas de comunicación, la multiplicidad de identidades y las barreras (internas o externas, limitadas por las costumbres de la cultura, las leyes, las percepciones de raza o género o las limitaciones y temores dentro de nuestra psique). Trato de expresar esa tensión entre reglas sociales, las cuales restringen nuestros impulsos e instintos, como una explosión que va minando el interior de la persona hasta alcanzar el estallido necesario. Me atrae el trabajo de lo continuo, el proceso, en el que lo importante es ese tránsito donde se diluyen los comienzos y finales de las piezas". **(8)**



Aranba, 31 años y 1 mes.
Palma de Mallorca, 1982 - Madrid, 2013.

"Hace unos años que intento vivir de la fotografía. Los meses que no llevo a fin de mes, mis padres siempre están dispuestos ayudarme. Para producir mi última exposición, mi madre me ha prestado mucho dinero."



Eduarne Herrán. *Growing Pains*, 2013

Su proyecto "*Growing Pains*" (*Dolores crecientes*), realizado en el año 2013 se enmarca en una personal y poética reflexión sobre el concepto de memoria y fundamentalmente sobre determinados mecanismos de reactivación de la misma.

En síntesis el proyecto, para el que ha empleado como herramientas de creación una serie de textiles junto a fotografías y textos, consiste en reproducir, sobredimensionando y adaptando a la escala adulta, los vestidos de nuestra infancia, que han sido elaborados por ella misma.



Cristina, 25 años y 8 meses.
Madrid, 1991 - Madrid, 2013.

"Actualmente resido en la casa de mis padres, terminando mis estudios y buscando un empleo fijo que me permita independizarme. Recuerdo que aquellos zapatos de flamenca fueron un regalo, al igual que la falda de lunares que me hizo mi abuela. Todavía la conservo con mucho cariño."



Eduarne Herrán. *Growing Pains*, 2013

Junto a una fotografía familiar antigua en la que el sujeto representado aparecía llevando una determinada vestimenta infantil, se muestra otra fotografía actual realizada por Eduarne Herrán en la que ese personaje vuelve a llevar la misma ropa que en la otra imagen. La nueva fotografía no busca ser meramente la reproducción de la fotografía original, sino que más bien funciona como un elemento descontextualizador y de contraste.

Como elemento de diálogo complementario con esas imágenes fotográficas incorpora también una serie de textos que son comentarios actuales de estos personajes sobre diferentes cuestiones relacionadas con su propia vida, casi siempre vinculadas a sus actividades actuales. El nombre, el lugar y la fecha en que fueron tomadas ambas fotografías completa esta parte textual.

De esta manera elabora una serie de peculiares micro-ficciones biográficas que tienen como denominador común el que todos los protagonistas son jóvenes que viven en el hogar materno o dependen económicamente de sus padres.

Como la propia artista afirma; "Estamos regresando a comportamientos propios de la infancia, pero en nuestros cuerpos adultos. Crecer duele... mucho más de lo que lo hacía ese par de zapatos que se nos quedó pequeño.



Javier, 27 años y 9 meses.
Madrid, 1990 - Madrid, 2013.

"Mi situación económica es inestable. Sigo estudiando y trabajando gratis en varios proyectos. Trabajo decorando casas y comercios, y pintando algunos retratos. Con eso me llega para mis gastos, pero lógicamente estoy mantenido por mis padres, y sigo viviendo con ellos. Sé que cuando me hace falta lo que sea se lo puedo pedir. Cada vez necesito menos, por suerte."



Eduarne Herrán. *Growing Pains*, 2013

"*Growing Pains*" revisa el concepto de reactivación de la memoria (por parte de las personas retratadas e incluso por parte de sus

familiares, gracias a la búsqueda de las imágenes antiguas solicitadas), y consigue una complicidad con el espectador al evocar sus recuerdos.

Pero tras esta primera lectura se esconde un concepto mucho más perverso, que reflexiona sobre la infantilización de nuestra sociedad debida al periodo histórico que estamos atravesando (crisis económica, precariedad, dependencia total o parcial de nuestros progenitores, etc.)." **(9)**



Olalla, 31 años.
Madrid, 1984 - Madrid, 2013.

"Realmente este podría ser el resumen de toda una generación: gaviotas que vienen y van del nido materno al nido alquilado y de vuelta al nido materno por cuestiones políticas y sociales. Soy Licenciada, tengo un Máster bla bla bla... y la casa de mi madre es el último refugio. Pasar de la idea de ruina a la de escombros es algo natural."



Eduardo Herrán. *Growing Pains*, 2013

ROSELL MESEGUER

(Orihuela, Alicante, 1976)

Con motivo de su proyecto *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico* (2008), expuesto en el espacio AV de Murcia, escribí: "Una de las líneas de trabajo que ha estado presente de manera casi continua, conceptual y visualmente, en la obra de Rosell Meseguer, ya desde sus primeros proyectos y exposiciones, ha sido la de reflexionar, comprender y capturar lo que yo llamaría una suerte de "entropía iconográfica y espacial". En efecto, los diversos lugares, edificios, construcciones y asentamientos habitados y utilizados por el hombre a lo largo del tiempo, es decir, de la historia, han ido sufriendo un paulatino proceso de degradación y desuso, una pérdida de energía vital, histórica, e incluso, funcional.



Ovni Archive

Pues bien, ese proceso ciertamente entrópico ha interesado, en cantidad y en calidad, a nuestra artista. Un proceso que actúa casi como un auténtico virus temporal, o para ser más exactos: espacio-temporal, afectando, contagiando, enfermando y deteriorando el tejido de la historia que, irremediablemente, acaba rimando con memoria...

[...] Desde los inicios de su trayectoria artística, las excursiones e incursiones realizadas por el húmedo territorio de los recuerdos del pasado, han sido siempre pues una de sus señas de identidad referenciales.



[...] Junto a esas imágenes fotográficas -unidas a una rítmica batería de diapositivas proyectadas-, despliega un amplio muestrario de papeles, fragmentos, tickets, cartas, recibos y documentos varios, ahora descoloridos y sepia, pero que en algún momento llegaron a brillar con la luz de la vida; restos que ha ido recogiendo personalmente en una auténtica labor de campo, entre arqueológica y antropológica, en los diversos enclaves y lugares que dibujan el escenario de estos relatos visuales reconstruidos. [...] Otra de las

estrategias creativas que se ajustan perfectamente a este espíritu de archivo y de almacén icónico, que va construyendo a través de sus viajes (inmóviles y exteriores), es el concurso de los libros de artista. En sí mismos notables piezas plásticas, albergan en sus páginas, como si fueran una suerte de vitrinas expositivas (otra mecánica de muestra que, por cierto, también emplea aquí), los más variados y diversos registros documentales y visuales..." **(10)**



Rosell Meseguer. *13 ways to look at landscape*, 2014

De esta forma, en prácticamente todos los proyectos que ha venido llevando a cabo, Rosell Meseguer recurre a la memoria, tanto a la reflexión sobre ella, como a los intentos por recuperarla y comprenderla, como una de las claves siempre presentes.

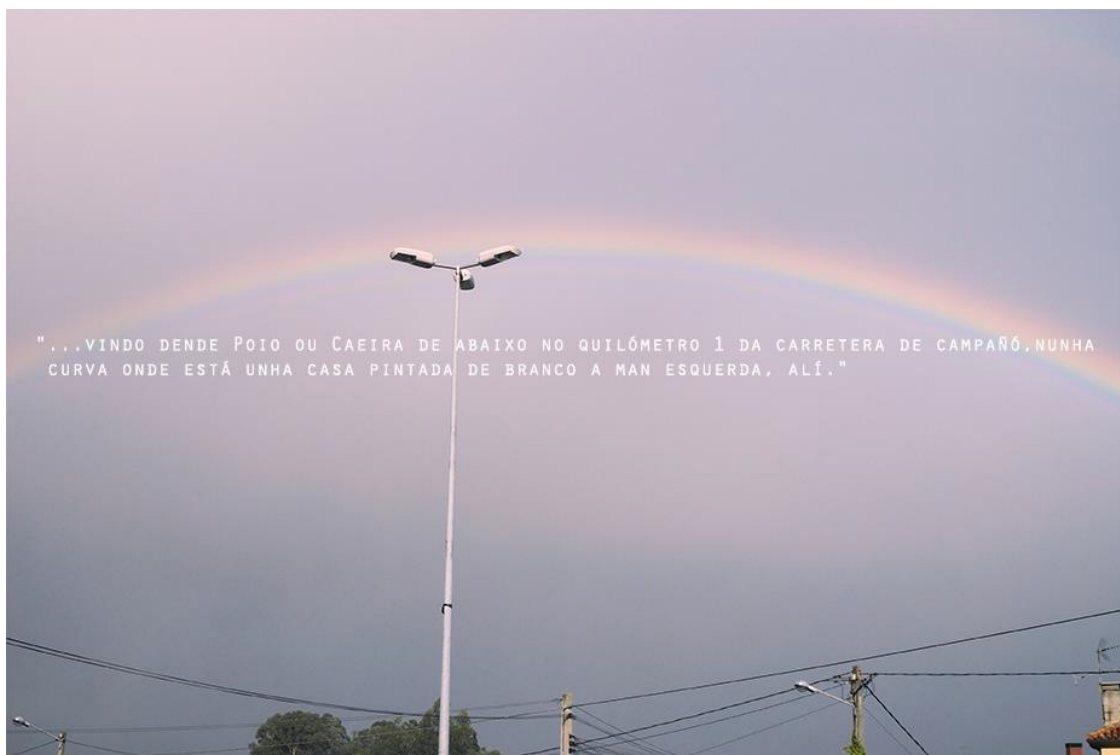
Esto queda bien visible también en otros proyectos como *Ovni Archive* (), *MOCHA Island* (2010), *Mc City-Real Estates/Levels* (2010-2014) o *Politics of Friendship* (2014), entre otros.

JOAN MORERA

(Vigo, 1984)

Este fotógrafo gallego emplea prácticamente en todas sus series, la palabra y el texto con unas connotaciones plurales, aunque siempre forjadas en el yunque de la crítica social y política.

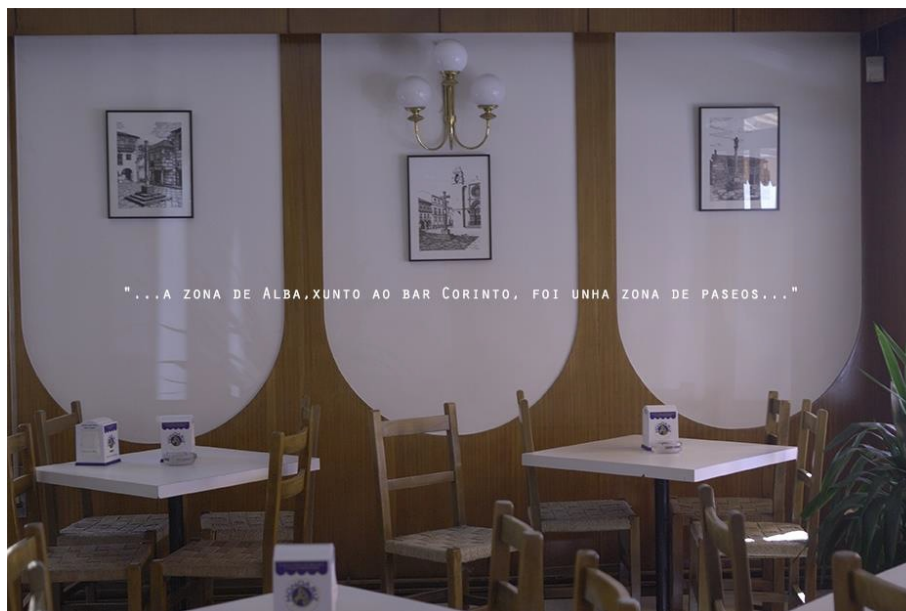
Toldscapes es un proyecto fotográfico construido partiendo de la representación de una serie de lugares de represión, (en concreto "paseos" y fusilamientos) que tuvieron lugar en el sur de Galicia, en las comarcas de Vigo, Pontevedra, O Condado y O Morrazo, durante nuestra guerra civil; un área geográfica que lo es también emocional y cargada de memoria para él mismo.



Joan Morera. *Toldscapes*

Consiste en una serie de 12 fotografías que fueron tomadas siguiendo informaciones facilitadas por diferentes expertos así como también por gentes del lugar. En la mayoría de las ocasiones estos espacios se han ido modificando y transformando con el paso del tiempo, hasta llegar incluso a su casi total o parcial desaparición.

Por ello, una de las razones de ser de este proyecto es el de presentar y representar un concepto físico y emocional de paisaje que se expande más allá del mero territorio físico; en realidad lo que se busca es la construcción de una suerte de paisaje intangible, fotografiando aquello que ya no está presente ante nuestros ojos, pero que sí lo está a través de la mirada interna de nuestra memoria. Es así un intento poético y a la vez histórico de retratar el esquivo rostro del olvido.



Joan Morera. *Toldscapes*

Todas las fotografías llevan impresas sobre las imágenes de los lugares en los que tuvieron lugar esos fusilamientos y asesinatos,

frases y textos que hacen referencia a los comentarios y testimonios de las personas que recordaban o conocían algunos de los luctuosos sucesos que habían sucedido en esos parajes. La mayoría de estos testimonios están escritos en gallego.

Como el propio artista señala "La idea llevaba tiempo rondándome la cabeza pero la dificultad de encontrar los lugares era grande, los espacios han cambiado, se ha construido encima, fue un ejercicio de palimpsesto". **(11)**



Joan Morera. *Toldscapes*

Para dar los con los emplazamientos Morera se sirvió de historiadores como Anxo Gallardo , gente de la Memoria Histórica como Telmo Comesaña, y amigos como un antiguo compañero de la universidad, Carlos Otero, y su padre Fernando, pescador retirado y un gran "conocedor de estas historias".

“Era interminable, nunca se acababa, según tirabas del hilo iban apareciendo cada vez más lugares” –comenta-, “algunos estaban muy desfigurados y me pareció más interesante retratar el olvido y trabajar con zonas de Vigo y alrededores, Ponteareas, Pontevedra y Cangas, ya que quería hablar de mi territorio”. **(12)**



Joan Morera. *Toldscapes*

ANTÍA MOURE

(Monforte de Lemos, Lugo, 1981)

A pesar de su juventud lleva unos años destacando en el panorama artístico español, y su obra, como vamos a ver, reflexiona en torno a conceptos como la memoria, el recuerdo del tiempo pasado y la sensación de abandono espacial y emocional.



Antía Moure. *Yo también me acordaré de todos vosotros*, 2008

En este sentido una de sus exposiciones más significativas fue la realizada para la madrileña Galería Astarté, en el año 2008, dentro del Festival PHotoEspaña, para la que creó "*Yo también me acordaré de todos vosotros*". En esta serie de fotografías la artista seleccionó seis pensadores clave, entre otros Baudelaire o Nietzsche, y creó seis murales fotográficos en los que fusionó la fotografía y la palabra. En las fotografías incluía pequeñas frases de estos pensadores.

Como señala al respecto de esta muestra Xosé Manuel Lens: "Las obras de Antía Moure traducen una sensación de relato o narración abierta. Una cuidada referencia a monólogos inolvidables, que se derivan desde una acertada narración en primera persona. Así, presenciamos sus fotografías y dibujos, partes esenciales de su trayectoria artística, en una misma dimensión de proyecto, de diálogo interdisciplinar. Obras donde se realiza un retrato poliédrico y complejo de la memoria, el paso del tiempo, empleando los mecanismos de la palabra y el canal de la confesión, en una sutil y estructurada interrelación entre la artista y el espectador, el público, conexión siempre constante en su producción. Es un proyecto que ofrece claves definidas de su trabajo, desde la palabra a lo fotográfico, la memoria y el documento, el testimonio, para profundizar en una clave escenográfica, ambiental". **(13)**



Antía Moure. *Yo también me acordaré de todos vosotros, 2008*

Las fotografías fueron tomadas en Galicia, como ella misma cuenta: “toda mi obra se localiza en Galicia, en espacios de interior en los que solo utilizo luz natural”, para añadir: “elegir un espacio en ruinas o deteriorado es un reflejo de la mutación que sufre la memoria”. **(14)**



Antía Moure. *Yo también me acordaré de todos vosotros*, 2008

La dimensión textual y la escritura se encuentran vigentes prácticamente siempre en sus obras, en las que utiliza frases cortas pero con un alto grado de significación, que como vemos sitúa en espacios olvidados y abandonados, que nos hacen reflexionar y crean en nosotros un sentimiento de recuerdo y remembranza respecto a toda la memoria que aún queda latente, como si fueran girones de niebla, entre esas paredes, y que con la ayuda de sus fotografías parecen querer volver a salir a la superficie en cualquier momento.

ROSA MUÑOZ

(Madrid, 1963)

A lo largo de los últimos años, especialmente a partir del 2009, cuando inicia una nueva serie de obras titulada *Paisajes del futuro*, que mostrará por vez primera en la exposición *Paisajes 1992-2009*, realizada ese mismo año en el Espacio Molinos del Río_Caballerizas (Murcia), el imaginario fotográfico de Rosa Muñoz ha ido experimentando una interesante y personal evolución con respecto a anteriores trabajos.

En estas obras se observa, ya de inicio, un cambio sustancial. A diferencia de sus primeras etapas creativas en las que privilegiaba aspectos relacionados con el mundo de la fantasía, lo ficcional y la fotografía escenificada, ahora dará paso a una nueva mirada, que trata de levantar, a modo de homenaje, acta notarial-visual de una serie de comercios, pequeños, modestos, aparentemente prescindibles con respecto a la voracidad de los grandes centros comerciales, que reflejan otro tiempo de compra, venta y análogamente de comunicación humana.

Humildes negocios y tiendas, que van desapareciendo, lenta e inexorablemente, de la superficie de las ciudades y de la escenografía de nuestros paisajes urbanos, para dar paso al globalizado oleaje de las grandes superficies.

En el texto que escribí con motivo de esa muestra del 2009 a la que acabo de hacer referencia, *A través de las grietas*, manifestaba: "*En los trabajos más recientes que presenta Rosa Muñoz –y que van a tener la ocasión de ser contemplados por vez primera en esta exposición- esa voluntad de recuperación de una memoria personal y*



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro 4*. 2010



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro 8*. 2010

colectiva, va a continuar dejando oír sus acentos, melodías y notas, ahora en una nueva clave de Re. Re de Recuerdo, de Remembranza, de Recuento y de Recuperación.” (15)

De esta forma Rosa Muñoz empezó a recorrer las calles de su ciudad, Madrid, con una mochila cargada de curiosidad, cariño y memoria, que se hacen sitio entre los focos, los fotómetros, los flashes y luces, los objetivos y las cámaras.



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro 16*, 2011

Como un moderno Baudelaire pasea con ritmo de *flâneur*, curioso y atento, por lugares madrileños que aún son lugares (si nos atenemos a las ideas del antropólogo francés Marc Augé y su teoría de los no lugares), ya que precisamente están cargados de valor referencial, de memoria y, por supuesto, de una palabra que rima con ella: historia.

En ese deambular busca y encuentra fachadas de edificios antiguos, muchos de ellos especies en peligro de extinción, que fotografía como una suerte de exorcismo capaz de preservarlas más allá de la especulación y de la piqueta. Así, captura imágenes y a la vez

aprehende un tiempo a punto de consumirse, y también intenta que aprendamos respeto, valor por lo antiguo, y una mirada más allá del voraz poder fagocitador del pseudoprogreso, relacionando estas obras igualmente con algunos de los parámetros de la Arqueología Urbana, e incluso de la Arqueología Comercial.

Por otra parte, y muy ligado a esta dimensión de recuperación de una memoria urbana, Rosa Muñoz inició también algunas nuevas estrategias de creación visual.

Entre ellas, una que ahora nos interesa especialmente resaltar, como es la incorporación de textos y palabras, fundamentalmente en forma de carteles y letreros que corresponden a esas pequeñas tiendas y comercios que quiere taxonomizar.

Se trata sobre todo de los títulos que les dan nombre, pero que también les dan sentido y personalidad propia, y que forman parte activa e integrante de estas composiciones fotográficas. Son títulos como:

Corsetería La Latina. El Rápido, limpieza en seco. Ultramarinos. Carbones García. La Madrileña, Frutas Finas. Casquería. Bar El Tres. Confecciones Ana. La Invencible. Papelería La Poesía. Fotos Arturo. Casa Cuenca. Objetos religiosos. Cerería. El pie de oro. Ortopedia. Miel selecta El Colmenero. Casa Yustas. Efectos militares...

Nombres y visiones que recoge y registra casi como lo haría la mirada científica y clasificadora de un entomólogo, dejando constancia de un tiempo y de un espacio detenidos, de la misma forma que si fueran insectos de colores, expuestos-congelados tras las vitrinas del objetivo de su cámara.



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro 20*, 2011



Rosa Muñoz. *Paisajes del futuro 22*, 2011

ITZIAR OKARIZ

(San Sebastián, 1965)

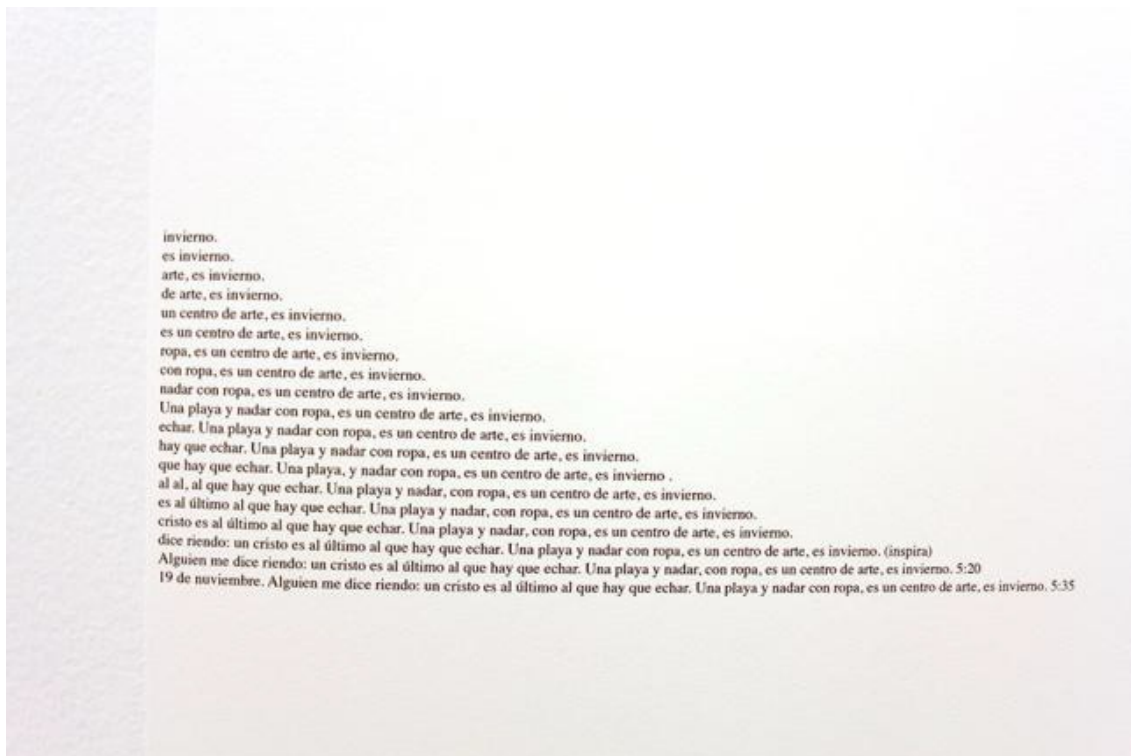
Como ya hemos apuntado con anterioridad en otra tipología en la que también aparece representada, el trabajo de Okaritz se ha caracterizado habitualmente por su elevada temperatura performativa, ligada también a la utilización del lenguaje y del cuerpo, convertido éste igualmente en un código lingüístico de comportamientos y de signos.

Nunca podrá cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante (3):27
podrá cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
entendido, es el deber primordial de un conferenciante
es el deber primordial de un conferenciante
el deber primordial de un conferenciante
deber primordial de un conferenciante
primordial de un conferenciante
de un conferenciante
un conferenciante
conferenciante
palabras
esas palabras
significarán esas palabras
que significarán esas palabras
pensar que significarán esas palabras
a pensar que significarán esas palabras
para a pensar que significarán esas palabras
me para a pensar que significarán esas palabras
y me para a pensar que significarán esas palabras
sí; y me para a pensar que significarán esas palabras me sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras
de un río y me para a pensar que significarán esas palabras
orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras
sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras
me sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras
novela, me sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras.
la novela, me sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras.
y la novela, me sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras.
noveles y la novela, me sentí a orillas de un río y me para a pensar que significarán esas palabras.

“Estamos hechos de la misma materia de los sueños” –nos dice Shakespeare, por boca de Próspero, el protagonista de *La Tempestad*- “y nuestra breve vida cierra su círculo con otro sueño...” Bien podríamos decir nosotros que los sueños son algo así como “la cara B” de la existencia, la otra mitad de un círculo vital del que a menudo cuesta distinguir su verdad y su ficción. Los sueños son también la materia fundamental de la que está hecho el proyecto expositivo *51 sueños, entre el dos de octubre y el veintiuno de noviembre de 2014*, que pudo verse en Madrid, en la galería Moisés Pérez de Albéniz, en la primavera del 2015.

Tras este largo y peculiar título, toma forma una suerte de diario de sueños que esta artista inició hace ya tres años y que ha venido realizando a través de diferentes estrategias, entre otras, performances, esculturas y material textual impreso fotográficamente, que actuaban como si fueran auténticas partituras.

En esta ocasión, una serie de imágenes fotográficas componen sobre las paredes de la galería el registro textual de ese número de días con sus correspondientes sueños, que, a veces, resultan ser más imaginados que puramente recordados o experimentados.



JUAN SANTOS

(Cáceres, 1968)

Es un fotógrafo miembro fundador del colectivo NOPHOTO. Para él la fotografía se convierte en un vehículo de investigación y reflexión. Sus proyectos personales indagan sobre diferentes niveles perceptuales y expresivos de la esfera humana, y tratan especialmente de la memoria, la comunicación y los signos, así como de los distintos y plurales estratos de lectura de las imágenes.



Me acuerdo que en el Monopoly la Gran Vía es verde, la calle Bailén, amarilla, y la avenida de América, roja.

Su proyecto **Me acuerdo**, que publicó en formato de fotolibro, es una reflexión personal sobre la memoria, la identidad y el olvido, y supuso el comienzo de una serie de obras relacionando memoria y fotografía que tienen su continuación en el proyecto *#anamnesis*, un proyecto personal.



Me acuerdo de una virgen en una hornacina portátil que las vecinas se pasaban de casa en casa y de las mariposas que encendías delante en un vaso de agua con aceite.

Una reflexión subtitulada. Un diario de viaje por una geografía que no está en los mapas, sino en la memoria más íntima, marcado por unas circunstancias excepcionales, así como por otro proyecto, en este caso colectivo, *Memoria Colonizada* del que es autor y director.

Me acuerdo consiste en el registro de una serie de imágenes fotográficas que reflejan objetos y escenarios domésticos y

cotidianos, como si fueran una suerte de bodegones del recuerdo, que conviven y dialogan con unos textos que offician como mecanismos de reactivación de una memoria aparentemente suspendida en su propio tiempo, y también en su propio espacio de experiencias personales.

“Cómo pedirle al Tiempo que nos deje siquiera una memoria blanda que registre los ecos, los olores, la risa, la intuición dolorosa del temblor que sentimos como un dios pasajero. La memoria Herida. Juan Santos entra de puntillas en las arenas movedizas del recuerdo y de su pérdida, de la posesión y su arrebató, en un delicado ejercicio de emoción contenida que no nos deja indiferentes, porque toca algo muy profundo que habita ahí dentro.



Me acuerdo de los libros del círculo de lectores que llegaban puntualmente cada mes a casa.

Palabra e imagen, imagen y palabra, herramientas siempre presentes en su obra que dan aquí otra vuelta de tuerca para acariciar, estrujándola, esa víscera hecha de sangre y recuerdos que llamamos corazón. *Me acuerdo* es un trabajo en primera persona sobre la memoria, la identidad, el olvido y la pérdida..." **(16)**

MONTSERRAT SOTO

(Barcelona, 1961)

A través de un proceso de indagación y análisis en torno a los conceptos de arte y naturaleza Montserrat Soto ha construido un discurso artístico sólido y personal, en el que la fotografía se constituye como su principal lenguaje de expresión creativa, en ocasiones igualmente conectada a la esfera de las videoinstalaciones.

La artista ha tejido una trama de interacciones en torno al concepto del espacio como lugar de experiencia y de tránsito, donde la memoria se enfrenta al carácter dinámico de la realidad. Desde el espacio cerrado, como los almacenes de los museos, o los archivos, confronta al espectador con el territorio abierto y cambiante del paisaje, tratando de establecer un diálogo entre naturaleza y cultura.



Montserrat Soto. *Archivo de archivos*, 1998-2006

“La importancia de ese espacio intermedio que es la sala de exposiciones, el lugar donde el público se sitúa, es esencial, así como la implicación física del propio espectador, de ahí esa idea de

ventana, puerta, umbral, lugares que deben ser transitados por el individuo o por su mirada y su repetición sistemática tanto en sus imágenes aisladas como en sus instalaciones [...] En una revisión postmoderna del romanticismo y sus tácticas estéticas, Soto vuelve a colocar al espectador frente al espacio infinito e imposible del arte y de la naturaleza...” (17)

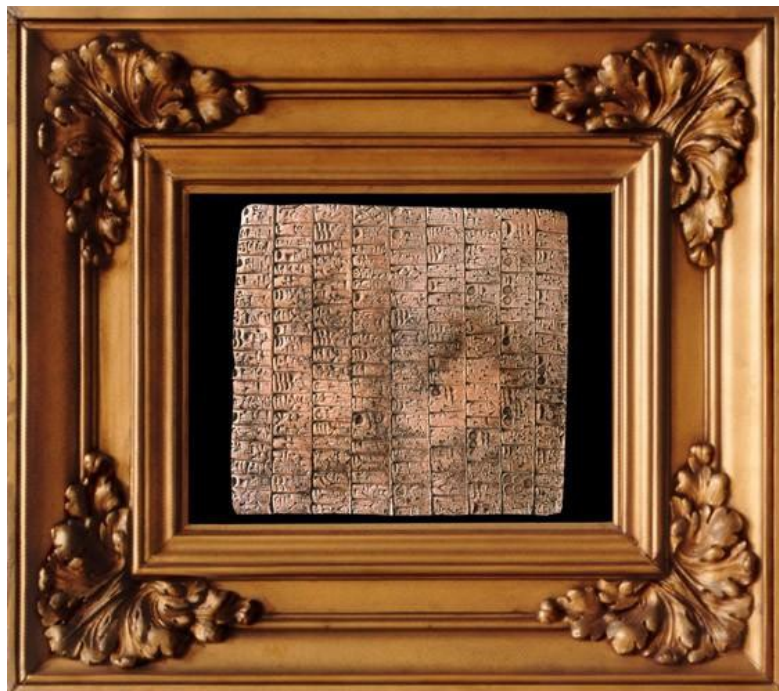
Dentro de estos parámetros en los que se apoya para generar sus obras, el concepto de archivo y memoria ocupa asimismo un espacio fundamental en su trabajo, especialmente en los últimos años.



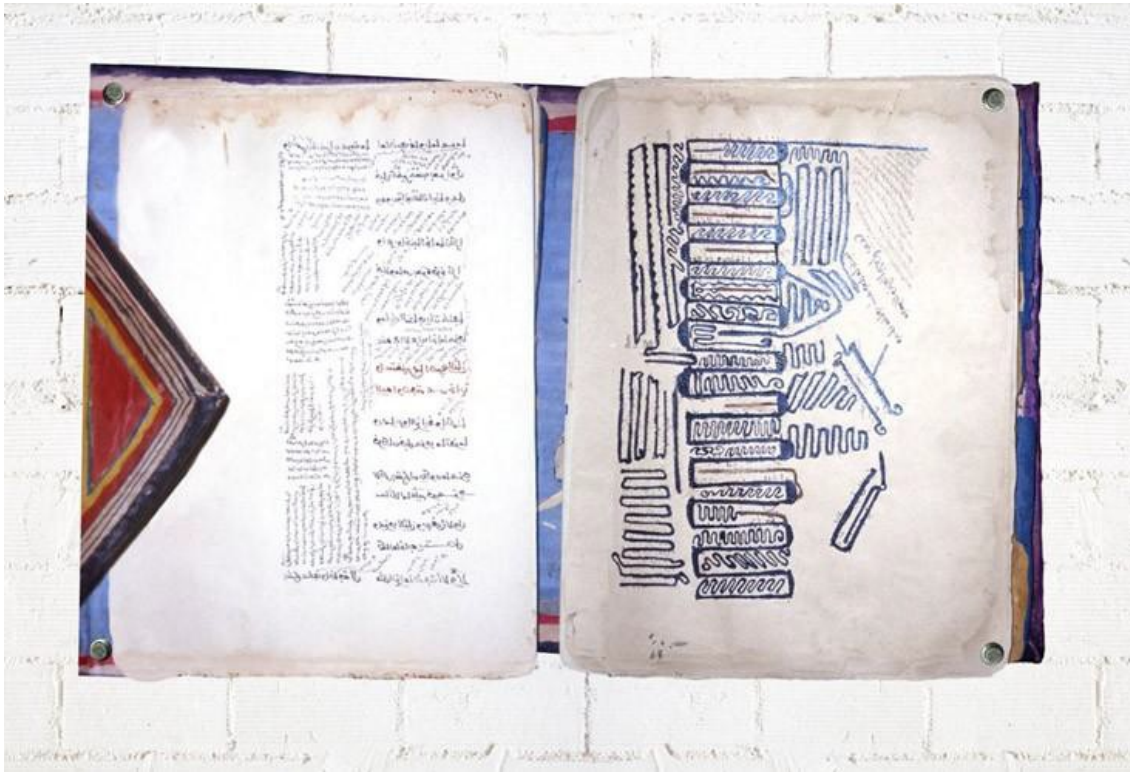
Montserrat Soto. *Archivo de archivos*, 1998-2006

En este sentido debemos señalar uno de sus proyectos más significativos: *Archivo de archivos*, 1998-2006, realizado en colaboración con la arqueóloga Gemma Colesanti. Como la propia Montserrat Soto señala: “...es un gran archivo privado, hecho con fotografía y vídeo y que trata de reinterpretar las huellas para reflexionar sobre la memoria a través del arte: la memoria como acto creativo, la memoria como creación.

El archivo es un transmisor de códigos, a través del cual no solo transferimos, sino que también heredamos información. Hemos ido a buscar las fuentes originales y las he reinterpretado a modo de inspiración, para comprender los nuevos conceptos de memoria que se están desarrollando mediante las nuevas tecnologías. Por una parte hemos recogido la información a partir de los documentos originales, por otra les hemos dado el lenguaje que nos ofrece la fotografía y el video. El resultado es una explosión de insinuaciones, que rebota otra vez a sus secretos. La técnica, en estos casos, no nos ha permitido desvelar o traer la no presencia a la presencia como decía Heidegger. Lo ha devuelto a la oscuridad, de donde vienen, aunque eso si, a dado luz a la impotencia de recuperar lo que por su condición está destinado a mantenerse oculto". **(18)**



Montserrat Soto. *Archivo de archivos*, 1998-2006



Montserrat Soto. *Archivo de archivos*, 1998-2006

Es la tipología tercera, la memoria de fuentes documentales, la que más nos interesa reflejar en nuestro proyecto de investigación al ser la que presenta ejemplos relacionando la memoria con la escritura, que han sido documentados fotográficamente.

Como de nuevo manifiesta Soto: "El paso del hombre memoria y sin escritura de las comunidades aborígenes a la sociedad con escritura se hace muy lentamente. [...]en Roma y Egipto existía el *Damnatio memoriae*, que era la condena judicial por la memoria de alguien. Esto significaba que se destruía cualquier signo, cualquier archivo, cualquier registro que hiciera referencia a la persona condenada, incluso se prohibía utilizar el nombre familiar a los miembros de la familia. Destruir su recuerdo era aceptar que no había pasado. Esto demuestra lo importante que ya era en este tiempo la memoria histórica, imponiendo el olvido como castigo y venganza..." **(19)**

- (1) CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Ed. Siruela, Madrid, 2015.
- (2) SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ed. Alfaguara, Madrid, 2005.
- (3) FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- (4) GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2005.
- (5) ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- (6) PICAZO, Gloria. "Imágenes como síntomas del mundo", en *Fragmentos. Propuesta para una Colección de Fotografía Contemporánea*. Sala de exposiciones Alameda. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2002.
- (7) <http://www.bledayrosa.com/index.php%3F/proyectos/prontuario/>
- (8) <http://www.pinkbloodglobulosrosas.blogspot.com/2012/07/growing-pains-work-in-progress.html>
- (9) HERRÁN, Edurne. *Op. Cit.*
- (10) CARPIO, Francisco. "La Memoria Imaginada", en *TRÁNSITOS. Del Mediterráneo al Pacífico*. Espacio AV, Murcia, 2008.
- (11) <http://www.yorokobu.es/las-huellas-invisibles-de-las-balas-en-galicia/>
- (12) *Op. Cit.*
- (13) <http://www.factoriacompostela.org/factoriac/es/artistas/antia-moure>
- (14) <http://www.galeriaastarte.com/exposicion/42-Antia-Moure-Yo-tambien-me-acordare-de-todos-vosotros>
- (15) CARPIO, Francisco. "A través de las grietas", en *Paisajes 1992-2009*. Espacio Molinos del Río_Caballerizas Murcia, 2009.
- (16) <http://www.nophoto.org/me-acuerdo>

(17) VVAA. *100 FOTÓGRAFOS ESPAÑOLES*. EXIT Ediciones, Madrid, 2006, Pág. 366.

(18) <http://www.montserratsoto.com>

(19) *Op. Cit.*

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este proyecto de investigación he tratado de demostrar cómo la interrelación y el diálogo entre el mundo textual y el mundo visual, entre el signo escrito (que como hemos visto no deja de tener un carácter eminente y seminalmente gráfico) y el signo plástico se remontan al origen de la historia y, en consecuencia, de los propios lenguajes artísticos.

Imagen y palabra, forma y concepto (que en numerosas ocasiones han intercambiado igualmente sus posiciones) han vivido un largo diálogo – a veces complejo y no siempre fácil- en el que ambos hemisferios continuamente se han buscado para complementarse y fusionarse, y para terminar constituyendo una suerte de única y plural esfera.

A través de las diferentes etapas de la historia del hombre y, por tanto, de la historia del arte, hemos comprobado mediante numerosos ejemplos la presencia de diversas estrategias de simbiosis entre lo textual y lo visual, que se remontan a ese principio especular verbo-ícono, hasta llegar a nuestros días, momento en el que las incursiones de los registros verbales, y en general del texto, dentro de la geografía plástica, se han convertido en una práctica habitual en el mundo del arte.

Este factor de continua confluencia entre escritura y plástica, entre palabra e imagen, ha ido adquiriendo cada vez más importancia y protagonismo, especialmente a partir del siglo XX, y en concreto con la aparición de las primeras vanguardias históricas.

Resulta igualmente interesante constatar cómo la palabra hablada – tal como acabamos de señalar- se convierte en signo para devenir en escritura, que, a su vez, tiene un origen iconográfico, con lo que aquí podemos establecer un nexo importante en este diálogo. Y aún es más interesante ver que, en cierto modo, estamos asistiendo en la actualidad a una especie de fenómeno inverso y especular por el cual, a través de nuevas formas de comunicación visual y de señalética, volvemos a un sistema de pictogramas tal como el que dio origen al propio alfabeto.

De esta forma, el arte del siglo XX ha acentuado el carácter plástico de la escritura y de las propias letras y palabras, y las ha convertido en los elementos de una nueva figuración. El artista encuentra en los signos escritos una nueva manera de representar el mundo y un material valioso para experimentar con la forma.

Aunque el área de actuación e investigación de este proyecto se ha centrado en la fotografía, y en concreto en la fotografía española

contemporánea, he intentado igualmente señalar la incorporación de la escritura y la palabra al arte contemporáneo –bien como palabra autónoma, como texto con funciones descriptivas o literarias, como poesía visual o por su valor conceptual- a lo largo de otros lenguajes artísticos como la pintura, el dibujo, la escultura, el video, las instalaciones y el mundo de los objetos e incluso de la poesía visual (aspecto éste último que me resulta de especial interés).

Centrándonos en el panorama de la fotografía contemporánea, una de las principales conclusiones a las que hemos llegado a través de este proyecto de investigación es el hecho, absolutamente constatable, de que cada vez son más frecuentes las distintas presencias de lo textual dentro de este lenguaje visual y artístico que constituye la fotografía. Del mismo modo, hemos observado cómo las formas en las que este fenómeno se produce son muy diversas y variadas.

Otro rasgo que debemos mencionar es que, debido a la creciente incorporación al medio fotográfico de los diferentes sistemas discursivos y conceptuales que utilizan estrategias textuales de todo tipo, cada vez pueden detectarse más artistas interesados en aplicar estas mecánicas de creación visual-textual, por lo que en numerosas ocasiones no podemos circunscribirlos únicamente a la esfera fotográfica, ya que se trata de creadores que emplean este lenguaje junto a otros medios de expresión artística.

A través de las doce tipologías establecidas para estudiar y analizar el diálogo texto-fotografía, que reúnen a casi un centenar de autores, hemos intentado aportar una mirada lo más completa, rigurosa y exhaustiva posible. Estamos seguros de que podrían haberse planteado algunas otras posibles clasificaciones, pero no obstante

tenemos la certeza de que aquellas que hemos cartografiado abarcan un espectro muy amplio y polisémico.

De esta forma, hemos estudiado desde fotógrafos y otros artistas visuales para quienes el texto posee un carácter de comunicación, hasta otros que aportan una clara voluntad de crítica social e ideológica, pasando por una amplia gama de posibilidades expresivas y discursivas que engloban igualmente factores plásticos y formales, la utilización de soportes poco comunes como el propio cuerpo, o materiales tan inusuales, como el uso de la propia luz como escritura, u objetos que aparentemente se adscriben al contenido de conocimientos, tal es el caso de los libros, la inclusión de lenguajes diferentes a los verbales, como pueden ser el braille, los números y las notas musicales, o finalmente, otros ejemplos que incidían en la evidente capacidad de la fotografía para fijar, preservar y transmitir la memoria, pública o privada.

Dada la importancia que tiene la presencia de la palabra, la letra, el texto y el libro dentro de la fotografía española contemporánea resulta especialmente significativo, e incluso sorprendente, el hecho de que –tal como ya hemos señalado– no existan prácticamente ninguna publicación al respecto (salvo la ya mencionada de *Escribir Imágenes*) y menos aún ningún tipo de proyecto expositivo. En nuestra opinión esto hace más pertinente y necesaria una investigación como esta, que intenta cubrir los huecos que existen en este sentido.

Por otra parte, queremos también resaltar el hecho de que este proyecto de investigación se ha conformado fundamentalmente como un trabajo de campo, a partir de fuentes primarias, visitas a estudios y galerías, conversaciones con los autores (incluso en ocasiones, la petición de declaraciones por escrito, que se han incluido en este

trabajo). Dada la casi total ausencia de referentes, estudios y trabajos previos, este trabajo no ha tratado de aportar una nueva mirada a lo ya existentes sino, por el contrario, abrir una línea de investigación por la que en un futuro próximo se pueda seguir avanzando. Queda abierta a otros investigadores. Por nuestra parte, seguiremos avanzado tanto en el ámbito de las publicaciones como en el propiamente expositivo.

7. APÉNDICE BIOGRÁFICO

LISTADO DE ARTISTAS

ABAD, FRANCESC
ABALLÍ, IGNASI
AMPUDIA, EUGENIO
AYUSO, JAVIER
BADIOLA, TXOMIN
BAS, JOSÉ RAMÓN
BEL, JONÁS
BETRAYAL, AL
BLEDA & ROSA
BOUZA, ESTEFANI
CAMPILLO, VICTORIA
CARRASCO, NURIA
CONTRERAS, LUIS
CRESPO, DAVID
CURTO, FÉLIX
DASS, ANGÉLICA
DE MIDDEL, CRISTINA
DÍAZ-MAROTO, JOSÉ MARÍA
**DRAGÓN, JORGE (GARCÍA ROJAS,
JORGE)**
ECHEVARRÍA, RICARDO
FERRER, ESTHER
Fontcuberta, Joan

GALÁN, ANA
GARCÍA, DORA
GARCÍA-ALIX, ALBERTO
GAÜECA, MIGUEL ÁNGEL
GÓMEZ, GERMÁN
GÓMEZ, OLALLA
GUTIÉRREZ, CIUCO
HERNANDO, ANA
HERRÁN, EDURNE
HEVIA, RAÚL
ICAZA, MARIANO
LARRIMBE, IÑAKI
LATOVA, JOSÉ
LIAÑO, RAFAEL
LOBERA, ALMUDENA
LÓPEZ BEDOYA, AGUSTÍN
LÓPEZ CUENCA, ROGELIO
LÓPEZ SAGUAR, JULIO
LUCAS, CRISTINA
MADOZ, CHEMA
MALAGRIDA, ANNA
MARCOS, ÁNGEL
MARTÍN, ALICIA
MAYRIT, DANIEL
MERINO, BORJA
MELGUIZO, JOXERRA
MESEGUER, ROSELL
MICÓ, JESÚS (50)

MILLÁN, FERNANDO
MIRA BERNABÉU, JOSÉ ANTONIO
MOHÍNO, FRAN
MOLINA, OSCAR
MOMEÑE, EDUARDO
MONTOYA, ISAAC
MORERA, JOAN
MOURE, ANTIA
MUÑOZ, ROSA
NEBREDA, DAVID
OKARIZ, ITZIAR
ORIOLA, MIGUEL
OUKA LEELE
PÉREZ MÍNGUEZ, PABLO
PEY, MARCEL
PLADEMUNT, ALEIX
PLATERO, MARÍA
PÉREZ MORA, TITO
PUCH, GONZÁLO
REVUELTA, MABI
REINA, FRANCISCO
REYES, OCHI
RIVAS, DAVID
ROMA, OLIVER
ROYO, IÑIGO
RUFO, MANUEL
SALA, EVA
SAMPEDRO, MARTÍN

SAN JOSÉ, LORENA
SANTALLA, JOSÉ LUIS
SANTOS, JUAN
SANVA, CARLOS
SENTÍS, MIREIA
SIMÓN, OLGA
SOBREVIELA, MANUEL
SONSECA, MANUEL
SOTO, MONTSERRAT
INKPROJECT (SPOSATO, FEDERICO)
SPOTTORNO, CARLOS
TORRADO, LAURA
TORRENS, NÉSTOR
TRAPIELLO, RAFAEL
TRILLO, MIGUEL
TRINIDAD, CONCHI
VALBUENA, JUAN
VALLDOSERA, EULALIA
VALLHONRAT, JAVIER
VILARIÑO, MANUEL
VILLALBA, DARÍO (99)

BIOGRAFÍAS

ABAD, FRANCESC

(Terrasa, Barcelona, 1944)

De formación inicialmente autodidacta, Francesc Abad dejó la fábrica donde trabajaba para formarse en la Escuela de Artes y Oficios de Terrasa y el Centro de Documentación Pedagógica de París. En 1972 reside un tiempo en Nueva York. Aunque en estos primeros años, su trabajo es pictórico, con una pintura de formas simplificadas y colores mínimos en la órbita de Barnett Newman, en Nueva York incorpora otras disciplinas del arte conceptual como acciones e instalaciones. A su regreso, participa en el Grup de Treball con acciones de crítica contra el último franquismo. Desde entonces, el cuerpo como materia de arte y como sujeto de la vivencia cotidiana, y su interacción con el paisaje, han sido los ejes de su trabajo artístico y de sus acciones. También ha trabajado en proyectos conceptuales y multimedia en el entorno de pensadores emblemáticos del siglo XX como Walter Benjamin o Ernst Block, y en proyectos críticos contra el silencio histórico que se aplica sobre los perdedores. Algunas de sus obras más destacadas hacen hincapié en la recuperación de la memoria colectiva.

Desde finales de los setenta, Abad ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Destacan las múltiples muestras de El Camp de la Bota en toda Cataluña (2004-2007), Block W.B. La idea d'un pensament que crea imatges en el Museu de Granollers (2005-2006) o Estratègia de la precarietat en el ACVIC de Vic (2014-2015). Ha expuesto también a otras ciudades como Berlín, Frankfurt, Gijón, Grenoble, Girona, La Haya, Las Palmas, Lleida, Mataró, Palma de Mallorca, Sabadell, San Sebastián, Zaragoza y Tarragona.

ABALLÍ, IGNASI

(Barcelona, 1958)

Ignasi Aballí estudió Bellas Artes en Barcelona y se licenció en 1981. Su obra se ha expuesto en el Drawing Center (Nueva York), Le Printemps de Septembre (Toulouse) y la Bienal de Venecia de 2007. Aballi también ha expuesto en museos como el Museu Serralves (Porto), Ikon Gallery (Birmingham) y ZKM (Karlsruhe, Alemania).

Su obra se desarrolla, desde finales de los años ochenta, en torno a dos líneas de práctica aparentemente contradictorias. Por una parte, la reflexión que lleva a cabo en los inicios de su carrera sobre la actividad mínima, el gesto minúsculo y la modificación más imperceptible le acercan al corriente antiformalista, que comparte con sus compañeros de generación. Por otra parte, el cultivo de la ficción como material y como localización de su trabajo le entroncan con quienes, a finales de los ochenta, hicieron aparecer el cine y el vídeo en el centro de la escena artística. La obra de Aballí bebe del exceso de imágenes, y parece buscar el negativo del aumento cuantitativo e interesarse por la intensidad del contenido: «hacer más con menos».

Si en sus inicios, la obra de Aballí recurre a la práctica del sistema pictórico, muy pronto se inclinará hacia actos y condiciones de producción que le alejen de los problemas y las configuraciones típicas de esos años, de las investigaciones sobre los límites y las fronteras de la representación. Por un lado, observamos obras en las que el artista desaparece como sujeto y deja que la acumulación del polvo o la acción corrosiva del sol sobre los materiales constituya cada trabajo. Por otro, encontramos al artista que colecciona, inventaría y dispone meticulosamente las informaciones de los periódicos, recoge las imágenes reproducidas hasta el infinito o rinde homenaje al anonimato de los demás, convertidos en autores de imágenes ilegibles.

Las obras de Aballí se rehacen cada vez que se presentan: se rehacen con sus materiales, y también con las condiciones de percepción y de interpretación que siempre van asociadas a ellas.

AMPUDIA, EUGENIO

(Melgar de Arriba, Valladolid, 1958)

En la actualidad uno de los artistas españoles más reconocidos. Su trabajo multidisciplinar recibió en 2008 la beca The Delfina Foundation (Londres) y el Premio AECA al mejor artista español vivo representado en ARCO08.

Su trabajo indaga, bajo una actitud crítica, sobre los procesos artísticos, el artista como gestor de ideas, el papel político de los creadores, el significado de la obra de arte, las estrategias que permiten ponerla en pie, sus mecanismos de producción, promoción y consumo, la eficacia de los espacios asignados al arte, así como sobre el análisis y experiencia de quien las contempla e interpreta.

Sus obras se han expuesto internacionalmente en lugares como ZKM, Karlsruhe, Alemania; Jordan National Gallery of Fine Arts, Ammán, Jordania; Museo Carrillo Gil, México; Boston Center for the Arts, Boston (MA), Estados Unidos; Ayala Museum, Manila, Filipinas; y en Bienales como la de Singapur, la Habana, la Bienal del Fin del Mundo. Y forma parte de colecciones como la de MNCARS, MUSAC, ARTIUM, IVAM, La Caixa, entre otras.

AYUSO, JAVIER

(Madrid, 1981)

Su formación como fotógrafo comienza en 1999-2001 en la escuela CEV, y termina en 2009 con el Master en Fotografía Conceptual y Artística, (EFTI).

Ha trabajado como asistente y retocador de fotógrafos como Chema Madoz, Ouka Leele, Ángel Marcos, Rosa Muñoz, y actualmente, Javier Vallhonrat.

Alterna su actividad profesional como fotógrafo comercial con su trabajo personal que ha expuesto de forma individual en Galería Spectrum Sotos (2011, Zaragoza), Kursala (2012, Cádiz), EFTI (2012, Madrid), Pa-ta-ta festival (2013, Granada), CEART (2013, Madrid), One shot hotel (2014, Madrid), y de forma colectiva en Galeria Riaña Lupa, Madridfoto, Circulo de bellas artes de Madrid, Casa/Arte y Centrocentro, entre otros. En el año 2014 fue seleccionado para Descubrimientos PHE.

BADIOLA, TXOMIN

(Bilbao, 1957)

Estudió en la Facultad de BB.AA. de Bilbao, donde ejerció como profesor entre los años 1982-1988. En 1988 es comisario de la exposición antológica Oteiza: Propósito Experimental. Reside en Londres 1988-89 y en Nueva York 1990-98. Junto a Angel Bados impartió en Arteleku dos talleres en 1995 y 1997 de 4 y 5 meses respectivamente. Ha escrito numerosos artículos para revistas y textos para catálogos. Comisario junto a Margit Rowell de la exposición Oteiza. Mito y Modernidad para el Museo Guggenheim en Bilbao 2004 y New York 2005 y para el MNCARS en Madrid 2005. Actualmente vive y trabaja en Bilbao.

Entre sus exposiciones individuales más recientes se encuentran:

2005. Family Plot, galería Chelouche. Tel Aviv. Israel. 2004. When the shit hits the fan, galería Soledad Lorenzo. Madrid. 2003. Introspectivo, galería Palma Dotze. Villafranca del Penedes. 2002 Malas Formas 1990-2002. MACBA, Barcelona. Dearest, Galerie Natalie Obadia, Paris. Malas Formas 1990-2002. Museo de Bellas Artes. Bilbao. Malas Formas (una historia que se cuenta con historias de otros). Video. Arteleku, San Sebastián. Museo de Bellas Artes, Bilbao. 2001 S.O.S., Madrid, Galería Soledad Lorenzo. Ultimas Instalaciones, Sala Metronom, Barcelona. 2000. Bedsong/Visitantes, Valencia, Sala de Exposiciones La Gallera. You better change (for the better), Adelaida (Australia), Greenaway Art Gallery; Sydney, Australian Center for Photography.

BAS, JOSÉ RAMÓN

(Madrid, 1964)

Se inicio en la fotografia en 1979, de la mano del también fotografo Florencio Garcia Mendez. Despues de estudiar fotografia y video en Idep Barcelona, su interés se centró en las nuevas formas de expresion y en la memoria del viaje, trabajos a los que pudo dar un importante impulso gracias a la Beca FotoPres en 1997. Desde 2005 imparte clases en el Master de Fotografia Creativa de la escuela Efti de Madrid.

Entre sus series destacan *Viaje impreciso* (2001), *Unguja* (2004), *Ícaro* (2005), *Mukalo* (2006), *Ndar* (2008) y *Here or There* (2010).

Su trabajo esta representado por la Galerie vu' de Paris, donde ha expuesto por ultima vez en 2011. Ademas, destacan sus exposiciones en Arcade Gallery (Nueva York, 1996), la Fundacio Joan Miro

(Barcelona, 1997), PHotoEspaña (1999) o en ferias internacionales como arcomadrid (1998 y 2002) y Paris Photo (2003-05). Ha sido reconocido con el Premio Federico Vender en 2003 y el Premio Fundacion Arena en 2004.

BEL, JONÁS

(Madrid, 1978)

Jonás Bel es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, y posee también un grado en Cine Documental del Instituto Cinematográfico-NIC. Como docente ha impartido cursos de Fotografía Digital Profesional en la Escuela de fotografía EFTI, y asimismo ha trabajado como editor fotográfico en el Instituto Superior de Estudios Profesionales- CEU.

Bel es miembro igualmente del colectivo fotográfico NOPHOTO desde el año 2005. Desde entonces ha publicado y expuesto tanto a nivel individual como colectivo (sobre todo con Rafael Trapiello) diversos trabajos fotográficos, y ha llevado a cabo varias obras documentales y videográficas.

BETRAYAL, AL

(Bilbao, 1988-2010)

Al Betrayal (Álvaro Bastero) fue un joven artista y fotógrafo, prematuramente fallecido. Empleó en la realización de sus obras diversos lenguajes como la pintura, los objetos, las instalaciones, los libros de artista y, sobre todo, la fotografía.

BLEDA y ROSA

(María Bleda Castellón, 1969 José María Rosa Albacete, 1970)

Pareja artística y en la vida, Bleda y Rosa colaboran desde que estudiaron en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia. Desde entonces han desarrollado una trayectoria profesional marcada por la preponderancia del espacio, la historia y la memoria.

Sus fotografías dan cobijo a escenarios marcados por los acontecimientos que en ellos tuvieron lugar. Trabajan en series, entre las que destacan *Campos de fútbol* (1992-95), *Campos de batalla* (1994-96, 2010-12), *Ciudades* (1997-2000), *Origen* (2003-08) y *Arquitecturas* (2001-10). A través de las cuales, y mediante una aparente objetividad en la representación del espacio, del paisaje, hablan de un tiempo personal, social o histórico.

Destacan sus exposiciones individuales celebradas durante los últimos años en centros de arte e instituciones como la Rosenthal Fine Art Gallery de Chicago (Illinois, EE UU, 2008), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2009) o el Real Jardín Botánico de Madrid (*Ante el tiempo*, PHotoEspaña, 2010). En 2008 recibieron el Premio Nacional de Fotografía. Su obra forma parte de colecciones como la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Artium (Vitoria-Gasteiz), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela) o el Musée d'Art Moderne de Colliure (Francia).

BOUZAS, ESTÉFANI

(As Pontes, A Coruña, 1983)

FORMACIÓN ACADÉMICA. -Doctorado en Fotografía en la "University of Westminster", Londres (2010-actualidad). -Postgraduado en Estudios Fotográficos en la "University of Westminster", Londres (2008-2009). Master de fotografía en EFTI (escuela de fotografía centro de imagen). Madrid, (2006-2007). -Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (2001-2006).

Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas, tanto en España como fuera de nuestro país.

PREMIOS Y BECAS. 2009 Mención de honor en el concurso de fotografía "Liberté, Égalité, Fraternité" organizado por la Alliance Française. 2008 Accésit en los premios INJUVE de artes visuales. 2008 Seleccionada para participar en el apartado de TENTACIONES en Estampa. 2005 Beca Erasmus de la Universidad de Vigo para realizar estudios en Kingston University. Londres.

CAMPILLO, VICTORIA

(Barcelona, 1957)

Victoria Campillo se inició a muy temprana edad en el mundo del arte dentro del ámbito de la pintura. Después de graduarse en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona empezó su carrera profesional

en el mundo de la ilustración. En 1985 entró a formar parte como profesora en la prestigiosa Escuela Massana.

En 2001 empezó a trabajar en el campo de la fotografía y a exponer a nivel internacional. Ha realizado exposiciones en España, Francia, Italia, Alemania y EE.UU, entre otros países.

Actualmente trabaja con Galerie Basia Embiricos en París y Cts galería en Brooklyn NY. En 2013 ganó el Premio ARTFAD y en 2014 el Premio Arte Laguna. Está asimismo presente en varias colecciones como "Colección Ordóñez-Falcón", Colección Atlántico Norte, Colección centro TEAC, Dionisio Gavagni Collezione, colección Betty de Woody y otras colecciones privadas.

CARRASCO, NURIA

(Ronda, Málaga)

Es licenciada en Bellas Artes en 1989 por la Facultad Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección):

2010 ALGUIEN AHÍ. Galería Formato Cómodo. Madrid.

2005 EL PATIO DE MI CASA NO ES PARTICULAR, Centro de Arte Contemporáneo Málaga.

2001/02 EL SUELO SE MUEVE. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.

1999 DE LO TERRENO Y LO HUMANO. Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.

1997 HABITANTES. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.

1996 SALA DE ESPERA. Galería Cavecanem. Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

2014 BIACI. Cartagena #1. Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Cartagena de Indias. Colombia.

LIBROS QUE SON FOTOS, FOTOS QUE SON LIBROS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

COLONIA APÓCRIFA. IMÁGENES DE LA COLONIALIDAD EN ESPAÑA. MUSAC. León.

ARTIFARITI. VI Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental. Campamento de refugiados saharauis. Tinduf. Argelia

2012 ONDAS EN EXPANSIÓN: DERIVAS DEL CONCEPTUAL LINGÜÍSTICO. CAAC. Sevilla

LA PALABRA AUDIOVISUAL. Centro de las Artes de Sevilla.

2009 EL SUR DE NUEVO. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

VIDEO ABIERTO. Espacio AV. Murcia

GUSTOS, COLECCIONES Y CINTAS DE VÍDEO. Centro de Arte dos de Mayo. Madrid

DOMÉSTICO '05 Expres. Madrid

ARCO 2005: Stand Comunidad de Madrid

CONTRERAS, LUIS

(Valencia, 1959)

Luis Contreras es un artista de la repetición. Su trabajo se basa en la reiteración icónica de imágenes clave, tomadas siempre de la televisión.

Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas en distintas galerías (entre ellas VISOR) y espacios institucionales (Muralla Bizantina, Cartagena, Sala de las Caballerizas, Murcia). Su obra se encuentra, entre otras, en la colección del Museo Reina Sofía, y en la del ayuntamiento de Alcobendas.

CRESPO, DAVID

(León, 1984)

Trabaja en proyectos en torno al territorio y lo social, realizando interacciones que den visibilidad a situaciones vulnerables o de crisis del propio contexto.

Actualmente se encuentra trabajando en torno a la idea de juego y deporte, siendo esta premisa la base para desarrollar proyectos que sirvan para investigar el entorno.

CURTO, FÉLIX

(Salamanca, 1967)

Estudia Bellas Artes en Salamanca. Emplea distintos medios expresivos entre ellos la fotografía.

Vive y trabaja en Ciudad de México. Exposiciones recientes: La Fábrica Galería, Madrid; Galería OMR, Ciudad de México; Palacio de Abrantes, Universidad de Salamanca.

DASS, ANGÉLICA

(Río de Janeiro, Brasil, 1979)

Vive y trabaja en Madrid. Ha estudiado el Máster de Fotografía Conceptual en la Escuela EFTI, a partir de donde se dio a conocer con su proyecto Humanae.

En el año 2013 ganó el **Premio Festival Off de PHotoEspaña** por este proyecto que expuso en la galería Max Estrella de Madrid.

Cientos de personas han acudido ya a su convocatoria pública para ser retratados por su cámara. Ha tenido citas, además de Madrid, en otros varios emplazamientos, como Barcelona, París y Chicago.

DE MIDDEL, CRISTINA

(Alicante, 1975)

Cristina De Middel estudió Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia y realizó masters en fotografía en la Universidad de Oklahoma y Fotoperiodismo en Barcelona. Actualmente vive en Londres.

Trabajó como fotoperiodista para diferentes periódicos en España (Diario Información, Diario de Ibiza, ...) y con ONGs, como Médicos Sin Fronteras y Cruz Roja Española) durante casi 10 años. En la actualidad trabaja como freelance para revistas como COLORS, Esquir, Yo Dona, ...

Combina sus tareas documentales, exhibidas y premiadas en varias ocasiones (como un Premio Nacional de Fotoperiodismo Juan Canelo

y una mención especial en el Nuevo Talento Fnac fotográfico), con proyectos más personales, con los que también ha conseguido premios como Sony World Photography Awards, PhotoFolio Arles 2012 y Deutsche Börse Photography Prize.

Desde 2009 viene realizando exposiciones individuales de sus obras, pero con el éxito de su última serie, *The Afronauts*, en 2013 ha realizado o realizará más de 10 exposiciones en Francia, Suiza, Guatemala, Inglaterra, Brasil, Irlanda y en la propia España.

DÍAZ-MAROTO, JOSÉ MARÍA

(Madrid, 1967)

Ha sido cofundador del Colectivo 28, al que perteneció hasta su disolución, así como fundador y presidente de la asociación Entrefotos hasta el año 2005. Ha trabajado en la revista *Diorama-Foto* como responsable de los trabajos de autor y en la revista dedicada al diseño gráfico visual.

Actualmente trabaja para el Departamento de Artes Plásticas del Ayuntamiento de Alcobendas como conservador de la colección del Ayuntamiento de Alcobendas y es el director artístico de la escuela tai (Madrid). También es comisario de exposiciones.

Su primera exposición individual se realizó en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (1984). Desde entonces, ha expuesto de manera individual, entre otros sitios, en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1995), la Universidad de La Habana (1998), la Galería La Caja Negra (1999), el Café del Kursaal (San Sebastián, 2001), el Photomuseum de Zarauz (2002), la Fundación Casa Revilla (Valladolid, 2003), la Agrupación Fotográfica de Guadalajara (2005),

la Galeria La Aurora (2005), la Sala Kursala (Universidad de Cadiz, 2011) y Photo Espacio Galeria (Madrid, 2012). Como comisario, ha organizado las exposiciones *Agua al desnudo* (2004), *Ocultos* (2007) y *Mitografías. Mitos en la intimidad* (2012) para la Fundacion Canal (Madrid), asi como *El cuerpo revelado* (Real Jardin Botanico de Madrid) y *Los premios Nacionales de Fotografía en la colección del Ayuntamiento de Alcobendas* (Fundacion Antonio Saura, Cuenca), ambas durante PHotoEspana 2013.

DRAGÓN, JORGE

(Málaga, 1956)

Jorge García Rojas (Jorge Dragón)

De la fotografía al multimedia, en su trabajo artístico utiliza diferentes sistemas de generación de imágenes.

Su investigación se centra en los últimos años en torno a la relación entre el individuo y los métodos de representación sociales.

ECHEVARRÍA, RICARDO

(Toledo, 1972)

Estudió Bellas Artes en la Facultad de Cuenca. Artista de gran amplitud formal y trayectoria artística realmente atípica ya que, tras fundar junto al crítico de arte y profesor universitario José Luis Brea, Aleph, (una web experimental, pionera en la red de la práctica artística contemporánea), Echevarría se convirtió en directivo de una gran compañía multinacional del sector de las telecomunicaciones (Director Multimedia de Terra Lycos).

Tras su paso exitoso por el mundo empresarial ha reanudado de forma vigorosa su trayectoria artística, que combina igualmente con

proyectos curatoriales. Ha sido presidente de AVAM (Artistas Visuales Asociados de Madrid).

FERRER, ESTHER

(San Sebastián, 1937)

Esther Ferrer es licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo. Arranca su carrera artística a principios de la década de los 60. Organiza, junto con el pintor José Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión y la Escuela Experimental de Elorrio, en Vizcaya. Conocida fundamentalmente por sus performances, en 1966 se une al grupo Zaj, donde se mezcla música y performance con un tratamiento radical. A partir de entonces, y hasta la disolución del grupo en 1996, Ferrer ha realizado performance conjuntamente o de manera individual. Estudió Arte en París, ciudad en la que reside y trabaja desde 1973. Ha impartido clases en escuelas de Bellas Artes de Canadá, Francia, Italia o España, entre otras. Además, ha desarrollado una actividad plástica que incluye instalaciones, fotografías y objetos, así como obras radiofónicas. En 1999 es seleccionada para representar a España en la Bienal de Venecia. En 2008 es galardonada con el Premio Nacional de Artes Plásticas de España y en el 2014 con el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Es una de las artistas españolas más importantes dentro del ámbito del arte conceptual.

FONTCUBERTA, JOAN

(Barcelona, 1955)

Se licenció en Ciencias de la Información. Fue uno de los más activos colaboradores de la revista vanguardista *Nueva Lente* y de *Photovisión*, de la que fue cofundador en 1980. En 1977, fundó en Barcelona el grupo Alabern junto a Manel Esclusa, Pere Formiguera y Rafael Navarro. En 1982 fue cofundador de la Primavera Fotográfica de Catalunya, el primer festival fotográfico en España. Ha sido director artístico de *Les Rencontres d'Arles*. Además, compagina su trabajo fotográfico con el de teórico y crítico. Es historiador de fotografía, comisario, editor y profesor universitario.

En su producción teórica y creativa reflexiona acerca de la semiología y ontología de las imágenes, para centrarse en los conflictos entre naturaleza, tecnología, fotografía y verdad. Sus proyectos presentan habitualmente un carácter multidisciplinar y exploran el carácter narrativo y documental de los usos fotográficos, parodiando diferentes vertientes del saber y de la experiencia, y en definitiva de todo tipo de discurso autoritario: la ciencia, la historia del arte, la política, la religión...

Ha presentado exposiciones individuales en The Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York, 1988), el Art Institute of Chicago (Illinois, EE.UU., 1990), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1992) y Artium (Vitoria-Gasteiz, 2003), entre otros centros.

Premio Nacional de Fotografía en 1998, ha recibido además el Premio Nacional de Cultura (sección Artes Visuales) de la Generalitat de Catalunya (2011) y el Premio Nacional de Ensayo (2011). En 2013 recibió el Premio Internacional Hasselblad.

Posee obra en las colecciones del Centre Pompidou (Paris), el Stedelijk Museum (Amsterdam), el MoMA , la National Gallery of Art (Ottawa), el Folkwang Museum (Essen, Alemania), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid).

GALÁN, ANA

(Madrid, 1969)

Licenciada en Economía General. Desde 1993 combina su profesion con la fotografía, disciplina en la que despues se formaria siguiendo el Master de fotografía "Concepto y Creacion" de la escuela madrileña Efti (2009-10). Actualmente, vive entre Madrid y Paris y es directora de marketing de una revista madrileña.

Muy interesada en la naturaleza humana, se ha especializado en el retrato. El ejemplo más representativo de ello son sus series de retratos femeninos *Essence* (2009-) y *The Holodeck* (2011), y retoma esta formula en su trabajo mas importante hasta el momento, *Viv(r)ela vie* (2010-).

Exponiendo de manera activa, a lo largo de los últimos años ha participado en colectivas internacionales como *Portraits* (The Center for Fine Art Photography, Fort Collins, Colorado, ee uu, 2012), *In transit* (Le Festival des Photaumnales, Beauvais, Francia, 2012) o *Made in Arles* (La Galerie du Magasin de Jouets, Arles, Francia, 2013).

GARCÍA, DORA

(Valladolid, 1965)

Dora García cursó sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca, España, y en la Rijksakademie de Ámsterdam, Holanda (1985-1992). Vive y trabaja en Barcelona.

Utiliza el espacio expositivo como plataforma para llevar a cabo una investigación sobre la relación entre espectador, obra y lugar, a menudo utilizando la performance y la interactividad con este fin. A través de cambios mínimos, sin invadir el espacio, convierte la sala en una experiencia sensorial, de la que cada visitante sale con sus percepciones alteradas, o como mínimo con cierto grado de escepticismo. Al entrar en contacto con la obra de Dora García, desarrollamos un sentido para empezar a leer los más pequeños signos como posibles significantes. La artista trata el tema de la experiencia guionizada, así convirtiendo a los espectadores en protagonistas de una ficción, a veces a sabiendas, otras no.

Ha participado en exposiciones de arte internacionales como la Manifesta (1998), la Bienal de Estambul (2003), Münster Sculpture Projects (2007) y la Bienal de Sydney (2008). Su obra se ha mostrado en museos como el Macba, Barcelona (2003), MNCARS, Madrid (2005), MUSAC, León (2005), SMAK, Gante (2006) y GfZK,

Leipzig (2007). Este año 2009 inaugurará una exposición individual en el CGAC (Santiago de Compostela), y participará con un "solo project" en "Playing the city" (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Alemania) y la galería cívica de Trento, Italia.

GARCÍA-ALIX, ALBERTO

(León, 1956)

A principios de los 80 realizó sus primeras exposiciones individuales en galerías madrilenas como Buades o Moriarty, así como en galerías internacionales como la Portfolio Gallery de Londres. En 1989 fundó el colectivo El Canto de la Tripulación y la revista con el mismo nombre.

Su admiración por la obra de los grandes fotógrafos americanos queda patente en su pasión por el blanco y negro. Su obra gira en torno al retrato con una fuerte carga autobiográfica y una mirada descarnada y poética.

En 1998, realizó una gran exposición retrospectiva durante la primera edición de PHotoEspaña, que supuso su revelación como uno de los fotógrafos españoles con más personalidad. En esta época, comenzó a trabajar con las galerías Juana de Aizpuru en España y Kamel Mennour en Francia, realizando exposiciones en galerías de Nueva York, Bruselas y Roma. Entre 2003 y 2006, trasladó su domicilio a París, donde realizó la trilogía en vídeo *Tres vídeos tristes*, alternando imagen fotográfica y filmada. En 2009 presentó una gran exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fue Premio Nacional de Fotografía en 1999, y desde entonces ha recibido el Premio Bartolomé Ros (PHotoEspaña 2003), el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid (2005) y el Premio

PHotoEspaña 2012, como reconocimiento al valor artístico de su obra. Su trabajo está presente en las colecciones de instituciones y museos como el mncars, el musac (Leon), el Fonds national d'art contemporain (Francia) y el Speed Art Museum de Louisville (Kentucky, USA), entre otros.

GAÜECA, MIGUEL ÁNGEL

(Gatika, Vizcaya, 1967)

Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Vive y trabaja en Bilbao. Su obra ha sido expuesta en MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo; Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao; ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz; DA2, Salamanca; Fundación March, Palma de Mallorca; Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona o La Casa Encendida, Madrid, en España y en Mücsarnok Kunsthalle, Budapest (Hungría); Australian Centre of Photography, Sidney (Australia); los Institutos Cervantes de Tokio (Japón), Sao Paulo y Rio de Janeiro (Brasil) o Miami (USA); Academia de las Artes de Berlin (Alemania); IMA, Brisbane (Australia) o el Centre Creation Contemporaine, Tours (Francia). Su obra está presente, entre otras importantes colecciones, en las Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y ARTIUM de Vitoria-Gasteiz.

GÓMEZ, GERMÁN

(Gijón, 1972)

Posee una diplomatura en Magisterio y el Diploma de Estudios Avanzados en Bellas Artes. Su interés por el ser humano queda reflejado en su obra fotográfica, compuesta casi en su totalidad por retratos a través de los cuales explora diferentes cuestiones sobre la identidad.

Entre sus proyectos más relevantes figuran su primer trabajo Yo, tú, él, ella, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos y ellas (1998-2001), serie de retratos de niños y adolescentes con necesidades especiales; Igualito que su madre (2003), sobre las relaciones familiares; o Compuestos (2004-09), una de sus series mejor estructuradas y en la que el artista introduce por primera vez latécnica del collage

.Sus proyectos posteriores han ido adoptando esta misma técnica y adquiriendo complejidad. En esta línea destacan Del susurro al grito (2004-2011), Dibujados (2006), Condenados (2008), En éxtasis (2009), De padres y de hijos (2010) y Años 30 (2012), instalación de carácter autobiográfico.

Durante su trayectoria, ha sido reconocido con el Premio injuve 2001, la Beca de la Real Academia de España en Roma en 2007 y el Premio al Fotógrafo Revelación de PHE 2008. Posee obra en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museum of Contemporary Art de Kentucky (ee uu) y los ministerios de Asuntos Exteriores y de Trabajo y Asuntos Sociales, entre otras entidades.

GÓMEZ, OLALLA

(Madrid, 1982) Licenciada en Bellas Artes por la UCM de Madrid. Ha participado en el curso superior Imagen, Síntesis y Abstracción organizado por la Facultad de bellas Artes, así como ha expuesto en la sala de BBAA en la exposición No Tocar, 2008. Entre sus premios

destacan el Primer Premio de la Fundación Valparaíso que le fue concedido en 2009, y en el mismo año el Segundo Premio Toshiba: Arte, Ciencia y Tecnología. En el año 2010 fue seleccionada en el Salón de Primavera por Tierras de Castilla la Mancha. De sus colectivas destacan la de la Galería Estampa de Madrid, la exposición Delicatesen expuesta en la Feria Internacional de Grabado de Estampa 2009, en el Stand de la fundación Antonio Pérez, Mail-Artistas 2010 y la Colección de artistas emergentes en el Museo González Byass, Jerez 2010. Set in Black en la Embajada de Francia en Madrid. Revisitando Géneros Museo Municipal de Albacete, Premios Toshiba Florida Park, el Retiro, Premio Valparaíso Sala Fundación Caja Murcia, Madrid, en 2009. Los medios que utiliza son fotografía, instalación y pintura.

GUTIÉRREZ, CIUCO

(Torrelavega, Cantabria, 1958)

Encuentra su universo visual jugando y construyendo mundos imaginarios que más tarde fotografía. Cuando llegó a Madrid en septiembre de 1975, entró en contacto con Jorge Rueda y Ouka Leele. En 1983 creó sus primeras obras, irrumpiendo en el panorama fotográfico madrileño con un lenguaje irónico y colorista, y en 1986 expuso por primera vez en la Galería Moriarty de Madrid.

Entre la iconografía del arte pop y el kitsch, en sus trabajos se desprende una fascinación por el color. Construye sus dioramas con pequeños objetos y personajes, y los emplaza en una escenografía que revela un universo onírico propio. Su trabajo tiene un fuerte componente narrativo, basado en el juego de los significados en torno a la metáfora y la paradoja visual. En su producción más reciente ha empezado a incluir escenas de exteriores. En esta línea figuran las series El coleccionista de nubes (2007), Desserts (2008) o Escenarios para la confrontación (2012).

Instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museo de Bellas Artes de Santander, los ayuntamientos de Torrelavega y Córdoba o las colecciones Polaroid España (Madrid), y Fundación Coca-Cola, poseen obras suyas.

HERNANDO, ANA

(Burgos, 1967)

Licenciada en CC de la Imagen. Universidad Complutense de Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2000

- *Desplantes* Sala del Centro Cultural Provincial, Málaga.

1998

- Galería *Tráfico de Arte*, León.

1997

- Centro de Arte Contemporáneo *La Fábrica*, Abarca de Campos, Palencia.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2009

- *Sexo* El Fotomata Sevilla
- *Miradas de mujeres*. Universidad de Burgos.

2008

- *Carne y piedra. La Fuga. Fotorutas del I Festival de Fotografía SevillaFoto*.

2003

- *V Edición Arte de Mujeres*, Instituto Andaluz de la Mujer. Málaga.

2000

- *Imágenes de Mujer*, Ateneo Cultural, León
- *III Edición Arte de Mujeres*, Instituto Andaluz de la Mujer. Itinerante.

1999

- Galería *Varrón*. Salamanca.
- Galería *Cruce*, Madrid.
- *II Edición Arte de Mujeres*, IAM.

- *Encuentros en la periferia*, Casa de la Moneda, Sevilla. Obra realizada con Valle Teba.

1998

- *Estrategias fin de siglo*. Galería *Varrón*. Salamanca.
- *Alrededor del Gris*. Galería PS. Burgos.

1996

- *Certamen de Artes Plásticas*. Junta de Castilla y León. Itinerante.
- *Somos mujeres ¿y qué?*. CC Cajaburgos.
- *Imágenes Jóvenes* del INJUVE. Itinerante.

1995

- *Imágenes Jóvenes*. JCYL.
- Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños (Cuba).

CURSOS Y TALLERES

2007-2009

- *Transformaciones. Arte y estética desde 1960*. CAAC

2005

"*La fotografía como diario íntimo*" Antoine D`agata. Sevilla

1998

- *Prospecciones periféricas*, The Carrying Society, Arteleku, San Sebastián.

1997

- IV Encuentros de Fotografía Contemporánea ARCO, Madrid.
- *Punto de partida*, Soledad Sevilla y Chema Alvargonzález, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.
- *El álbum de las ciudades inexistentes*, Joan Foncuberta, CAAC. Sevilla.

1994-1996

- Curso de doctorado *Antropología del arte y de los procesos creativos*, Salamanca.

PONENCIAS y CURSOS IMPARTIDOS

2006

- Taller *Construyendo una narrativa personal*. Escuela de fotografía de Torrevieja (Alicante)

2001

- *Arte e identidad*, Jornadas Psicoanálisis y Arte, Grupo de Estudios Psicoanalíticos *Dialecto*. Sevilla.

1999

- *La retina de las mujeres: fotografía y feminismo*, Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid.

PUBLICACIONES

- *Alita y otros Cuentos*, Junta de Castilla y León. 1997.
- *Encuentros en la periferia*. Ayuntamiento de Sevilla. 1999.
- *Desplantes*, Diputación de Málaga. 2000.

OBRA EN COLECCIONES PÚBLICAS, Junta de Castilla y León, Instituto de la Juventud, Caja de Burgos **Y PRIVADAS**.

HERRÁN, EDURNE

(Ingolstadt-Donau, Alemania, 1978)

Reside y trabaja en Madrid. Master en Investigación en Arte y Creación, UCM Madrid. Licenciatura en Bellas Artes (U.P.V.-E.H.U.) Leioa-Bilbao.

Escultura y Arte Textil. Kunsthochschule Berlin Weissensee, Berlín.

Obtiene la beca de creación Arte emergente del Centro Cultural Montehermoso, y la beca Erasmus para cursar Escultura y Arte textil en la KBW-Berlín (Kunsthochschule Berlin Weissensee) con Karin Sander como tutora. Gracias a becas del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, ayudas a la creación del Gobierno Vasco y residencias artísticas, trabaja entre Euskadi y Alemania por un periodo de 4 años. Después viaja a Madrid y trabaja en el ámbito de la Gestión Cultural durante 2 años. En 2011 es seleccionada en la convocatoria El Ranchito en Matadero-Madrid, donde lleva a cabo el proyecto 8 bit X Stitch - The Digital Divide y en el I Encuentro de Artistas Jóvenes (Ciudad de la Cultura, Galicia). Recientemente ha desarrollado el proyecto Growing Pains, premiado por VEGAP en la convocatoria Propuestas 2012. Ha realizado numerosas exposiciones individuales, así como muestras colectivas a nivel nacional e internacional.

Desde 2012 forma parte, junto con Olalla Gómez, del Colectivo Diógenes 2.0, grupo de agitación cultural que plantea acciones artísticas utilizando como materia prima los excedentes de las instituciones culturales, así como los restos de una cotidianeidad generados por un consumo desmesurado.

HEVIA, RAÚL

(Oviedo, 1965)

Raúl Hevia es artista, crítico y comisario independiente. Desarrolla su labor creativa en torno a los procesos visuales del lenguaje escrito, las formas seriadas, el arte público y el vídeo. La investigación sobre la intimidad del yo y el espacio público, la indagación en la forma de la palabra y la naturaleza visual del texto son unas de las constantes de su obra. Ha realizado numerosas exposiciones individuales entre las cuales destacan Después del salto de página (Galería Paz y Comedias, 2011), Solo Projects, SWAB (2011) y Treinta y seis años sin tristeza (Galería Nuble, 2009), así como numerosas exposiciones colectivas, como por ejemplo: ARCO (2012), Estampa (2012), Colección DKV (2012), JustMad2 y Madrid Foto (ambas 2011), El Puente de la Visión, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (2010), entre otras.

ICAZA, MARIANO

(Bilbao, 1964)

Exposiciones y publicaciones

2012- Enero Exposición Colectiva "Museum". Galería Cero, Madrid
2011- Noviembre Exposición Colectiva "Waku", Ong, Atocha 24, Madrid
2011- Octubre Finalista en Exposición Colectiva "Gritos de Libertad"
2011- Junio Exposición Colectiva

Formación

2010 Master Internacional de Fotografía en E.F.T.I. 1999 Master en Televisión Digital de la Universidad Complutense y TeleMadrid 1993 Curso de Técnicas de Operador de Cine en 35mm. (Micro-Obert, Barcelona) 1989 Parsons School of Art. Departamento Fotográfico. (París) 1983 Laboratorio Profesional en Blanco/ Negro y Color. (Gris Art, Barcelona)

LARRIMBE. IÑAKI

(Vitoria, 1968)

Es un artista multidisciplinar y activista cultural. Sus trabajos más recientes constituyen una reflexión, desde la ironía y el humor, en torno al turismo cultural y al papel que desempeñan los museos en nuestra sociedad. Es el caso de su última exposición individual "Feria"¹ en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz en 2013.

En esta misma línea se sitúan proyectos como "Postal Freek",² edición y distribución de postales turísticas, "no oficiales" en Madrid, producido por AVAM en 2012 o "PM: Unofficial tourism",³ creando una oficina de turismo alternativo en colaboración con el Museo Es Baluard de Mallorca en 2011. Cabe también destacar "Turismo raro",⁴ que supuso la edición de una guía turística alternativa destinada a ser abandonada en espacios públicos de Madrid y que fue producida por Madrid Abierto y el Ministerio de Cultura en 2012.

Ha tomado parte en numerosas exposiciones colectivas como "Archivo Madrid Abierto"⁵ en Matadero de Madrid y "Arte útil" en el Espacio Off Limits de Madrid, ambas en el año 2011, así como en la muestra "Objeto de réplica"⁶ en el Museo Artium en 2010 u

"Objectland: en la tierra de los objetos"⁷ en la Galería Siboney junto a Chema Madoz y Ciuco Gutierrez en 2005.

Su labor como artista se extiende hasta Sudamérica, donde ha desarrollado obras como el diario único de viajes "Seria Soneub", realizado durante su estancia en Buenos Aires y expuesto en la Sala Recoleta de dicha ciudad.

Ha participado como coordinador de "Inmersiones"⁸ los años 2008, 2009 y 2011 en la Sala América de Vitoria-Gasteiz y del espacio independiente Zuloa entre 1999 y 2009.

Es a su vez director del fanzine cultural Acción, co-fundador y maquettador del fanzine TMEO9 (firmando como Larri) y columnista cultural del Diario de Noticias de Álava.

LATOVA, JOSÉ

(Madrid, 1954)

Fotógrafo de patrimonio, arquitectura e interiorismo, colaboró en trabajos de paleontología y arqueología en la primera mitad de los 70. De 1976 a 1990 fue fotógrafo de la Dirección General de Bellas Artes y del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Desde entonces, realiza su labor de forma independiente, vinculado a excavaciones públicas, museos y centros de interpretación.

Propietario de un archivo inédito de 900 negativos sobre la ciudad de Madrid durante la Guerra Civil española, se ha dedicado durante años a su restauración en colaboración con un equipo de historiadores. Resultado de esta labor, la escuela efi de Madrid acogió la muestra Crónicas de retaguardia en 2008, itinerante luego por diversas

instituciones. Igualmente comisariada por Latova fue la exposición 25 años en el espacio (1994), realizada en conmemoración del 25 aniversario de la llegada de la nave Apolo XI a la Luna y que pudo verse, entre otras salas, en el Planetario de Madrid.

LIAÑO, RAFAEL

(San Fernando, Cádiz)

Es fotógrafo y además realiza labores de gestión cultural y artística. Ha sido muchos años el responsable de exposiciones del Centro de Arte de Móstoles.

Ha realizado numerosas exposiciones en distintas galerías y espacios expositivos. En el año 2012 fue galardonado con el Primer Premio del Certamen de Fotografía de la Alianza Francesa.

LOBERA, ALMUDENA

(Madrid, 1984)

Licenciada en Bellas Artes y Máster en Arte Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. Ha estudiado dos años en la Universität der Künste, Berlín y ha realizado residencias artísticas en UCL Slade School of Fine Art, Londres, UK (2010), FAAP São Paulo, Brasil (2011), Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid (2013), Foundation B.a.d, Rotterdam, Países Bajos (2013) y en la Real Academia de España en Roma (2014-2015).

Su trabajo ha podido verse en diversas muestras colectivas: La Conservera, Murcia (2014); Foundation B.a.d. Rotterdam (2013);

Matadero, Madrid (2012); Pivô, São Paulo (2012); 3+1 Arte Contemporânea, Lisboa (2012); Galerie Suvi Lehtinen, Berlín (2012); Mole Vanvitelliana. Ancona, Italy (2012); Tabacalera, Madrid (2011); Galería Vermelho. São Paulo (2011); Museo de América, Madrid (2010); University of Arts Berlin (2009); entre otras. Exposiciones individuales: "Lectura superficial" Museo ABC - ARCO (2013) y La Taller, Bilbao (2013), "Portadores" Diablo Rosso Gallery (Panamá, 2012) y Centro Cultural de España (México, 2013), "Lugar entre", Eva Ruiz gallery, Madrid (2012); "Manual de la imagen mental" Rafael Pérez Hernando project room (2011), "Reflection-Reflexion", UCL Slade School of Fine Art, London (2010); y "Desvelatorio", Brita Prinz Arte, Madrid (2010).

Entre los reconocimientos que ha recibido, cabe destacar: el Premio Generación 2012 de Obra Social Caja Madrid; Circuitos 2011 de la Comunidad de Madrid; el Premio INJUVE Creación Joven-Proyectos 2011, la beca FIBArt 2011, el Premio Del Plano al Cubo 2012 CCE_México, la Ayuda a la Producción en Artes Plásticas 2012 de la Comunidad de Madrid, el Premio Museo ABC Proyecto-Sala4 2013 y la Beca MAEC-AECID de la Real Academia de España en Roma 2014-2015.

Está representada por la galería Max Estrella de Madrid y forma parte de las plataforma de artistas Oral Memories, Archivo de Creadores Matadero Madrid e Intransit.

LÓPEZ BEDOYA, AGUSTÍN

(Ligüerzana. Cervera de Pisuerga. Palencia)

Es un fotógrafo que ha desarrollado una amplia y variada carrera profesional. Realizó el Máster de Fotografía Conceptual y Artística de la escuela EFTI de Madrid, pasando después a dirigir la galería CERO, perteneciente a esta misma institución educativa.

Ha llevado a cabo diversas muestras tanto individuales como colectivas en espacios como la galería Espacifoto, o el CEART de Fuenlabrada.

LÓPEZ CUENCA, ROGELIO

(Nerja, Málaga, 1959)

Licenciado en Filosofía y Letras, en 1985 asiste a los Talleres de Arte Actual organizados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Será en esta década de los ochenta cuando López Cuenca se dé a conocer con sus actuaciones en diversos medios: la música, el performance, o el vídeo soporte en el que realiza en 1986 "Poesie pour le poivre" concebido en el Centro de Estudios de la Generación del 27 de Málaga y, sobre todo, con las piezas realizadas como miembro integrante del grupo "Agustín Parejo School" cuyos intereses apuntan hacia las teorías desarrolladas por las vanguardias rusas cubofuturista y el constructivismo.

Su obra está desde sus inicios marcada por su carácter político, en el cual se instala a través de un sutil y hábil manejo del lenguaje y la relectura de imágenes cotidianas o procedentes de los medios de comunicación, efectuando así una aguda crítica de la cultura y la sociedad contemporáneas que nunca olvida su sutileza irónica y poética. Su trabajo combina elementos y procedimientos propios

tanto de las artes plásticas como de la literatura, las artes plásticas o las ciencias sociales.

Desde finales de la década de los 80 ha venido mostrando su trabajo tanto a través de exposiciones en galerías y museos como mediante la realización de proyectos de arte público en relación con la identidad y memorias colectivas, como Malagana o Málaga 1937.

Ha participado en las Bienales de Arte Contemporáneo de Johannesburgo (1994), manifiesta 1, en Rotterdam (1996), Lima (2002), Sao Paulo (2002) y Estambul (2003).

En 1991 recibe la III beca Pablo Ruiz Picasso que otorga la Fundación malagueña del mismo nombre; en 1995 el Ministerio de Asuntos Exteriores le concede la de Residencia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Durante el curso 1999/2000 disfrutó de una beca para las artes plásticas de la Fundación Marcelo Botín.

Ha recibido los premios Francisco de Goya, Villa de Madrid 2002; El Público. Canal Sur Radiotelevisión 2001; premio Andalucía de Artes Plásticas, 1992 y el premio el Ojo Crítico-Artes Plásticas (Radio Nacional de España) 1992.

Desde 1999 desarrolla el proyecto "El Paraíso de los extraños" en el que analiza la construcción de la imagen del mundo islámico en Occidente.

LÓPEZ SAGUAR, JULIO

(Madrid, 1954)

Su primer contacto con la fotografía fue en 1973, a la edad de 19 años; comenzó a relacionarse con algunos de los miembros de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y poco a poco fue enriqueciendo su técnica. En la actualidad es miembro de la agencia Getty Images y trabaja como realizador de cine publicitario, actividades que compagina con la creación de obra personal, centrada en la fotografía urbana.

Sus imágenes se han publicado en revistas especializadas como La Fotografía, Metaphore, Pozytyw Foto, ÑShots, Photo, Diorama y Foto Profesional, entre otras. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas, destacando entre ellas las realizadas en el Museo Antropológico de Madrid (1993), la Biblioteca de Asturias (Oviedo, 1995), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1991-95) y el Centro Municipal de las Artes de Alcorcón (2002). Ha participado en los proyectos de la Comunidad de Madrid Periferia sur y Soup South, y ha sido premiado con el título de Artista fiap por la Fédération Internationale de l'Art Photographique (París). Posee obra en colecciones públicas y privadas.

LUCAS, CRISTINA

(Jaén, 1973)

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Artista multidisciplinar (fotografía, vídeo, dibujo, instalaciones), su obra cuestiona los mecanismos de poder, especialmente los que han proporcionado la jerarquía entre los sexos. La artista se sirve del humor para reflexionar sobre el patriarcado, el sexismo, y la lucha por derribar las limitaciones que han sufrido las mujeres en la sociedad a lo largo de la historia.

Lucas denuncia la hipocresía sexista en la filosofía política que sentó las bases de la actual democracia occidental, y critica en su serie de dibujos "Sección Femenina Anuario de 1956" el adoctrinamiento que padeció toda una generación de españolas.

MADOZ, CHEMA

(Madrid, 1958)

Cursó estudios de Historia en la Universidad Complutense de Madrid de 1980 a 1983 y los compatibilizó con cursos de fotografía en el Centro de Enseñanza de la Imagen.

Sus primeras fotografías están centradas en la indagación acerca de similitudes encontradas. La propuesta de este escultor y creador con mirada de fotógrafo evoluciona desde el objeto encontrado hasta el objeto construido, donde la metáfora, el absurdo, la sonrisa y la poesía visual se dan cita. Metamorfosea el objeto real para obtener nuevos dispositivos de apariencia equívoca, irónica y minimalista en los que el proceso de asociación ocupa un papel determinante. Extrañeza y familiaridad son características de su trabajo.

Su obra ha sido objeto de numerosas exposiciones, como las celebradas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (mncars, 1991), el Nederlands Fotomuseum de Róterdam (2011), el Multimedia Art Museum de Moscú (2011) o la reciente muestra de La Pedrera (Barcelona, 2013). Galardonado en repetidas ocasiones, en el año 2000 recibió, por su trayectoria fotográfica, el Premio PHotoEspaña, el Premio Higasikawa en la sección Overseas Photographer del Higasikawa PhotoFestival (Japón) y el Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Cultura. También ha sido Premio Bartolomé Ros en PHotoEspaña 2011. Su obra pertenece a las colecciones del mncars, el Ministerio de Cultura, la Fundación

Telefónica, el Museum of Fine Arts de Houston (Texas,USA) y el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, entre otros.

MALAGRIDA, ANNA

(Barcelona, 1970)

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Autònoma de Barcelona, completó su formación en la École Nationale Supérieure de la Photographie de Arlés (Francia). Vive y trabaja entre París y Barcelona.

Anna Malagrida utiliza la fotografía, el vídeo y la instalación como principales elementos de expresión, estructurando sus imágenes en torno a la poética de la oposición entre espacio interior y exterior, luz y oscuridad, transparencia y opacidad. Partiendo de elementos concretos e inscritos en la realidad social, explora la relación de la fotografía con otros medios como el cine, la pintura o la performance. En este sentido, destacan sus proyectos Interiores (2000-02), Point de vue (2006), Vistas veladas (2007), Danza de mujer (2007), Escaparates (2009), El limpiador de cristales (2010) y Sala de baile (2011).

Ha participado en diversos festivales y proyectos internacionales, y su obra está presente en las colecciones de museos e instituciones como Artium (Vitoria- Gasteiz), el musac (León), la Fundación "la Caixa" (Barcelona), el Fonds National d'Art Contemporain (Francia), magasin 3 Stockholm Konsthall (Suecia), Kawasaki City Museum (Japón), la Fundación Rafael Tous (Barcelona) y la Fundación Mapfreb(Madrid), entre otras.

MARCOS, ÁNGEL

(Medina del Campo, Valladolid, 1955)

El trabajo de Ángel Marcos remite insistentemente al concepto de «punto ciego» elaborado por el escritor y Premio Nobel de Literatura

Elías Canetti: un punto ciego de inversión, más allá del cual las cosas han dejado de ser verdaderas. Sus trabajos han sido presentados en exposiciones, tanto individuales como colectivas. Destacan las celebradas en la 55ª Bienal de Venecia (2013), The Margulies Collection at the Warehouse (Miami, Florida, EE.UU., 2012), Artium Vitoria (Rabo de lagartija (planificación y estrategia), 2011); la X Bienal de La Habana (2009); el Műcsarnok Kunsthalle de Budapest (Mi Vida. From heaven to hell. Life experiences in art from musac collection, 2009); el Museo Stenersen de Oslo y el Kulturhuset de Estocolmo (Nuevas historias. A New View of Spanish Photography, 2009); el musac de León (Existencias y China, 2008 y 2007); el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Su obra se encuentra en las colecciones de museos e instituciones como el musac, el mncars, la Margulies Collection, el Naples Museum of Art y la Siemens Foundation (Viena).

MARTÍN, ALICIA

(Madrid, 1964)

Con una trayectoria impecable, Alicia Martín es una de las artistas españolas más internacionales. Utiliza el libro como materia central de su trabajo, protagonista en sus fotografías, dibujos, esculturas, instalaciones o animaciones de vídeo. Ha participado en infinidad de exposiciones y ferias de arte internacionales como: ARCO, Bologna Fiere, Art Chicago, Art Cologne, Art Basel Miami, Art Frankfurt, Art Brussels, PhotoEspaña, etc. 3.

Su obra forma parte de museos, colecciones y fundaciones a nivel nacional e internacional: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), MUSAC (León), Fundación Coca-Cola España, Caldic Collectie B.V. (Rotterdam), Colección Fnac (París), Biblioteca de

Alejandría (Egipto), Colección Diputación de Cantabria, Biblioteca Municipal de Murcia, Museo Artium (Vitoria), CAB (Burgos), IVAM (Valencia), etc.

MAYRIT, DANIEL

(Madrid, 1985)

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. Luego de pasar un par de años en Copenhague (Dinamarca), estudiando en la Universidad de Copenhague, se trasladó a Londres (Reino Unido), donde se graduó en Artes Fotográficas por la Universidad de Westminster.

Como artista sus principales intereses se centran en la relación entre el documental y la ficción y cómo sus interconexiones afectan a la forma en que el espectador participa en las imágenes. Mayrit explora las fronteras de ambos campos, que a menudo se traduce en imágenes que el espectador no pueda encajar en cualquiera de las categorías mencionadas, dejando cuestiones abiertas en cuanto a si han sido cuidadosamente organizado o son imágenes cándidas. Para ello, sus proyectos hacen uso de imágenes de diferentes medios de comunicación, de la i prensa escrita e Internet. Su objetivo no es sólo identificar la artificialidad de estas lenguas o formas de captura de imagen, sino desafiar los prejuicios y las expectativas del espectador

para invitarlo en última instancia a ser conciencia crítica del discurso de una imagen dada.

MELGUIZO, JOXERRA

(Vitoria-Gasteiz, 1968)

Lleva a cabo un trabajo crítico que desarrolla sobre tres ámbitos concretos: una idea de naturaleza como estado primero y último, un acercamiento al estatuto del saber ligado al tiempo en que se vive, y un tercero enredado en dinámicas de creación de subjetividades y su gestión política y cultural. Sus intervenciones e instalaciones se presentan como experimentaciones y diálogos en conversación con la historia del arte, el lenguaje, la condición del saber, etc, recogido en trabajos fotográficos que en algunos casos le lleva hasta el vídeo.

Lo que caracteriza a su obra es que en ellos el artista, como "autor", se encuentra, en muchos casos, inscrito en el resultado del trabajo en tanto que figura y representación de un modo histórico puesto en cuestión en las políticas posmodernas, y que el autor presenta como mediación tan descentrada como ineludible. ¿Es la autoría el problema angular de los distintos desarrollos de lo que se entiende por democracia?. A partir de esto Joxerra Melguizo realiza sus conocidas series fotográficas como La medida del espacio I (1997), Vestido de lenguaje (1998-1999) o el proyecto realizado para Trayecto titulado Saber-estar en el cual inscribe con pólvora la palabra ARTEA en el espacio de la galería.

MESEGER, ROSELL

(Orihuela, Alicante, 1976)

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en la especialidad de Pintura y Artes de la Imagen. La visita durante su infancia a las minas de La Unión (Cartagena) marcaría profundamente su trabajo posterior, interesada por la costa y los mundos del subsuelo.

Artista conceptual y multidisciplinar, la creación de metáforas visuales es una de las constantes de su obra, con la cual transforma el espacio a través de la fotografía, la instalación, el dibujo y la pintura. En este sentido destacan sus proyectos Batería de cenizas. Metodología de la defensa (1999-2006); ovni Archive, diálogo metafórico entre las temáticas de la Guerra Fría y la actual crisis socioeconómica; o Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-08), quizás el más representativo de su indagación sobre los paisajes desolados y la arqueología industrial.

En su último trabajo, Tamarupal, un archivo encontrado, es ampliado con la toma de fotografías entre 2005 y 2013 en Chile y Bolivia, y tiene relación con el uso del territorio entre esos dos países y Perú, así como la emigración a las minas de sal.

MICÓ, JESÚS

(Cádiz, 1962)

Licenciado en Medicina por la Universidad de Cádiz, es doctorado en Bellas Artes en la especialidad de Fotografía por la Universidad de Barcelona, donde reside desde 1995. Especialista en Teoría e Historia de la Fotografía, durante una década ha sido profesor en la Escuela Universitaria de Fotografía de la Universitat Politècnica de Catalunya y desde hace años imparte clases en el Máster Internacional de la

escuela efiti (Madrid) y en el Grado Universitario en Fotografía de la Universitat Abat Oliba ceu (Barcelona, Escola Idep).

Actualmente combina la enseñanza de la fotografía con su obra personal, la investigación y el comisariado de exposiciones de autores noveles (es comisario de la Kursala, sala de exposiciones de la Universidad de Cádiz, y responsable de su colección Cuadernos de la Kursala).

MILLÁN, FERNANDO

(Villarodrigo, Jaén, 1944)

Tras haber pertenecido durante un breve período de tiempo al grupo Problemática 63, fundado en Madrid por el poeta uruguayo Julio Campal, en 1968 Fernando Millán creó el Grupo n. o., en compañía de los poetas Jokín Díez, Juan Carlos Aberasturi, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez, con la intención declarada de difundir la poesía y la escritura de vanguardia mediante conferencias, exposiciones, publicaciones y otros formatos de divulgación. Años más tarde, en 1975, Millán editaría, junto a García Sánchez, La escritura en libertad, una antología internacional de poesía experimental que, de algún modo, marcó también el momento de mayor intensidad en la producción enmarcada en este género, que con posterioridad iría declinando hasta decaer, por una serie de circunstancias diversas, en torno a 1983. Entre ambos acontecimientos, como poeta, editor y organizador de actividades, Fernando Millán fue durante más de una década núcleo principal de contacto y referencia absolutamente ineludible en relación con la poesía y la escritura experimental, tanto en España como en Europa y América latina. Así, gracias a sus actividades en este terreno y a lo central de su posición estratégica,

durante este período Millán pudo acumular también el grueso de su enorme archivo personal.

MIRA BERNABÉU, JOSÉ ANTONIO

(Alicante, 1969)

Vive y trabaja en Valencia, donde desde 2006 combina su práctica artística con la dirección de espaivisor-Galería Visor. El desarrollo de ambas facetas hace de él uno de los pocos profesionales en España que conocen bien los entresijos del mundo del arte contemporáneo. Su vocación se encuentra dividida entre la de artista y galerista.

Los proyectos de Mira interesan no solo por su concepción estética sino sobre todo por su faceta social, su interés por analizar psicológica y antropológicamente al ser humano y la forma en la que este se relaciona con los demás; pero siempre desde las posibilidades que le ofrece el arte. Mira pone el acento en un análisis teatralizado del ser humano a través de sus retratos de grupo: puestas en escena en las que confluyen valores morales religiosos, teorías psicoanalíticas y educativas; escenarios desnudos y tenebrosos a modo de performances, donde cuestiona los límites de lo público y lo privado. Sus proyectos buscan mostrarse como un fiel reflejo de la situación social, económica, cultural-educativa y política de la época.

Destacan sus exposiciones individuales celebradas en galerías como Fernando Pradilla (Madrid), Trayecto Galería (Vitoria), Valle Ortí (Valencia), T20 (Murcia), Rosa Santos (Valencia), Fúcares (Almagro) o Jibby Beane (Londres), y en espacios artísticos e instituciones como el Centro del Carmen (Valencia), la sala C arte C de la Universidad Complutense, el Centro de Cultura Contemporánea Octubre (Valencia), la Fundació Espais (Gerona) o la sala Parpalló de la Diputación de Valencia, entre otras.

MOHINO, FRAN

(Daimiel, Ciudad Real, 1966)

Desarrolla su trabajo sirviéndose de series o líneas de investigación distintas en torno a un cuerpo textual específico. Esta diversificación formal es de alguna manera el reflejo de la tesis general que le mueve: el cuestionamiento de la individualidad y la relación subjetividad/individualidad. Mohíno trabaja estos contenidos atendiendo a las relaciones afectivas, a la sexualidad, al desarrollo de la personalidad en la infancia, al lenguaje. Desenmascara el interés en acentuar la individualidad, en detrimento de la subjetividad, como estrategia encubierta que favorece la aplicación de poder. Indaga en la identificación y en la confusión entre individualidad y subjetividad. El lenguaje en general, las expresiones vinculadas a la afectividad, o las expresiones cortas con carácter descriptivo, son algunas de los materiales que forman parte de sus obras

MOLINA, ÓSCAR

(Madrid, 1962)

Artista multidisciplinar, desde comienzos de los años 80 estudia música y trabaja en proyectos de vídeo, fotografía y diseño gráfico, aceptando encargos de vídeos y fotografías, que combina con la realización de sus primeros trabajos personales.

En 1987 inauguró su propio estudio de fotografía y en 1990 empezó a interesarse por la docencia, coordinando desde entonces seminarios y talleres especializados, primero en su estudio de Madrid y luego en Cabo de Gata, y en colaboración con la asociación Mestizo desde 1997 hasta 2000. Actualmente, en paralelo a su actividad como autor, imparte clases y conferencias en escuelas de fotografía, centros de arte y universidades españolas.

Su trabajo ha podido verse en, entre otros lugares, la Galería Spectrum-Sotos (Zaragoza,1992), el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1996), la Anciennen Couronne (Biel, Suiza, 1998), la Sala Ignacio Aldecoa (Vitoria, 2006), el Centro Nacional de Fotografía de Torrelavega (Santander, 2006) y el Musée Gassendi (Digne, Francia, 2007). Fue uno de los fotógrafos participantes en la exposición Meridiano de la Comunidad de Madrid (1995). Seleccionado en Circuitos Jóvenes en 1991, en 1992 recibió el Premio Imágenes Jóvenes del Ministerio de Asuntos Sociales.

Posee obra en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Artium (Vitoria), el Musée-Promenade (Digne, Francia), el Centre Pasquart (Biel, Suiza), la Colección de Fotografía de la Comunidad de Madrid y la colección del Ayuntamiento de Alcobendas, entre muchas otras.

MOMEÑE, EDUARDO

(Bilbao, 1952)

Su primera exposición la realizó en la galería Nikon de Barcelona en 1974. Al año siguiente se trasladó a París, donde trabajó en el estudio de Uwe Ommer, centrándose en la fotografía de moda. Dos años después, pondría en marcha su propio estudio en Madrid, dedicado a la fotografía editorial, de moda e ilustración.

Durante los años 80, retrató a personajes del ámbito de la cultura española y extranjera como Wim Wenders, Robert Mapplethorpe o Ian Anderson. En la década siguiente dirigió un estudio-escuela en la calle San Pedro, de Madrid.

Después de pasar unos años viajando por Europa, actualmente reside entre Madrid y Bruselas. Es director del Máster Internacional en Documentalismo y Narración Fotográfica de la escuela efti.

La actividad docente siempre ha estado presente en su trayectoria, y es autor del ensayo La visión fotográfica (AfterPhoto, 2007).

Amante del blanco y negro, en sus retratos se interesa por la presencia e interrelación del cuerpo con un espacio fabricado. Este estricto control sobre la escena se traduce en una búsqueda de la verdad fotográfica en la misma obra, lejos de una intencionalidad psicológica. Sus fotografías ponen de manifiesto una reflexión particular sobre el espacio y los elementos textuales que rodean a la imagen. Interesado por el lenguaje e inspirado por la literatura, la música y el cine, sus principales referencias se encuentran en el retrato renacentista italiano y flamenco.

Entre sus exposiciones individuales más recientes se cuenta su participación en el Festival off de PHotoEspaña 2010 (Galería Metta, Madrid), La mirada cómplice, junto a Isabel Muñoz (Galería N2, Barcelona, 2013) y Las fotografías de Burton Norton (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2013).

MONTOYA, ISAAC

Licenciado en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

PROYECTOS INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

2012

Reconstrucción. Galería Aural. Alicante.

Reconstrucción. Isaac Montoya. Presentación del libro junto a Suset Sánchez. Editorial Aural.

2009

Fantasmas. Instalación en el exterior del edificio del Museo Dojima River Forum. Biennale Dojima River Forum. Osaka.

2008

Eros es más. Conferencia sobre Sonia La Mur en la Fundación Picasso de Málaga, junto a Maite Méndez Baiges.

Sin poder dejar de sentir. Instituto Cervantes. Bruselas

2007

Naked I Feel More. Sonia La Mur. "The Volta Show". Galería Espacio Mínimo. Basilea.

2006

Palabras sin razones. Centro de Arte Caja de Burgos (CAB). Burgos.

Emisiones Peligrosas. Espai Quatre. Casal de Soller. Palma de Mallorca.

2005

Una marca para siempre. Galería Espacio Mínimo. Madrid.

2004

Liquidación Total. La Casa Encendida. Madrid.

PROYECTOS COLECTIVOS (SELECCIÓN)

2014

12ª Bienal Martínez Guericabeitia, Avaritia Omnium Malorum Radix. La Nau, Universidad de Valencia. Valencia.

2013

Now Playing Everywhere. Mesa Contemporary Arts Museum. Mesa, Arizona.

Just Madrid 4. Galería Aural. Madrid.

2011

Camino de las Cigarreras. Centro de Arte Las Cigarreras. Alicante.

Mírame o cómeme. Sonia La Mur. Arco de Santamaría. Burgos

2010

Camuflajes. Museo del Patrimonio Municipal, Málaga. Espacio Caja Madrid, Zaragoza. Espai Caja Madrid, Barcelona.

Archivo Documental Artistas de Castilla y León. MUSAC. León.

MORERA, JOAN

(Vigo 1984)

Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra. Artista e investigador. El trabajo de Joan Morera gravita entorno al paisaje, territorio y memoria desde una producción multidisciplinar. Recientemente ha realizado una estancia de investigación en Buenos Aires (Argentina) en el Museo de la Emigración gallega en Argentina (MEGA). Así mismo, también ha sido seleccionado para realizar una residencia de producción artística en la "La Pinguela", en Oberá (Argentina). También colabora con la editorial de arte contemporáneo online Plétora. Destaca su participación en exposiciones dentro y fuera del contexto gallego, lo que le ha llevado a trabajar con instituciones como el Museo MARCO de Vigo o la Fundación Serralves de Oporto (Portugal).

MOURE, ANTIA

(Monforte de Lemos, Lugo, 1981)

Licenciada en bellas artes en la universidad de Vigo.

A pesar de su juventud lleva unos años destacando en el panorama artístico español, en el año 2008 participó en Photoespaña. En Galicia, realizó una exposición junto a otros 4 artistas titulada "Miradas emergentes" en la Fundación Caixa Galicia.

Una de sus exposiciones más destacadas fue la realizada para la madrileña Galería Astarté, para la que creó "Yo también me acordaré de todos vosotros". Para esta serie de fotografías la artista seleccionó seis pensadores clave como por ejemplo Baudelaire, Nietzsche, etc, y creó seis murales fotográficos en los que fusionó la fotografía y la palabra. En las fotografías incluía pequeñas frases de estos pensadores, El punto de unión en todas ellas son las sillas "principal espacio de los pensadores".

MUÑOZ, ROSA

(Madrid, 1963)

Comenzó su carrera documentando el Madrid de los años 80 para el periódico municipal Villa de Madrid. Desde entonces, ha compaginado su trabajo en distintos medios y revistas como El País Semanal y El Magazine de El Mundo, con proyectos más personales.

Realiza una obra basada en la escenificación, en la que la lógica visual se subvierte. Esa transgresión del realismo y la desubicación de los objetos suscitan un lenguaje plagado de fantasía misteriosa, entre la realidad y la ensoñación. Trabaja el ambiente, la puesta en escena y los colores para dotar al conjunto de la irrealidad propia del

poema visual, del surrealismo. Así, en sus series Casas, Objetos encontrados y El bosque habitado, propicia un diálogo creativo entre ficción y realidad que pone a prueba la asociación entre fotografía y realidad, y lanza una reflexión sobre la complicada relación entre la naturaleza y la forma de vida occidental, y sobre la dialéctica entre el mundo privado y la realidad exterior.

En Paisajes del futuro (2010-12) da una vuelta de tuerca más al realizar, a través de la superposición de fotografías, un documento visual de lugares fuera del tiempo y el espacio. En los últimos años ha presentado las exposiciones Mentiras verdaderas (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, macuf, La Coruña, 2010) y Memorias construidas (Centro Tomás y Valiente de Fuenlabrada y Canal de Isabel II, Madrid, en el marco de PHotoEspaña 2012), entre otras muestras.

En 2011 participó igualmente en el Seoul Photo Festival, con obra expuesta en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Seúl.

Posee obra en la colección permanente de museos e instituciones como el macuf, el Centre Pompidou (París) y la Comunidad de Madrid.

NEBREDA, DAVID

(Madrid, 1952)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid . Diagnosticado de esquizofrenia a los 19 años, ha pasado la mayor parte de su vida apartado del resto del mundo. Su creación artística es una reflexión sobre su vida con la enfermedad, que le ha llevado a negarse la mayoría de los alimentos y a una larga lista de prohibiciones, entre las cuales figuran la lectura o la televisión.

Todos sus trabajos han sido realizados en el piso de dos habitaciones de Madrid donde vive encerrado desde hace más de dos décadas.

Desde el sufrimiento y la humillación, fotografía su experiencia con el dolor a través de innumerables autorretratos protagonizados por su delgadez extrema o las heridas resultado de las lesiones a las que somete a su cuerpo. Pese a las duras condiciones en las que realiza su obra, en estas impactantes imágenes no se deja nada al azar y constatan un perfecto dominio de la luz y los claroscuros. La simbología de los mitos como el sacrificio o la resurrección está muy presente en todos ellos, que encuentran sus referencias más importantes en el arte bizantino, la pintura gótica y el arte barroco. Su trabajo se expuso por primera vez durante el Mois de la Photo de París en 1998, gracias a la labor de la Galerie Xippas. Allí conoció su obra, casi desconocida en España, el editor, sociólogo, productor de Canal + Francia y escritor Léo Scheer, que comenzó a promocionarla. Sus fotografías también se han presentado en la Universidad de Salamanca en 2002 bajo el título de Autorretratos.

OKARIZ, ITZIAR

(Donostia-San Sebastián, 1965)

Es artista y vive en Bilbao. Su trabajo gira en torno al lenguaje y al cuerpo como signo, cuestionando los límites de lo normativo. Sus últimos proyectos individuales son "Caja Negra/Cubo Blanco" en el CA2M de Madrid (2014), "Keramikvonschaedler" en Nendeln, Liechtenstein (2014), "Secció Irregular" del Mercat de les Flors en Barcelona (2013) y "Un número finito de acciones determinadas" en el MUSAC de León (2013). También ha participado en "Secret Codes", en la Galeria Luisa Strina de Brasil, "Territory" en AVL Mundo, Rotterdam (2014) y "Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y

90" en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2013).

ORIOLA, MIGUEL

(Alcoy, Alicante, 1943)

En 1964 se trasladó a Madrid, estudió Arte Dramático y comenzó a trabajar como fotógrafo free lance. Su primera exposición llegaría en los 70, en la Galería Mecenas de Madrid (1971), y también su participación en Les Rencontres d'Arles (Francia, 1976). En esa misma época, colaboró asiduamente con textos y fotos con la revista Nueva Lente, trabajó como jefe de fotografía en una agencia de publicidad y ganó el premio Negtor de Fotografía. En los 80 creó la revista poptografía e instaló su primer estudio para dedicarse por completo a la moda y la publicidad.

Existencialista, escéptico, irónico y mediterráneo, en su obra sobresale la participación del modelo en la concepción de sus fotografías. La belleza formal de sus orígenes en blanco y negro se ha ido endureciendo visualmente, pero Oriola no busca una belleza frívola; a partir de referentes en ocasiones abstractos (Target, 2000) o de una crudeza directa y expresiva (Phenomena, 1999), nos expone a la esencia de lo violento, con la sexualidad casi siempre presente. Las suyas son imágenes austeras en medios: el modelo, la cámara y pocos elementos más, sin escenarios ni teatralidad.

En las tres últimas series de 2013: Nothing Personal, Shake the dog y Wake the serpent not, el protagonista es el cuerpo humano, tanto femenino como masculino en imágenes impactantes, a menudo con severas expresiones. Desde los 80 sus trabajos se han publicado en casi todos los medios nacionales, destacando sus colaboraciones con la diseñadora sibila, El País Semanal y revistas como Novedades, Penthouse, Playboy Alemania, Vogue o Elle. Ha participado en las ediciones 1998, 1999 y 2002 de PHotoEspaña y expuesto, por

ejemplo, en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1985), en la Biblioteca Nacional (Madrid, 1987), en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (mncars, Madrid, 1991) y en las ediciones 1995, 1996, 1999 y 2006 de arcomadrid, así como en la Galería Spectrum de Zaragoza (2012) y el Palacio de los Marqueses de Quintanar de Segovia (2013).

OUKA LEELE

(Madrid, 1957)

Fotógrafa, pintora y poeta, Bárbara Allende Gil de Biedma estudió en 1976 en la escuela Photocentro, aglutinadora de la vanguardia fotográfica y cultural de la época. En 1978, compartió casa en Barcelona con los pintores Ceesepe y El Hortelano, de quien tomaría su seudónimo inspirada por uno de sus cuadros. En 1979-80 realizó *Peluquería*, serie de retratos en blanco y negro coloreados a la acuarela, que marcaría su trayectoria como artista. En 1987 presentó su primera exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Está considerada como una de las fotografías icónicas de la Movida. Su estilo se caracteriza por un constante diálogo entre la pintura y la fotografía. La puesta en escena es fundamental en sus creaciones. Sus primeras obras combinan elementos pop y neodadaístas con la acidez de color de la acuarela líquida. Del mismo modo, la iluminación de sus primeras imágenes en blanco y negro consigue un universo irreal, casi surrealista, lleno de simbolismo y alegorías. Algunas de sus fotografías de los años 80 son auténticas instalaciones corales que tuvieron en su momento un gran impacto.

En 2004 presentó la exposición *Pulpo's Boulevard* en la Sala Alcalá 31, con motivo del Premio de la Comunidad de Madrid. En 2012

presentó *Mística luz en el silencio* en la Sala de Exposiciones del casyc (Santander). También de 2012 es *Ouka Leele inédita*, del Ministerio de Educación y Cultura (Palacio de Caja Cantabria, Santillana del Mar). Durante PHotoEspaña 2013, formó parte de la exposición Los Premios Nacionales de Fotografía en los fondos de la colección del Ayuntamiento de Alcobendas.

Fue la primera artista española en participar en la Bienal de Shanghái. Su exposición *La utopía transgresora*, tras pasar por Praga, Bratislava, Roma, Tel Aviv y Helsinki entre otros lugares, se encuentra itinerando por América Latina. Posee obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Centro Andaluz de la Fotografía (Almería) y las fundaciones "la Caixa" (Barcelona) y Cartier (París), entre otras.

PÉREZ-MÍNGUEZ, PABLO

(Madrid, 1946 – 2012)

Abandonó sus estudios de Ingeniería Agrónoma para dedicarse a la fotografía, con la que había tenido el primer contacto durante su adolescencia. Hasta 1970 participó en diversos concursos de fotografía organizados en el medio universitario.

En 1971 fundó junto a Carlos Serrano la revista *Nueva Lente*, publicación que marcaría un cambio significativo en la consideración de la fotografía artística en España. En 1975 comenzó a dirigir *Photocentro*, un edificio madrileño dedicado por entero a la fotografía, con salas de exposiciones, escuelas y biblioteca. Volvería a *Nueva Lente* en 1979 hasta 1983.

Ppp m, como firmaba, o «pobre, pero mítico», como solía bromear, fue un artista de referencia de la Movida madrileña, corriente en la que participó activamente, consciente de la importancia del movimiento. Durante aquellos años centró su producción en la

realización de retratos de sus protagonistas, trabajo que daría como fruto la serie Foto-Poro, compuesta por cerca de 300 instantáneas, y en documentar gráficamente el momento, dejando un legado de unas 20.000 fotografías de principios de los años 80.

Durante su trayectoria protagonizó numerosas exposiciones, destacando Diapo-Party (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1980), ppm: Nueva Colección (Sala Municipal de Santoña, Santander, 1985), La Movida madrileña de los 80 (Instituto Cervantes de Rabat y Casablanca, 2000), La Movida de Pablo: fotógrafo de leyenda (Sala Macarena, Miami, Florida, ee uu, 2005), Mi Movida madrileña (Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006) y Detalles invisibles, celebrada durante PHotoEspaña 2008 (Museo de América, Madrid). En 2006 se le concedió el Premio Nacional de Fotografía.

PEY, MARCEL

(Cardona, Tarragona,1948)

Artista y poeta de difícil clasificación, tiene tres componentes significativos: los filmes, los libros de artista, y los trabajos plásticos sobre soporte fotográfico.

Los films se desarrollan básicamente en la década de los 70; son generalmente largometrajes en formatos no comerciales, de carácter underground, con fuerte contenido narcisista y autodestructivo, influidos por la estética de Andy Warhol, Philippe Garrel o Dwoskin. Cabe destacar "Overkill" o "El ojo cibernético", exhibidos en muestras diversas como el "Third International Avantgarde Film Festival" de Londres (1979) o "Nuovi Aspetti del Cine Sperimentale Europeo" de Génova (1980).

Los libros de artista se inician con "Blind Machine" (1973), continúan con obras como "Red Movie" (1976) o "Tenebrae" (1983) y finalizan

con "A speed of death" (1995). Imagen y texto poético conforman la mayoría de estas ediciones, la parte textual de las cuales se encuentra recogida hasta el año 1992 en el libro "Vae Victis" (Editorial Empúries, 1992) y el reciente "Falling down" (Editorial Raíces , 1998). El último libro de artista es "Black Japan" (Museo de Granollers, 1998).

La obra plástica comienza en la década de los 80. Se trata de trabajos sobre soporte fotográfico diverso, de la polaroid la ampliación a gran formato. Las piezas de Marcel Pey, basadas en la manipulación de imágenes propias o encuentros y la fragmentación, comienzan a exhibirse en 1983 con "L'Âge de Oro", en la que seguirán varias exposiciones individuales como "Beat of blood "(1989)," Blade Fever "(1991)," Arte is Hell "(1992)," 516 West, 25 th street "(1992)," Re-insertos "(1996)," Murder Inc. "(1997) o "Black Japan" (1998). Obras de estas exposiciones y otros trabajos se han podido ver en diferentes certámenes artísticos y fotográficos nacionales e internacionales, como los Rencontres Photographiques de Arles (1989) donde se presentaron en la muestra "Nuits Blanches", "Reus. La década de los 80 "(1995) en el Museo Salvador Vilaseca de Reus," En los rastros de la luz "(1996) en el Museo de Granollers o" Imágenes. Fotografía Catalana "(1996) en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona. Buena parte de la obra plástica de Marcel Pey pertenece actualmente a la colección de Rafael Tous, que la ha mostrado en varios "Fragmentos" como "Agresiones", vista en Metrònom en 1996 o la "Propuesta para una colección de arte Contemporáneo "del mismo año, el MACBA.

PLADEMUNT, ALEIX

(Gerona, 1980)

Abandonó los estudios de Ingeniería Técnica para dedicarse a la fotografía, graduándose en 2004 en el Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia de la Universitat Politècnica de Catalunya, en Barcelona. Amplió sus estudios en la Universidad de las Américas de Puebla (México), con una beca de la misma universidad.

En 2011 fundó, junto a Roger Gaus y Juan Diego Valera, la editorial Ca l'Isidret Edicions, creada para publicar únicamente los trabajos de los tres fotógrafos.

A través del paisaje cuestiona la relación entre el hombre y su entorno, presentando en su obra imágenes que hablan de sus gentes y de sus condiciones sociales, como muestra el proyecto DubaiLand (2008). También se ha servido del viaje para desarrollar reflexiones más introspectivas, como la que propone su último proyecto Almost There (2013). En los últimos años ha expuesto DubaiLand en el CaixaForum Barcelona y Madrid (2010), en la Galerie Olivier Waltman (París, 2011), en la Galería Valle Ortí (Valencia, 2011) y en el Centro Difusor de Arte de Lisboa (2012). También en 2012, expuso We Are Here en el Taller de Fotografía de Roberto Mata (Caracas). Ha participado en la sección off de PHotoEspaña 2006 (Galería de Arte y Naturaleza) y en las ediciones 2007, 2008, 2011 y 2012 de arcomadrid, entre otros festivales y ferias internacionales.

PLATERO, MARÍA

(Madrid, 1976)

Master EFTI de Fotografía. EFTI, Madrid. 2004-08 Talleres con Eugenio Ampudia, Ciuco Gutiérrez, Pierre Gonnord, Santi Olmo, Manuel Rufo, Martin Parr y Duane Michals, entre otros. FULL CONTACT 2014. SCAN. Festival Internacional de Fotografía. Tarragona. 2013 Paisajes del Cuerpo. Alliance Française. Mención de Honor. 2009 Descubrimientos PHE09. Finalista. 2008 Premio Creación

Artística Comunidad de Madrid. Certamen Fotografía Purificación García. Finalista.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección)

2014

S/T. Tipos Infames. Madrid.

2010

How to have a midlife crisis. Sala Res Non Verba.

Festival Internacional de Fotografia i Arts Visuals Emergent-Lleida 2010.

Estética del desconcierto. Galería Inés Barrenechea. Madrid.

How to have a midlife crisis. Espacio f. Madrid.

PÉREZ MORA, TITO

(Benidorm, Alicante)

Me traslado a Madrid en el 96 para iniciar los estudios de Arquitectura. En el 2000 estudio en el Politecnico de Milan con una beca. Desde entonces escribo y dibujo libretas. Co-fundador de akaestudio, Estudio de Arquitectura y Diseño (www.akaestudio.com). Construimos casas, hacemos reformas de locales y tiendas, y proyectos de interiorismo. Diseñamos escenografías, tiendas y producto para davidelfin. Además hemos hecho montajes expositivos y dirección de arte en Caixaforum, HUB Madrid, Guggenheim Bilbao, Bread & Butter, Corcoran Gallery Washington DC.

Desde 2009, imparto clases en UEM, ELISAVA e ied. Además, coordinó el curso Los Espacios de la Moda, en CSDMM-UPM desde 2011. Colaboró en el proyecto DEAR vol. 1, haciendo un seguimiento del trabajo de Gorra y Nico, para contar su trabajo en forma de póster, con fotos y dibujos.

PUCH, GONZALO

(Sevilla, 1950)

Se inició en el mundo de las artes de la mano de la pintura, incorporando posteriormente al proceso creativo la escultura y la fotografía. Desde entonces, realiza una obra multidisciplinar, fruto de la combinación de fotografía, instalación y vídeo, que generalmente lleva a cabo en el medio universitario.

Gonzalo Puch elabora imágenes con un marcado carácter teatral, en las que los personajes realizan acciones en contextos relacionados con la búsqueda de conocimiento. Con su escenografía, recrea un gabinete de estudio contemporáneo para construir un espacio poético en el que tengan cabida cuestiones relacionadas con la vida, el arte y el saber.

En esta línea figuran obras como Ciencias y conocimientos (2010), Vida doméstica (2010), Historias (2012) o Naturaleza (2012). Presente en PHotoEspaña 2006 y 2008 (Jardín Botánico y Circo Price, Madrid), destaca su exposición individual Incidentes (Centro Andaluz de Arte, Sevilla, 2004 y Julie Saul Gallery, Nueva York, 2005) y su participación en las colectivas Paraísos indómitos (marco de Vigo y caac, 2008) o Nuevas historias. A New View of Spanish Photography (Kulturhuset, Estocolmo, 2008). El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Artium (Vitoria-Gasteiz), el caac, La Fundación Coca-Cola o el Blanton Museum of Art de Austin (Texas,USA) poseen obra del fotógrafo en sus colecciones.

REVUELTA, MABI

(Bilbao, 1967)

Estudia

Bellas Artes en la Universidad del País Vasco obteniendo la licenciatura en 1990. Desde entonces comienza a exhibir su trabajo de forma profesional exponiendo regularmente en galerías, centros de arte, ferias y museos nacionales e internacionales, entre los que destacan: Galerías Vanguardia, Bilbao y Raquel Ponce, Madrid; La Casa Encendida, Madrid; ISCP, New York; Instituto Cervantes de Pekín, China y Tokio, Japón; ARTIUM, Vitoria; TEA, Tenerife; Museo Erótico, New York y el Museo Guggenheim, Bilbao. Desde 2000 hasta 2003 vive intermitentemente en New York, ciudad a la cual se traslada durante 2003 al recibir una Beca de la Fundación Marcelino Botín para completar su formación en el International Studio & Curatorial Program.

Entre sus últimas obras destaca *ABECEDA, Ballet Triádico*, un complejo proyecto basado en el lenguaje, desarrollado en el marco del BAD, Festival de Teatro y Danza Contemporánea de Bilbao 2009, que se materializa en la realización del cartel del Festival, una exposición acompañada de una performance en la Galería Vanguardia y, finalmente, el ballet dirigido por la artista, estrenado en el Teatro Arriaga de Bilbao, que toma el

subtítulo de Ballet Triádico como homenaje a Oskar Schlemmer y al trabajo que desarrolló como responsable del Taller de Teatro de la Bauhaus.

La obra de Mabi Revuelta se encuentra en colecciones de museos e instituciones públicas como: TEA Tenerife Espacio de las Artes; International Museum of Women de San Francisco, California; Fundación Marcelino Botín; Fundación BilbaoArte; ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo; Museo de Navarra; Ayuntamiento de Pamplona; Instituto de la Juventud; Diputación Foral de Bizkaia, Universidad del País Vasco o Diputación Provincial de Segovia.

Su trabajo conecta diferentes dimensiones de su experiencia personal que se suman a otros aspectos de la vida no pertenecientes sólo a una visión cotidiana de la misma.

REINA, FRANCISCO

(Sevilla, 1979)

EDUCACION

2008 • Master de Fotografía en EFTI, Madrid. 2003 • Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Bellas Artes de Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2014

- "EXTRAÑA", AJG Gallery, Sevilla, España.

- "El mundo debajo", CAS, Sevilla, España. 2012
- "Bajo el espeso velo" en Cokkie Snoei Gallery, de Rotterdam.
- "Altered States través de El Arte del Poder "Discurso + taller + para el" Proyecto Trocadero", Caracas, Venezuela. 2011
- " Maestros de la mentira "en AJG Gallery, Sevilla, España. 2009
- " La esperanza ... La derrota de los Siglos "en EFTI, Madrid, España .

REYES, OCHI

(1974, Madrid)

Tras estudiar en la Escuela de Arte de Murcia se trasladó a Londres para licenciarse en Artes Fotográficas en la Universidad de Westminster en 2010. Actualmente estudia MA Estudios Fotográficos de la Universidad de Westminster. En 2005 su proyecto Amorous Discourse fue finalista en la categoría Descubrimientos PHE. En 2011 su trabajo Revelations fue seleccionado para el certamen Fresh Faced and Wild Eyed de la Photographers Gallery de Londres.

RIVAS, DAVID

(Barcelona, 1970)

Realizó el Máster de Fotografía Conceptual en la Escuela EFTI. Ha sido cooperante de la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR). A lo largo de 5 años -2007 a 2011-recorrió siete países de

Europa, América y África proporcionando ayuda humanitaria de emergencia a personas que huían de conflictos armados y de su violencia. Durante este tiempo cambió de casa 45 veces.

En relación a esta experiencia vital llevó a cabo el proyecto Legere, que es un recorrido por esos interiores; un repertorio de espacios impersonales que inmediatamente se transformaban en su intimidad y de los que, con la misma velocidad, desaparecía sin dejar el más mínimo rastro. Este proyecto se expuso en el año 2013 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

ROMA, OLIVER

(París, 1967)

- Master internacional de fotografía, itinerario concepto y creación en EFTI
 - Estudios de biología en la Universidad de Alcalá de Henares Madrid
- Exposiciones individuales

2011

- La vida que no ves. Kursala - Aulario La Bomba, Cádiz

2012

- Festival de fotografía Alcorcón Madrid, España

2011

- PhotoPhnomPenh - Camboya
- BibaoArte – Bilbao, España

2010

- Talent Latent – SCAN Tarragona, España
- CAS – Centro de las Artes Sevilla, España
- El Punto del Carmen – Valencia, España
- PHotoEspaña – PHE09 – Sala EFTI – Madrid, España
- De tal palo tal astilla – Tarazona Foto – Tarazona – Zaragoza, España

Publicaciones

2011

- Catálogo - Cinemática
- Catálogo - La vida que no ves

2010

- Catálogo colectivo – Talent Latent SCAN Tarragona
- Catálogo colectivo – Descubrimientos 2010 PHotoEspaña PHE10

2009

- Catálogo colectivo – Tarazona, Zaragoza
- Master internacional de fotografía, itinerario concepto y creación en EFTI
- Estudios de biología en la Universidad de Alcalá de Henares Madrid

ROYO, ÍÑIGO

(San Sebastián, 1962)

Licenciado en Psicología por la Universidad del País Vasco, fue profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao durante el curso 1991-92. Desde entonces, ha coordinado numerosos talleres de fotografía, como «Fotograftura» (Arteleku, San Sebastián, 1993) o «Medir el cuerpo, medir la ciudad» (Arteleku, 1994). Con la oficina de proyectos Okupgraf ha desarrollado propuestas como Carteles para la supervivencia en el primer mundo (2003), Esperientziak (Fundación Tolosa, 2006), Historias de Egia (Tabakalera, San Sebastián, 2008), Hemen eta Orain (2009) o Naturaleza urbana (2010).

La obra fotográfica de Íñigo Royo se mezcla con la literatura para expresar la incomunicación, la desesperanza y el caos de la sociedad actual. Dentro de esta línea, realiza una reflexión sobre el arte contemporáneo y sus paradojas, incidiendo en el concepto de autonegación y reconstrucción.

Su trabajo ha podido verse en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1988), el Museum Ludwig (Colonia, Alemania, 1988), el Museo de San Telmo (1989), la Fototeca de La Habana (Cuba, 1995), el Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2000), Artium (Vitoria-Gasteiz, 2002) o el Centro Galego de Arte Contemporánea (cGac, Santiago de Compostela, 2006), entre otras muchas instituciones y galerías. En 1988 obtuvo el Premio Jóvenes Fotógrafos del Ministerio de Cultura; y en 2000-01, la Beca de la Fundación Botín. Hay obra del artista en museos como Artium Vitoria, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), y en colecciones como Ordóñez-Falcón o Rafael Tous, entre otras.

RUFO, MANUEL

(Sevilla,)

Es un artista que en los años 80 comienza a exponer de manera interrumpida con montajes fotográficos como medio de expresión para sus concepciones. Su obra traspasa el límite del plano y evoluciona a un campo tridimensional en ocasiones y en otras con proyectos de prolongación bidimensional.

En sus cuadros Manuel integra pintura, objetos, fotografías y textos como diálogos de una obra fragmentada, donde las partes conforman un todo. Navegar por la controvertida obra de Manuel Rufo, es saber que se trata de un artista comprometido y activo con todas las realidades que le rodean, comunicador insaciable que nos muestra y denuncia una y otra vez injusticias sociales y económicas.

Mediante procedimientos digitales plasma de manera evidente todo aquello que le preocupa en fragmentos que recuerda el inicio de una

catástrofe. Desde sus inicios como pintor dedicado en exclusiva a su obra, ha realizado multitud de exposiciones por todo el mundo y ha recibido gran cantidad de premios y reconocimiento internacional.

SALA, EVA

()

Esta fotografía pertenece al colectivo NOPHOTO de fotografía contemporánea y crea además en 2013 junto con Almudena Caso el colectivo LAS CIENTOVOLANDO, Arte y Transformación. Desde 2008 idea y desarrolla proyectos de fotografía participativa y creativa con todo tipo de colectivos socialmente frágiles. Trabaja convencida de que la educación audiovisual y artística contribuye poderosamente a mejorar la calidad de vida, y que son los propios protagonistas quienes mejor pueden contar su realidad.

SAMPEDRO, MARTÍN

(Santander, 1966)

A la edad de ocho años Martín Sampedro comienza su afición por la fotografía. De esa época es la extensa colección de fotografías analógicas con las que obtuvo sus primeros premios y exposiciones. En sus primeros años en Madrid, fue director del Taller Escuela de Fotografía "El Matadero" para la Fundación Colegio del Rey. Seleccionado para la Muestra de Arte Joven 1992, durante años compartió su actividad de fotógrafo con trabajos para agencias de publicidad. Entre los trabajos comerciales más destacados se encuentran campañas publicitarias con premios internacionales como la de turismo de Europa 1993, la campaña de turismo de Andalucía 2001, las de prevención del Sida para el COGAM o las realizadas para

las marcas Terra, Kodak, Ford, Toyota, Hyundai, Kia, Mercedes o Jaguar, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más prestigiosos en la fotografía de coches. Su propuesta artística está llena de trabajos de experimentación y búsqueda. Precursor del "Copy Art" en España, sus fotografías realizadas con fotocopiadoras dieron paso a las imágenes de palabras y otras muchas series en las que la fotografía sirve de soporte para expresar su personal mundo poético. Con el cambio de siglo introduce en sus fotografías la figura humana creada virtualmente con técnicas digitales, inaugurando lo que posteriormente llamaría "La Nueva Fotografía". Sus últimos trabajos "Interior Ulterior", "La extrañeza de existir", "Sangre Azul" o "LATEENTE" son una muestra de su esfuerzo por conectar las diferentes dimensiones de la existencia y reafirmar la intuición como materia prima de su imaginería. Ha impartido clases y talleres en diferentes escuelas como la Facultad de Bellas Artes UCLM. En la actualidad su producción fotográfica se destina al coleccionismo.

SAN JOSÉ, LORENA

(Madrid, 1973)

Estudió Periodismo. Ha trabajado en producción publicitaria. Realizó el Máster de Fotografía en la escuela Efti, ganando con su primer proyecto el Primer Premio de Fotografía Profesional de EFTI, y con ello, la Beca que le permitiría realizar su prestigioso Master Internacional, que finalizó siendo Primera de su Promoción.

Ha formado parte de exposiciones en Espacio OFF PhotoEspaña, Galería Cero o el Círculo de Bellas Artes.

SENTIS, MIREIA

(Barcelona, 1947)

Fotógrafa y escritora. Estudia Arte y Literatura en Oxford y Florencia (1967-1970), y Vídeo, Televisión y Cine en Nueva York (1972-1981), ciudad en la que trabaja durante dos años en el departamento de traducción de la ONU. Ha colaborado con diversos medios de comunicación como TVE, COPE, SER, Radio Nacional, El País, La Vanguardia o El Europeo.

Ha expuesto su obra individualmente: Joyas (Fawbush Gallery de Nueva York, 1989), Haití (Centro Cultural de España en Republica Dominicana y Costa Rica, 2000) o Castillos de Castilla (Galería Moriarty de Madrid, 2004). También ha participado en exposiciones colectivas, entre ellas, Fragments (Universidad de Barcelona, 1993), A García Lorca (Museo Postal y Telegráfico de Madrid, 1998) o Funny women (Gallery Onetwentyeight de Nueva York, 2007).

Ha publicado Al límite del juego (Árdora Ediciones, Madrid, 1994) y En el Pico del Águila. Una introducción a la cultura afroamericana (Árdora Ediciones, Madrid, 1998).

SANTALLA, JOSÉ LUIS

(Madrid, 1965)

Su primera exposición importante fue en la Semana Internacional de Fotografía de Guadalajara (1987), adonde acudió con un trabajo de experimentación química que generó una obra muy pictoricista. Tanto este como sus futuros proyectos se caracterizan por una gran libertad técnica y una temática alegórica que refleja el vertiginoso cambio de la sociedad contemporánea, transmitiendo al espectador una sugerente sensación de desasosiego. Desde hace unos años ha ampliado su campo de creación hacia el mundo audiovisual.

Entre sus trabajos más importantes figura *Fugas*, serie de fotografías de escenas cotidianas cargadas de un aura de misterio por la presencia en ellas de objetos personales dejados a su paso por personajes ausentes. En *Un mundo feliz* (1999) propone una nueva reflexión sobre los valores y modelos de la sociedad contemporánea, y en *Closed* (2005) retrata a personas de su entorno más próximo con los ojos cerrados, blindando así el acceso del espectador al personaje y dando relevancia al valor de la mirada.

Su obra ha recorrido ferias de arte como *arcomadrid*, *photoLondon*, *ArteBA* o *scope Miami*, y ha sido reconocida, entre otros galardones, con el Premio Kodak de Fotografía (1994), el Premio Generación 2000 y el Premio Estampa 2009. Posee obra en instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Instituto Valenciano de Arte Moderno, la colección del Ayuntamiento de Alcobendas o la Fundación Ordóñez-Falcón, entre otras.

SANTOS, JUAN

(Cáceres, 1968)

Es ingeniero en Informática por la Universidad de Valladolid. Master Internacional de Documentalismo y Narración en Fotografía y Vídeo por EFTI.

Es miembro fundador del colectivo NOPHOTO con el que fue galardonado Fotógrafo revelación en la edición de PhotoEspaña de 2006.

Concibe y utiliza la fotografía como instrumento de indagación y reflexión más que como espejo de la realidad. "Sus proyectos personales tratan sobre la comunicación y los signos, así como a los diferentes niveles conceptuales y posibilidades de lectura de las imágenes" (Juan Valbuena)

Colaborador habitual de Proyecta (iniciativa independiente que utiliza la proyección como forma de difusión de trabajos de jóvenes autores) en la que proyectó en 2004 y se encargó del comisariado de la sesión Poéticas en 2006

Ha mostrado su obra en festivales como FotoNoviembre, PhotoEspaña, Getxophoto y Madrid Abierto.

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Madrid (Cuartel del Conde Duque 2004, Circulo de Bellas Artes 2007, Matadero Madrid 2007, Canal de Isabel II 2008), Lisboa - Portugal (Galeria K 2008) Wuhan - China (Hubei Museum of Art 2008) y Sao Paulo - Brasil (Galería Olido 2008) entre otras.

En 2013 publicó "me acuerdo" un libro en primera persona sobre la memoria, la identidad y el olvido.

También ha trabajado en el desarrollo de intervenciones en la calle a partir de la fotografía: la noche de las palabras (Gijón 2005), palabras cruzadas (Madrid PHE05), palabras que guardan abismos (Getxo 2007).

Es el autor y director del proyecto colectivo Memoria Colonizada que se desarrolla en Vegaviana (Cáceres) en 2011 y posteriormente en Gimnellis (Lleida) en 2014. En ese año también se publica VGVN que recoge el trabajo realizado en Vegaviana.

En 2014 le fue concedida una beca Fotopress junto al colectivo NOPHOTO por el proyecto This is Spain.

SANVA, CARLOS

(Madrid, 1978)

Debutó trabajando para el diario El Mundo y para revistas nacionales e internacionales. Rápidamente, su trabajo se alejó de la temática editorial, para dejar paso al desarrollo de proyectos personales.

Es miembro fundador del colectivo nophoto, junto a Marta Soul, Juan Valbuena, Juan Santos y Juan Millás, entre otros. Desde 2010 colabora con la Galería José Robles de Madrid.

Como él mismo describe, sus series fotográficas exploran mecánicas alteradas de apariencia cotidiana. En esta línea se inscriben su inabarcable proyecto Summa (2006), con el que intentó retratar por medio de un mosaico de imágenes la totalidad de un conjunto de individuos; su exploración de la verdad histórica a través de la fábula documental El Pardo (2006); sus proyectos de retratos 49 CC (2007) y Aproximaciones superficiales a una topología del grupo (2008, una de las fotografías de la serie ganó el Segundo Premio Purificación García); o el ensayo sobre la violencia y su relación con la herencia y el aprendizaje Superhombres (2010), para el cual trabajó con perros pitbull. Sus proyectos posteriores, Sugarfree y Una docena de higos han sido concebidos como intervenciones.

Destaca igualmente su participación en el proyecto Madrid inmigrante, un encargo de la Comunidad de Madrid y Magnum Photos. Este último proyecto ha podido verse, entre otros, en la sala de exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid en 2007. En 2006 participó y obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Jóvenes Creadores del Injuve con Summa (Círculo de Bellas Artes, Madrid). Premio Revelación PHotoEspaña en 2009, en la edición de 2010 expuso Superhombres en la Galería José Robles. El Museo Provincial de Hubei (China), Artium Vitoria y las colecciones de la Comunidad de Madrid, Purificación García y Roomate Hotels poseen obra del autor.

SENTIS, MIREIA

(Barcelona, 1947)

Fotógrafa y escritora. Estudia Arte y Literatura en Oxford y Florencia (1967-1970), y Vídeo, Televisión y Cine en Nueva York (1972-1981), ciudad en la que trabaja durante dos años en el departamento de traducción de la ONU. Ha colaborado con diversos medios de comunicación como TVE, COPE, SER, Radio Nacional, El País, La Vanguardia o El Europeo.

Ha expuesto su obra individualmente: Joyas (Fawbush Gallery de Nueva York, 1989), Haití (Centro Cultural de España en Republica Dominicana y Costa Rica, 2000) o Castillos de Castilla (Galería Moriarty de Madrid, 2004). También ha participado en exposiciones colectivas, entre ellas, Fragments (Universidad de Barcelona, 1993), A García Lorca (Museo Postal y Telegráfico de Madrid, 1998) o Funny women (Gallery Onetwentyeight de Nueva York, 2007).

Ha publicado Al límite del juego (Árdora Ediciones, Madrid, 1994) y En el Pico del Águila. Una introducción a la cultura afroamericana (Árdora Ediciones, Madrid, 1998).

SIMÓN, OLGA

[Madrid, 1974]

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre Fotografía Introspectiva en la UCM.

En su trayectoria artística destaca la Beca recibida por la Universidad del País Vasco [1996], su exposición individual en la Sala Rekalde Area2 de Bilbao [1997] y el II Premio Thibierge & Comar Awards en París, Francia [2006]. Sus imágenes forman parte del Archivo fotográfico Madrid in Memoriam Ministerio de Cultura de Madrid y el Archivo fotográfico del Musée of Elysée de Lausanne Suiza, entre otros.

SOBREVIELA, MANUEL

(Madrid, 1990)

Formación

- 2013/2014: Master Internacional de fotografía Conceptual y Artística. EFTI, Madrid.

Talleres con Javier Vallhonrat, Ciuco Gutiérrez, Beatriz Martínez, Francisco Carpio, Eugenio Ampudia, Jesús Micó, José Latova, Daniel Canogar, Ixone Sádaba, Miguel Oriola, Alfonso Zubiaga, Manuel Vilariño, Lottie Davis y Jean-Christian Boucart.

- 2008/2012: Grado en Administración y Dirección de Empresas complemento Audiovisuales. Universidad Carlos III de Madrid

Exposiciones Conjuntas/ individuales

- 2015
 - “Plural 15”, Espacio Unonueve, Efti, Madrid.
- 2014
 - “Relieves y Luz”, Manuel Sobreviela y Conchi Trinidad, Galería de Arte Francisco Duayer, Madrid.

Exposiciones Colectivas

- 2015
 - “Obras selec. del III concurso de fotografía, Jesús de Perceval ”, Castillo de Santa Ana, Almería.
 - “XIII Certamen de Artes Plásticas”, Centro Cultural Marcos Valcárcel, Diputación de Orense.
 - “Territorios 2.0”, Centro Cultural Pablo Ruiz Picasso, Colmenar Viejo, Madrid.
 - “Lacolect”, La mayor colectiva de arte joven, Hotel One Shot Hotels, Madrid.
 - “Obras seleccionadas del XVII C de A.P Sala El Brocense”, Complejo Santa María, Plasencia.

- “XVII Certamen de Artes Plásticas”, Institución Cultural “El Brocense”, Cáceres.
- “Territorios”, Sala José Saramago, Madrid.
- 2014
 - “Aquí y Ahora, Fraud”, Galería Blanca Soto Arte, Madrid.
 - “Estudio expandido 2”, Centro municipal de las Artes de Alcorcón, sala Altamira A, Madrid.
 - “II Certamen de Arte Emergente”, La Galería Roja, Sevilla.
 - “Aquí y Allá”, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 - “De Tal Palo Tal Astilla”, Tarazona Foto, Zaragoza.
 - “Del habéis al ahora, del ahora al futuro”, Exposición Colectiva Master. PHE 2014, Madrid.

SONSECA, MANUEL

(Madrid, 1952)

Licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad Complutense de Madrid; Diploma de Estudios Avanzados en Imagen en la Facultad de Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Su actividad fotográfica comenzó a mediados de los 70 en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

Autor, docente, ensayista y promotor de actividades fotográficas. Profesor de Fotografía en las escuelas efiti y tai de Madrid y docente del curso «Experto universitario en artes visuales», de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Creador y conservador de la colección del Ayuntamiento de Alcobendas (1993-2004) y miembro del comité asesor de los Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid. Fue comisario de la exposición Mirando a la ciudad. Fotografía y arquitectura, para la primera edición de PHotoEspaña. Como autor ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, tanto en el ámbito español como internacional. Recibió el Premio Hofmann de

Fotografía en 1994; el Premio Internacional de Fotografía Pilar Citoler 2008 y la Beca Endesa para las Artes Plásticas en 2009. Su obra se asocia a un género autobiográfico y minimalista con imágenes sugerentes y poéticas, viajeras y atemporales, casi siempre en blanco y negro, aunque, en ocasiones, realiza una sutil y estudiada utilización del color. Su obra se encuentra, entre otras, en las colecciones de la Biblioteca Nacional de París, Museo Nacional Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, la colección de la Comunidad de Madrid y la colección de la Casa Real de España.

SOTO, MONTSERRAT

(Barcelona, 1961)

Se formó como pintora en la Escola Massana de Barcelona. Posteriormente, estudió Bellas Artes en Grenoble (Francia). Durante su aprendizaje realizó una estancia en el PS1 de Nueva York.

En sus trabajos se advierte una preocupación por desvelar el carácter ilusorio de estos soportes (fotografía y video) y su potencial como medios de construcción visual. Son frecuentes en sus imágenes las puertas y ventanas, elementos delimitadores de los espacios por los que invita al público a transitar y reflexionar sobre el paisaje, la ciudad, el espacio y el arte. En este sentido se inscribe una de las líneas que marcan su carrera: el registro de espacios dedicados al arte. Series como Silencios (1997), en la que retrata los almacenes vacíos de algunos museos españoles, y Paisaje secreto (1998-2002), en la que se adentra en las casas de coleccionistas, dan cuenta de la dialéctica entre el espacio expositivo y su trastienda. También ha abordado el registro reflexivo del paisaje contemporáneo mediante el viaje en trabajos como Invernaderos (2002-03), Huellas (2004) y el proyecto en curso Doom City, iniciado en 2005, y del que presentó la serie The People on the Edge en La Fábrica (Madrid, 2011).

Destacan igualmente sus exposiciones Tracking Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mncars, Madrid 2005), Paisaje secreto (Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2007) y Diálogos a la intemperie (Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, 2010). El MNCARS, la Comunidad de Madrid y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León disponen de obra suya en sus colecciones.

SPOSATO, FEDERICO (Proyecto PayxPiel)

(Mar del Plata, Argentina, 1984)

Formación académica:

2013-2014 Master en fotografía Artística y Conceptual
Efti. Madrid

2010-2011 Experto Universitario en fotografía de moda y
publicidad

Universidad Complutense de Madrid- CES

.

2009-2010 Master en Arte Contemporáneo
Universidad Europea de Madrid

.

2003-2008 Licenciado en Bellas Artes
Facultad de B.B.AA. Universidad de Altea.
Universidad Miguel Hernández.

SPOTTORNO, CARLOS

(Budapest, 1971)

Pasó su infancia y juventud entre Roma, París y Madrid, donde comenzó a trabajar como director de arte en una multinacional de publicidad hasta que en 2001 inició su carrera fotográfica. Previamente, había estudiado pintura en la Accademia di Belle Arti de Roma.

Se ha especializado en fotografía y vídeo documental, compaginando esta labor con encargos editoriales y comerciales, talleres y conferencias. Actualmente, colabora con Reportage by Getty Images y vive en España. Sus trabajos, que prefiere clasificar bajo las categorías de documental o creativo, huyendo de la clásica confrontación entre personal y comercial, se caracterizan por la importancia del lenguaje narrativo de la imagen. Destacan sus reportajes Prestige (2002); History Seekers (2006), retratos de los trabajadores anónimos de las excavaciones arqueológicas en Egipto; China Western (2006-08), estudio del conflicto latente de Xinjiang a través de imágenes de la provincia y de sus habitantes; Indignados (2011); o The pigs, en el que imágenes de Portugal, Italia, Grecia y España se confunden bajo el acrónimo con el que los mercados y la prensa especializada han decidido designar a estos cuatro países de la Eurozona con graves problemas económicos.

Ha publicado en National Geographic, The New York Times, El País Semanal, Le Monde, OjodePez, Marie Claire y The Sunday Times Magazine. Entre sus últimas exposiciones destaca su participación en la colectiva itinerante por distintos países La hora del recreo (2012) de Fundación Telefónica. En 2003, recibió el World Press Photo en la categoría de «Naturaleza», por una instantánea de su trabajo Prestige (2002). Siguió con premios como el American Photography 24, 26 y 27; el premio Grand Prix del festival de publicidad El Sol y el CdeC de Plata del Club de Creativos de España (ambos, 2007); y el Yonhap International Press Photo (yipp a), en 2011.

TORRADO, LAURA

(Madrid, 1967)

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, entró en contacto con la fotografía de la de la mano de Cristina García Rodero. En 1992 fue becada por la Fundación Peggy Guggenheim de Venecia. En 1993 obtuvo la Beca Fulbright, para formar parte del Departamento de Conservación del Guggenheim Museum y del Museum of Modern Art de Nueva York, donde residió por un periodo de tres años. Allí realizó la serie Transhumance (1993), fruto de documentar fotográficamente las instalaciones en el espacio.

Ya en Madrid, realizaría las series Hammam y el Dormitorio. En 2002 empezó a incorporar el vídeo a sus creaciones. De 2003 es el proyecto becado por la Comunidad de Madrid Down World; y de 2004, el documental Otros hogares, otras realidades, becado por la Caja de Ahorros del Mediterráneo. En la actualidad es profesora del Departamento de Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Su obra, introspectiva y centrada en la representación de lo femenino, a modo de escenario en el que siempre suceden cosas, cuestiona los estereotipos establecidos. En esta línea se inscriben Hogares y silencios (2000), Las mil y una noches (2002), Pequeñas historias bucólicas (2005) o Hammam 2013 (2013). Utiliza objetos y materiales como papeles, telas, flores o plastilina, que entablan un diálogo con el cuerpo y el rostro. Sus escenografías y puestas en escena de personajes denotan la influencia del teatro en su trabajo. Presente en Paris Photo 1997, ha realizado exposiciones como The Endless Story (Galerie Bernhard Knaus, Fráncfort, Alemania, 2002), The Insides (Galería Bachelos, Vigo, 2004), Identidades críticas (Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2006), Le jardin féérique (Fotoencuentros, Murcia, 2009), Todesfuge (La Fábrica Barcelona,

2010), Ficciones y realidades (mmoma, Moscú, 2011) y la monográfica La oscuridad natural de las cosas (Canal de Isabel II, Madrid, 2013) en PHotoEspaña. Ha recibido los premios Altadis de Artes Plásticas (2000), Purificación García (2003) y Artes Plásticas del Museo de Pollensa (Mallorca, 2008).

TORRENS, NÉSTOR

(Tenerife, 1954)

Profesor de Matemáticas de la Universidad de La Laguna.

Exposiciones individuales (Selección)

2006. "La Cámara Doblada" Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Sala San Antonio Abad.

2003. "Seducciones Teleclub" Arco 2003. Galería Vegueta.

2001. "Autopistas". Project Room. Arco 2001

1999. Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.

1997. "Miradas Cruzadas". La Recova. Bienal de Fotografía Isla de Tenerife.

1995. "Hassanes". Centro de Arte La Recova. Bienal Fotonoviembre. Tenerife.

1994. "La mirada incómoda". C.I.C. Las Palmas de Gran Canaria.

1991. "Fotoglifos". Capilla de la Universidad de La Laguna. Tenerife.

1990. "Exteriores- Interiores". Circulo Bellas Artes. Madrid.

Publicaciones. Bibliografía.

2006. "La Cámara Doblada" Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM.

2001. Self Portrait. Tema Celeste. Octubre – Diciembre 2001.

1999. "Autopistas". Catálogo de exposición. Texto : Clara Muñoz.

1999. "Sin imagen no hay realidad". Atlántica. Otoño 1999. Texto: Nestor Torrens.

1999. "La isla taller". Catálogo de exposición. Texto: Fernando Castro Borrego. Tenerife

1993. "La mirada incómoda". Catalogo exposición. Texto : Clara Muñoz (Ese oscuro objeto de deseo). C.I.C. Gran Canaria.

1992. "Fotoglifos". Catalogo de Exposición. Texto : Carmelo Vega. Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias.

1991."En la línea de sombra. Diez Fotógrafos Españoles. Desde el fin del Imperio. Nueve Fotógrafos Australianos"., University of New South Wales, The Work Gallery. Círculo de Bellas Artes. Sidney.Madrid..Texto: Alejandro Castellote.

TRAPIELLO, RAFAEL

(Madrid, 1980)

Se licenció en Ingeniería de Caminos. A raíz de un viaje a Italia, en 2004 Rafael García Moreno, su nombre real, descubrió la fotografía y poco después se unió a la Asociación Fotográfica de Caminos de Madrid. En 2006 se presentó por primera vez a un concurso fotográfico, Revelados'06, de Caja Madrid, y obtuvo el Primer Premio. Desde 2010 se dedica por entero a la fotografía. Sus fotografías suelen formar parte de un riguroso proyecto de documentación de la realidad de la sociedad actual. En este sentido, durante 2013 llevó a cabo junto con Jonás Bel, de nophoto, el proyecto *2013*, un archivo de 258 retratos y fichas manuscritas por los propios retratados — testigos directos de la situación actual española—, en las que, entre otras cosas, dejaron su opinión sobre lo que habría de suceder durante el año y sus deseos de cambio.

También ha realizado trabajos más poéticos y personales, donde priman la intuición, la estética y las sensaciones del momento, como *Auguri* o *La noche que espera*. Este último se expuso en 2011 en la Fundación María Forcada de Tudela. En 2012, su diario de viaje *New York, Texas* pudo verse en la Galería José Ramón Ortega de Madrid. El trabajo de Rafael Trapiello ha sido premiado con la Medalla de Plata del Epoch Times International Photography Competition (2009),

el Accésit del xix certamen de Jóvenes Creadores del Ayuntamiento de Madrid (2007) y el Primer Premio de Fotografía de la Caja de Castilla- La Mancha.

TRILLO, MIGUEL

(Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953)

Licenciado en Imagen y en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, desde los años 70 ha sido testigo y catalogador de una transición estética y moral, retratando a jóvenes en su entorno. En el Madrid de los 80 convirtió a los personajes anónimos de la Movida en su objetivo primordial, y a principios de los 90, por encargo de El País Semanal, emprendió un retrato de la juventud española en pequeñas capitales de provincia. Desde 1994 vive en Barcelona, donde ha desarrollado la serie Geografía moderna, un viaje por fronteras lingüísticas o territoriales de la Península Ibérica. Compartió su trabajo fotográfico con la docencia.

La obra de Trillo, entre el documento, el concepto y la pasión, se focaliza en un intento de representación de una sociedad que ha evolucionado desde la humana necesidad de pertenencia al grupo, expresada a través de las tribus urbanas, hasta una total falta de referentes sociales o morales. Utilizando a las distintas generaciones de jóvenes como leitmotiv, a modo de taxonomía, la extensa recopilación de Trillo nos muestra cómo el país ha ido evolucionando desde una primera vinculación estética con la fiesta o el grupo musical, pasando por una percepción estética y social arraigada en el deporte y la cultura de masas, para llegar a la total desvinculación, al anonimato como normalidad social.

Entre sus exposiciones destaca su presencia en la sección oficial de PHotoEspaña en 2005, con la exposición Habaneras en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; su participación en Paris Photo de ese mismo

año, y la retrospectiva de su trayectoria *Identidades*, celebrada en 2009 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) y el Canal de Isabel II (Madrid). El Ayuntamiento de Madrid la distinguió como la mejor exposición vista en la ciudad aquel año y otorgó al artista el Premio Villa de Madrid. Su trabajo se encuentra en importantes colecciones públicas y privadas españolas, como las del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid o la Fundació Foto Colectania de Barcelona.

TRIPODO, GIANFRANCO

(Manila, 1968)

Es un fotógrafo documentalista freelance que vive y trabaja en Madrid. Aunque nació en las Filipinas, se crió en Nápoles. Es licenciado en semiótica por la universidad de Bolonia. En el año 2005 se trasladó a Madrid, fijando en esta ciudad su residencia habitual. Ha sido miembro de *Cesura*, un colectivo fotográfico con sede en Milán, cuyo director es Alex Majoli, de Magnum Photos.

Tripodo has trabajado para un gran número de prestigiosas revistas y periódicos a nivel mundial, como *The New York Times*, *FT Weekend Magazine*, *El País Semanal*, *Monocle*, *Der Spiegel*, *M*, *l'Espresso*, *Rolling Stone*, *IL*, y *Colors*, entre otros muchos.

VALLBUENA, JUAN

(Madrid, 1973)

Estudió Física Teórica en la Universidad Autónoma de Madrid, pero siempre se ha dedicado a la fotografía. Cofundador del colectivo *nophoto*, es el coordinador de *proyecta*, una iniciativa independiente

que utiliza la proyección como forma de difusión de trabajos de autores noveles.

Es profesor del Máster Internacional de Fotografía de Efti y director editorial de phree, editorial especializada en proyectos documentales contemporáneos. Con una producción abundante y variada, en colaboración con otros miembros de nophoto ha participado en proyectos como Muta Matadero (2007). De manera individual es el autor de las series Un lugar de La Mancha, reconstrucción de la memoria visual familiar y su relación con el entorno; La ancha frontera, una aproximación personal al Mediterráneo; o Salitre, reflejo de la experiencia única de creación compartida con los habitantes de origen senegalés de una casa-patera en Madrid.

Por encargo del British Council, ha realizado Juntos_Together, proyecto sobre juventud, identidad y deporte; y para la Fundación "la Caixa", la serie Fotohistorias, pensada para divulgar entre los adolescentes la fotografía documental. También ha dirigido el proyecto Nosotros, un encargo de Casa Árabe (Madrid) destinado a crear un álbum colectivo del barrio madrileño de Lavapiés.

Premio Descubrimientos PHotoEspaña en 2001. El libro del proyecto Nosotros, cuya exposición tuvo lugar en Casa Árabe en 2009, fue seleccionado aquel año como uno de los mejores libros de fotografía en este mismo festival y en el Photobook Festival de Kassel (Alemania). Además de por estas menciones, su trabajo se ha visto recompensado con la Beca FotoPres en 2001, la Beca-residencia de la Galerie Atelier de Visu de Marsella (Francia, 2003), la nominación para el Joop Swart Masterclass del World Press Photo al año siguiente y la Ayuda a Proyectos Culturales de Impacto Social de la Fundación "la Caixa" en 2010.

VALLDOSERA, EULALIA

(Vilafranca del Penedès, 1963)

Estudió pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y grabado en la Escuela de Artes y Oficios de Cataluña. En 1990 se trasladó a Ámsterdam para estudiar en la Gerrit Rietveld Academie, donde se licenció en audiovisuales en 1994. Entre los años 1999 y 2000 residió en Berlín, y actualmente vive y trabaja en Barcelona. Realizó su primera exposición a mediados de los años ochenta. Desde entonces ha centrado su trabajo conceptual en torno al cuerpo y la representación propia, pero también alrededor de la percepción humana. Sus piezas híbridas (performance, fotografía y textualidad) se valen de luces, sombras, espejos y proyecciones múltiples en una investigación visual sobre el género, el espacio doméstico y los arquetipos de la feminidad, cuya metáfora central, entre otras, es la limpieza. Desde los años noventa, la luz se ha convertido en un elemento fundamental de su trabajo. Mediante proyecciones combinadas con objetos sencillos del entorno cotidiano, consigue crear grandes instalaciones con un efecto escenográfico y mágico. Paralelamente, utiliza la fotografía y el vídeo en obras que revisan la relación del espectador con los objetos y las personas. La aportación de Valldosera al lenguaje de la escultura contemporánea la ha convertido en una de las artistas catalanas conceptuales con mayor proyección internacional.

Desde los años noventa, ha participado en numerosas bienales, como las de Kwang-ju en Corea del Sur (1995), Sídney (1996), Manifesta I en Rotterdam (1996), SITE Santa Fe en Nuevo México (1997), Estambul (1997), Johannesburgo (1997), Yokohama en Japón (2001), Sao Paulo (2003), Skulptur Projekte en Münster (1997) y Venecia (2001), entre otros. En 2001, el Witte de With de Rotterdam y la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona organizaron una retrospectiva de su trabajo y en 2009 lo hizo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Su obra forma parte de

múltiples colecciones como el FRAC PACA (Fonds Régional d'Art Contemporain, Provence-Alpes-Côte d'Azur) de Marsella, la Fundación "la Caixa" de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Bellas Artes de Álava, el Museo de Arte Contemporáneo de León, la Colección Artium de Vitoria i el MACBA de Barcelona.

VALHONRAT, JAVIER

(Madrid, 1953)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense, es asimismo Licenciado en Psicología, ámbito en el que ha completado su formación desde la perspectiva de la creatividad, siendo asimismo terapeuta Gestalt y máster en Psicoterapia Humanista Integrativa. Ha desarrollado una extensa actividad docente como profesor invitado en numerosas universidades nacionales e internacionales

A mediados de la década de los 80, inició una prestigiosa carrera como fotógrafo profesional en el ámbito internacional, publicando en revistas internacionales como New York Times, Vogue uk, Vogue Italia o Vogue París, y realizando las campañas de diseñadores como Christian Lacroix, Jil Sander, Martine Sitbon, John Galliano, Yves Saint- Laurent, Chloé, Lancome o Shiseido.

En el ámbito de su trabajo personal, ha llevado a cabo a lo largo de casi tres décadas una extensa reflexión formal, profundizando en el estudio de la fotografía como objeto de reflexión artística, explorando sus límites como lenguaje y haciéndolo dialogar con la pintura, el vídeo, la performance, la palabra o la instalación. Durante de los últimos cuatro años ha trabajado en entornos de condiciones y procesos geoclimáticos particulares, llevando a cabo proyectos de prolongada duración que continúa desarrollando en la actualidad.

Destacan sus exposiciones individuales realizadas en el Taidemuseo de Porin (Finlandia, 1986), Les Rencontres d'Arles (Francia, 1989), Arts Santa Mònica (Barcelona, 1996), Centre National de la Photographie (París, 2003), Fundación Telefónica (Madrid, 2004) y Canal de Isabel II (Madrid, PHotoEspaña, 2008). Silver Award de New York Times Magazine en 1994, Premio Nacional de Fotografía y Silver Award of Excellence de The Society of Newspaper Design en 1995 y The Art Directors Club 76th Annual Award en 1997, también ha recibido el Premio Bartolomé Ros ex aequo con la comisaria Marta Gili (PHotoEspaña, 2007) y el Premio Villa de Madrid de Fotografía (2009). Posee obra en colecciones como la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Centre Pompidou y la Maison Européenne de la Photographie (París), la International Polaroid Collection (Boston, Massachusetts, USA).

VILARIÑO, MANUEL

(A Coruña, 1952)

Marcado desde su infancia por una visión poética de la vida, tras licenciarse en Biología transitó por la poesía y la filosofía hasta llegar a la fotografía de manera autodidacta. La elección de este medio como soporte de las otras disciplinas vino determinada, según el propio autor, por el carácter minimalista de la fotografía desde el punto de vista productivo y por las posibilidades de búsqueda introspectiva que le permite.

En sus series iniciales, la naturaleza se convierte en la genuina protagonista de unas imágenes en las que, sobre un premeditado fondo blanco que resalta el diálogo entre los contornos de las figuras (Bestias involuntarias, 1980-89), la fauna entra en relación con diversos objetos. En sus series de los años 90 Crucifixiones, El ángel necesario e Instante amarillo, el color potencia unas composiciones

en las que la representación de la muerte se convierte en el hilo conductor, y sus vanitas quedan reforzadas gracias a una deliberada puesta en escena. Sus últimos trabajos, sin perder el aura de silencio y soledad característica de sus imágenes, han profundizado en la intemperie de los paisajes de Islandia y Galicia.

Su obra ha sido objeto de importantes exposiciones, entre las que destacan *Manuel Vilariño, fío e sombre*, celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2002); *Terra en trance*, celebrada en 2009 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes de Montevideo, el Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Río de Janeiro, Brasil) y el Museu de Arte de São Paulo (Brasil); y *Mar de afuera*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2012. Además, en 2007 su obra representó a España de la Bienal de Venecia, y ese mismo año recibió el Premio Nacional de Fotografía. Su obra se encuentra en las colecciones de The Museum of Fine Arts de Houston (ee uu), la Fundación Telefónica (Madrid), el Centre de la Photographie de Ginebra (Suiza) y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz), entre otras.

VILLALBA, DARÍO

(San Sebastián, 1931)

Pintor español. Comenzó en Madrid los estudios de Derecho y Filosofía y Letras y, a partir de 1956, se consagró a la pintura. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en el taller de André Lothe en París en 1958 y en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Harvard en 1963.

Hasta 1966, fecha en que comenzó sus figuras en cápsulas de metacrilato, mantuvo una línea netamente expresionista; aquellas

figuras, presentadas en la Bienal de Venecia de 1970, supusieron el punto de partida de su lanzamiento internacional, que se consolidó a lo largo de los setenta. Desde 1972, acentuando el componente trágico de la temática, transformó el metacrilato en jaulas de plástico y abandonó la pintura para utilizar fotografías en blanco y negro, en un proceso de enfriamiento paralelo a las tendencias internacionales que evolucionaban en esta misma dirección. De ellas tomó algunos procedimientos -como el de descomposición y recomposición de las imágenes-, si bien mantuvo el talante expresionista.

A mediados de los setenta volvió a la pintura y los ochenta dieron paso a una etapa de maestría y síntesis de momentos anteriores: se integran fotografía y pintura, figuración y abstracción, dando cabida a un mayor lirismo y elegancia formal. En marzo de 2002 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

8. BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. Bosch Casa Editorial. S.A., Barcelona, 1985.
Pág. 221 – 223.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

AUGÉ, Marc: *Los "no-lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1995.

AULLÓN DE HARO, Pedro. *El signo y el espacio*. Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 2002, pp. 17-19.

BACH, Ferrán. *Los rastros del alfabeto: escritura y arte*. Fundació "La Caixa", Lleida, 1998, pp. 24-28, 118-124.

BALDESSARI, John. "Texto e imagen", en John Baldessari habla con Analia Saban. *Conversaciones con fotógrafos*. Edita La Fábrica y Fundación Telefónica, Madrid, 2009. P.: 56-57.

BARTHES, Roland. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós, Barcelona, 1989, p. 136.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 12.

BATCHEN, Geoffrey. "Ectoplasma, La fotografía en la era digital", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (RIBALTA, Jorge, editor). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. La Balsa de la Medusa, Editorial Visor, Madrid, 1966.

BONET, Juan Manuel, *et alli*. *El Poeta como Artista*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1995, pp. 11-12.

BONET, Juan Manuel. "Manuel Sonseca, peatón con Leica", en *En blanco y negro*. Colección "El ojo que ves". Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba, 2009. P. 11-12.

BORGES, Jorge Luis. "El libro", en *Poéticas del libro*. Thule Ediciones, Barcelona, 1999.

BORGES, Jorge Luis. "Siete Noches" (1980), en *Obras completas*, tomo III, Emece, Buenos Aires, 2000.

BORJA-VILLEL, Manuel y PEIRÓ, Rosario. "El fotolibro: un género fronterizo en el museo", en *Fotos & Libros. España 1905-1977*. Museo Nacional Reina Sofía y AC/E. Madrid, 2014: p. 14.

BRIGHT, Susan. "Más extraño que la ficción: La fotografía de Gaüeca", en *Deals, Shapes and Void. GAÜECA*. ARTIUM, Vitoria, 2010 p: 15.

BURGIN, Victor. "Mirar fotografías", en *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Ed. Siruela, Madrid, 2015.

CÁMARA, Jesús y GUTIÉRREZ, Ciuco. "De imágenes, libros y lecturas", en *De imágenes, libros y lecturas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.

CARPIO, Francisco. "A través de las grietas", en *Paisajes 1992-2009*. Espacio Molinos del Río_Caballerizas Murcia, 2009.

CARPIO, Francisco. "Al otro lado del espejo", *ABC CULTURAL*, Enero 2014.

CARPIO, Francisco. "El oasis en el desierto", en *Santuarios del silencio*. Galería EspacioFoto, Madrid, 2014.

CARPIO, Francisco. "La Memoria Imaginada", en *TRÁNSITOS. Del Mediterráneo al Pacífico*. Espacio AV, Murcia, 2008.

CARPIO, Francisco. "Las otras poesías", en *Revista Lápiz*, nº 202, Madrid, 2004, pp. 62-72.

CARPIO, Francisco. "Manual de ideas cazadas por un artista-taxidermista" en *Chema Madoz. Una película de piel XII*. Orense, Galería Marisa Marimón, 2006.

CARPIO, Francisco. "Música de voces, música de visiones", en *CONDUCTUS VOCIS*. Edita Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2009.

CARPIO. Francisco. *Palabra de Artista*. Colección Torre de Tinta. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2007, pp. 5-7.

CARPIO, Francisco. "Pupilas en la piel", en *Azules, ocre y el paso del tiempo*. Edición Galería EspacioFoto. Madrid, 2014.

CARPIO, Francisco. "Un artista JASP", en *Me queda la palabra*. Ed. La Kursala, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2012

CARPIO, Francisco. "Un zoo en el arte contemporáneo". Revista Lápiz, nº 199-200 (enero, febrero, 2004). Edita: Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 2004, p: 86.

CASAGRANDE, D. "Simulacros del éxtasis", en *Isaac Montoya. Obras 1990-2005*. Ed. Reality Art, 2006. Pág. 24.

CASANI, Borja. "Chema Madoz 2000 – 2005", en *Chema Madoz 2000 – 2005*. Madrid, Fundación Telefónica, 2006.

CASTRO, M^a Antonia de. "Del objeto de la palabra a la palabra sin objeto". *Los paisajes del texto*. Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1992, p. 29.

CASTRO. Fernando. "GLAMOUR UNHEIMLICHE", en *Palabras sin razones*. CAB de Burgos, Burgos, 2006. p. 8.

CASTRO, Fernando. "Una cita perdida", en *Música de fondo*. Galería de Arte Fruela, Madrid, 2006.

CAUJOLLE, Chistian: "La voz del viajero". PHotoBolsillo. La Fábrica, Madrid, 2009. Págs: 3-4.

CAVAFIS, Constantino. *Poesías completas*, trad. del inglés de José María Álvarez, Ed. Hiperión, Madrid, 1983.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1981, pp. 272-274.

CISNEROS, Odile. "ABECEDA: Un abecedario para la vida moderna", en *DIVERTIMENTOS TIPOGRÁFICOS: Mabi Revuelta*. Fundación BILBAOARTE. Bilbao, 2010 pág: 55-56.

CLOT, Manel. "Nuevas meditaciones del paseante solitario" en *Ángel Marcos, Alrededor del sueño*, Taller de la imagen, Valladolid, 2002.

COLEMAN, Catherine. "Madoz: Poética", en *Chema Madoz. Objetos 1990-1999*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

COSTA, Joan. "Nacimiento y expansión de la Letra en la comunicación gráfica", en BLANCHARD, Gérard. *La Letra*. Ed. CEAC. Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1990.

CUETO, Magdalena y MARFUL, Inés. "Textualidad de la Imagen e Imaginería del Texto", en *Op. cit*, pp. 17-20.

CÓZAR, Rafael. *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Ed. El carro de la Nieve, Sevilla, 1991.

CHENG, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Editorial Siruela, Madrid, 2000.

DA VINCI, L. *Cuadernos de notas*. Edimat libros, Madrid, 1999. Págs. 101 – 125.

DE DIEGO, Estrella. "Dibujar con palabras, escribir con imágenes. La fotografía española de los 80 y el problema de la identidad nacional", en VVAA. *Arte y Escritura*. (José Luis Molinuevo editor). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995. P: 48-53.

DE FRANCISCO, José María. "La integración de las estrategias de la poesía experimental", en *Escrito está. Poesía experimental en*

España. Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2009, p. 46.

DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "Autoría y autoridad", en *Auctòritas (lanscape)*. Galería Trayecto, Vitoria, 2010.

DE MIDDDEL, Cristina. ""If there is to be a revolution ...there must be a party", en *PARTY*. La New gallery. Madrid, 2014.

DE VILLENA. Luis Antonio, de su novela Madrid ha muerto, 1999, en *Carne Viva*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2002, pág 34.

DEL RÍO, Víctor. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. "So pena de muerte", en catálogo editado por la Galería Fernando Pradilla con motivo del proyecto de Germán Gómez "*Fichados - Tatuados*" para Project Room, ARCO, Madrid, 2007.

DÍAZ-MAROTO, José María. "556 Obras, 121 Autores, 15 Años. Fotografía Española Contemporánea", en *15 Años de Fotografía Española Contemporánea*. Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Antonio Machado. Libros, Madrid, 2008.

DOUGLAS, Mary. "Símbolos naturales", en *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*. (Coordinador José Miguel García Cortés). Valencia, 1988.

DRAGÓN, Jorge. "Al borde del camino", en *PalabradeWord + Addenda*. Sala Moreno Villa. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2000.

ECHEVARRÍA, Ricardo. "[SAMPLER_INTRO]", en "SAMPLER". Centro Párraga, Murcia, 2006.

FAUQUIÉ, Rafael. *El poder de la palabra*. THESAURUS. Tomo XLVIII. Número 2 (1993) Centro Virtual Cervantes).

FEATHERSTONE, M. et. Al. (eds.). *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage, Londres, 1990.

FERNANDES, Joao. "Texto y fotografía", en *Op. cit.*, pp. 102-104.

FERNÁNDEZ, Horacio. "A modo de introducción", en *Fotos & Libros. España 1905-1977*. Museo Nacional Reina Sofía y AC/E. Madrid, 2014

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "Paisajes emocionales, interiores", en *Jardín Polar* (catálogo). Galería Astarté, Madrid, 2008 p: 5.

FERRER, Rai, et alli. *La Paraula Pintada. Escriptors-pintors*. Es Baluard, Palma de Mallorca, 2006, p.204.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997 p: 15

FONTCUBERTA, Joan. "Fotografía ¿Por qué le llamamos amor cuando queremos decir sexo?", en *Diccionario de Fotógrafos 1998-2007*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2007, p. 7.

FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 14.

FOSTER, Hal. "For a concept of the Political Art", en *Art in America*, abril 1984, pp. 17-29.

FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2005, p. 10.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza, Madrid, 2000, p. 529.

GUIGON, Emmanuel. "La Imagen Dolorosa", en *Manolo Millares*. Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2003, p: 24.

GUTIÉRREZ, Menchu. "El blanco dice negro, el negro dice blanco", en *Chema Madoz. Ars combinatoria*. Barcelona, Fundació Catalunya-La Pedrera. La Fábrica. 2013.

HONTORIA, Javier. "El sujeto evanescente", en *Who loves you dear?* Catálogo de la exposición del CAB enero-abril 2008, Burgos.

HORACIO, Q. F. *Epistola ad Pisones*. Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1959. Pág. 361 – 365.

HUNTER, Brad, "El Poder de la Palabra", en Revista *El Planeta Urbano*, 2009.

JIMÉNEZ, Carlos. "El tatuaje y sus leyendas", en *Sobre la piel*. EXIT nº 2. Editorial Rosa Olivares & asociados, Madrid, junio-julio, 2001.

LESSING, G. E. *Laocoonte*. Tecnos. Madrid, 1990.

LISTER, Martin (et al). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997 p. 54.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg Editores, Madrid-Barcelona, 2003.

MARTÍN DE ARGILA, María Luisa. "Complicidad", en *Darío Villaba. Una visión antológica 1957-2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007. P: 13.

MARZAL, Javier. "Aproximaciones metodológicas en el estudio del arte y de la fotografía", en *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

MICHALS, Duane. "El hombre que vive en el espejo", en *Chema Madoz. Obras Maestras*. Madrid, La Fábrica, 2009.

MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca. *Poesía Visual en España*. Información y Producciones s.l. Colmenar Viejo, Madrid, 1999, pp. 19-27.

MITCHELL, William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.

MOMEÑE, Eduardo. "Una cierta Europa", en *Fotografías en Europa* (catálogo). Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2005. P: 25-26.

MOLINA, Mauricio. "El cuerpo y sus dobles", en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. David Pérez (ed.). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. "Arte y poesía". Revista *Lápiz*, nº 202, Madrid, 2004, pp. 22-37.

MOREAU, Alexis. "Metamorfosis 2000", en *Pablo Pérez-Mínguez. PhotoBolsillo, Biblioteca de Fotógrafos Españoles*. La Fábrica, Madrid, 2000 pág: 9.

MUÑOZ, Clara. "La realidad duplicada", en *La cámara doblada*. Sala San Antonio Abad, Las Palmas, 2006. Págs.: 37-41.

MURRÍA, Alicia. "Formas de lo imaginable", en *De imágenes, libros y lecturas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.

NADAR, "Mi vida como fotógrafo" (1900), en *October*, 5, 1978.

NAVARRO, Mariano "Carcoma y pátina. Vanidad de vanidades", en *Vanitas. Canto Líquido*. Laura Torrado y Jörg Langhans. Catálogo. Encuentros / Casa de Velázquez, Madrid, 2000.

OLIVARES, Rosa. "Palabras", en *Escribiendo imágenes*. EXIT Ediciones (nº 16). Madrid, 2004.

OLIVARES, Rosa. "Fotografía española en el comienzo del milenio", en *100 Fotógrafos Españoles*. EXIT Publicaciones, Madrid, 2006.

OLMO, Santiago. "La fotografía como reflexión", en *Javier Vallhonrat*. PHotoBolsillo, La Fábrica, Madrid, 1999.

PARREÑO, Jose María. "Miradas de mujer", en *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2005.

PARREÑO, José María. "Prefacio", en *La palabra Imaginada*. Museo Esteban Vicente, Segovia, 2007.

PAZ, Octavio. *Convergencias*. Editorial Seix Barral, México, 1991.

PAZ, Octavio y ÁLVAREZ BRAVO, Manuel. *Instante y Revelación*. Círculo Editorial, Mexico D.F., 1982.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Fórcola Ediciones, Madrid, 2011.

PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p: 11-12.

PLENSA, Jaume. *Chaos-Saliva*. (catálogo). Palacio de Velázquez. MNCARS, Madrid, 2000, p. 76.

PERA, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Ed. Triacastela, Madrid, 2006.

PÉREZ, David. "De los peligros de la identidad", en *Femenino, Plural: Reflexiones desde la diversidad*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

PICAZO, Gloria. "Imágenes como síntomas del mundo", en *FRAGMENTOS. Propuesta para una colección de Fotografía Contemporánea*. Sala de Exposiciones Alameda. Diputación de Málaga, Málaga, 2002, p: 19.

PRAZ, Mario. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Monte Avila Editores, Caracas, 1976, pp. 7-10.

PRECIADO, Beatriz. "Don't you stop. Salta, trepa, mea, grita... No pares de hacerlo", en *Itziar Okariz. Ghost Box*. Sala Rekalde, Bilbao, 2008. P. 64.

RAMÍREZ, Juan Antonio. "La piel pintada", en *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela, Madrid, 2003, Págs. 95 – 109.

RAMÍREZ, J. A. "Un neorrealismo pauperista", en *Obras*. Diputación de Granada, Granada, 2000.

RICO, Pablo J. *Pintar Palabras*. Instituto Cervantes. Berlín / Nueva York, 2003, p. 10.

ROSSET, Clément. *Fantasmagorías*. Abada Editores, Madrid, 2008, pp. 11-12.

ROUSSELOT, Ricardo. "La caligrafía o el texto dibujado", en BLANCHARD, Gérard. *La Letra*. Ed. CEAC. Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1990.

RUBIO, Oliva María. "De donde surge la creación", en *Chema Madoz. Obras Maestras*. Madrid, La Fábrica, 2009.

RUFO Manuel. *Escrito en el cielo*. Galería Ángel Romero, Madrid, 2001. Págs 3-5.

RUFO; Manuel. *I Want You*. Galería Moriarty, Madrid, 2001. Pág: 3.

SANTOS, Manuel. *CUATRO DIRECCIONES. Fotografía Contemporánea Española. 1970-1990*. Editorial Lunwerg y MNCARS. Madrid, 1991, p. 39.

SANTOS, Manuel. "El sueño de los objetos ", en *Chema Madoz. 1985 - 1994*. Madrid, Colección Primera Luz, Editorial Art.Plus, 1995.

SARTORI, Giovanni. *Homovidens. La sociedad teledirigida*. Ed. Taurus, Madrid, 2002.

SATUÉ, Enric. *ARTE EN LA TIPOGRAFÍA Y TIPOGRAFÍA EN EL ARTE*. Ediciones Siruela. La Biblioteca Azul, Madrid, 2007: p. 13-14.

SLEMMONS, Rod. "Entre el lenguaje y la percepción" en *Op. cit.*, pp. 24-32.

SOLER, Ana. "Entre el Pintar y el Escribir: naturalismo y esquematismo", en *Arte y Naturaleza*, nº 24. Madrid, marzo-abril 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Mondadori, Barcelona, 2008, p. 169.

TAYLOR, Brandon. "Avant-Garde and After: Rethinking Art Now", en photo text text photo. *The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*. Andreas Hapkemeyer y Pter Weiermair (eds.) Edition Stemmler, Frankfurt, 1996. P: 33.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos, Madrid, 1987. Pág. 114-19.

TITZMANN, Michael. "Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation", en *Op. Cit.* P:10.

VALENTE, José Ángel. *Punto cero* (Poesías completas), Seix Barral, Barcelona, 1972.

VVAA. *100 Fotógrafos Españoles*. Ed. EXIT. Madrid, 2006 P: 362.

VVAA. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Pedro A. Cruz Sánchez. Miguel A. Hernández-Navarro (Eds.) Cendeac, Murcia, 2004.

VVAA. *Contexto crítico. Fotografía española siglo XXI*. Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Espacio tabacalera, Madrid, 2014.

VVAA. *Diccionario de Fotógrafos*. 1998-2007. La Fábrica, Madrid, 2007, p. 374.

VVAA. *Historias de las fotografías*. Taller de Arte. Con la colaboración de Obra Social CAJA MADRID. Madrid, 2002, p. 9.

VVAA. *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ferdinando Scianna & Antonio Ansón eds. Madrid, 2009, pp. 14-16.

VVAA. *Libros que son fotos, fotos que son libros*. Espacio D. Biblioteca. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014.

ZELICH, Cristina. *Conversaciones con Joan Fontcuberta*, La Fábrica, Madrid, 2001. P: 28.

9. WEBGRAFÍA

<http://www.aleixplademunt.com/Nada>

<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/14-eventos/292-party-cristina-de-middel-en-la-new-gallery>

<http://www.angelmarcos.com/coupParole.php>

<http://www.annamalagrida.com/bio.htm/>

<http://www.artssantamonica.cat/>

<http://www.bledayrosa.com/index.php%3F/proyectos/prontuario/>

<http://www.ca2m.org/es/presentes/esto-no-ha-sido>

<http://www.ceartfuenlabrada.es/agustin-lopez-bedoya-santuarios-de-silencio>

<http://www.culturafnac.es/al-betrayal.-la-mirada-de-Alvaro-bastero>

<http://www.danielmayrit.com/>

<http://www.david-rivas.com/statement.html>

<http://www.elasombrario.com/jesus-mico/>

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Isaac-Montoya/10548>

<http://www.elle.es/elledeco/tendencias/sentarse-a-vivir-leer-ciucogutierrez>

<http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/txomin/criticatxomin.html>

<http://www.efti.es/noticias/presentacion-de-noray-el-libro-de-juan-valbuena>

<http://www.encuentrosfotograficosgijon.com/>

<http://www.espaivisor.com/exposicion/objetos-generados/>

<http://www.estefanibouza.com>

<http://www.eugenioampudia.net/portfolio/can-nabis/>

<http://www.factoriacompostela.org/factoriac/es/artistas/antia-moure>

<http://www.franciscoreina.com>

<http://www.galeriampa.com/?p=2683>

<http://www.galeriaastarte.com/exposicion/42-Antia-Moure-Yo-tambien-me-acordare-de-todos-vosotros>

<http://www.galeriafernandopraddilla.com/galeria/exposiciones/pasadas/mira-bernabeu>

<http://www.galeriafreijo.com/exposicion/testigo-documental/>

<http://www.humanae.tumblr.com>

<http://www.ignasiaballi.net/>

<http://www.iamdavidcrespo.com/>

<http://www.intransit.es/archivo/olalla-gomez/>

<http://www.javierayuso.net/>

<http://www.javierdiazguardiola.blogspot.com/2015/03/daran-que-hablar-federico-sposato.html>

<http://www.javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2014/06/sposato-lobera-perez-mora-el-tatuaje.html>

<http://www.jlopezsaguar.com/>

<http://www.josedelafuente.gallery/portfolio/raul-hevia/>

<http://www.joseramonbas.com/Al-Betrayal-Jose-Ramon-Bas-Libros-Books>

<http://www.jotdown.es/2013/06/47-artistas-babosos-joan-fontcuberta-y-su-correspondencia/>

[http://www.lafabrica.com/.../la-certera-y-comprometida-mirada-de-carlos-spott.](http://www.lafabrica.com/.../la-certera-y-comprometida-mirada-de-carlos-spott)

<http://www.lavanguardia.com/de-moda/belleza/20150707/54433255621/dermatologos-alertan-sunburn-art>

[http://www.lavanguardia.com/.../fontcuberta-luchar-contra-la-censura./](http://www.lavanguardia.com/.../fontcuberta-luchar-contra-la-censura/)

<http://www.lorenasanjose.com>

<http://madrilanea.com/2013/04/02/juan-valbuena-o-como-ser-fotografo-sin-morirse-de-hambre/>

<http://www.marianoicaza.com/index.html/>

<http://www.montserratsoto.com>

http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/exposiciones/exposiciones_

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/aballi-ignasi/>

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>

<http://www.nuriacarrasco.com/>

<http://www.nophoto.org/me-acuerdo>

<http://www.old.arteleku.net/argitalpenak/editoriala/aleak/>

<http://www.pen-international.org/09/2013/catalan-pen-to-organise-deletrix-exhibition-/>

<http://www.phe.es/es/noticias/1/noticias>

<http://www.pinkbloodglobulosrosas.blogspot.com/2012/07/growing-pains-work-in-progress.html>

<http://www.revistacodigo.com/western-stories-omr-felix-curto/>

<http://www.revista.unir.net/1835-sander-actualizado-rafael-trapiello-y-jonas-bel-fotografian-la-espana-de-hoy>

<http://www.royoyarantegui.com/inigo/>

[http://www.semiramisenbabilonia.com/p2p-\)practicas-contemporaneas-en-la-fotografia-y-el-comisariado](http://www.semiramisenbabilonia.com/p2p-)practicas-contemporaneas-en-la-fotografia-y-el-comisariado)

<http://www.siberart.com/>

<http://www.tiposinfames.com/event/exposicion-st-de-maria-platero/>

<http://www.unojoparaelarte.wordpress.com/2014/11/13/deja-que-tus-dedos-vean-de-conchi-trinidad/>

<http://www.yorokobu.es/las-huellas-invisibles-de-las-balas-en-galicia/>