

CUADERNOS TÉCNICOS
DE PATRIMONIO 5



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

FOTOGRAFÍA EN LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

**FOTOGRAFÍA EN LA
COLECCIÓN DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**
DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA

CRÉDITOS

Pilar Aranda Ramírez
Rectora Magnífica de la Universidad de Granada

Víctor Jesús Medina Flórez
Vicerrector de Extensión Universitaria

M^a Luisa Bellido Gant
Directora del Secretariado de Bienes Culturales

Jorge A. Durán Suárez
Director del Secretariado de Conservación y Restauración

Antonio Collados Alcaide
Coordinador del Área de Recursos Gráficos y Editoriales

CUADERNO TÉCNICO 5
“FOTOGRAFIA EN LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE
LA UNIVERSIDAD DE GRANADA”

Edita
Editorial Universidad de Granada

Coordinación general de los Cuadernos Técnicos de Patrimonio
María Luisa Bellido Gant

Coordinación general del Cuaderno Técnico 5
Francisco José Sánchez Montalbán

Coordinación editorial del Cuaderno Técnico 5
María Luisa Bellido Gant
Antonio Collados Alcaide

Diseño de colección
Juan Hurtado Díaz-Cano

Maquetación
Patricia Garzón Martínez

Impresión
Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6112-2
Depósito Legal: Gr./1009-2017
© De la presente edición, Universidad de Granada.
© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores

La serie editorial de Cuadernos Técnicos del Patrimonio surge debido a la necesidad de dotar al Vicerrectorado de Extensión Universitaria de publicaciones que aborden aspectos patrimoniales en relación con cuestiones de carácter transversal y que sirvan de vehículo de difusión y diálogo de las distintas colecciones que conforman el rico acervo universitario. El objetivo es convertir estos Cuadernos en un espacio de reflexión y debate sobre temas relacionados con la conservación, la restauración, la gestión, la difusión y la puesta en valor de los bienes muebles e inmuebles de la Universidad de Granada en toda su amplitud.

No se plantean con un enfoque exclusivamente local pues su intención es abrirse a distintas problemáticas patrimoniales y convertirse en un instrumento que integre estudios de carácter nacional e internacional. Asimismo, entendemos que al Patrimonio hay que afrontarlo desde una perspectiva histórica pero también actual y en diálogo con la compleja realidad social.

ÍNDICE

FOTOGRAFIA EN LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

- 1. La Colección** 9
Pablo Juliá
- 2. Fondos Fotográficos en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada** 11
Francisco José Sánchez Montalbán
- 3. Cinco miradas sobre un espejo con memoria: una colección fotográfica** 39
Isabel Soler Ruiz
- 4. De puntillas por los *ahoras* de la nueva fotografía** 47
Aixa Portero de la Torre
- 5. Más allá de la cámara** 57
Antonio Luis Ramos Molina
- 6. Poéticas** 63
Mar Garrido, Ángel García Roldán, Domingo Campillo García, Santiago Bueno, Antonio Arabesco, Juan Antonio Baños, Isidro López-Aparicio, Miguel Ángel Melgares, Roberto Travesí, Ramón L. Pérez, Alfredo Aguilar, Pablo García Calvente, Diego Martín Fernández y Manuel Torres

LA COLECCIÓN

Pablo Juliá

Emociona encontrarse con una Colección de Fotografía realizada a lo largo de unos años. Por desgracia, no es común que queramos trascender del día a día y seamos capaces de percibir la importancia de dejar anclada para el futuro la representación gráfica de los tiempos que hoy vivimos. Y es absolutamente necesario.

Ha habido un desfase generacional y cultural importante en España. La incapacidad económica, que subsiste en nuestros días, no ha permitido hacer un mapeo en profundidad de nuestros bienes culturales. No ha existido, generalmente, criterios para hacer colecciones importantes y además existe una falta de sensibilidad y de visión del futuro inmediato que es tan importante como la falta de recursos.

Si hoy miramos hacia atrás, nos encontramos con un ejemplo excepcional: el buen trabajo realizado por la iniciativa pública en E.E.U.U en los años 30 del pasado siglo. Los archivos fotográficos de La Gran Depresión nos ha permitido entender de que hablábamos mirando las obras de Walker Evans o Dorothea Lange contratados para el programa de la Farm Security. Y eso, repito, se hizo desde lo público y en una economía que destaca precisamente por gestionar desde el concepto de lo privado. Han pasado 90 años y muchos países entendieron el valor de la Fotografía. Ha cundido el ejemplo en muchos lugares pero en España esto se entiende en muchos aspectos del arte, pero no del todo en la imagen fotográfica.

Salvando las distancias, el concepto de querer entender el paso del tiempo es una tarea incumplida. Abandonamos el pasado sin consideraciones, sin tener en cuenta que nos ha traído al presente. Creaciones realizadas ayer, conservadas con criterio, ayudarían a artistas que no han nacido todavía. Deberíamos estar más comprometidos, desde la gestión pública, con una programación que tenga en cuenta la creación Fotográfica.

Por eso es muy encomiable la tarea emprendida por la Universidad de Granada que a lo largo de pocos años ha ido recibiendo colaboraciones, donaciones y recogiendo los premios a la Creación Artística de Alonso Cano. Si hubiera capacidad de adquisición se podría comprar y sería mucho mayor el resultado, pero esta iniciativa de la Universidad demuestra que con un presupuesto pequeño se puede hacer una interesante colección como la que ya tienen. No es solo disponer de fondos económicos. Lo más importante es tener la voluntad de querer hacerlo y ponerse en ello.

En la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada hay muchos valores a destacar pero no es ese el propósito de esta nota que quiere abundar más en la idea y en el buen tino que es seguir desarrollando y ampliándola todos los años. En trabajar, como ya se está haciendo, con la Colección y publicitarla para poder trabajar sobre ella. El tiempo respetará, valorará y sobre todo, no desaparecerán los valores y podremos entender algo del pasado reciente.

No podemos negarle el paso a la Historia.

FONDOS FOTOGRAFÍCOS EN LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Francisco José Sánchez Montalbán

La Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada es patrimonio reciente e institucional que aporta a la comunidad universitaria un referente cultural necesario.

La Colección ofrece un espacio dinámico para los artistas más cercanos a la Universidad de Granada y a la ciudad; se propone como un territorio comprometido con el arte contemporáneo, con la creación y expansión del patrimonio y de sus manifestaciones. Su gestión está comprometida con el crecimiento y la creación de medios de difusión como una forma de construir la memoria inmediata a través del patrimonio artístico más reciente y transformador, ofertando ejemplos que ofrezcan valores culturales actuales en disciplinas clásicas como la pintura, la escultura, el grabado o la fotografía, aunque también abierta a otras manifestaciones que engrosen el patrimonio artístico y cultural actual como el diseño gráfico, los proyectos arquitectónicos, el cómic, las nuevas tecnologías de la imagen, etc., lo que supone una responsabilidad con la labor de enfatizar las contribuciones culturales que en el contexto universitario se desarrollan. La colección de Arte Contemporáneo es un ejemplo de identidad cultural propuesta desde la Universidad a la sociedad como espacio para la promoción y la creación del conocimiento; un ejemplo de creación de patrimonio presente que posibilita la investigación y el goce estético.

Las fotografías que alberga la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada se enmarcan y catalogan en grupos diferenciados. Las representaciones formales y estilísticas de estos ejemplos se comprenden dentro de un entramado de adquisiciones versátil y variable.

Por otro lado los usos fotográficos y los caminos emprendidos por el medio en las últimas décadas han propiciado un misceláneo conjunto donde las técnicas y los conceptos ejecutivos se entremezclan con los argumentos de representación y estilo. El objeto fotográfico viaja en estos casos por los reportajes y el fotodocumentalismo hasta trabajos más personalizados, foto única y series de corrientes más expresivas.

1. ESTRUCTURA, POSICIÓN Y PROYECTOS FOTGRÁFICOS EN LA COLECCIÓN

La Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada alberga en su catálogo conjuntos diferenciados de obras fotográficas que responden a diferentes formas de creación, adquisición y producción.

1.1. Clasificación de los fondos fotográficos.

Existe un núcleo central compuesto por obras principalmente donadas por artistas y provenientes de exposiciones y premios organizados por la Universidad de Granada, y paralelamente se distribuyen otros núcleos a los que llamamos Carpetas y/o proyectos, y que vienen a complementar y participar con grupos amplios de obras monográficas sobre temas diversos.

1.1.1. Series y fotografías independientes.

En este bloque encontraremos un amplio tipo de obras independientes, mayoritariamente derivadas de donaciones y actividades expositivas organizadas desde la programación de Extensión Universitaria y por las obras de los premiados en la modalidad de Fotografía en los Premios de Creación Artística “Alonso Cano” y los Premios de Fotografía Federico Mayor Zaragoza convocados por la Universidad de Granada. Su rasgo común y definidor es que están realizadas y fechadas a partir del año 2000, por lo que podemos concretar este grupo como un conjunto fotográfico patrimonial del siglo XXI. En su mayoría las firmas corresponden a fotógrafos relacionados con la Universidad y la ciudad de Granada, aportando así una referencia notoria e ilustrada de la creación fotográfica en las primeras décadas del nuevo siglo.

1.1.2. Carpetas y Proyectos.

Este grupo corresponde a amplias donaciones y producciones de la Universidad de Granada. En estas encontramos mayoritariamente colecciones de obras que han sido realizadas para exposiciones patrocinadas por la Universidad o encargos y donaciones que han tenido alguna relación con la institución. Se trata sobre todo de grandes conjuntos de fotografías de autores y de temas diversos. Estas carpetas funcionan como cuerpos independientes,

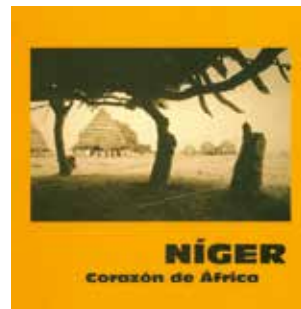


Foto 1. Roberto Travesí. *Niger, corazón de África*, 2001.



Foto 2. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco. *Granada sugerida*, 2002.



Foto 3. SÁNCHEZ MONTALBÁN, Francisco. *Granada sugerida*, 2002.



Foto 4. LOPEZ, Alfredo. *Granada sugerida*, 2002.

no relacionadas entre sí. Algunas expediciones interdisciplinarias realizadas por la Universidad de Granada han proporcionado estos ejemplos de imágenes de detalles, de paisajes, de ciudades, de gentes, ..., vistas a través de la mirada del fotógrafo.

Se distinguen dos grupos diferenciados, por un lado los reportajes de carácter documental y etnográfico, fruto de expediciones interdisciplinarias de la Universidad de Granada a diversos países africanos Níger, Sudán, Libia, Grecia, ... Y por otro lado, las carpetas que contienen los ejemplos de producciones de documentación gráfica relacionada con Cursos, Talleres y actividades universitarias como las obras resultantes de los Talleres Fotográficos en los Cursos Internacionales Manuel de Falla del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y el Festival Internacional de Tango de Granada.

En este grupo también incluiríamos producciones de proyectos y exposiciones de fotografía relacionadas con la Colección.

Todas estas carpetas están sobre todo componiendo para la Colección un considerable material gráfico que ilustra, define y concreta visualmente una perspectiva cultural. Los clasificamos con los siguientes títulos:

a. Níger. Colección 62 fotografías de reportaje realizadas por Roberto Travesí que muestran las impresiones de una expedición interdisciplinaria universitaria a Níger, con el título Níger, corazón de África en 2001. [Foto 1]

b. Granada Sugerida. Colección de fotografías realizadas por Alfredo López López, Francisco Fernández Sánchez y Francisco José Sánchez Montalbán, que recogen tres estilos diferentes de mostrar la ciudad de Granada, en un total de 45 fotografías. [Fotos 2, 3 y 4]

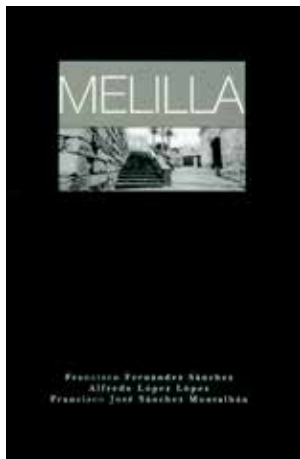


Foto 5: Melilla. Fotografías de Alfredo López López, Francisco Fernández Sánchez y Francisco José Sánchez Montalbán, 2003.



Foto 6. Sudán. Roberto Travesí, 2003.

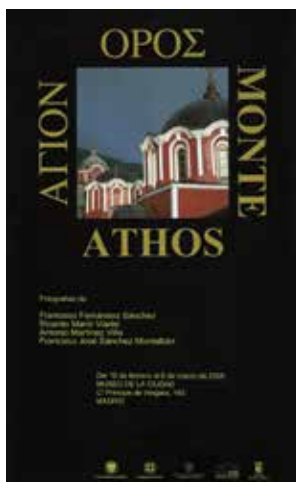


Foto 7. Monte Athos, 2003.

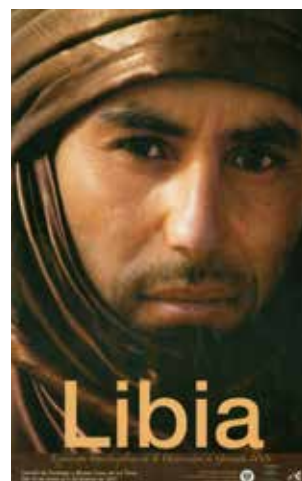


Foto 8. Cartel de la exposición Libia. 2007

c. Melilla. Carpeta compuesta por 15 fotografías de los profesores Alfredo López López, Francisco Fernández Sánchez y Francisco José Sánchez Montalbán, que se exhiben de manera permanente en la Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla. [Foto 5]

d. Sudán. Imágenes de la documentación fotográfica realizada en la expedición interdisciplinar universitaria a Sudán. 48 fotografías realizadas por Roberto Travesí. [Foto 6]

e. Monte Athos: Carpeta con 84 fotografías correspondiente a una expedición al Monte Athos en 2003. Recoge cuatro visiones fotográficas acerca de los monasterios, paisajes y vida captados por Antonio Martínez Villa, Ricardo Marín Viadel, Francisco Fernández Sánchez y Francisco José Sánchez Montalbán. [Foto 7]

f. Libia. 88 fotografías realizadas por Francisco Fernández Sánchez y Francisco José Sánchez Montalbán, correspondientes a las dos expediciones interdisciplinarias a Libia, realizadas por la Universidad de Granada en 2006 y 2007. [Foto 8]

g. Tango. La carpeta Tango cuenta con un total de 40 fotografías realizadas por alumnos universitarios durante la celebración del 19 Festival Internacional de Tango de Granada, en 2007. Estas imágenes aportan una importante muestra gráfica de las experiencias musicales en la ciudad de Granada. [Foto 9]

h. C.A.L.V.I.N.O.: Carpeta compuesta por fotografías de alumnos universitarios de Granada (España), Urbino (Italia), Vilnius (Lituania), Lodz (Polonia), y Poznan (Polonia) en el Proyecto CALVINO, un programa de creación artística en fotografía y grabado, llevado a cabo en 2007, con la Colaboración del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, que reunió instituciones, jóvenes artistas y profesorado de 5 ciudades europeas para experimentar la posibilidad de observar el patrimonio cultural de sus ciudades desde los ojos de otras personas. [Foto 10]

i. Un oriente perpetuo. Fotografías de Francisco Fernández Sánchez. Producción de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada del trabajo sobre retrato del fotógrafo y profesor de la Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano" Paco Fernández, realizada en la Fundación Rodríguez-Acosta en 2011. [Foto 11]

j. Fotoperiodistas. DERECHOS HUMANOS. Producción de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada en colaboración con la Fundación Euroárabe de Altos Estudios en 2012 sobre trabajos de periodistas gráficos de Granada: Alfredo Aguilar, Paco Ayala, Patri Díez, Torcuato Fandila, Jesús García Hinchado, J. M. Grimaldi, Javier Linares, Miguel A. Molina, Antonio Navarro, Juan Palma, Ramón L. Pérez, Pepe Torres, Lucía Rivas, Pepo Rodríguez Ruiz de Almodóvar, Fermín Rodríguez, Charo Valenzuela, Pepe Villoslada y Arsenio Zurita. [Foto 12]

k. PULSO ENAMORADO DE LAS HORAS, producción sobre el poeta Antonio Carvajal realizada en 2012. Consta un bloque de obras plásticas relacionadas con el poeta y de un segundo bloque de fotografías realizadas por el fotógrafo Francisco Fernández de retratos de Antonio Carvajal junto con personajes del mundo de la literatura y las artes, como José Hierro, Francisco Ayala, José Antonio Muñoz Rojas, Miguel Rodríguez-Acosta, entre otros. [Foto 13]

l. Música, Danza y Ciudad. Cursos Manuel de Falla. Carpeta que recoge el trabajo de fotógrafos en el Festival de Música y Danza desde el año 2005 hasta hoy. A través de la colaboración de la Universidad, esta carpeta cuenta con un número altísimo de imágenes relativas a la historia del Festival, su programación y las relaciones con la ciudad. [Foto 14]



Foto 9. Catálogo de la exposición TANGO. 2007.



Foto 10. Catálogo del Proyecto C.A.L.V.I.N.O., 2007.



Foto 11. Un oriente perpetuo. Francisco Fernández. 2011.

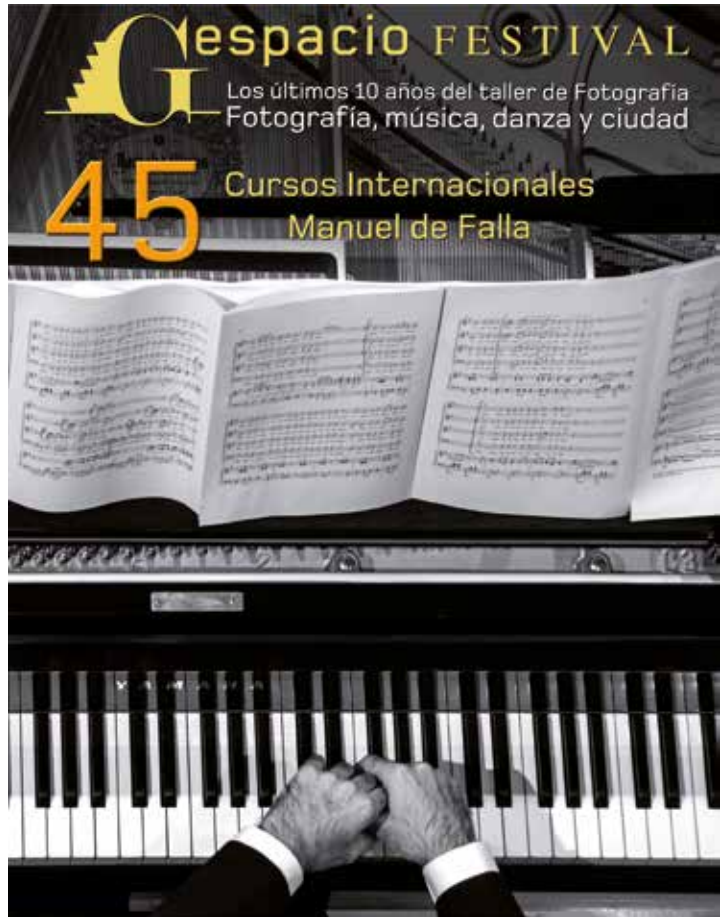


Foto 12. Cartel de Fotoperiodistas. 2012.



Foto 13. Vista de la exposición,
Pulso enamorado de las horas, 2012.

Foto 14. Cartel 2015. Juan Miguel García Bueno, 2014.



2. ESTUDIO CRÍTICO DE LA FOTOGRAFÍA EN LA COLECCIÓN.

La Fotografía es sin ninguna duda una manifestación artística que ha conseguido en las últimas décadas participar y ser protagonista en todos los comportamientos artísticos contemporáneos. Desde la pureza y ortodoxia de los documentalistas hasta las más descaradas acciones de la posmodernidad y las elegantes propuestas del conceptualismo, la fotografía como disciplina, como herramienta, como medio o como lenguaje es y alberga un protagonismo indiscutible. Veamos cómo los procesos fotográficos actuales están fuertemente marcados por todos aquellos esfuerzos artísticos que se produjeron en el transcurso del pasado siglo y a la luz de las fotografías de la Colección podamos vislumbrar cómo son y de qué manera se comportan los procesos de creación fotográfica contemporánea.

2. 1. Algunos informes sobre la fotografía contemporánea.

La fotografía, en cierta manera, mantiene deudas con lo real y su interpretación. Esta herencia del pasado convive junto con otros procesos que han ido apareciendo en las últimas dos décadas y han provocado que las actitudes fotográficas contemporáneas oscilen, a veces, entre la tradición y la contemporaneidad.

La fotografía desde la segunda mitad del siglo xx parece determinarse por una pluralidad de búsquedas y perspectivas vinculadas a su relación con la realidad. Factores como el avance de los mass-media, la televisión, el cine y otros, inducirán a que la fotografía vaya teniendo un papel más secundario frente a la realidad y deba reencontrar su camino frente a ella. De esta manera la fotografía contemporánea va perdiendo el compromiso con lo real y se irá convirtiendo en una voluntad intencionada sino que también se acercará a representar la irrealidad. Pero, ¿cómo llega la fotografía al siglo XXI?, podríamos preguntarnos. Tanto los fotógrafos como otros creadores que utilizan la fotografía para sus trabajos y propuestas, aparecen en el nuevo siglo con una gran carga de comportamientos fotográficos. Tratando de ordenar este mapa de acciones y poéticas podríamos señalar los siguientes caminos como propios de los últimos 25 años:

- Comportamientos fotográficos propios de la tradición pictórica.
- Usos y disciplinas propias de la tradición fotográfica.
- La influencia de los caminos artísticos de finales del siglo XX.
- El poso dejado por el pensamiento conceptualista en la cultura contemporánea.
- y los cambios tecnológicos en el ámbito fotográfico con el perfeccionamiento de la fotografía digital e internet.

Muchos pensadores y artistas están convencidos de que actualmente la fotografía ya no es lo que era, y que ahora es otra cosa. Muchos hablan ya de la era de la pos-fotografía. Fred Ritchin, profesor de Fotografía e Imagen en la Tisch School of Fine Arts de la New York University, o el español Joan Fontcuberta, creador, docente, crítico, historiador y comisario de exposiciones, ha-

blan de meta-fotografía e híper-fotografía, como el conjunto de fenómenos recientes relativos a lo fotográfico. En la actualidad la imagen se invierte, se modifica y no necesita de ninguna relación con la realidad; se realizan fotografías con cámaras de fotos, teléfonos móviles, tablets, ..., y sus usos y destinos están cambiando el escenario ontológico de la fotografía tal y como la conocíamos. Es evidente que la fotografía está cambiando y su evolución está en un momento paradigmático que tiene mucho que ver con las nuevas formas de comunicación y representación de la cultura actual.

Desde esta perspectiva podríamos preguntarnos ¿cuál es la característica que hace que el trabajo fotográfico actual sea un trabajo contemporáneo, independientemente de las técnicas o de los procesos que se usen? Estoy convencido de que el fotógrafo actual tiene una clave indiscutible: Trabajar desde el “yo”, desde lo personal. La fotografía actual no trata de decir “así son las cosas”, sino que expresa “así siente el fotógrafo sobre lo que vio”. Es decir, el trabajo se hace desde el tema, desde la idea, desde la emoción y no desde la realidad. La fotografía es un documento desde lo personal. Y ésta es la clave de que la fotografía sea una parte importante del panorama y los escenarios del arte contemporáneo.

2.2. La fotografía de Géneros en la CAC

Los usos de concepción tradicional se siguen defendiendo en el lenguaje fotográfico actual. Son lenguajes serios y habituales que mantienen el carácter de género como herramienta o parámetros precisos. Sus estéticas son contemporáneas pero sus estructuras están aferradas al género. Retratos, desnudos, naturalezas muertas, paisajes, etc., aportan narraciones contemporáneas desde una perspectiva de género –eso sí, muchas veces revisada-, y una mirada esperada tanto en las estructuras constructivas como en el diseño cultural de la representación.

Paralelamente a estos géneros de tradición pictórica, el devenir de la fotografía ha ido generando sistemas propios de representación. Se trata de géneros que han proporcionado a la historia de la imagen gráfica unos parámetros de trabajo nacidos y desarrollados en el terreno de la fotografía. No existían antes y han evolucionado a partir de ella. Se trata de géneros propiamente fotográficos. Uno de ellos, quizá el más reconocible sea el documentalismo.

2.2.1. Narrativas sobre la realidad.

El documentalismo y todas las corrientes de fotografía social definen uno de los primeros géneros puramente fotográficos que ha ido evolucionando en su concepto y en sus estéticas. Hablamos de la fotografía de la verdad que con el tiempo iría evolucionando a la fotografía como ilustración. El concepto de fotografía documental es muy amplio y admite también variadas definiciones en la que entrarían, por supuesto, todas las variedades del fotoperiodismo.

Las Carpetas fotográficas ofrecen un conjunto de crónicas, documentos y testimonios con referencias sociales y culturales. El registro fotográfico de las acciones humanas, de los paisajes, contextos o espacios supone la posesión y permanencia de parte de sus experiencias. El certificado, el documento y el reportaje de los hechos, espacios y sus participantes dotan a las colecciones fotográficas de considerable valor gráfico con carácter objetivo, científico y documental que, por supuesto, conlleva un acto comunicativo, de opinión e incluso emotivo, estético y artístico. Desde la variedad expresiva del reportaje fotográfico visto desde las miradas diferentes de los fotógrafos, estas carpetas de fotografía constatan una referencia a la noticia, al instante de los acontecimientos y las realidades vividas.



Foto 15. Francisco Fernández. *Libia*, 2007.

En los reportajes de carácter documental y etnográfico, fruto de las expediciones interdisciplinares de la Universidad de Granada a diversos países africanos (Níger, Sudán, Libia), encontramos esta construcción de un universo iconográfico cargado de valor documental y expresivo. Esta fotografía documental correspondiente a la mirada de Roberto Travesí. [Ver Pág. 86] Ofrecen la documentación fotográfica del fotógrafo en estas expediciones con una potente carga de sugerencias subjetivas y esteticistas que el fotógrafo produce a través de su trabajo. Con ello, desde la ilustración estética de aspectos de la naturaleza a la denuncia de aspectos sociales, estas fotografías almacenan una visión de instantes donde la fuerza de la realidad y las impresiones del instante confluyen en dotar de elementos capaces de comunicar conocimiento o completar el estudio de las manifestaciones culturales.

En la misma línea las Fotografías correspondientes a las dos expediciones a Libia, realizadas por Francisco Fernández Sánchez y Francisco José Sánchez Montalbán en expediciones de la Universidad de Granada en 2006 y 2007, siguen un discurso de aportación referencial donde se profundiza visualmente en la experiencia apasionada sobre el contexto y sus protagonistas intentando conservar la identidad cultural y social e incidiendo tanto en la ilustración como en el testimonio a través de la particular interpretación y dicción de los fotógrafos así como en las condiciones subjetivas causadas por otras razones. Es decir, el sentido principal de estos reportajes reside en la documentación y en la intencionalidad del fotógrafo así como en la capacidad para oscilar entre la interpretación creativa y la dedicación científica. Con todo ello observamos unas colecciones de imágenes capaces de ser un instrumento portador de información, de aspectos denotativos y referenciales de las experiencias, como de ser también una pantalla simbólica susceptible de interpretación y capaz de emanar hacia el espectador innumerables connotaciones. [Foto 15]

La interpretación visual y la mirada del fotógrafo son claves para entender la tendencia narrativa del fotodocumentalismo; las vicisitudes culturales que se manifiestan mediante símbolos visibles, gestos, ceremonias, rituales, artefactos, edificios, construcciones

y paisajes situados en un contexto sorprendente. Esta línea de trabajo proporciona la capacidad de analizar, conservar y mostrar lo real relacionando los aspectos culturales con los comunicativos y de percepción visual. Como puede verse en las obras realizadas en la expedición al Monte Athos, donde se presentan a través de la imagen aspectos semióticos sobre la realidad a la que se hace referencia. [Foto 16]

Las obra de José Luis Mora, Antonio Panizza o Massimo Tosello mantienen un compromiso con la realidad que les hace mostrar aspectos vivenciales, de documento sobre el tiempo y el lugar. La serie de Javier Arcenillas, *Intocables*, de 2007 [Foto 17] que fue Premio de Fotografía Federico Mayor Zaragoza de la UGR en 2008, está inscrita en el más puro trabajo documental propio de las últimas décadas del siglo XX. Los reportajes de este fotógrafo refuerzan la imagen con independencia del texto con narrativas que mantienen un marcado carácter humano, un evidente análisis de las emociones y la búsqueda del instante por encima de los acontecimientos globales.



Foto 16. Antonio Martínez Villa. *Monte Athos*, 2003.

Foto 17. ARCEÑILLAS PEREZ, Fco. Javier. *Intocables*, 2007. Premio de Fotografía, Federico Mayor Zaragoza, 2008.



En la presencia del fotógrafo frente al referente, en el acto comprometido de mirar la realidad, se otorga gran importancia a la creación de la huella a partir de una experiencia real con los condicionantes reales que ofrece las situaciones a las que el fotógrafo se enfrenta. Así, las cualidades plásticas de las acciones, los objetos o la luz, forman parte imprescindible del imaginario de estas fotografías. Andrés Bejarano [Foto 18], gana el premio de Fotografía Carmen de la Victoria, con una imagen sugerente llena de realidad misteriosa, de un entramado vegetal que recupera la fascinación de la imagen romántica. Carlos Choín [Foto 19] asume la realidad cargada de escenas frescas y sugestivas; coge de ella escenas irrepitibles y prácticamente invisibles al ojo humano cotidiano y las reivindica como una realidad encontrada, examinada desde la mirada al acecho, expectante y cazador.



Foto 18. BEJARANO SÁNCHEZ, Abel Martín. *Terraza*, 2004. 16 x 23 cm. Premio de Fotografía Carmen de la Victoria 2004.



Foto 19. CHOIN LOPEZ, Carlos. *Sin título*, 2005. 19,5 x 29 cm.



2.2.2. Alquimia de laboratorio.

El trabajo con químicos y emulsiones podríamos considerarlo un subgénero propiamente fotográfico y que tiene una amplia continuidad en nuestros días. Se realiza exclusivamente con materiales y procesos propios del medio fotográfico. Hablamos de todos aquellos trabajos que tienen que ver con los químicos o el papel fotográficos; incluso aquellos que reelaboran una nueva utilización de las emulsiones y productos de laboratorio. El genio contemporáneo reinventa nuevas prácticas con estos materiales y genera ejemplos sorprendentes a partir, incluso, de la intervención de los procesos digitales.

En esta línea de trabajo podemos destacar la obra *Aliens XXIII* un quimigrama de 2000, de Julio Álvarez Yagüe, [Ver Pág. 60] trabajo exquisito realizado únicamente con químicos fotográficos sin intervención de referentes de la realidad. O la obra de Antonio Luís Ramos Molina, *Quimigrama* 2002, [Ver Pág. 61] obtenida digitalmente a partir de un quimigrama/fotograma que ensalza los valores plásticos de lo azaroso de estos procesos. También en los procesos mixtos en el trabajo *Granada sugerida*, 2003 de Francisco J. Sánchez Montalbán. [Ver Pág. 13].

Parte de alguno de estos mismos recursos estéticos contienen las series realizadas con Cianotipia de Manuel España, *Desdoble*. Políptico de 5 piezas de 33'5 x 65 cm. [Foto 20] con la que en 2002 ganó el Premio a la Creación Artística Alonso Cano en la modalidad de Fotografía. O la serie *Oriéntame*, 2002, en la que este mismo autor realiza un ejercicio evolutivo entre el trabajo con un escáner y la técnica de cianotipia. También, la serie *¿Para siempre?*, realizada en cianotipia sobre cristal, Premio a la Creación Artística Alonso Cano, modalidad de Fotografía, 2006, de Elena Guardia [Foto 21]; un conjunto compuesto de pequeños cristales emulsionados que hacen hablar al medio químico como protagonista ineludible del proyecto.

2.2.3. Composiciones encontradas.

En la labor experimental fotográfica y en la búsqueda expresiva de los fotógrafos encontramos bastantes ejemplos de trabajos relativos a composiciones fortuitas y bodegones encontrados. La idea de estos trabajos es contemplar los objetos cotidianos de manera extraordinaria proponiendo un mensaje distinto o destacando posibilidades visuales más allá de sus funciones cotidianas o particulares.

Es el caso de la serie de fotografías de Cristina Capilla [Foto 22] que enfocan objetos desde otra perspectiva visual cambiando su percepción y proporcionando otras lecturas sobre ellos.

La fotografía de Francisco Fernández *Sin título* 2002 [Foto 23], remarca el elemento sorpresa y la asociación de ideas inesperadas de carácter lúdico; se apoya en la poesía visual para crear una narrativa íntima y evocadora. Del mismo modo podemos señalar el acercamiento al fragmento en la fotografía de Francisco



Foto 20. ESPAÑA VILLALBA, Manuel. *Oriéntame*, 2002. Cianotipia. 41 x 64 cm.



Foto 21. GUARDIA MARTINEZ, Elena. De la serie: *¿Para siempre?* 2006. Cianotipia sobre cristal. 20 x 30 cm cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2006. Modalidad de Fotografía.



Foto 22. CAPILLA FERNANDEZ, Cristina. *Sin título*, 2010. 50 X 50 cm. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2010. Modalidad de Fotografía.



Foto 23. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco. *Sin título*, 2002. 75 x 103 cm.



Foto 24. ALVAREZ GALAN, Francisco Justo. *Fragor de luz*, 2008. 100 x 100 cm.

Álvarez *Fragor de luz* 2008 [Foto 24], como el modo de destacar el detalle como un todo elegante y exquisito.

2.2.4. Juegos virtuosos.

Muy propio del lenguaje fotográfico es el *Virtuosismo riguroso*, que se deriva del trabajo directo con el visor y los encuadres. En esta tendencia se concreta cierta predilección por los ajustes perfectos o los juegos compositivos muy propios de fotógrafos de las últimas décadas del siglo XX. Podemos verlo en los trabajos sobre autorretrato de Berta Ureña, en la obra de Manuel Torres, *Manos* de 2005, en las caleidoscópicas composiciones de Aránzazu Ruíz Nuño o en las arriesgadas tomas de Basilio San Juan. En el trabajo de Raquel López Delgado, *Simetría fragmentada* 2012 [Foto 25], Premio a la Creación Artística Alonso Cano modalidad Fotografía 2012, se aprecia la ruptura de los planos compositivos y el reconocimiento de cierta sensibilidad en la conducta de descubrir la arquitectura y sus aspectos formales. Se produce en estos casos un impulso de la actitud y en el talante de mirar, de captar y de absorber aspectos visuales de la realidad.



Foto 25. LOPEZ DELGADO, Raquel. *Simetría fragmentada*, 2012. 4 piezas de 90 x 30 cada una.
Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2012. Modalidad de Fotografía.

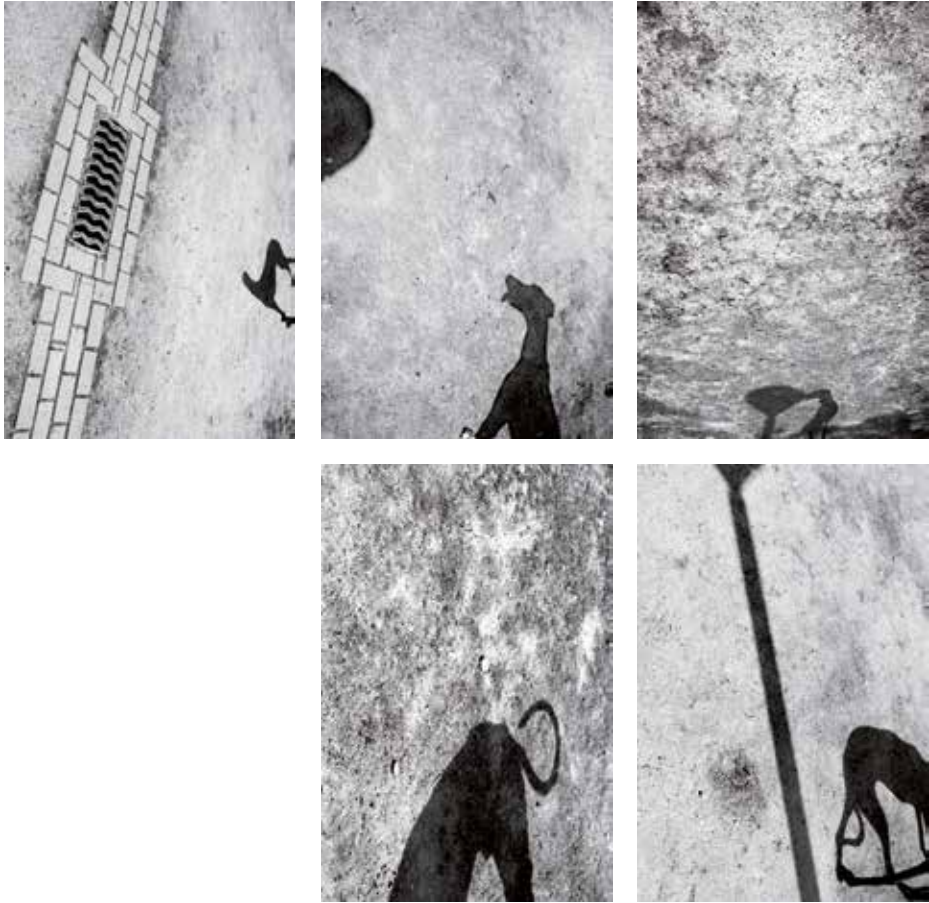


Foto 26. PONCE ESCRIBANO, Ana. *Musa*, 2014. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2014. Modalidad de Fotografía.

En la serie *Musa*, de Ana Ponce Escribano [Foto 26], Premio a la Creación Artística Alonso Cano Modalidad de Fotografía en 2014, el juego formal es también evidente. Las sombras y las luces desdibujan la realidad para producir efectos que trascienden de lo natural y recrean las sensaciones sobre el tema.

Trabajos como los de Joaquín Berchez, Leonardo Díaz o Evaristo Cabrera sobre abstracciones y reflejos completan unas referencias plásticas enmarcadas en el encuentro con el alarde de la visión, la composición prolija y una potente intención expresiva.

2.2.5. La Escenificación.

La creación de escenografías, decorados y atrezzo para la creación fotográfica es uno de los componentes representativos que la fotografía ha propuesto y hecho progresar a lo largo de su trayectoria. Se trata de la construcción de una narrativa visual

teniendo en cuenta qué se quiere contar y cómo hacerlo, incluyendo la fabricación de escenarios, la búsqueda de personajes y todo lo que sea necesario. Las actuales herramientas digitales, la edición y la post-producción han venido a facilitar y hacer progresar estas prácticas.

En el caso de la obra de la mexicana Lourdes Grobet, *Solar y su familia* [Foto 27], la puesta en escena es la clave para comprender el retrato, donde los elementos decorativos y ornamentales, la vestimenta, disposición de personajes, iluminación, etc., producen el efecto final.

El trabajo de autorretrato de la fotógrafa finlandesa Seija Ulkuniemi *A/the black sheep* (Una/La oveja negra) 2007 [Foto 28], refuerza la misma idea de escenificación, de pose y de escenario preparado, buscado y diseñado para lograr la narrativa pensada. La invitación es conseguir que el espectador entre en la historia propuesta y no en lo que está pasando en la fotografía.

3. Nuevos comportamientos en la fotografía contemporánea.

La narrativa fotográfica contemporánea se basa en la idea de que “todo esta dicho” por lo que lo importante no es lo que se cuenta sino cómo se cuenta. Desde estas premisas una de las bases de la fotografía contemporánea es “El proyecto fotográfico”, el propósito personal de trabajo que se identifica no como la suma de fotos realizadas, sino como el objetivo de contar una historia. Por lo que casi podríamos decir que el discurso fotográfico contemporáneo no está basado en nuevos temas sino en una nueva forma de aportar contenidos.

Es el caso de la obra *El Edén de los balseiros* 2007, de Ángel García Roldán, [Ver Pág. 66] donde se descubre que el fotógrafo trabaja desde paradigmas emocionales y formales personales con una tendencia por los valores narrativos y referenciales del discurso fotográfico. El fotógrafo toma una posición personal sobre el mundo y su representación visual. Cada una de las fotografías es producto de una misma intención narrativa, de un momento particular a partir del cual comienza un juego caleidoscópico, reiterado, insistente, como olas verticales imposibles que remarcan las sensaciones.

En las fotografías de Tony Lorenzo, *Since I remember* 2010, [Ver Pág. 42] encontramos una voluntad o fundamento de interacción con el espectador. Un relato interior, onírico, seductor que sirve como instrumento para reflexionar sobre la naturaleza del ser social y del ser individual. Un modo de plasmar emociones muy personales que se ofrecen como paradigmas globales.

El proyecto personal de trabajo se vertebra en diversas formas de representación y de entender la expresión artística fotográfica. Junto con la herencia o poso de las tradiciones artísticas del siglo XX, en las últimas décadas, algunos comportamientos fotográficos han confluído y madurado como poéticas, a menudo asocia-



Foto 27. GROBET, Lourdes. *Solar y su familia Ciudad de Mexico*. 40 x 41 cm.



Foto 28. ULKUNIEMI, Seija. *A/the black sheep (Una/La oveja negra)* 2007. 25 x 34 cm.

das entre sí, que podrían precisar el mapa de los movimientos fotográficos artísticos contemporáneos. Algunas de estas poéticas pensadas serían:

3.1. Ensayos sobre la ficción.

A través de la fotografía se descubre una nueva forma de pensamiento, una nueva forma de ilusión, de fabricar una fábula. Se trata de trabajos que acometen un tránsito entre el documento y la ficción, que permiten comprender la capacidad de la imagen fotográfica para generar otras apariencias, y en muchos casos con un fuerte apoyo de los avances digitales como puede verse en el trabajo de Raúl Campos, *Apartamento 2035* [Foto 29], o en la fotografía de Juan José Gómez Molina *Despliegues de la piel 3*, 2007, [Ver Pág. 51] constituye una paráfrasis teórica de la cultura visual actual. Los resultados de la cámara se convierten en productos culturales, imágenes casi imposibles en la realidad pero posibles en la emoción interior del espectador. Un cuerpo horizontal, presumiblemente infinito, plano y numerado que ayuda a entender metafísicamente algunos aspectos sobre la feminidad.

La obra de Santiago Vera *La noche de Talavera (La Cortina I)* s/d [Foto 30], produce un cambio sustancial en cuando la forma de imaginar la representación, el espacio y la composición. Se trata de un entramado narrativo, evocador y simbólico que da un paso considerable en la noción del plano fotográfico, incluyendo referencias reales, pero defendiendo por encima de ello el posicionamiento estético y cultural, como portadores de elementos narrativos y connotados.

3.2. El poso de la posmodernidad y otras narrativas desde lo real.

La fotografía contemporánea activa un nuevo interés por lo real que tiene mucho que ver con la herencia posmoderna. El posmodernismo supuso una reconversión de las normas de representación clásicas y de las innovaciones de la vanguardia; su falta de interés por la originalidad y la revisión irónica de los modelos y referencias iconográficas del pasado sigue calando en muchas manifestaciones fotográficas contemporáneas. Es el caso, por ejemplo de la serie www.instagram.com/o.24.o de Guillermo Fernández con la que ganó en 2016 el Premio a la Creación Artística Alonso Cano de Fotografía o la serie *Royal club* 2001 Premio a la Creación Artística Alonso Cano, modalidad de Fotografía en 2001 de Javier Callejas Sevilla [Foto 31], aboga por una deconstrucción de modelos históricos y de clichés culturales, la defensa y enaltecimiento de elementos de la cultura urbana y de lo kitsch, aludiendo a escenarios como hoteles, burdeles con referencias simbólicas en los colores y en la apropiación de carteles y luminosos.

Temáticas como las de la serie de fotografías *Sin título* 2010, presentada por los fotógrafos Salvador Triviño, Emilio García y Francesco Chierici [Foto 32], hacen que la fotografía no se desprenda de las conductas posmodernistas; los rasgos hostiles e hiperbolizados, oscilantes entre el cómic y lo cinematográfico, se convierten en la



Foto 29. CAMPOS LOPEZ, Raúl. *Apartamento 2035*. 2009. Pintura digital, 89 x 62,3 cm.



Foto 30. VERA, Santiago. *La noche de Talavera*. s/d Mixta y Collage/Plotter. 160 x 215 cm. Cada una.

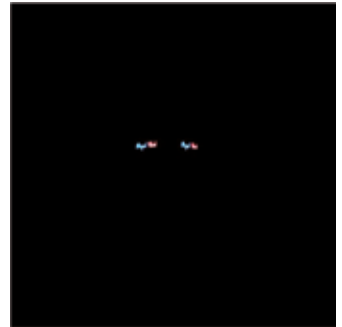


Foto 31. CALLEJAS SEVILLA, Javier. *Royal club*, 2001. Cibachome bajo metacrilato. 29 x 180 cm. Políptico de seis piezas de 29 x 29 cm. cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2001. Modalidad de Fotografía.



Foto 32. TRIVIÑO ESTEVEZ, Salvador, IGUAZ GARCIA, Emilio y CHIERICI, Francesco Pio. *Sin título*, 2010. 3 fotografías de 20,5 x 30 cm.



Foto 33. LORENZO, Mamen. *Por los pelos*, 2013. 45 x 60 cm.

ventaja representativa de estas fotografías. La mirada fresca de estos fotógrafos incorpora elementos ácidos, críticos y humorísticos sobre la experiencia del espectador.

El nuevo concepto temático relativo a referencias populares se percibe claramente en la obra de Mamen Lorenzo, *Por los pelos* 2013 [Foto 33], una instantánea inalterada de la realidad que se



Foto 34. CASTAÑO GALINDO, Rocío. *Sin título*, 2007. Tríptico de 19,5 x 19,5 cm., cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2007. Modalidad de Fotografía.



Foto 35. ALGARRA, Javier. *Sin título*. 2004. Serie de 3 fotografías de 18,5 x 18,5 cm, cada una.

sirve de las iconografías contemporáneas para incidir en la fortuita deconstrucción de sus referentes. Propone un encuentro con la casualidad y esta es la que produce el efecto doble de ser evento y evocación.

3.3. El paisaje participado.

Esta poética trata de reconsiderar los argumentos del paisaje tradicional. Muchos fotógrafos exploran el paisaje como una metáfora del espacio y como una entidad en sí mismo. Su espíritu contemporáneo reside en una mirada muy personal, donde lo real se hace presente cuando aparece mezclado con lo fingido. Estas relaciones entre lo natural y la creación son muy reconocibles en fotografías de paisajes actuales tanto por la transformación como por la intervención del artista en el paisaje mismo.

Este es el caso de la serie de fotografías de Rocío Castaño Galindo *Sin título* 2007 [Foto 34] Premio a la Creación Artística Alonso Cano 2007, modalidad de Fotografía, tríptico en el que la naturaleza es intervenida con agentes plásticos que transforman la narrativa natural y ofrecen tras una óptica programada una escenografía compleja.

O las visiones, más abstractas, que en la serie *Sin título* 2004, Javier Algarrá [Foto 35] propone de un panorama cartográfico. Una conversación entre el entorno-natural posible, transformado por la perspectiva, que hace reflexionar sobre cómo el ser humano



Foto 36. CORNELIJSSEN, Cornelis. *Roca de fuego*, 1998. 70 x 90 cm



Foto 37. GOMEZ MOLINA, Juan José. *Tania, bailarina de butho*, 2005. 81 x 80 cm.



Foto 38. RODRÍGUEZ PÉREZ, Andrea. *Naret*, 2013. 57 x 52,5 cm, 57 x 86 cm y 57 x 37,5 cm.

dibuja sus huellas sobre el terreno y cómo el paso del tiempo va confirmando sugerentes e inesperadas orografías.

Cierta deconstrucción del paisaje puede verse también en la serie de Domingo Campillo, *Sin título* 2004 [Ver Pág. 70], Premio a la Creación Artística Alonso Cano, modalidad de Fotografía en 2004, transgrediendo los habituales órdenes de la orientación y presentando una controversia plástica cercana al virtuosismo compositivo y la defensa de las texturas y el color. Como también en la obra *Roca de fuego* de Cornelis Cornelissen [Foto 36], donde la reducción de elementos conduce a una recreación estética de la abstracción.

3.4. El cuerpo revisado.

El cuerpo se piensa como un dispositivo del discurso fotográfico contemporáneo y se identifica como espacio, soporte o lugar en el que se narran toda una serie de ideas sociales, políticas, estéticas y culturales. Obras como *The perfet suit* de Diego Martín Fernández, *D-E-S-N-U-D-O* de Mónica Fernández, Premio a la Creación Artística Alonso, Modalidad de Fotografía, en 2008 o la obra de J. J. Gómez Molina en Bailarina, en *Tania, bailarina de butho* 2005 [Foto 37], muestra un lenguaje de signos corporales que parecen cristianizar en una nueva forma de indagación a través del cuerpo como esencia de aspectos culturales.

La imagen de Santiago Bueno, *Sin título* 2004, [Ver Pág. 74] reformula el instante sobre el tacto y la piel a partir del fragmento como procedimiento narrativo. El acercamiento al concepto de *instante preciso* se enfrenta al del instante provocado produciendo una abundancia de matices y aspectos sensoriales. Desde el ejercicio de simulación del acontecimiento se llega a una narrativa del cuerpo revisado y al pulso estético del argumento.

En trabajos como los de Andrea Rodríguez Pérez, *Naret* 2013 [Foto 38], Patricia Abellán, *División, estudio de la luz* 2009, Rafael Picó, *Ambigüedad del género*, 2003 o la obra de Bárbara Botello, *Equilibrio dual*, 2011 [Foto 39], se entiende el cuerpo como un espacio

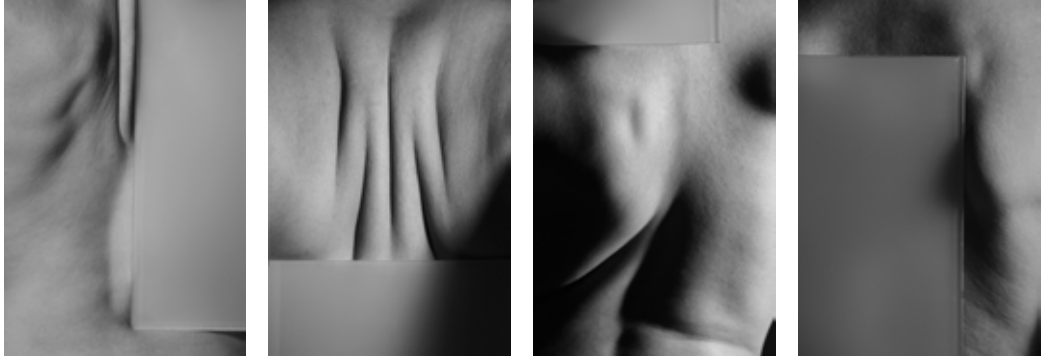


Foto 39. BOTELLO BANDERA, Bárbara. *Equilibrio dual*, 2011. Serie de 24 x 30 cm., cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2011. Modalidad de Fotografía.



Foto 40. VADELL, Guillermo. *Sin título*, 2015. Serie de 40 x 40 cm cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2015. Modalidad de Fotografía

de creación que interactúa con elementos externos creando un lenguaje mixto entre la referencia a lo real y nuevas sugerencias. Lo mismo ocurre en el trabajo de síntesis de Guillermo Vadell, *Sin título*, 2015 [Foto 40]. Donde el cuerpo es referencia, pretexto y soporte para una narrativa de la reducción y la simplicidad.

3.5. Apropiacionismo.

El uso de referencias iconográficas conocidas y la apropiación de estereotipos de la cultura reciente son algunos de los procesos más visibles y destacados, herencia del posmodernismo, que abundan en la fotografía actual. Sin duda alguna, la apropiación es una estrategia conceptual que tiene como parte de sus objetivos incrementar de nuevos significados aquellos elementos en los que interviene. Con esta poética el fotógrafo toma prestada de forma libre otras imágenes que provienen del conocimiento visual y de la cultura tanto del autor como del espectador.

Las fotografías de Pablo García Calvente, *Sin título* 2002, [Ver Pág. 92] contienen parte de este concepto y reinterpretan elementos ya propuestos a través de una exploración fotográfica de los mismos. Su obra se centra en presentar lo ya presentado, en destacar lo ya protagonizado, en despersonalizar lo inanimado como forma de reinvertir los significados del objeto para que a través de su nueva representación encarnen nuevas narrativas.

En una línea similar está el trabajo de Juan Antonio Baños, *Presencia 6 (De la serie Cinética transformante)* 2007, [Ver Pág. 78] en el que una re-exploración de la iconografía religiosa plantea una historia posible pero inexistente. Y del mismo modo, el cuidado de las estéticas y los sistemas representativos son parte del mismo afán apropiacionista que envuelve toda su obra.

3.6. Fotografía casual.

Se trata de una poética que apuesta por una enmascarada realidad en crudo. Una nueva manera de ver, con libertad de estilo que mantiene, de forma aparente, una atención sobre los acontecimientos de la realidad. Estas fotografías parecen estar hechas sin artificios y con rápida resolución, cercanas a una estética de lo *amateur*, pero esto no significa que estén mal hechas sino que se acogen a unas estrategias representacionales que se amparan en lo imprevisto y en la espontaneidad de la narrativa.

Es el caso de trabajos como el de Antonio Arabesco, *Paseo matinal* 2009, [Ver Pág. 76] donde se concibe una forma afable y directa de ver la realidad. Se trata de una propuesta de sencillez hacia el espectador, una visión de la fugacidad documental que está cargada de ingenio y sorpresa. En esta línea, la fotografía *Entre sal y plata* 2009 de Víctor Trejo [Foto 41], enuncia una destreza similar; ambas fotografías son ejemplos de una poética, de una conducta nada gratuita que, de la apariencia casual, consiguen llegar a una posición marcada por el estilo y la intención.

3.6. La herencia conceptualista.



Foto 41. TREJO, Víctor. Entre sal y plata, 2009. 80 x 53,5 cm.



Foto 42. RUIZ NUÑO, Arancha. *Vano 2*, 2009. 4 de 46 x 71 cm.

La escuela de Düsseldorf forjó algunas de las grandes claves de la fotografía contemporánea. Desde una estética minimalista, tan defendida por Bernd y Hilla Becher, se consagran las grandes renovaciones de la fotografía que producen una decostrucción del discurso tradicional. El conceptualismo fotográfico defiende la representación de la idea a través de la imagen y esto le da un carácter narrativo irrevocable.

Es el caso de la serie de Arancha Ruiz Nuño, *Vano 2*, 2009 [Foto 42]; un ensayo sobre la búsqueda conceptual del momento, de un instante inmaterial y atemporal. Con una cuidada estética la fotógrafa propone la ejecución y la búsqueda de una coreografía del cuerpo y la luz en un espacio idealizado.

Las imágenes logradas por Blas López Fajardo *Memoria muerta*, 2009, [Ver Pág. 43] a través del escáner concretan en el espectador la creación de un concepto variable de los símbolos de la ciudad de Granada. Tres visiones de una granada marchitada que invita a una representación variable, múltiple y dinámica.

Michael Jacobs es uno de esos fotógrafos que muestran un trabajo pensado, meditado, cargado de ideas y conceptos que trasciende a lo que pueden parecer meras instantáneas. Su trabajo, fechado en 2008, juega con el medio fotográfico pero está abierto a manejos diferentes y a incorporaciones de textos e inscripciones para llegar, por encima de la imagen, a representar la idea. [Ver Pág. 44]

Ocurre lo mismo con trabajos sobre arquitectura y la ciudad de los fotógrafos, Lukasz Kazmierckak [Foto 43] y Ksenia Wozniak [Foto 44] quienes imponen el concepto sobre la captura y los valores plásticos sobre la naturalidad del espacio real. Por su parte Valle Galera en *Cuando la ciudad se vuelve extraña*, 2015 [Foto 45] realiza un proceso de conceptualización de la experiencia sobre los objetos o modelos y se acentúa aquello que proponen los fotógrafos por encima de la mera realidad.

3.7. Poética Deadpan.

Como otra forma de conceptualismo podemos señalar la estética de lo imposible conocida con la expresión "Deadpan". Con este término se identifican los trabajos fotográficos que poseen una presencia estética figuradamente distante y fría, de una precisión y claridad concluyente. La fotografía de este género reduce su trama argumental presentando una gran sencillez representativa.



Foto 43. KAZMIERCZAK, Lukasz. *Blocks I y II*, 2007. Díptico de 22 x 25 cm cada una.



Foto 44. WOZNIAK, Ksenia. *Sin título*, 2007. Díptico de 30 x 40 cm, cada una.

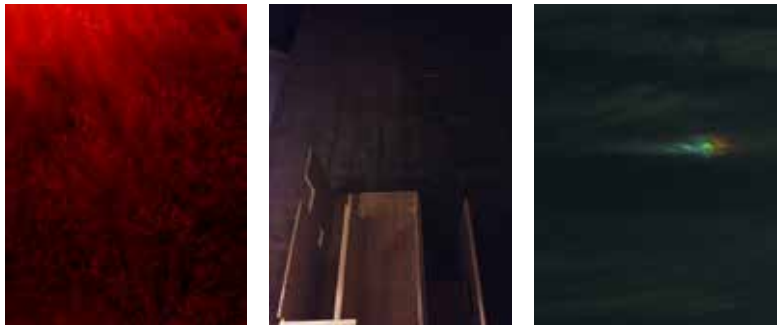


Foto 45. GALERA DE ULIERTE, Valle. *Cuando la ciudad se vuelve extraña*, 2015.
Serie de 3 fotografías de 18 x 13 cm cada una



Foto 46. LÓPEZ LÓPEZ, Adrià. *Mitades*, 2013. Serie de 50 x 50 cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2013. Modalidad de Fotografía.

En el paisaje de Calio Ramos *Reflejos* 2009, Premio a la Creación Artística Alonso Cano, Modalidad de Fotografía en 2009, [Ver Pág. 41] reside una descripción específica y da la impresión de gran objetividad. Si bien el juego formal y compositivo en tríptico le da cierto dinamismo, las relaciones entre verticales y horizontales asientan todavía más la monumentalidad imposible tanto en la escena como en la presentación.

El imperturbable díptico de Mar Garrido *Como una nada muerta* 2008, [Ver Pág. 64] asume toda la poética *deadpan* en una ejecución técnica impecable, con una total información visual y presencia objetual solemne siendo fácil asociar este trabajo a la “Escuela de Düsseldorf”, con su característico estilo limpio y preciso.

Entre el *deadpan* y el virtuosismo preciso, con imágenes medidas y de gran perfección técnica, podemos señalar el trabajo de Adrià López López, *Mitades* 2013 [Foto 46], Premio a la Creación Artística Alonso Cano modalidad Fotografía en 2013, donde la presencia humana es sólo una coartada para la creación de un producto estético claro y seductor con una considerable fuerza sensorial y ornamental.

3.8. La fotografía en intervenciones, instalaciones y arte de acción.

Más allá de la documentación de un acto performativo, en la actualidad la labor fotográfica es uno de los instrumentos fundamentales de estas propuestas; e insisto, no como un documento sino como objeto mismo de la acción. Existen muchos artistas que crean y diseñan *performances* especialmente para quedar transformadas en fotografías, acomodando en muchos casos la acción para ser fotografiada.

En el trabajo de Isidro López-Aparicio *Invertido Aprendiendo a relacionarse XXIII* de 2010, [Ver Pág. 80] la atención está puesta en el “después”, en el material que queda y lo que es memoria y objeto artístico. En gran medida lo importante es la fotografía, por lo que la escenificación, la acción artística, son una fase más del producto último.

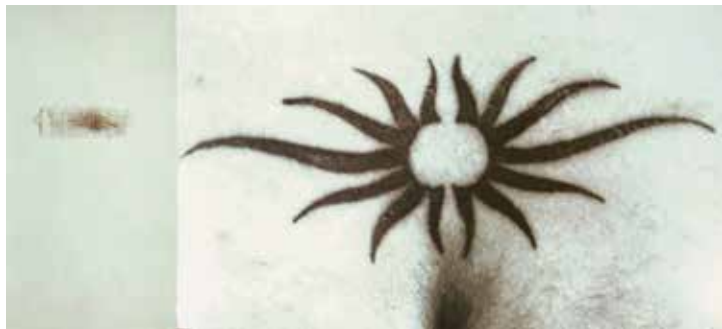


Foto 47. MARTÍNEZ VILLA, Antonio. *Retablo – relicario*, 2002. Fotografía, gasa, sangre del artista y tinta. 100 x 250 cm. Díptico 100 x 50 y 100 x 200cm.



Foto 48. MONTEAGUDO VILLANUEVA, Andrés. "DE LA SERIE LETANÍA", 2005. Fotografía laminada sobre aluminio. 184 X 310 cm. (18 fotografías de 60 x 50 cm)

En la obra de Antonio Martínez Villa *Retablo – relicario* de 2002 [Foto 47], la fotografía documenta y pondera la acción del cuerpo intervenido; del mismo modo que el gran políptico de Andrés Montegudo De la serie *Letanía* de 2005 [Foto 48], representa la consecuencia de una acción sobre el propio cuerpo del artista abandonando su categoría de documento objetivo en la acción y convirtiéndose en un dispositivo generador de nuevas propuestas. En el mismo sentido encontramos que la serie de fotografías (+Bata) de 2005 de Miguel Ángel Melgares son generadoras de un falso documento que emprenden un camino objetual independiente a la acción de la que parten.

CINCO MIRADAS SOBRE UN ESPEJO CON MEMORIA: UNA COLECCIÓN FOTOGRAFICA

Isabel Soler Ruiz

“En el Diván del Alma,
detrás de las miradas,
se oculta una rosa roja.”

María Escribano¹

Cuando miro cualquier imagen ya no veo lo representado sino una serie de percepciones encadenadas que me llevan a sentir o a analizar. En esta ocasión tengo la suerte de ver las imágenes fotográficas adquiridas para la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, de ellas he escogido cinco que me han inspirado para exponer, como si de una escultura se tratara, diferentes facetas del proceso de la mirada creativa para que cualquier espectador las tome y desarrolle desde su propia mirada reflexiva. Cualquiera de las imágenes de esta colección me podría haber servido de ejemplo, pero *Reflejos* de Calio Ramos y *Since I remember* de Tony Lorenzo las he seleccionado para ilustrar la mirada perceptiva como mirada significativa y existencial. Esta manera de ver las cosas también me evoca otros lenguajes no fotográficos y me dirigen hacia la fotografía *Memoria muerta*, de Blas López Fajardo, que propone otra mirada diferente, la metafórica. Del símbolo y la metáfora surgirá una mirada fabuladora que me ha seducido desde lo poético y que toma forma en las imágenes *Luz cerca del pensamiento* y *Un secreto en Jaén* de Michael Jacobs. Terminaré con la idea del *D-E-S-N-U-D-O* de Mónica Fernández como una mirada reflexiva que queda determinada por el observador.

¹ Extraído del catálogo Crespo, A. *En el corazón del rubí. En homenaje a María Escribano*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo, 2008, p. 30.

Estas cinco facetas pueden presentar la evolución de la creatividad desde que señalamos lo que queremos hasta que lo mostramos a otra persona desde una nueva perspectiva. No se completa el ciclo sin la percepción receptiva de esa otra persona que, lejos de cerrarlo, lo reabre.

Para completar este bucle de miradas que se cruzan he dialogado con autores que me ayudan a seguir componiendo en el umbral de la imagen artística. Son libros tan dispares como *Teoría de la inteligencia creadora* de José Antonio Marina, *Fotografía y motivo poético* de Llorenç Raich Muñoz o *Inteligencia Emocional* de Daniel Goleman; en otras ocasiones, las imágenes me han evocado las poéticas de Clarice Lispector, Federico García Lorca o María Escribano, que a su vez me han remitido a las obras escultóricas de Ana Crespo.

1. Mirada perceptiva, mirada significativa

La primera cara del proceso creativo es la mirada perceptiva que surge ante un estímulo. Observamos y reaccionamos eligiendo. El origen de la selección se halla en el momento en el que el bebé comienza a señalar con el dedo; con ese gesto establece el primer acto consciente de comunicar lo que quiere², un acto que apunta al centro de su atención y nos dirige hacia ese centro. Así comienza a dirigir su conciencia y a activar la nuestra.

La cámara observa, escoge y discrimina, es nuestro dedo de recién nacido que apunta y señala aquello de lo que queremos apropiarnos y por ello lo mostramos.

La observación comienza cuando existe un estímulo perceptivo externo que nos activa. La curiosidad innata del bebé -del animal, del ser humano- lo lleva a explorar, pero más curioso será quien más estímulos reciba. Y mientras va buscando y mirando va dotando a las cosas de un significado, primero por un uso necesario del objeto que señala, después por el uso de un nombre que lo diferencie, a continuación por un calificativo que exprese la sensación que le produce, y más tarde por un verbo que defina la acción. Así va sumando y acumulando datos en su memoria hasta adquirir el máximo nivel de complejidad de cualquier lenguaje, por lo que “percibir es asimilar los estímulos dándoles un significado”³. En el momento en el que le adjudica un significado, interpreta y conceptualiza, pregunta movido por su curiosidad y da respuestas. Reafirma su presencia en el mundo, su existencia.

Desde que levantamos el dedo, o la cámara, activados por el estímulo externo, hasta el objeto que mostramos para apropiarnos de esa selección se igualan en el proceso dos binomios de ida y vuelta entre la percepción y la existencia:

² Marina, J.A. *Teoría de la Inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1993, p. 61.

³ Ídem, p. 32.

ESTÍMULO

PERCEPCIÓN	
Elección+ Significado + Sentido+ Intención= RESULTADO	EXPERIENCIA
VIVENCIA	Selección+ Interpretación+Concepto+Hipótesis= CREACIÓN
EXISTENCIA	

Hemos escogido porque es significativo para nosotros (“Quiero esto para mí”). En el acto de escoger, de seleccionar algo mientras rechazamos el resto, ya se da una significación del objeto de atención: al mostrarlo, proyectando una parte de mí, lo *resignifico*.

Todos podemos ver y fotografiar cielos, reflejos, mares y lagos, pero “este” es mi cielo o mi mar, porque quiero llevar conmigo ese cielo o ese mar, algo que ya pasó pero no quiero olvidar, quiero que permanezca a mi lado, por eso te lo pido, te lo muestro, ...pero es mío. Si lo veo y me identifico con su experiencia y/o vivencia, si despierta en mí mis propios recuerdos o me emociona, lo señalo y me lo quedo para que también sea mío.



Foto 1. RAMOS ALONSO, Calio. *Reflejos*, 2009. Tríptico. Composición: 100 x 100 cm. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2009. Modalidad de Fotografía.

Si el brillo de las estrellas duele en mí,
si es posible esa comunicación distante
es porque alguna cosa semejante a una estrella se estremece en mí"
Clarice Lispector. *Cerca del Corazón Salvaje*⁴

2. Mirada existencial, mirada onírica

La fotografía, como uno de los muchos recursos creativos que utilizamos para asimilar nuestro mundo, nunca es un reflejo de "la realidad" sino de "nuestra realidad". No es necesario considerarla como verdad o mentira sino como representación de una realidad exclusiva y diferente de cualquier otra. Es una realidad verdaderamente significativa que, desde nuestra experiencia única, escogemos para representarnos. Pequeñas grandes realidades que conforman una imagen de nosotros mismos y que vamos guardando para crear nuestra propia memoria.

Crecemos experimentando para aprender, observando para comprendernos, seleccionando para definirnos y, finalmente, mostrando para situarnos. Y una vez que curioseamos, experimentamos y seleccionamos, la imagen que mostramos es el resultado de la búsqueda de aquello que nuestro inconsciente ya sabía de antemano, pues la fotografía es la representación de una imagen que ha permanecido latente en nuestra memoria, como la ilustración de un sueño que aparece de repente al despertar.



Foto 2. LORENZO, Tony. *Since I remember*. 2010. Fotografía estenopecica digital.
Dos fotografías de 30x32 cm.

3. Mirada metafórica, mirada simbólica

Percibimos color, forma, textura, sabor, olor. Damos un nombre al objeto y, al fotografiarlo, al señalarlo, lo describimos, lo calificamos y lo analizamos. Documentamos lo percibido. Si el objeto

⁴ Lispector, Cl. *Cerca del corazón salvaje*.
Madrid: Siruela, 2015, p. 110.

representado en la imagen destaca más que el propio lenguaje fotográfico, nos encontramos con un documento descriptivo que se aleja de la imagen poética, pero, sin embargo, cuando el objeto duplica su sentido en una imagen este desaparece y se convierte en símbolo, en metáfora.

En el acto de percepción se activa la comparación y la diferencia y, al escogerlo, lo conceptualizamos. Activamos la intuición, la emoción o el pensamiento para recrearnos en la imagen simbólica oculta tras el significante: "Una fotografía puede mostrar el otro lado de su realidad representada si al indagar en el lenguaje se obtiene una imagen que contenga la aspiración última de la mirada: concebir lo que se oculta tras el velo de lo visible"⁵.



Foto 3. LOPEZ FAJARDO, Blas. Memoria muerta, 2009. Tríptico de 50 x 50 cm, Cada una.

“La granada es corazón
que late sobre el sembrado,
un corazón desdeñoso
donde no pican los pájaros,
un corazón que por fuera
es duro como el humano,
pero da al que lo traspasa
olor y sangre de mayo”

F. García Lorca. *Canción oriental*, 1921⁶

4. Mirada fabuladora, mirada seductora

En las fotografías escogidas vemos imágenes seriadas. El concepto de serie implica una secuencia narrativa. Queremos establecer la comunicación a través de la fabulación, porque descripción sin fabulación podría aburrir, la narración con fabulación debería seducir y así estimular para que, de nuevo, el proceso creativo comience en la mirada del otro.

⁵ Raich Muñoz, Ll.. *Fotografía y motivo poético*. Madrid: Casimiro, 2015, p. 30

⁶ García Lorca, F. *Libro de poemas*. 1921, 2ª Edición. Madrid: Espasa Calpe, Colec. Austral, 1974, p. 162

Se puede narrar de diferentes maneras aquello que percibimos y, en la manera en la que fabulemos la idea, encontraremos la forma de seducir. El narrador debe crear el escenario adecuado para establecer una comunicación emocional que conduzca al oyente (observador) hacia una respuesta emocional similar. El artista desea transportarlo fuera de su universo perceptual para envolverlo con y en el suyo y así crear el ambiente necesario para persuadirnos de que se identifica con nosotros y mira con nuestros ojos. En ese momento surge la estimulación mutua de la imaginación creadora (*Jayal*, en árabe), pero para llegar a la imaginación creadora se necesita una interiorización de nuestras vivencias⁷; se trata de un proceso de interiorización vital por parte del artista que empatiza con el espectador. Los tres momentos, estímulo, percepción e imaginación, se suceden de forma muy rápida. Y en este ciclo se llega al otro desde la emoción compartida. La emoción es esencial. Al señalar con nuestro dedo miramos al otro para que nos dé su consentimiento y le demos nuestra elección, para estimularlo y que nos estimule, para activar su curiosidad y retroalimente la nuestra, para seducirlo y dejarnos seducir en la recreación del otro. Está claro que la comunicación se completa si ambas partes, emisor y receptor, se encuentran conectados en el mismo nivel emocional⁸.

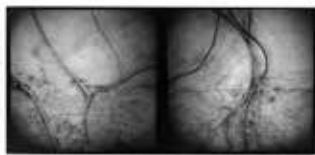


Foto 4. JACOBS, Michael. *Luz cerca del pensamiento*. *Un momento sin título*. *Un secreto en Jaén*, 2008. Gelatina de plata sobre papel baritado. 16 x 33,5 cm. Cada una.

“En toda fotografía poética late otra imagen tan solo visible al cerrar los ojos,
cuando la mirada, en la oscuridad,
puede ver una tenue luz que le desvele lo invisible”
Llorenç Raich Muñoz. *Fotografía y motivo poético*⁹

5. Mirada reflexiva, mirada determinante. Una conclusión

El artista, en el acto de mirar, nos arrastra hacia una cosmovisión que concentra en el pequeño fragmento de una hoja de papel; el espectador puede ser cómplice o puede retirarse. Así pues, el juego del acto fotográfico y la exposición de su resultado creativo se libra en un escenario poético donde tiene lugar un juego de fabulación y seducción que crea un espacio de tensión entre autor y espectador. Cerramos y reabrimos el círculo cuando contemplamos

⁷ Cfr. Beneito, P. *Jayal. La imaginación creadora. El sufismo como fuente de inspiración*. Madrid: Casa árabe, 2016, p. 25.

⁹ Raich Muñoz, Ll., op. cit., p. 30

¹⁰ Beneito, P., op. cit., p. 26

⁸ Cfr. Goleman, D. *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós, p. 222.

mos la imagen artística como si nos miráramos en un espejo. Mirar una foto es también una reflexión, un diálogo con uno mismo que se autocuestiona; es a la vez, sentir y autoidentificarse para volver a fabular tras el estímulo.

¿Cuántas veces nos miramos al espejo sin vernos y cuántas otras ha sido una forma de atravesar el cristal como un despertar de la conciencia? La fotografía es un espejo con memoria que nos encuentra cuando menos lo esperamos, una proyección exterior de los símbolos de nuestra propia mente y nuestro propio cuerpo. Es un lenguaje interno que se exterioriza en un acto de comunicación con un espectador que se identificará o no con el autor. Un espectador, finalmente, que cuando mira se mira como acto reflejo, como acto de reflexión. Esto es, un espectador que señala con el dedo como aquel bebé, para señalarse a sí mismo. Ver, Mónica Fernández *D-E-S-N-U-D-O*, 2008.



Foto 5. FERNÁNDEZ ROLDAN, Mónica. *D-E-S-N-U-D-O*, 2008. Serie de 3 Fotografías de 50 x 70 cm., cada una. Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2008. Modalidad de Fotografía.

“...y frente al discurso binario y lineal de las oposiciones, ilusoriamente clarificador, prima la ambivalencia, ser y no ser, el lenguaje de los espejos y las albercas que reflejan arcos entrelazados de sombras y destellos. El artista inspirado, en su uso consciente de los lenguajes del color, la luz y el velo, refleja en sus recreaciones la armonía y la unidad esencial de la existencia incesantemente renovada.”

Pablo Beneito. *Velos de luz y sombra: el espejo y el color en el sufismo*¹⁰

Bibliografía

BENEITO, P. Jayal. *La imaginación creadora. El sufismo como fuente de inspiración*. Madrid: Casa árabe, 2016

CRESPO, A. *En el corazón del rubí. En homenaje a María Escribano*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo, 2008

GOLEMAN, D. *Inteligencia emocional*. [1ª Ed. 1996]. Barcelona: Kairós, 2004 [1ª Ed. 1996]

LISPECTOR, Cl. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Siruela, 2015

MARINA, J.A. *Teoría de la Inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1993

RAICH MUÑOZ, Ll. *Fotografía y motivo poético*. Madrid: Casimiro, 2015

DE PUNTILLAS POR LOS AHORAS DE LA NUEVA FOTOGRAFÍA

Aixa Portero de la Torre

“Ver el mundo en un grano de arena,
y el cielo en una flor silvestre.
Sostener el infinito en la palma de su mano,
y la eternidad en una hora”
William Blake

Desde sus orígenes, la fotografía se considera un arte ontológicamente ligado al tiempo. Ese trasladar un pasado temporal-real a un instante presente, pareciera que transformara una realidad en una *realidad-otra...*

¿Pero qué es el tiempo? Quizás dar respuesta a esta pregunta sería como *intentar sostener el infinito en la palma de su mano, y la eternidad de una hora...* como escribiera William Blake en *Augurios de la Inocencia*.

Si volviéramos brevemente a la visión aristotélica del concepto tiempo, veríamos cómo ponía su acento en la noción de movimiento. Éste no podía existir sin una sucesión de acontecimientos y acciones. El ahora, por lo tanto, no podría tener duración, porque el tiempo lo consideraba continuo. Varias teorías posteriores se desarrollarían con la idea del tiempo como una constante universal, hasta que Albert Einstein con su teoría de la relatividad especial demostraría que no hay forma de especificar acontecimientos en los que todos podamos estar de acuerdo que suceden simultáneamente, *luego no existiría un único presente especial*, puesto que todos los momentos serían igualmente reales.

El tiempo einsteniano sería definido como parte de la estructura del universo, y estaría caracterizado por un entramado de vivencias y relaciones, derivados de nuestra co-existencia con el resto del mundo, que no podría abstraerse del espacio.

La distinción entre pasado, presente y futuro, según Einstein, sería *una ilusión obstinadamente persistente*. Aquella imagen que captó ese *ahora (ilusorio)* nunca volvería a ser igual, pero *ahí está*. La fotografía se convertiría entonces en una suerte de me-

diador entre la muerte y su resurrección, pues parecería conllevar una suspensión entre un tiempo y un no-tiempo.

“El corte temporal que implica el acto fotográfico no es pues sólo reducción de una temporalidad dada en un simple punto (instantáneo), es también transición (incluso superación) de ese punto hacia una nueva inscripción en la duración: tiempo de la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación (en el otro mundo) de lo que sólo tuvo lugar una vez” (Dubois 199:154).

¿Pero entonces si ese instante en la fotografía “está ahí”, ese *ahora* permanece? ¿No es *ilusorio*?

Con la fotografía el tiempo parece prolongarse hasta el infinito, también detenerse, incluso se hace presente lo ausente. Sin embargo los *ahoras parecen* haber sido asaltados por la *nueva fotografía*, en esa aparente linealidad (ilusoria) del tiempo. Y es que el desarrollo tecnológico ha dejado claras evidencias de que lo estable no siempre permanece. La innovación técnica condujo a momentos de suspensión, irrumpiendo un estado de las cosas para imponer otro distinto (Stiegler 1998:183).

Según Zygmunt Bauman, en su libro *Modernidad Líquida*, en el apartado sobre la vida instantánea, se refiere al personaje de Anthony Flew interpretado por Woody Allen que quería alcanzar la inmortalidad no a través de su obra, sino *no muriéndose*. A partir de ello reflexiona cómo este concepto de inmortalidad deriva del sentido de tener que admitir esa mortalidad y “como la manera en que cada uno vive el momento convierte ese momento en una “experiencia inmortal”. “La instantaneidad (anular la resistencia del espacio y “licuificar” la materialidad de los objetos) hace que el momento parezca infinitamente espacioso, y la capacidad infinita significa que no hay límites para lo que puede extraerse de un momento por breve y “fugaz” que sea” (Bauman 2002: 133-134).

Aquel “Punto de vista desde la ventana en Le Gras” capturada como la primera fotografía de la historia en 1826, resulta muy distinta al enfoque visual de la era en la que nos encontramos. No fue un *selfie* (al que podríamos llamar un *mi-ahora*) lo que detonó toda una pujante industria fotográfica posterior, sino un paisaje que se podía contemplar desde la finca del ingeniero Nicéphore Niépce en la región de Borgoña, en Francia. La imagen se elaboró sobre una lámina de peltre, que es una aleación de cinc, plomo y estaño y necesitó ocho horas de exposición para registrar el techo de la finca. En la cultura de la inmediatez, sería difícil entender la fotografía con estos tiempos y la magia que supuso la captura de aquella primera imagen, que tardó horas en registrarse.

Es evidente que lo que en la actualidad consideramos arte, es bien distinto a aquello que se entendía como tal en el siglo XIX. Por entonces seguía circunscrito a una tradición occidental, de representación realista, nacida en el Renacimiento. Así que la apa-

rición de la fotografía sería entendida con polémica dentro del sector artístico, como queda recogido en aquella declaración que Paul Delaroche, haría el 19 de agosto de 1839, tras asistir a una sesión de las Academias de Arte y Ciencia y al ver un daguerrotipo: “A partir de este día la pintura está muerta” (Weibel 2002: 611).

A mediados del siglo XIX, algunos fotógrafos ya se habían interesado en investigar las posibilidades técnicas de la fotografía emancipándose de lo meramente científico y técnico, y hacia finales del siglo XIX y principios del XX la fotografía había experimentado un interés por lo artístico, buscando en sí misma efectos pictóricos para elevarse como arte, como dejan constancia la asociación de fotógrafos británicos “Linked Ring Brotherhood”. Sin embargo, como afirma Joan Fontcuberta, no es hasta el primer tercio del siglo XX, marcado por la crisis de dos guerras mundiales, cuando se producen una serie de cambios sustanciales en las expectativas de la sociedad occidental que conllevaron un cambio en el panorama artístico, llegando a cuestionarse a sí mismo como un todo por primera vez en la historia.

“El rol del artista varía radicalmente porque se invierte su planteamiento. Al arte ya no se accede a través de la pintura o la fotografía, sino que en primer lugar se da la figura del artista -el ser creativo- que puede expresarse o experimentar con los más variados medios. Se favorece el polifacetismo y la obra multidisciplinar. Se regresa al artista-humanista completo del Renacimiento. (...) Otro fenómeno cultural relevante muy directamente para la fotografía es la asunción de la tecnología como elemento consustancial al progreso y al futuro. Termina así el divorcio entre arte y ciencia, y quedan obsoletas aquellas mentalidades que veían en la máquina o en ciertos materiales un obstáculo para la creación artística” (Fontcuberta 1984:31).

Y fue este invento técnico que nació a partir de la cámara oscura (bastante usada por pintores) quien acabaría convirtiéndose durante el siglo XX en un medio más que conseguiría incorporarse, en igualdad de condiciones, como un producto dentro de los movimientos artísticos de vanguardia, llegando a incluirse en los museos de arte contemporáneos como si se tratase de cualquier otra de las especialidades artísticas clásicas (Calvo Serraller 2014: 363). De hecho, en los años 70 y 80 ya no se discutía el carácter artístico de la fotografía.

Sin embargo, paradójicamente, un siglo y medio después de augurar la muerte de la pintura, en 2005, Bill Beckley recopilaría con el nombre de *The Death of Photography* (La muerte de la fotografía) una antología de textos sobre el papel de la fotografía en las artes visuales en los siglos XIX y XX.

Extinto quedó aquello de que la imagen fotográfica es una huella de algo que alguna vez ha existido y ha sido registrado a través de un objetivo. La fe en la veracidad de una fotografía tradicional sería cuestionada al igual que aquello que afirmara Roland

Barthes de que la fotografía representaba lo que ha estado allí y ya no está, lo que ha estado en algún momento presente pero ya no está (Barthes, 1989: 132). Las transformaciones tecnológicas del medio lo habían transformado semióticamente.... Ver, LOPEZ FAJARDO, Blas. *Memoria muerta*, 2009 [Ver Pág. 43]

Los haluros de plata se cambiarían por un sensor eléctrico y sensible a la luz, fabricado en silicio, propiciando este cambio tecnológico no la muerte en sí del medio fotográfico, sino su continuidad como un medio tecnológico y semióticamente transformado (Nöth 2006: 106). Y desde esta perspectiva semiótica, es esa independencia de los referentes del mundo real la que caracteriza esta era postfotográfica (Robins 2005: 22). La pérdida del referente en la fotografía tradicional ya se inició a través de la manipulación del resultado del positivo en el laboratorio (retosques, reservas, eliminación de datos o añadidos, superposiciones, etc...), hasta llegar a la cámara digital, en la que no sólo se puede alterar la configuración de la cámara y codificar los colores, independientemente del cromatismo del objeto fotografiado, sino que digitalmente, su postproducción puede transformarlo en algo absolutamente independiente del referente real.

De este modo, queda puesta en evidencia la doble naturaleza de la fotografía digital "por un lado, su carácter fotográfico, en cuanto al modo en que se forma la imagen (partiendo de la luz reflejada en una escena real y utilizando la cámara óptica), y, por otro, su carácter de imagen formada por pixels, infinitamente manipulable y combinable con otros tipos de imagen de naturaleza digital" (Munariz 2000: 60).

Es por ello que Joan Fontcuberta en una entrevista de *El cultural* nos hace reflexionar acerca de cómo la "fotografía analógica inscribe la imagen, mientras que la digital la escribe". Plantea una diferencia sustancial entre inscribir, que conlleva que la imagen se forme automáticamente, es decir, que al fotografiar la imagen se proyecte entera sobre la superficie del soporte fotosensible; y *escribir* a través de la fotografía digital, creando la imagen a través de un proceso que se aproxima a la pintura, como si las unidades gráficas, en este caso, píxeles, se trataran de pinceladas. "En este sentido la imagen digital es un tipo de escritura, porque secuenciamos los signos en líneas que sólo en su conjunto adquieren sentido. Es un cambio tan profundo que hemos de empezar a hablar de la muerte de la fotografía y del nacimiento de otro medio. Y esa diferencia modifica lo que apuntaba Arnheim: a partir de ahora el estatuto de recepción de la imagen postfotográfica será completamente distinto" (Fontcuberta 2001).

Y son las *imágenes computerizadas*, en términos de Román Gubern, el símbolo de esa nueva etapa postanalógica, que además se encuentran cada vez más presentes en la *iconosfera* contemporánea. Se tratan de imágenes generadas en un entorno digital, a partir de cálculos matemáticos sobre los parámetros físicos de la realidad. La imagen ya no tiene que ser testimonio de una rea-



Foto 1. GOMEZ MOLINA, Juan José. *Despliegues de la piel 3*. 2007. Montaje digital, revelado sobre aluminio Dibon. 75 x 158 cm.

lidad física, son mapas generados por ceros y unos en un entorno informático donde no hay un límite creativo.

¿Y cómo nos acercamos a esa la realidad de los *ahoras* (*ilusorios* o *líquidos*) de la nueva fotografía?

Philippe Quéau se refiere a “la revolución de las nuevas imágenes es comparable a la aparición del abecedario, el nacimiento de la pintura, o la invención de la fotografía. Constituye una nueva herramienta de creación, y también de conocimiento” (Lister 1997:23) y plantea desde esta perspectiva, como “las nuevas tecnologías electrónicas prometen inaugurar una era de flexibilidad y libertad sin fronteras en la creación de imágenes” frente a las viejas tecnologías químicas y ópticas, que según este autor parecen más restrictivas y empobrecidas (Lister 1997:49).

Lo líquido como imagen de una época empezaba a fraguarse y ante el más ligero empujón podía cambiar la forma del agua de esta *modernidad líquida* definida por Zygmunt Bauman.

“La imagen analógica podía mentir, naturalmente, había trucajes, transparencias detrás del personaje, pero cuando una imagen analógica miente, se nota. Manipular una foto analógica deja cicatrices. La imagen digital tiene las ventajas de la pintura; puede mentir ocultando que está mintiendo. Y esto es un cambio de paradigma absoluto en el mundo del audiovisual. Para bien y para mal. ¿Por qué para mal? La facilidad es menos estimulante, es un tobogán. En cambio, la dificultad es un estimulante (...) La tecnología es únicamente un servidor que ciertamente ha densificado la iconosfera; el problema es que ahora la iconosfera es tan densa y tan abundante que, a menudo, hace las imágenes invisibles y hay que gritar muy fuerte para hacerse oír” (Gubern, 2014).

Con la implementación de las nuevas tecnologías de la información ha tenido lugar una redefinición de los medios de comunicación tradicionales, que se han adaptado a los nuevos sistemas digitales dando lugar a los new media.

Es así como la aparición de nuevas técnicas digitales, y la convivencia de diferentes tecnologías en el campo de la imagen, cuestionaron nuestra forma de mirar, así como la concepción de la fotografía y nuestra forma de entender la imagen, transformándose en un vehículo de (auto)conocimiento de la realidad que nos rodea.

Además casi a la par de la revolución en los años 90 de la fotografía digital vino la de Internet con la web 2.0, hasta el punto que las Naciones Unidas en 2011, declaró el uso de Internet como un derecho humano. Pero lo cierto es que en pleno siglo XXI, la *brecha digital* sigue articulada en base a las desigualdades socioeconómicas, geográficas, de género y culturales, entre otros factores. La posibilidad de tener una cámara en el bolsillo y poder captar *el ahora* se ha hecho accesible sólo a las partes del mundo desarrolladas. Atrás quedó aquella época donde una cámara era un aparato armatoste, accesible a muy pocos.

De hecho hoy en día se suben a Instagram mas de 70 millones de imágenes cada día, en su formato 10 por 15 centímetros. Por otra parte, la red social alcanza los 300 millones de usuarios según datos del año 2015, y si hiciéramos un cómputo total desde que apareciera esta red social en el año 2010, las cifras alcanzarían un auge importante tras su adquisición por Facebook en 2012, hasta llegar a la increíble cantidad de mas de 30 billones de imágenes actuales.

Esos *ahoras* y *mis-ahoras* con sus intentos de captura invaden los dispositivos móviles y las redes sociales, y la fotografía se encuentra en un instante tecnológico de incertidumbre. Ya no sólo se refiere al aparato de la cámara fotográfica en sí, sino a todos los dispositivos tecnológicos que se asocian a este medio.

Postfotografía es el término con el que se acuña “el caudal de imágenes que desde cámaras, teléfonos móviles o tabletas se realizan a diario y que todavía necesitan ser definidas en su ontología. La postfotografía desafía la ontología de la fotografía analógica y abre la puerta a un complejo espacio creado por las tecnologías, sistemas de representación, prácticas artísticas y cinematográficas contemporáneas que tienen a lo digital como su seña de identidad” (Ritchin, 2009).

Sin embargo, todo este océano postfotográfico conlleva, a nuestro parecer, ese estado líquido del que nos hablara Bauman: “Instantaneidad” significa una satisfacción inmediata, “en el acto”, pero también significa el agotamiento y a desaparición del interés. El tiempo/distancia que separan el fin del principio se reduce o desaparece por completo; (...) solo hay momentos,

puntos sin dimensiones. Pero ese tiempo, un tiempo cuya morfología es la de un conjunto de momentos ¿sigue siendo el tiempo tal y como lo conocemos? (...) nada ha cambiado con la transición de la modernidad pesada a la liviana. Pero el marco se ha llenado con un nuevo contenido; mas precisamente, la cercanía a las fuentes de incertidumbre se ha reducido, centrándose en un objetivo...la instantaneidad” (Bauman 2000: 127-129).

La fotografía digital, se combina con el avance en la tecnología de hardware y software no sólo de ordenadores sino también de aparatos de medio fotográfico. De hecho existen smartphones con prestaciones y dispositivos cada vez más avanzados (ciertos teléfonos tienen más resolución que algunas cámaras), y también está en auge el uso fotográfico de sistemas tecnológicos inteligentes como los drones o aeronaves no tripuladas que, se pilotan y controlan desde tierra mediante radiofrecuencia. Estos drones permiten acceder a áreas de muy difícil acceso para un fotógrafo y obtener una gran variedad de angulaciones y tomas fotográficas, dando rienda suelta a la creatividad.

Pero si para pensar en la realidad cuántica tenemos que renunciar a la noción tiempo, y llegar a conceptos como el que señala Julian Barbour, donde la física de la realidad es la de los *ahoras*, no existe el tiempo como tal, pero hay instantes de tiempo tomándolos en un conjunto como un todo, donde cabría entonces plantearse, como expone este autor, si nuestra ilusión del pasado surge porque cada *ahora* contienen ciertos registros, y solo los tenemos en ese ahora.

La nueva fotografía solo es un reflejo de esas transformaciones en la que estamos inmersos como humanidad. Mediante ella nos apropiamos de lo fotografiado y su resultado final es una pequeña imagen de nuestro mundo sensorial. El artista puede controlar muchos parámetros técnicos, la perspectiva del enfoque, incluso la luz....

¿Pero cuáles son esos *ahoras*?

Quizás solo quede el saber persuadir la mirada del espectador y quien sabe si conseguir que cobije algún ahora ilusorio desde aquella perspectiva lacaniana que planteaba ese “pienso donde no soy, luego soy donde no pienso (...) No soy, allí donde soy el juguete de mis pensamientos; pienso en lo que soy, allí donde no me pienso pensar” de Lacán (Lacan: 2003, 498).

Ahoras infinitamente creativos..... que quizás nos permitan acercarnos a ese *ver el mundo en un grano de arena y el cielo en una flor silvestre*.

Bibliografía

BARTHES, R. (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación).

BAUMAN, S. (2002): *Modernidad Líquida*. Fondo de cultura económica de Argentina. Buenos Aires.

BENJAMÍN, Walter (1973): *Pequeña Historia de la Fotografía*. Taurus, Madrid.

BECKLEY, B. Et al. (eds.) (2005): *Death Of Photography And Other Modern Fables On The Visual Arts*. Nueva York: Delano Greenidge.

CALVO SERRALLER, F. (2014): *El arte contemporáneo*. Taurus. Barcelona.

COLORADO NATES, O. (2014): *Fotografía 3.0. Y después de la postfotografía ¿qué? Un análisis crítico d ela fotografía en la era de la conectividad*, Oscar Enfotos Publishing. México.

DUBOIS, P. (1999): *El Acto Fotográfico*. Barcelona. Paidós.

FONTCUBERTA, J. (1997): *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Gustavo Gili, Barcelona.

FONTCUBERTA, J. (1984): *Estética Fotográfica*. Selección de Textos. Blume, Barcelona.

FONTCUBERTA, J. (1990): *Fotografía: Concepto y Procedimientos. Una Propuesta Metodológica*. Gustavo Gili, Barcelona.

FONTCUBERTA, J. (2001): *El Cultural*, «Joan Fontcuberta: Hemos de hablar de la muerte de la fotografía» disponible en <http://m.elcultural.com/revisita/arte/Joan-Fontcuberta-Hemos-de-hablar-de-la-muerte-de-la-fotografia/196> Consultado 3/3/2017

GUBERN, R. (1987): *La Mirada Opulenta*. Gustavo Gili, Barcelona.

GUBERN, R. (2002): *Máscaras de la Ficción*. Anagrama, Barcelona.

GUBERN, R. (1996): *Del Bisonte a la Realidad Virtual*. Anagrama, Barcelona.

GUBERN, R. (2014): *El periódico*, «La iconosfera es tan densa y abundante que hace invisibles las imágenes» disponible en <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/roman-gubern-iconosfera-tan-densa-abundante-que-hace-invisibles-las-imagenes-3356919> Consultado el 5/3/2017

LACAN, J. (2003): *Seminario XX: Aún*. Paidós, Buenos Aires.

LISTER, M. (1997): *La Imagen Fotográfica en la Cultura Digital*. Paidós Ibérica, Barcelona.

MUNARIZ, J. (2000): «La naturaleza desnuda de la fotografía», en *Universo fotográfico*, n.2, Abril, de Universidad Complutense de Madrid.

NEWHALL, B. (1983): *Historia de la Fotografía, Desde sus Orígenes hasta Nuestros Días*. Gustavo Gili, Barcelona.

RITCHIN, F. en SANCHEZ, M. «Fotógrafos y autores». Disponible en <http://www.elpais.com.uy/cultural/fotografos-autores-fred-ritchlin.html> Consultada el 12/03/2017

SCHARF, A. (1994): *Arte y Fotografía*. Alianza Editorial, Madrid.

SONTAG, S. (1981): *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona.

STIEGLER, B. (1998): *Ecografías de la televisión*. Eudeba. Buenos Aires.

TERCEIRO, J.B. Y MATÍAS, G. (2001): *Digitalismo*. Grupo Santillana de Ediciones, Madrid.

WEIBEL, P. (2002): «An de end to "the end of art?"» *On the iconoclasm of modern art en Iconoclast* de B. Latour y P. Weibel (eds.), 570-674. Karlsruhe: ZKM y Cambridge, MA: MIT Press.

MÁS ALLÁ DE LA CÁMARA

Antonio Luis Ramos Molina

Dentro del amplio abanico de obras presente en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, y concretamente en la modalidad de fotografía, también podemos destacar un pequeño subgrupo de obras que trascienden más allá de la cámara, donde comprobamos que la fotografía no siempre requiere de la óptica para la creación de una imagen. Existen procesos puramente fotográficos en los que la imagen resultante es producto de la impresión directa de la luz y/o de la química, producto de la creatividad, y no de la captura por parte de una cámara.

La obra de autores como Julio Álvarez Yagüe, Francisco José Sánchez Montalbán, Manuel España [Ver Pág. 22] o Elena Guardia [Ver Pág. 22], aquí contenida, continúa la senda de otros autores que desde mucho antes del nacimiento de la escritura luminica ya propusieron un modo diferente de ver y entender la fotografía, donde la única regla era la no utilización de la cámara oscura.

Sin duda las primeras fotografías obtenidas sin cámara se efectuaron dentro de los precedentes mismos de la fotografía, destacando como ejemplos los experimentos de Johann Heinrich Schulze (1687-1744), quien ya en 1725, tras darse cuenta de que un frasco de vidrio que contenía sales de plata se oscurecía por el lado en el que incidía a la luz, realizó una plantilla con un material opaco que aplicó a la botella, constatando que tras la exposición a la luz, las sales se oscurecían revelando los patrones y las palabras recortadas de dicho material. Otro ejemplo lo encontramos en las experiencias de Thomas Wedgwood (1771-1805) y Humphry Davy (1778-1829), que presumiblemente obtuvieron en la década de 1880 los primeros fotogramas ya de un modo más convencional, situando diversos objetos encima de papeles emulsionados. Sin embargo estas experiencias eran inestables, ya que no contaban con un fijador que estabilizara las imágenes. Desafortunadamente Sir John Herschel (1792-1871), conocedor de dicho fijador y de las experiencias de Schulze, Wedgwood y Davy, nunca llegaría a unir ambos hechos.

Posteriormente se destacó que los primeros fotogramas de la historia eran los de Fox Talbot (1800-1877) quien, en 1833, elaboró sus "Photogenic Drawing" (dibujos fotogénicos) con plumas, trozos de tela y flores. Sin embargo las primeras "helio-

grafías” de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) también son otra ejemplificación más de fotografía sin cámara, aunque estas no fueron consideradas así en un primer momento. En los inicios de la fotografía la imagen no se concebía sin la cámara, y estas experiencias no poseían un interés más allá de la experimentación científica. De hecho los únicos fotogramas de interés artístico y científico de este periodo histórico son los realizados por la Anna Atkins (1799-1871), discípula de Herschel, quien produjo una serie de “Cianotipias”¹ de carácter botánico de algas, helechos y plantas con flores, resolviendo así la dificultad de realizar dibujos botánicos fieles a la realidad. El libro titulado “British Algae: Cyanotype impressions”² (Algas británicas: impresiones cianotípicas) se publicó en 1843 precediendo en un año al libro de Talbot titulado “The Pencil of Nature” (El lápiz de la naturaleza).

Los artistas de las vanguardias históricas retomaron los “dibujos fotogénicos” dándoles consigo otros nombres: Cristian Schad (1894-1982) los denominó “Shadografías”³ (1918), Man Ray (1890-1976) los designó con el término “Rayografías” (1921); y finalmente, Lászlò Moholy-Nagy (1895-1946) fue quien le otorgó el nombre actual, “Fotograma”, en su libro “Malerei, Photographie, Film”⁴ (Pintura, Fotografía, Film), publicado en 1925, aunque debemos advertir que la designación de dicho término puede ser atribuible a diversos artistas, ya que Moholy-Nagy anteriormente los denominaba “composiciones de luz”. Existen términos posteriores como “Nudograma”, que hace referencia a los fotogramas de desnudos a escala 1:1 de Floris Neusüss (1937-), y “Lunagrama”, acuñado por el fotógrafo israelí Ilan Wolff (1955-), donde la luz de la luna es la fuente luminosa, que dan constancia de la variedad de nombres que se han dado, y se darán, al fotograma.

Todas estas experiencias están enmarcadas dentro de la técnica de la fotografía sin cámara, pero existen otras posibilidades de creación. Ya en 1834 Talbot pidió a un amigo que elaborara algunos dibujos con una aguja de grabado sobre un vidrio barnizado oscurecido por humo. Estas imágenes aparecieron publicadas en “The Pencil of Nature”. Esta variante, llamada “Cliché verre”, también surgió junto a la fotografía, aunque que fue popularizada posteriormente por Camille Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) y Eugène Delacroix (1798-1863). El vocablo cliché verre es un término francés y aunque se podría traducir como cristal negativo o cliché cristal,

¹ Cianotipia: Procedimiento fotográfico monocromo inventado por Sir John Herschel en 1842 mediante el que se pueden obtener copias en color azul de baja sensibilidad, siendo una de las técnicas de positivado más fáciles y baratas de las conocidas en el siglo XIX.

² Este libro se puede contemplar en: http://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions?format=html&id=photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions&per_page=250&page=1#/?tab=navigation [Consultado el 2 de Marzo de 2017].

³ Aunque sería Tristan Tzara quien acuñó posteriormente en 1918 este término, tratando de hacer un juego de palabras con el apellido de Cristian Schad. Schadografías se traduciría como “imágenes de sombras”.

⁴ MOHOLY-NAGY, Lászlò. *Painting, photography, film*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1973 imp. 1987. 150 p. ISBN: 026263046X

se ha mantenido la denominación original de esta técnica considerada como una variación del fotograma.

De la mano de estos y otros autores de vanguardia resurgió la fotografía sin cámara, ampliando así técnicas y procedimientos. El luminograma es otra variante del fotograma, donde la luz a la que se expone el papel fotográfico oscila mientras éste está expuesto, sin que tenga que existir ningún objeto entre ambos. Aquí la diferencia entre fotograma y luminograma radica en que el elemento esencial ya no es el objeto en sí, sino el movimiento de la luz y/o del objeto. Ejemplo de ello son los trabajos de Roger Humbert (1929-), Gunther Keusen (1939-) y Kilian Breier (1931-2011). Por el contrario y si se utiliza la cámara fotografiada se suele denominar fisiograma, péndulo luminoso o ritmograma y consiste en crear fotografías con el movimiento de la cámara con el obturador abierto sobre un punto de luz fijo, o a la inversa: moviendo la luz, con la cámara situada en un punto fijo. En cualquier caso el fondo suele ser oscuro o negro. Ejemplo de ello son los trabajos de Peter Keetman (1916-2005) y Heinrich Heidersberger (1906-2006). Esta última se trata, por tanto, de una técnica fotográfica de impresión de trazos luminosos sobre un material fotosensible. Se ejecuta recurriendo a las oscilaciones de la luz y/o de la cámara (soporte fotográfico), y posee dos claras variantes. Existen otros términos similares como péndulo luminoso, Light Drawing, Light Painting o Lightgraphic, aunque se considera que el primer término fue el otorgado por Man Ray, quien los llamó "Space writing". Estas experiencias se encuentran ya fuera de la fotografía sin cámara, pero dentro de la fotografía experimental.

La utilización de la luz como elemento creador de la imagen, ya sea por la sombra que proyecta y/o por el movimiento de la fuente de luz, hace que podamos categorizar estas tres técnicas en un sub grupo denominado "la creatividad ponderada en la aplicación de la luz". Pero en esta Colección de Arte encontramos ejemplos de otras posibilidades de creación que podrían ser incluidas en otro sub grupo denominado "la creatividad ponderada en la aplicación de los químicos". De esta nueva categoría podemos destacar dos técnicas que al igual que el fotograma nacieron de mano de la fotografía, pero que no destacaron mucho en sus inicios, haciéndolo con el desarrollo de las vanguardias.

Las dos técnicas más destacadas son el "quimigrama" y el "pirograma". Estos dos procedimientos, donde la aplicación de la luz pasa a un segundo plano, poseen numerosas ejemplificaciones a lo largo del devenir histórico de la fotografía, pero sin duda no han sido puestas en valor hasta las últimas décadas.

Por ejemplo, en torno al quimigrama se señala que fue Pierre Cordier (1933-) en 1956, quien inventó esta técnica al tratar de escribir una dedicatoria a una chica llamada Erika mientras realizaba el servicio militar en Alemania. Sin embargo existen ejemplificaciones de obras anteriores a esta fecha de diversos autores que, usando otros términos, elaboraron obras similares a las de

Cordier como: Solarfix de Théodore César Brauner (1914-2000); Chemigrafik Oxydationsprozess de Kilian Breier (1931-2011); Chemische Malerei de Edmund Kesting (1898-1970); o los Duotone Solarization de Edmund Teske (1911-1996). También se han podido encontrar obras aisladas de autores como Len Lye (1901-1980), Roger Parry (1905-1977), o Maurice Tabard (1897-1984). Posteriormente, tras la aparición de término quimigrama en 1958 surgieron otros términos como: Alchemigram, en relación a la obra de Penélope Rosemont (1942-); Chromoskedasic (painting / Sabattier), en referencia a los trabajos fotográficos de Dominic Man-Kit Lam (1947-); Lichtgrafik Monoskriptur, título de un porfolio que Chargesheimer editó en 1961; o Photobatik, acuñado por Yoshio Machida (1967-) entre otros.

Nos consta que Cordier ha divulgado esta técnica y la ha llevado a límites insospechados en sus comienzos, por ejemplo innovando con la utilización de los productos localizadores. Sin embargo, e igual que sucede con la fotografía o con el fotograma, la paternidad de esta técnica es difícil de otorgar e innecesaria.

El pirograma o brûlage es otra técnica que consiste en transformar la emulsión fotográfica con la aplicación de calor, que modifica la estructura química y/o física de la misma proporcionando cambios visibles en ella. En este caso es el propio calor el elemento transformador y creador de la imagen, y es en su aplicación donde radica la creatividad. Para ello no se necesita una emulsión virgen, ya que también se puede partir de una imagen ya revelada. Entre otros autores destacan: Raoul Ubac (1910-1985); Nino Migliori (1926-); Marco Breuer (1966-); David Hare (1917-1992) y Ilan Wolff (1955-) quien lo denomina "calorigrama".

Dentro de esta Colección de Arte se pueden ver ejemplificaciones de algunas de estas técnicas. La obra de Álvarez Yagüe trasciende más allá de la luz mostrando un vínculo íntimo e introspectivo. Esta caligrafía visual nos remite al diálogo entre los signos de su propio y personal lenguaje. Las manchas de revelador, protagonistas de la escena, conversan entre sí y con el fondo, otorgando cualidades que el espectador complementa con su visión al igual que un test de Rorschach. Su serie Alien (2000) da fe de su larga trayectoria y de su control de la técnica.



Foto 1. ALVAREZ YAGÜE, Julio. *Aliens XXIII*, 2000. Quimigrama. 96 x 117 cm.

Por su parte Sánchez Montalbán nos propone, en su serie "Granada sugerida" (2002) [Ver Foto 3 Pág. 13] , una sucesión de técnicas e imágenes que nos trasportan a una Alhambra reflejada entre multitud de recuerdos no vividos. Estas obras son pura poesía visual: La fotografía tomada como eventualidad de la química y de la luz, invitándonos a descubrir un universo paralelo entre lo vivido y lo soñado que escenifica una nueva realidad. La Alhambra se desdibuja en sus fuentes, sus patios y sus albercas, siendo el agua quien revela la magia de su luz.

El quimigrama (2002) de Ramos Molina nos enfrenta, por el con-

trario, a una escritura puramente química que trata de arrebatarse de la oscuridad más profunda las tonalidades más sutiles que la emulsión se niega a mostrar normalmente. Esta obra es el resultado de atrocidades químicas que manipulan un material de blanco y negro hasta obtener una imagen de un campo de guerra testigo de las luchas de poder, de la contaminación y de la destrucción de los químicos (revelador y fijador). Una imagen donde la luz pasa de ser la protagonista a una simple colaboradora y donde el objeto a fotografiar es la propia materia.

Las obras presentes dentro de esta colección continúan este desarrollo histórico y demuestran cómo las posibilidades de creación de la fotografía están muy vivas. Aunque en algún momento se señalara que: "la fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!", la post-fotografía reinventa la confluencia de los medios de creación fotográfica más primitivos con los más novedosos. La fotografía digital nos abre aun más si cabe las puertas de la experimentación y nos anima a traspasar sus límites. Y es que cuanto más se quiere conocer algo o definirlo, más amplio se hace su campo de estudio.



Foto 2. RAMOS MOLINA, Antonio Luis.
Quimigrama, 2002. 115 x 75 cm.

POÉTICAS

Este díptico pertenece proyecto *Las mujeres de Federico García Lorca* que realicé con Luis Casablanca y cuyos resultados se materializaron en dos exposiciones diferentes. La primera de ellas, fue *8 Mujeres de Federico García Lorca*, en el Centro de Estudios Lorquianos, Patronato Cultural F G L, del 5 de marzo al 15 de octubre de 2009. Y la segunda, *Ausencias vestidas y Reflejos Desnudos*, tuvo lugar en las Salas de Exposiciones Temporales del Museo Nacional del Traje de Madrid, desde el 28 de enero al 25 de abril de 2010. Para este trabajo, nos centramos en la esencia y perfil arquetípico de los personajes femeninos de la obra de Federico García Lorca, utilizando diferentes lenguajes que acercaran los caracteres lorquianos a la contemporaneidad. Luis Casablanca, elaboró sus trajes-escultura que tan singularmente dibujaban el volumen del vacío, y en mi caso, fueron una serie de obras fotográficas y de video-creación, las que establecieron un vínculo entre estas figuras universales y la Naturaleza y el paisaje de Andalucía.

Como una nada muerta es una traslación de sentido de Bernarda Alba. Mujer déspota y autoritaria que representa la erradicación del deseo, pero también la belleza de la austeridad; es el rigor del color negro, tan presente en el imaginario de España. Para reforzar la dureza y frialdad del personaje, enfatizar los negros y acentuar el contraste de la imagen, el primer ejemplar de esta fotografía se imprimió en papel RC laminado en alto brillo y montado sobre dibond. Como en la mayoría de mis trabajos, la obra se presenta estructurada en bandas divisorias, que es este caso forman un díptico, interrumpiendo así el cuerpo y el fluir de la imagen. Se trata de una condensación sintáctica de lo que yo he vivido, para que sea el observador el encargado de integrar en un solo momento-espacio-contemplativo, esa huella que es el paso del tiempo.

Mi trabajo se centra en la fotografía, el video de creación y la composición sonora. Abordo los procesos relacionados con el tránsito, la experiencia del viaje, el desplazamiento y el arraigo, como forma de reflexión sobre el territorio, el instante y la memoria. La fotografía me permite mirar simultáneamente lo que me rodea y mi interior, dejando la mitad del constructo fuera y la otra mitad dentro. Tiene que ver con mis sueños, certezas, miedos... La cámara, esa prolongación del pensamiento, me ayuda a definir el "recorte" de la realidad que me pertenece, trasladarlo a imagen y dibujar el mapa de mi propia vida.

Me interesan los límites de la temporalidad, la relación entre una imagen y la siguiente, ese espacio intermedio que implica tener en cuenta lo que no se ve, el fuera de campo, el intervalo entre las cosas. Y la tensión que se establece entre la imagen fija y la imagen en movimiento; el momento aparentemente detenido, la sucesión y alteración de procesos que acontecen a distintas velocidades. La repetición y el cambio. Distinguir el tiempo a través de los espacios creados entre esas alteraciones.

Mar Garrido



GARRIDO, Mar
Como una nada muerta I y II. 2008
Fotografía digital
45x80 cm.
Ejemplares Nº: 2/5

Cuando comencé el proyecto *Anomia*, al cual pertenece la serie *El Edén de los balseros* (Cuba, 2007), mi deseo era desarrollar un conjunto de experiencias performáticas en torno a la fotografía y el video, que pudieran situar un lugar designado como origen (mi propia experiencia) y un recorrido, marcado por unos puntos a modo de posición en el espacio, que determinarían con cierta exactitud el destino del viaje: Cuba. Estos puntos posibilitarían concretar mi propia experiencia en relación a un modelo de vida, una situación histórica y una forma de pensamiento marcada por la concreción política: una revolución como cartografía de un estado y un bloqueo internacional como piel que a la postre habría de servir de refugio y abrigo.

En el trasiego del recorrido y con el deseo de capturar contextos que delimitasen los pilares del 'no-lugar' indescriptible, producido en la experiencia del viaje, surge la idea de un título controvertido, resbaladizo e indefinible, que tal vez explicaría otros (entre los que esta el de la serie 'El Edén de los balseros'): 'Anomia'¹. Ese extraño trastorno del lenguaje por el cual es imposible denominar a las cosas por su nombre.

Una de las historias más conmovedoras de los últimos 25 años de Cuba es sin duda la denominada "crisis de los balseros" ocurrida en 1994. El 13 de julio se produce el robo en La Habana y hundimiento a pocas millas de la costa de un remolcador en el que fallecen unas 40 personas. Poco después, el 3 de agosto, es secuestrada una lancha de pasajeros frente a La Habana, los 200 pasajeros que viajaban en ella serán recogidos en alta mar por patrulleras norteamericanas. Dos días después, el 5 de agosto, fallecen dos policías que intentaban evitar nuevos robos de embarcaciones, motivando violentos disturbios callejeros en la Habana que obligan a Fidel Castro a bajar al Malecón para apaciguar los ánimos. Por primera vez en años, hay conatos de protestas anti-gobierno y el 5 de agosto una muchedumbre se echa a la calle para protestar. Animado por el éxodo cada vez más masivo de "balseros", el gentío alza su voz en las inmediaciones del Malecón. Castro aparece en medio de las manifestaciones, blindado por un amplio cordón de seguridad. En ese momento el régimen castrista teme perder el control de la población en la calle y una semana después Castro ordena a su guardia guardafronteras que no impida la salida de balsas ilegales, obligando a EEUU a negociar la situación hasta alcanzar un acuerdo el 9 de septiembre. Durante esta crisis denominada de los balseros, no todos tuvieron la misma suerte. Aunque no existen cifras oficiales (el gobierno de los Castro nunca las ha facilitado), se calcula que miles murieron en alta mar. Las travesías se hacían en embarcaciones precarias con todo tipo de materiales y la gente apenas contaba con alimentos y agua para soportar los rigores del viaje. Los guardacostas de los Estados Unidos rescataban a los balseros en alta mar, contabilizando al final del año unos 32.000 refugiados en las bases de Guantánamo y Panamá.

¹ El proyecto *Anomia* fue subvencionado gracias a la Beca de formación y producción del Ayuntamiento de Córdoba y Premios Angel de Pintura 'Córdoba Artes Nobles' que me llevo a lo largo de 2007 a

realizar estudios de edición y realización documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en la Habana.

El 2 de mayo de 1995, Cuba y EEUU alcanzan un acuerdo definitivo que cierra la mencionada crisis, autorizando el gobierno cubano el regreso de los 20.000 balseos interceptados en alta mar que aún esperaban una solución en Guantánamo. Pese a la solución del conflicto, desde ese año y al menos hasta la fecha en el que desarrolle mi estancia en Cuba, el exilio por vía marítima seguía siendo frecuente para muchos cubanos disidentes, que lejos de conseguir un visado por trabajo de la embajada americana buscaban esta otra vía de escape fletando embarcaciones desde Miami para alcanzar la cercana frontera de los Estados Unidos (frecuentemente desde las costas de Varadero), región que se ha convertido con los años en la mayor zona hotelera del país caribeño.

En 2007, Varadero seguía siendo el lugar elegido por muchos cubanos para aventurarse en el sueño del autoexilio. No obstante las acciones de evasión de la isla se hacen sin levantar sospechas y en la más absoluta clandestinidad. Muchas familias cubanas han quedado divididas por este trance y detrás del silencio de familiares y amigos se encuentran decisiones complejas relacionadas con el mantenimiento de propiedades en la isla, sostenimiento de familias desde el extranjero, o simplemente no ser tachado por el régimen de disidente y poder algún día visitar o regresar al país. Para evitar llamar la atención de las autoridades cubanas y ante un hipotético control de éstas, los nuevos balseos, suelen ir vestidos de modestos trajes de baño, como si estuviesen pasando un día de descanso en la playa entre amigos y familiares. Una camiseta, una mochila y un bañador, se convirtieron en el camuflaje perfecto para la evasión.

Las fotografías de la serie fueron realizadas en las playas de Varadero y en ellas aparecen los cuerpos de un hombre y una mujer en traje de baño, como si hubieran sido arrastrados por las olas provenientes de un posible naufragio. No había sangre, ni dolor, ni ningún atisbo de ningún tipo de maltrato. Pero ante las imágenes que se desprendían de las historias leídas y contadas me cuestionaba: ¿Cómo una situación tan dramática puede superarse con una acción aparentemente aséptica?. ¿La partida definitiva puede abstraerse de un ingenuo baño?. ¿Quién no ha soñado con unas vacaciones a pierna suelta en una playa paradisíaca del caribe, mientras refresca su garganta con algún coctel macerado en hierba buena? En Cuba las paradojas afloran a cada paso, en cada sombra de edificio, farola o palmera y esta experiencia me llevaba a la conclusión de que también la arena blanca podía aguardar situaciones de controversia. Cuál era la distancia entre estos turistas obligados y esos otros de *ressort* y 'mojito' a pie de playa. Que distancia existía entre un turista y un exiliado. Que diferencia existía entre tomar el sol escapando de los días o tomar el sol esperando una embarcación para escapar de los días sin progreso, sin dinero, sin futuro. Indudablemente, el instinto de supervivencia en unos y la complacencia del descanso en los otros. Y esa era la situación más dramática de un territorio dedicado al descanso y el beneplácito de la sombra y la brisa.

Ángel García Roldán



Foto 2. GARCÍA ROLDÁN, Ángel.
El Edén de los balseros. Varadero. Cuba 2007.

Papel RC metálico fotoquímico de 320gr sobre tablex
Tamaños: 420 x 70 cm serie
(100 x 70 cm c.u.)

Serie (1/1)



[...] *el gesto de fotografiar, que es un movimiento en busca de la posición y que revela una tensión tanto interna como externa, la cual empuja a la búsqueda, viene a ser el movimiento de la duda*¹.

Las tres imágenes a las que acompaña este texto fueron extraídas de un trabajo extenso, comenzado en el año 2001, que fijaba su interés en los ríos mineros de la provincia de Huelva. Inicialmente, estas fotografías pertenecían a un trabajo sobre los restos industriales en la cuenca minera del Andévalo, respondiendo a un interés por el estudio del territorio y sus alteraciones orográficas provocadas por la intervención humana para el aprovechamiento de los recursos naturales. En los ríos, la alteración afecta no tanto en su encauzamiento como en la naturaleza elemental del agua: en su olor, en su sabor y en su color. Así, apuntaba en el catálogo de la exposición celebrada en la Corrala de Santiago (2005):

Para los que hemos vivido en el Andévalo onubense, no resulta extraño encontrar agua de color diferente al agua. Las minas han pintado ríos enteros de amarillo: el líquido y las piedras que mojan. En los veranos larguísimo de cuando la escuela, el agua amarga y mortecina se llenaba de vida amparándonos en su fondo denso y cálido, con los ojos y la boca cerrados para evitar su rotunda acidez. La piel quedaba impregnada de una veladura ictericia imposible.

El proyecto, independizado ya de la línea documental primera, se fue conformando con la incorporación de nuevas imágenes integradas bajo el título *El juicio de la duda*. Realizadas a partir de tomas cenitales sistemáticas -a veces desde los puentes, otras desde las piedras más altas del río-, el encuadre y la forma representada desvanecía cualquier evidencia fiable sobre su naturaleza y el mínimo signo de orientación que deshiciera la duda sobre la posición del suelo y el cielo -José Manuel Rodríguez Domingo les llamó *vestigios de un paisaje sin horizonte*-. La realización de esta serie estuvo determinada por el constante cuestionamiento del límite del cuadro y por la búsqueda del corte exacto dentro del continuo del agua con la mirada, perpendicular al plano inferior, en la más absoluta y privada abstracción.

Domingo Campillo García

¹ Citado por Gustavo Bernardo en el Prefacio a FLUSSER, Vilem: *Filosofía del diseño*. Barcelona: Síntesis, 2002. Publicado originalmente en FLUSSER, Vilem: *A dúvida*. Río de Janeiro (Brasil): Relume Dumará, 1999, p. 107.



CAMPILLO GARCÍA, Domingo
Sin título. 2004
Serie de tres fotografías de 98,5 x 85,5cm. cada una.
Premio a la Creación Artística Alonso Cano, 2004. Modalidad de Fotografía.





Colita, parafraseando a Bresson, comenta que fotografiar es alinear la cabeza, el ojo y el corazón. García Marquez opinaba que se es escritor porque sencillamente no se puede ser otra cosa, no se elige, contra viento y marea, aun pasando calamidades.

La fotografía me ha salvado muchas veces, desde los quince años me ha sacado constantemente de atolladeros, me ha dado de comer, alimentado mi espíritu, permitido viajar y conocer gente que jamás hubiese imaginado, hasta maltratadores de la fotografía. Incluso me facilitó tener encuentros sexuales entre cubetas a la luz roja del laboratorio casero en donde nadie podía entrar sin permiso, era el paraíso secreto. Solo con todo esto ya podría sentir que he triunfado y no me refiero a nada parecido al arte o el dinero. Pero triunfar es no rendirse ante el futuro, no apoltronarse en un sillón y aceptar resignadamente como venga. Sin lucha no hay triunfo, es rendición. La correosidad es indispensable en este mundo, inherente a mi y disfruto masoquistamente con ella.

Alfonso Arau me comentó durante el rodaje de “un paseo por las nubes” lo increíblemente mal que se pasa a veces haciendo lo que a uno más le gusta a pesar de lo mucho que te guste.

Murakami define maravillosamente su oficio de escritor en “De que hablo cuando hablo de correr” como actividad maratoniana, de ultrafondo, y sus analogías y paralelismos con el oficio de fotógrafo son esclarecedores. - El dolor es inevitable, el sufrimiento es opcional-. La vida es dura, y precisamente porque nos atrevemos a arrostrar esa dureza, es por lo que podemos experimentar la sensación de estar vivos. Y, a veces (si todo va bien), podemos aprender que lo que de veras da calidad a la vida no se encuentra en cosas fijas e inmóviles, como los resultados, las cifras o las clasificaciones, sino que se halla, inestable, en nuestros propios actos.

Cuando contemplo la obra de Nebreda, D´Agata, Billingham, Clark, Woodman o Arbus entre otros, siento un escalofrío solo parecido a cuando admiraba a Witkin. Entre el estupor y la suerte, o no, de no estar en su lugar. Es esa clase de fotografía que no eliges, te elige a ti y sin ella puede que estos fotógrafos estuviesen muertos, o a pesar de ella. Desafortunadamente no tengo sus cualidades, pero esta imagen de una forma íntima me rescató en su momento. Acababa de suceder el terremoto de Los Ángeles de 1994, a las 4:30:55 AM del día de Martin Luther King y las calles que deberían estar tranquilas por la fiesta nacional eran un auténtico caos por los continuos temblores.

Es una imagen de fortaleza, de resistencia, de amor, de confianza, andrógina, correosa y sobre todo de apoyo. Marca un norte imaginario que será uno para cada cual. Es todo lo que se necesitaba aquellos días cuando se dormía con los zapatos puestos y una linterna atada a la muñeca por si repetía el monstruo de San Andrés. Por fin asumo que la fotografía, como terapia e instrumento de conocimiento a todos los niveles, ha sido y es sencillamente insustituible en mi vida. Al igual que con el amor no correspondido a veces he intentado alejarme al máximo, pero sin éxito. Acabo volviendo una y otra vez aunque me vapulee y los resultados no acompañen, como en un terremoto.

Será que García Marquez tenía razón.

Santiago Bueno



BUENO GALLARDO, Santiago
Sin título. 2004
70 x 60

Fotografía realizada una mañana del otoño de 2009 en Madrid. Luz natural.

En esta composición en perspectiva, elegí el dálmata como centro de interés principal. Un diafragma 4 y la cercanía a la escena reduce la profundidad de campo a pesar de usar una focal angular media. La composición, con un marcado punto de fuga, confiere también protagonismo a la pareja que aparece en el fondo fuera de foco.

La imagen no pertenece a ningún proyecto fotográfico concreto y se expuso en el Crucero del Hospital Real de Granada, formando parte de la exposición "Los cazadores de sueños" auspiciada por la Universidad de Granada.

Tanto en el retrato como en el paisaje urbano, en los que centro ahora casi toda mi actividad como fotógrafo, procuro alejarme de imágenes con un gran impacto visual, dedicando a la técnica lo preciso y volcándome en el apartado compositivo y, de forma especial, en la narrativa visual. Como una forma de atrapar la vida, persiguiendo las emociones más íntimas y eliminando lo superfluo. Siempre atento a la sorpresa que pueda surgir.

En estos momentos siento un gran interés en intervenir fotografías existentes, de mi archivo personal. Descubriendo valores que en su día quedaron ocultos y buscando tras su intervención una segunda lectura. Una apropiación de lo que ya me pertenece. En este caso podríamos hablar también de una forma de post-fotografía.

En un futuro muy próximo hablar de fotografía supondrá hablar sólo de imágenes que tienen como base una captura digital. El proceso actual de post-producción y manipulación nos conduce más bien al arte digital, alejándonos del arte fotográfico.

Pero soy optimista y pienso que la fotografía, de una forma u otra, seguirá teniendo su discurso y un espacio relevante en la creación artística contemporánea.

Antonio Arabesco



ARABESCO, Antonio
Paseo matinal
Madrid, 2009
Fotografía. Led/Print
76 x 112,8 cm

MAMA-HADA-BESTIA

El poder de fotografiar fantasmas f/2,5 - v30s

“Pues mi ser es bello pero espantoso. Y sólo es bello porque es espantoso.
Espantoso, espanto, formado de espantoso.”

Antonin Artaud

El poder de invocar espíritus permite llamar fantasmas de otros mundos y épocas. La oración diaria nos permite suplicar misericordia a dioses impasibles de madera, sin lengua y policromía nacarada. Seres majestuosos que fingen ser deidad y disfrazan sus naturalezas bajo atuendos celestiales de exacerbado color radiante.

Ropajes raídos con manchas de sudor y orina modulan su tonalidad por el titileo de velas de iglesia, estimulando el morbo y apetito de ocultos deseos eclesiásticos. Proyección desde el inframundo de bestias profanas que esperan sacrificios de sangre con necesidad de consagrar la relación con un Dios divino.

La fotografía, como vía de preservar recuerdos en imágenes, se muestra como entrada a una dimensión espectral. Los ornamentos sinuosos enmarcan la escena, donde la cinética se convierte en acción reconstructiva de una realidad inexistente, organizándola como inventario turbador de emociones de la memoria.

Una sensibilidad amanerada sostiene el impulso irracional e incontrolable del creador, conteniendo la avalancha de imágenes violentas y apocalípticas que proporciona la técnica del collage.

Anatomía del dolor de una presencia sombría vinculada a la memoria, el mito, el tiempo pasado, la energía latente. Espacios anacrónicos de iluminación artificial que se metamorfosean abriendo un diálogo con referencia a seres mórbidos de frontalidad hierática.

El obturador se abre para inmortalizar la energía remanente y espiritualidad teatralizada de almas incandescentes atrapadas, en un bucle espacio-tiempo, que imploran piedad divina.

La presencia de un par de moscas apareándose, solemnizan la escena y el inevitable desenlace dramático del ser humano.

Juan Antonio Baños



BAÑOS ARJONA, Juan Antonio
Presencia 6 (De la serie *Cinética transformante*). 2007
21,5 cm x 18 cm

Esta obra forma parte de un proyecto complejo de gran implicación social y política. Parte del deseo del autor de colgarse boca abajo al llevar a cabo un viaje a las antípodas como experto de la EU en el pacífico. Pero por cuestiones de seguridad fue descartado hasta que al final en las reuniones de Paz en Colombia a principios del 2000 hubo la posibilidad de llevar a cabo una acción artística que tenía la pretensión de aportar un nuevo elemento en este proceso. Para este fin, se planteó el acostar a representantes de los distintos colectivos participantes en unas camas desde las que se les alzaría desde las pies cabeza abajo para que se unieran en una acción colectiva y una imagen poderosa que se enviaría a los medios de comunicación como un nuevo paradigma sobre las negociaciones. La alteración tanto de la relación de los representantes por el hecho de compartir un destino y de transmitir una imagen que altera la iconografía de los medios de estas reuniones y aportar una de un fuerte poder simbólico para acentuar un punto de cambio. Dicha acción finalmente ha sido llevada a cabo en diversos lugares de España, en el Sahara Occidental y en Finlandia. Habiéndose colgado sobre unas 200 personas en grupos de diferente número hasta unos 20 a la vez.

Esta obra ha tenido una gran repercusión tanto mediática, difundiendo internacionalmente en prensa escrita y en televisiones, como en el ámbito específico del Arte Contemporáneo habiendo sido incluida, entre otras publicaciones en la Guía del Arte Contemporáneo Español coordinada por Rafael Doctor y publicada por la Fabrica en 2013. Y se han desarrollado exposiciones específicas del proyecto a las que las fotografías se mostraban en distintos soportes, papel, diapositiva, collague, backlights, recortes de laser... y se articulaban con videos en instalaciones en galerías privadas y en Museos como la Galleria d'Arte Moderna di Palermo GAM o participaciones en festivales Internacionales como la comisariada por Liu Guopeng para el Ping Yao China International Photography Festival.

Pues para mí las ideas personales que planteo en mi trabajo son las que ha su vez definiendo en mi entendimiento de la creación artística contemporánea.

Mi acercamiento a la fotografía se enmarca dentro de mi interés por los fenómenos de socialización de la imagen. En un primer momento fueron los procesos de impresión para pasar a los fotográficos y ahora en la inundación del mundo de la imagen digital. Antes de los procesos de reproducción la realidad se conocía principalmente a través del conocimiento directo. En la actualidad el acceso a la información a través de las imágenes es mucho mayor que a través de la experiencia directa. Las imágenes construyen la apariencia de la realidad. Es en ese sentido en el que me acerco a la utilización de la imagen, la construcción simbólica de nuevas realidades desde el ámbito del compromiso social y ambiental. Pues no es sólo la construcción de la imagen sino también la utilización la que construye su significado.

La virtualidad en el día a día se impone de tal fuerza que se generan nuevos parámetros en la manera de relacionarnos con el mundo de la imagen y con el mundo real. Llegando a ser incluso la imagen o la virtualidad parte de la construcción de lo real. Si la imagen fue una construcción que emanaba de los poderes, en la actualidad se ha democratizado y los

procesos en los que se genera y se difunden participan de procesos de democratización, vulgarización, difusión, culturales, populares, multiplicación, colectivización... de aquí el compartir y generar imágenes que formen parte de este flujo de actualidad que cuestionan conceptos como la propiedad o el valor y construyen desde los procesos de subjetivación del arte elementos de resistencia a las estructuras de poder.

Para mí la fotografía no se puede aislar de ese proceso de mediación con la realidad, y siempre está presente en mis procesos artísticos aportando documentación, socialización, difusión, multiplicidad, colectividad, significación, realidad/ficción, archivar, alterar, cuestionar, subjetividad, lenguaje... Y es un acompañante fundamental que forma tanto parte del registro, del archivo, como de la construcción de la simbología necesaria en la obra.

Isidro López-Aparicio



LOPEZ-APARICIO PEREZ, Isidro
Invertido. Aprendiendo a relacionarse XXIII. 2010
100x100 cm.
Fotografía/Acción

Las fotografías que componen la serie (+bata) pertenecen a la parte documental de un proyecto más ambicioso titulado *Rojo, rama, laberinto* (+bata), presentado por primera vez en su exposición homónima en el Palacio de los Condes de Gabia en el año 2003-2004. El contexto expositivo fue la convocatoria Sala B del Área de Cultura de la Diputación de Granada, destinado a la producción de exposiciones individuales a jóvenes artistas.

El proyecto original que presenté en el año 2001 se titulaba *Rojo, rama, laberinto*. Se trataba de una delicada instalación escultórica, donde creado una suerte de laberinto espacial y visual, unas 3.000 varas de mimbre rojo se anclaban al suelo individualmente con un poco de plastilina, creando una instalación de gran atractivo visual, y que al mismo tiempo era de una extrema fragilidad, ya que las varas se caían constantemente, haciendo efecto dominó y destruyéndose a si misma. La cuestión es que entre que me seleccionaron el proyecto y se produjo la exposición pasó un tiempo crítico en mi vida a nivel personal y físico.

En el año 2001 me diagnosticaron un cancer linfático y tuve que posponer tanto los estudios de Bellas Artes como los proyectos expositivos que estaban surgiendo. Cuando retomé el proyecto para la Sala B recuerdo una conversación que tuve con Paco Baena (en aquel momento coordinador de exposiciones de Diputación) diciéndole que había pasado por un momento personal muy intenso y que había afectado al proyecto, que necesitaba cambiarlo y ahí es donde aparece (+bata), así, entre paréntesis, como anexo a la idea original. De un modo bastante visceral, pensé que el proyecto era muy bonito, pero que sería mucho más interesante destrozando la instalación vistiéndola con una bata de cola. Esta ruptura fue un gesto violento y agresivo, con el que de alguna manera trataba de canalizar una situación compleja donde identidad, sexualidad y enfermedad definieron un nuevo rumbo a nivel creativo en mi carrera.

Propuse una performance en la ataviado con una bata de cola roja, me movía por la instalación con los ojos vendados, destrozando con mi enorme cuerpo todo lo que intuía y podía. La acción duraba unos 5 minutos y a posteriori en la sala permanecían tanto los restos de la instalación como un video del evento. El proyecto iba acompañado de una pequeña publicación, y pensamos que para tener material fotográfico para el catálogo lo mejor sería realizar una prueba de montaje, y un ensayo del performance que aprovecharíamos para documentar la acción. Por ello le pedí a mi compañero Daniel Santos que me tomara alguna fotos con mi cámara de la acción. Cuando revelé el carrete la sorpresa fue mayúscula, ya que debido al movimiento incesante y la falta de luz en el espacio, la violencia y energía del performance se había transformado en unas imágenes difusas y sugerentes, con una fuerte carga poética y estética.

Esas fotos, que fueron tomadas como material documental de un performance, tenían una capacidad expresiva autosuficiente, y como tal, decidí transformarlas en una serie fotográfica que al mismo tiempo acompañaría e ilustraría el proyecto. El proyecto fue presentado en diferentes contextos, siendo posiblemente la exposición Generación 2005

en La Casa Encendida de Madrid la plataforma que generó una mayor difusión pública. Del mismo modo, el vídeo del proyecto fue transmitido en el programa cultural Metrópolis de TVE.

En mi trayectoria artística el uso de la fotografía nunca ha sido un fin, sino un vehículo que me ha ayudado a formalizar, registrar o transmitir cierta idea. En algunas ocasiones, la naturaleza efímera de los proyectos que he generado me han motivado a utilizar la fotografía como un medio plástico con un triple propósito, por un lado otorgarle una durabilidad tangible a propuestas temporales, por otro generar documentos o registros de esas acciones efímeras y en tercer lugar, para potencialmente rentabilizar un proyecto que de otro modo resultaría difícil capitalizar.

Miguel Ángel Melgares



MELGARES CALZADO, Miguel Ángel.
(+Bata), 2005
Serie de 4 fotografías de 34 x 78 cm, cada una.
Premio a la creación Artística Alonso Cano, Modalidad Fotografía, 2005



Participé en las expediciones de la UGR a Níger (2001) y Sudán (2003). Comenzando por el primer viaje (al cual pertenece la fotografía que seleccionada al azar acompaña a este texto) y aunque llevaba ya algo más de 10 años como profesional de la fotografía, debo indicar que realmente fue un reto fotográfico. Nada que ver con los viajes que anteriormente había realizado a Namibia, Sudáfrica y Zimbabue, países con grandes luces. El Sahel es diferente. Arena, polvo y más polvo atmosférico, que unido a los ropajes con frecuencia claros y los rostros oscuros de sus habitantes junto a horas fotográficas inadecuadas (luces duras) conformaban un coctel auténticamente nocivo para los intereses fotográficos. Además, no solo era otro ritmo de trabajo (no había tiempo para captar imágenes en los momentos que deseaba y veía oportunos, sino que debía adaptarme a las paradas del equipo de expedicionarios, casi siempre con la peor luz), sino que eran tiempos de fotografía química (sin posibilidad de observar resultados instantáneamente y con un número de carretes que constantemente dudaba si serían suficientes para 20 días). Para Níger llevé intención de plasmar con mis cámaras los diferentes tipos de negrura facial, pero para Sudán y tras la experiencia de Níger no me fijé en metas algunas porque fotográficamente no podía programarse nada.

Países maravillosos con gente maravillosa. Sus rostros y gestos dan para muchos meses de trabajo. La experiencia vivida en ellos cautivó de por vida mi corazón.

Roberto Travesí



TRAVESÍ, Roberto
Níger, corazón de África
2001

Entrevista a Ramón L. Pérez

Ramón L. Pérez, lleva más de treinta años trabajando como fotoperiodista y, por más que resulte imposible resumir tanto revelado - digital o analógico, no importa-, ha seleccionado cincuenta y seis portadas que, de una manera u otra, definen su vida, la de la gente que le rodea y, de paso, la nuestra. La suya y la mía.

Acerca a los fotografiados a las temáticas que protagonizan cumpliendo con exactitud su papel de mensajero, de transmisor o de traductor fotográfico de lo que acontece para ayudar a su entendimiento.

Siempre ha creído en lo que hace, en que todos los contextos son adecuados para innovar e ir un paso por delante, y en que el contexto local nunca está lo suficientemente agotado.

Trasladando su magisterio gráfico a diario a los lectores de IDEAL a través de sus fotografías. Miles de imágenes que forman parte ya de la historia gráfica del periódico y, por qué no, de Granada.

Ramón tiene todo eso, posee entusiasmo, interés por lo que ocurre, oficio, nivel, y le ocurre como la sangre, que acude a la herida sin esperar que la llamen.

Con este libro Ramón L. Pérez nos ofrece una retrospectiva de sus treinta años de trabajo como fotógrafo en los periódicos HOY de Badajoz e IDEAL de Granada. Ha escogido, entre sus más de mil imágenes publicadas en portada, las cincuenta más relevantes para desvelarnos su mirada y las ha acompañado de textos que explican una vivencia compartida con los protagonistas de la noticia.

Las fotografías de portada en un periódico local resumen la historia diaria de una ciudad y la responsabilidad de esa imagen de nuestra sociedad recae sobre el fotógrafo de prensa, quien debe cuestionarse constantemente qué información necesita conocer el lector con una rápida visualización.

Su incesante búsqueda lo mantiene en tenaz aprendizaje mediante la asistencia a cursos o seminarios y la perseverante investigación sobre los maestros de la historia de la fotografía, como Eugène Smith o Sebastião Salgado, o sobre la trayectoria de otros grandes fotógrafos como Emilio Morenatti o Marcelo del Pozo, por citar algunos de los que más le han influido. Su actitud amigable, directa y humilde le lleva a aceptar con gusto las influencias y consejos de amigas y amigos del mundo del arte que le rodean siempre y le respetan. Este libro trata de dar testimonio de ello. Observen una a una sus fotografías y descubrirán la honestidad de su disparo, su compromiso con las personas que retrata, la implicación constante con su profesión y el humor con que en ocasiones nos deleita.

Todo empezó con esta fotografía, fue el 10 de septiembre de 1984, cuando abrí el periódico por la página de la sección de deportes y encontré publicada mi primera fotografía en prensa, treinta años después, aún me recorre por el cuerpo el nerviosismo de ver mis fotos publicadas. Te preguntaré porqué hago referencia a treinta años en el título del libro si empiezo

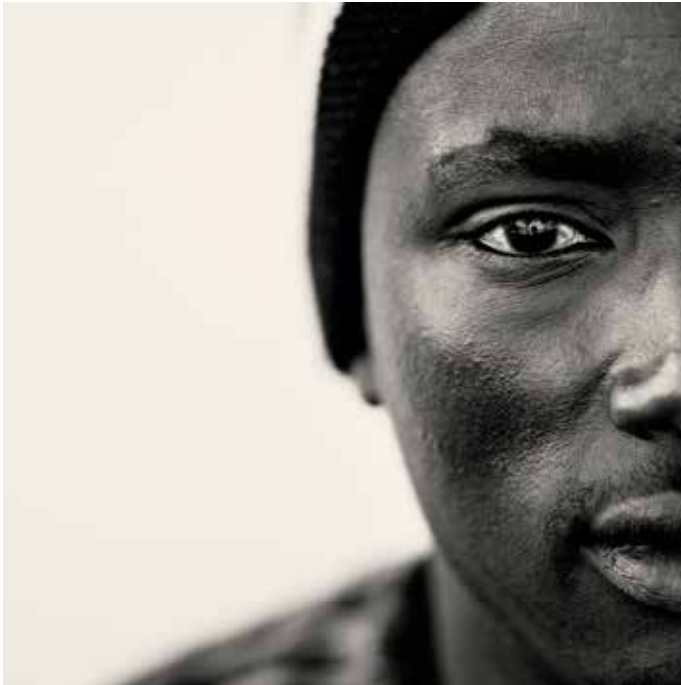
en 1985, pues muy sencillo, no fue hasta el 18 de febrero de 1985 cuando publiqué mi primera fotografía en portada.

Con la fotografía que ilustra este texto empezó todo, apenas ocupaba dos columnas en la página de apertura de la sección de deportes, era una tarde de plácido domingo, como desde hacía unos meses, acompañaba a un partido de fútbol, a mi maestro Alfonso Rodríguez (Fotoperiodista del HOY de Badajoz),

Cuando rebelamos los carretes en el laboratorio del periódico y positivé las ocho o diez fotos que por norma le entregaba a Alfonso, me comentó "este tiro a puerta no lo tengo, la vamos a publicar".

Aquella noche se me hizo eterna, esperando que llegase el periódico a casa para ver publicada mi primera fotografía. Ese lunes me llevé el periódico al instituto para enseñárselo a mis compañeros de clase.

Desde entonces más de mil portadas publicadas entre los periódicos Hoy de Badajoz e Ideal de Granada. Intento ser consecuente en mi trabajo, tratando a todos con el mismo respeto. En estos años mi mayor satisfacción ha sido, sin duda, la de poder dar voz, a través de mis fotografías, a tanta gente anónima que no tenía otra fórmula para contar sus problemas al resto de la sociedad.



PÉREZ, Ramón L.
Reflejándote
Granada
2010

La fotografía “Sin título”, generalmente no me gusta ponerle título a mis fotos, que cada uno le ponga el que quiera, está realizada con una Canon Eos 1D Mark IV con un 16-35mm f2,8, (los datos técnicos te los doy el miércoles, no estoy en casa, la fecha también te la digo el miércoles).

No pertenece a ningún proyecto, hasta la fecha no he trabajado en ningún proyecto en concreto y no suelo tener una línea que defina mi trabajo. Al trabajar diariamente en la fotografía (prensa) lo que menos me apetece es tener un proyecto que en los ratos de descanso me obligue a hacer algo en concreto, no quiero decir que no haga fotos fuera del trabajo, si las hago, es más si voy de viaje la cámara no se me puede olvidar y a veces soy un pesado fotografiando todo lo que veo. Pero lo mismo hago fotografía de naturaleza, retratos, arquitectónica o callejera (no me gustan los anglicismos ni los esnobismos), lo que me apetezca en ese momento, no tengo una línea argumental que defina mi trabajo, por lo menos yo no lo hago conscientemente.

La foto de la que hablamos está realizada durante un reportaje sobre un chatarrero rumano que hice para Ideal, esta no tiene nada que ver con el chatarrero, pero cuando vas a un asentamiento de gitanos rumanos a hacer fotos la mayoría de familias piden que los fotografíes y claro no siempre puedes acceder a un sitio de estos y fotografiar con libertad, así que aproveché y fotografié todo lo que pude. Todo lo que hice, y hay unas cuantas fotos aprovechables, está hecho en aproximadamente una hora, el fotoperiodismo de “provincias” no tiene nada que ver con el romanticismo del fotorreportero en guerras, grandes tragedias o el fotógrafo documentalista que trabaja para grandes medios internacionales, que, o por la situación en la que están o por el tiempo que tienen para realizar su tarea acaban con un gran trabajo.

Para nosotros tener un par de horas para hacer un trabajo es un lujo, así que cuando se te presenta una situación como esta aprovechas para fotografiar todo lo que se ponga a tiro.

Para mi la fotografía además de ser mi medio de vida, es la forma de mostrar el mundo como yo lo veo. ¿Es arte lo que yo hago? Pues no lo se.

Alfredo Aguilar



AGUILAR, Alfredo
Doble estigma
Granada
2011

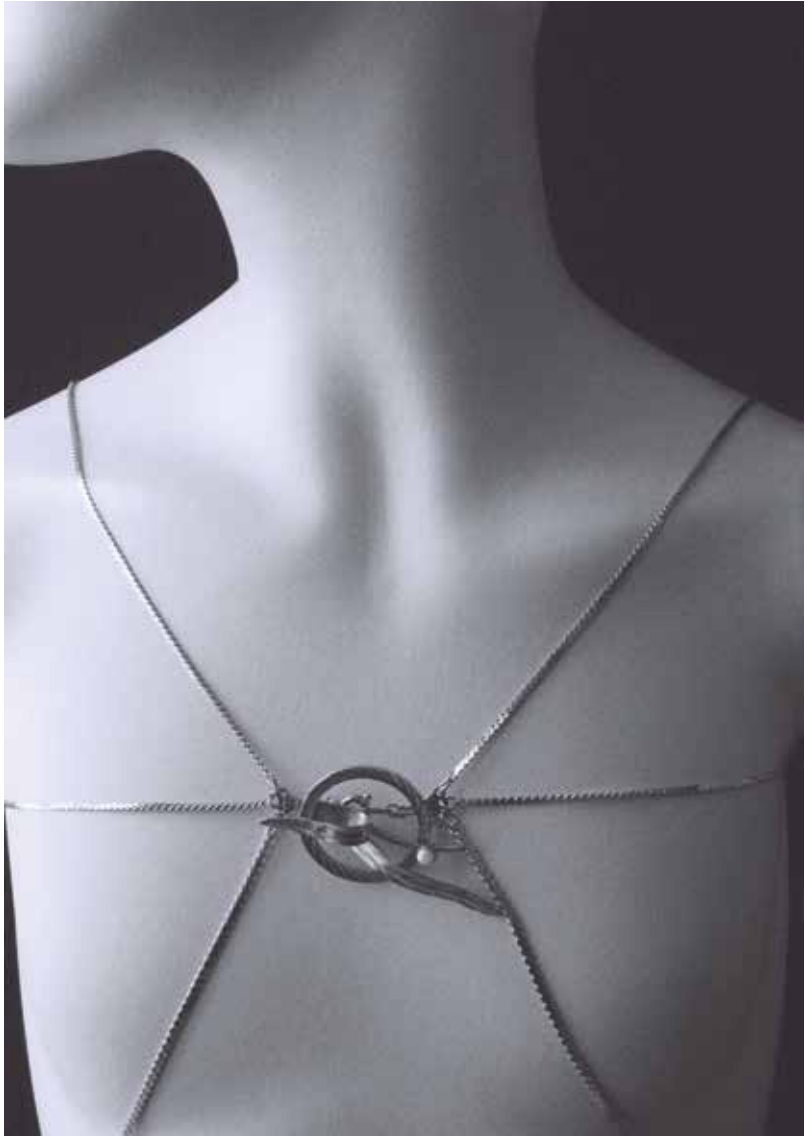
El comienzo de cada proceso creativo tiene que tener un punto de subjetividad. Mi aproximación al mundo del maniquí surgió de una manera casi imprevista. Paseando por la ciudad me encontré con el torso de un maniquí de plástico. Ya en casa, mientras lo limpiaba, me di cuenta de la calidad de su modelado y rápidamente entendí que podía ser una herramienta fructífera de trabajo. A partir de entonces, este pequeño maniquí mutilado se convirtió en mi objeto preferido, lo fotografié desde todos los puntos de vista e incluso intenté cambiar su gesto a través del maquillaje, dándome cuenta así de lo versátil que podía llegar a ser. La fotografía fue la gran aliada en esta empresa, puesto que no hay nada más subjetivo que una imagen fotográfica. A través de ella, podía manipular y mostrar en la imagen sólo aquello que yo quería, como si la cámara puliera definitivamente el objeto sucio, deteriorado, que había encontrado, desechado (ahora de nuevo vivo) en la calle. La finalidad de estas fotografías es la de escudriñar de manera analítica el rostro de estos personajes para posteriormente, una vez impresas en el papel, poder enfrentarlas al espectador con el propósito de que éste pueda apreciar su singularidad; algo que, desde la perspectiva del que mira, es fundamental, porque creo que muy pocos suelen darse cuenta de la cantidad de información que atesora este artilugio. Así, a través de estas fotografías no sólo se revela la fisonomía de maniquí, sino también la mirada inequívocamente personal del fotógrafo.

Pablo García Calvente



GARCÍA CALVENTE, Pablo
Sin título. 2002
Serie de tres fotografías de 69 x 47 cm. c/u.





“Quiero un vestido a medida que me haga mejor de lo que soy”. Con esta frase se iniciaba el proyecto “The Perfect Woman” (2005), del que forma parte la serie fotográfica “The perfect suit”, desarrollada a caballo entre la Facultad de BBAA de Granada y The Art Institute at Bournemouth.

Ya entonces comenzaba a interesarme por temas de carácter social -en este caso sobre la violencia estética y las consecuencias de los estereotipos de género-, experimentando con las posibilidades que me ofrecía el medio fotográfico.

Pero es irónico cómo una investigación que cuestiona la propia la veracidad de la belleza, se realice con un lenguaje cuyo vínculo con la realidad ha sido constantemente puesto en tela de juicio. De hecho, mientras en la fotografía publicitaria la perfección exigida y mostrada, ni es real ni tampoco podría darse en la realidad, en otras imágenes conocidas de autores como Dorothea Lange, Robert Capa, Eisenstaedt, Doisneau o Eugene Smith, se ha negado durante décadas que mostraran lo que aparentemente ocurrió -antes de la toma fotográfica- aunque fuera manipulado para que el espectador lo creyera.

La diferencia está en tener presente la finalidad con la que se haga la toma. Los comerciantes del sector -que tan solo quieren satisfacer al cliente-, no han tenido nunca reparo en valerse del retoque en los estudios de retrato. Sin embargo, seguimos con la idea de que lo profesionalmente se considera retoque adecuado es precisamente lo que no se nota. Sobre todo en la actualidad, donde las técnicas de manipulación fotográfica se han refinado hasta ser consideradas herramientas multiuso y versátiles.

El problema de base es que una de las principales dificultades de la fotografía sea llevar implícitos conceptos relacionados entre sí como son el realismo, la objetividad y la verdad. Sin embargo, distintas investigaciones y la historia reciente de la fotografía han confirmado que no presentan una relación acertada, ya que la fotografía supone el testimonio de cómo ha mirado el fotógrafo la apariencia de unos objetos o unos hechos: un resultado que se presenta como una verdad, pero que nunca es la fidelización absoluta ni un reflejo especular del mundo.

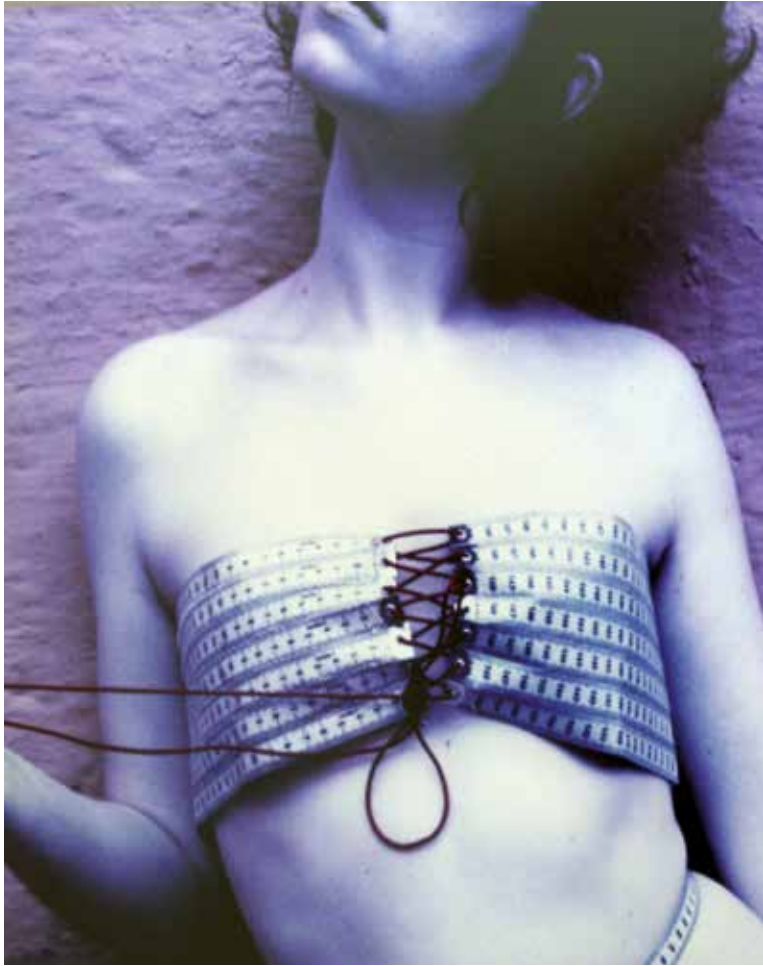
Por eso “The Perfect Woman” fue el punto de partida de mi actual respeto por el oficio fotográfico y el uso del aparato fotográfico como medio, en vez de como fin. Resulta muy importante descubrir primero qué puede hacer el aparato fotográfico y sus materiales, sin ninguna interferencia, y hacerlo únicamente con la propia visión. Es decir, respetando la realidad, que no es lo mismo que realizar una fotografía realista, descriptiva.

Mi interés por el lenguaje fotográfico comienza ahí, cuando tomo consciencia de que ese cuestionamiento sobre el uso de la fotografía va íntimamente relacionado con el cuestionamiento de los temas que me interesan, con los que puedo expresarme completamente -en medio y fin- y con una premisa que cualquier fotógrafo de los discursos artísticos contemporáneos debería llevar humildemente por bandera: antes de considerarse artista, es necesario ser fotógrafo.

Porque la cámara es una máquina que tan solo proporciona información, y corresponde al fotógrafo aportar el pensamiento -el lenguaje-. Por tanto, la fotografía es un medio que puede tener intención creativa personal y perseguir hacer fotografías cada vez mejores, con fines estéticos. Al igual que puede expresar sentimientos, dejar constancia de pensamientos, costumbres o el ambiente de un grupo. Incluso servir para denunciar problemas sociales, compromisos, preocupaciones o aspiraciones de personajes o de grupo.



MARTIN FERNÁNDEZ, Diego
The perfect suit, 2005
Serie de tres fotografías de 25 x 20 cm, cada una.





La imagen representa diez manos de personas de diferentes edades y está compuesta a partir de fotografías individuales realizadas en marzo de 2005 con objeto de una campaña de promoción de acogida e integración de inmigrantes en Andalucía, promovida por la asociación local "Jaén Acoge" y regional "Andalucía Acoge" bajo el paraguas de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. La idea central de la imagen es transmitir el concepto de unidad y apoyo entre todos, tender la mano, ayudar... sin reparar en color, edad...

Para dicho proyecto se realizaron una serie de imágenes que condujeron finalmente a tres propuestas diferentes.

La fotografía objeto de este resumen es una imagen en escala de grises con un tamaño de 170x66cm y una resolución de salida de 180ppi e impresa sobre papel fotográfico y montada sobre foam.

El trabajo fotográfico que he realizado durante la primera década del siglo XXI (en el que se enmarca esta imagen) ha estado condicionado fundamentalmente por criterios publicitarios, buscando fundamentalmente la transmisión de una idea con un fin concreto (unas veces descriptivo o ilustrativo y otras con criterios exclusivamente visuales). Dicho trabajo ha sido en su mayoría editado por medios gráficos, y alguna vez por medios digitales.

La fotografía digital y la posibilidad de la edición de imágenes digitales aportan una nueva dimensión artística a la fotografía permitiendo realizar creaciones cuasi pictóricas y recreaciones que antes eran impensables en el ámbito fotográfico. En mi trabajo, quizás porque me he formado en el ámbito de la fotografía analógica, todavía existe un cierto predominio de purismo fotográfico (la búsqueda del encuadre perfecto al realizar la toma, mínimos ajustes y ese placer por el blanco y negro), pero por otro lado el descubrimiento de las herramientas digitales, y sus posibilidades infinitas me llevan a otros espacios más creativos y divertidos.

Actualmente el trabajo fotográfico que realizo posee un tinte más íntimo y personal, apartado de tendencias u otro tipo de condicionantes que no sean los rigidos por el mero placer de componer, y jugar con el color.

Manuel Torres Cantero



TORRES, Manuel
Manos. 2005
66 x 170 cm

