

# SENDA PATHWAY



UNIVERSIDAD  
DE ALMERIA

meca

mediterráneo centro artístico

PHotoESPAÑA 2021

**DOMINGO**  
**CAMPILLO**  
**GARCÍA**

**MARISA**  
**MANCILLA**  
**ABRIL**

**MAR**  
**GARRIDO**  
**ROMÁN**

**FRANCISCO**  
**JOSÉ SÁNCHEZ**  
**MONTALBÁN**

**OIHANA**  
**CORDERO**  
**RODRÍGUEZ**

**FRANCISCO**  
**UCEDA**  
**PÉREZ**

**IVAN**  
**LÓPEZ**  
**IZQUIERDO**

**MARÍA**  
**CARO**  
**CABRERA**

# SENDA / PATHWAY

Este libro está publicado para acompañar la exposición **SENDA / PATHWAY** celebrada en MECA Mediterráneo Centro Artístico, Almería, del 2 de julio al 29 de septiembre de 2021 dentro del programa oficial de PhotoESPAÑA 2021.

#### Edición

MECA. Mediterráneo Centro Artístico  
Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz Bustamante.  
MECA Mediterráneo Centro Artístico.  
C/ Navarro Darax 11. 04003 Almería. España  
+34 620 938 515  
+34 626 460 265  
meca@centromeca.com

**Diseño:** Letters & Colours Studio

**Fotografías:** de los autores.

**Documentación de la exposición:** Asunción Lozano, Pedro Osakar y Domingo Campillo.

**Textos:** Fernando Barrionuevo, Asunción Lozano Salmerón y Pedro Osakar Olaiz.

**Traducción al inglés:** Pedro Osakar Olaiz y Margaret Moore.

**Autores:** Domingo Campillo García, María Caro Cabrera, Oihana Cordero Rodríguez, Mar Garrido Román, Iván López Izquierdo, Marisa Mancilla Abril, Francisco José Sánchez Montalbán y Francisco Uceda Pérez.

ISBN.: 978-84-09-58685-1

DL: AL 310-2024

#### Copyright

© Para la presente edición MECA

© Textos los autores.

© Obras los artistas.

#### Licencia

Esta edición, y los textos e imágenes que se incluyen, se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Versión disponible en PDF:

<https://www.centromeca.com/catalogos/>

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los autores y propietarios de los derechos de autor de cualquier documento que aparece en esta edición. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores. Los editores no tienen por qué compartir o suscribir las opiniones de los autores participantes en este libro.

Impreso en España

#### Agradecimientos

A todos los autores por su generosidad en la cesión de sus obras para la exposición y que han contribuido desinteresadamente en esta edición, aportando imágenes y textos para una completa comprensión de los proyectos.

#### Comisarios de la exposición y coordinadores de la Edición

Pedro Osakar Olaiz  
Asunción Lozano Salmerón

#### Coordinadores del proyecto y la exposición en MECA

Director: Fernando Barrionuevo  
Directora de Programas: Rosa Muñoz Bustamante

#### Exposición

SENDA / PATHWAY  
Del 2 de julio al 29 de septiembre de 2021

#### Citación

OSAKAR OLAIZ, Pedro. LOZANO SALMERÓN, Asunción, BARRIONUEVO, Fernando. (eds.) (2023). SENDA. Sendas del viajero / PATH. Traveller's Paths Almería: Ed. Galería MECA

<https://www.centromeca.com>  
[meca@centromeca.com](mailto:meca@centromeca.com)

Primera edición: enero de 2024

La exposición se celebra como parte de la programación de MECA Mediterráneo Centro Artístico como sede oficial de la Edición PhotoESPAÑA 2021 y es posible con la ayuda de la Universidad de Almería.



PHotoESPAÑA 2021

La publicación ha recibido el apoyo financiero de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.



Foto de portada  
Detalle de **|terreno culto 4 / terreno inculto 4|, 2016**  
Marisa Mancilla Abril

# CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz Bustamante	8
<b>LA TRANSFORMACIÓN DE LA NATURALEZA DE LA IMAGEN: DEL GIRO PICTÓRICO DE MITCHELL A LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA</b> Asunción Lozano y Pedro Osakar	10
<b>DOMINGO CAMPILLO GARCÍA</b> Hacer un mapa	18
<b>MARÍA CARO CABRERA</b> Si la parte es el todo	24
<b>LA FALSA TEORÍA</b> María Caro Cabrera	30
<b>OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ</b> Statement	38
<b>EL PROYECTO</b> Oihana Cordero Rodríguez	40
<b>MAR GARRIDO ROMÁN</b> Pausas y Espacios	44
<b>SENDA NATURAL</b> Mar Garrido Román	50
<b>IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO</b> Statement	52
<b>A FESTA BRASILEIRA EN ROUEN</b> Ivan López Izquierdo	54
<b>MARISA MANCILLA ABRIL</b>  Tereno Culto / Terreno Inculto	62
<b>[TERRENO CULTO / TERRENO INCULTO]</b> Marisa Mancilla Abril	70
<b>FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALVÁN</b> Semitarius	72
<b>POÉTICA</b> Francisco José Sánchez Montalván	76
<b>FRANCISCO UCEDA PÉREZ</b> Sobre el trabajo de la serie Heroínas y Nadies	84
<b>ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN</b> El Proyecto Invisible: Arte, disidencia y filosofía de la visibilización.	92
<b>PEDRO OSAKAR</b> Durham's Project	102
<b>LA CONTAMINACIÓN VISUAL EN EL CONTEXTO DE WEARDALE: UN ARCHIVO COMO MÉTODO DE REFLEXIÓN</b> Pedro Osakar Olaiz	110
<b>VISTAS DE LA EXPOSICIÓN</b>	120
<b>SOBRE LOS AUTORES</b>	128
<b>ENGLISH TEXTS</b>	134

**SENDA**

**CARRIL**

**CALZADA**

**TOMO**

**ALCORCE**

**RODERA**

**AZAGADOR**

**RASTRO**

**ARRIATE**

**TRILLO**

**PASO**

**VÍA**

**CAMINO**

**LINDE**

**TRAVESÍA**

**CALLE**

**SILLADA**

**PISTA**

**CAB**

**TROCHA**

**ATAJO**

**SENDERO**

**RONDA**

**RUMBO**

**AUTOPISTA**

**CRUCE**

**CARRETERA**

**ACCESO**

**AVENIDA**

**DERROTERO**

**ACIRATE**

**HUELLA**

**CEJO**

**CALLEJÓN**

**CUERDA**

**VEREDA**

**TRILLO**

**PASEO**

**CAÑADA**

**VIAJE**

**BAÑAL**

**SERRETA**

**ruta**

**MUGA**

**DESFILADERO**

**A**

**RASTRO**

**PASIL**

**A**

**REGATA**

**SENDA**

# INTRODUCCIÓN

Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz Bustamante

El consumo desmesurado de imágenes referidas a todo tipo de parcelas de lo real favorece un tipo de experiencias perceptivo-visuales que se resuelven anticipadamente a cualquier enfrentamiento directo con el mundo. La facilidad de acceder a lo externo se ha multiplicado, y en ello, el descubrimiento de lo diferente, de lo otro, es ya una tarea extraordinariamente rara. Nos adentramos en experiencias de todo tipo por medio de informaciones de segunda mano, y por lo tanto todo se nos muestra extrañamente asequible. El factor sorpresa ha perdido intensidad, poseemos un conocimiento previo al viaje y lo extraño o peligroso ya no es tal. Estamos muy acostumbrados a la experiencia del reconocimiento con la sensación de que ya no nos quedan nuevos lugares que conocer.

En este contexto previsible y controlado, la mirada fotográfica busca lo esquivo, las escenas desplazadas, las situaciones desestabilizadas para confrontar y poner a prueba la idea de un movimiento establecido que necesita ampliar las gamas y especificar los matices. Las sendas representadas se situarían en un estado de constante repetición si no tuviéramos en cuenta la transgresión de los límites geográficos y la diferencia que denotan. Ni así sucederían las constantes idas y vueltas que se repiten día a día, lo cotidiano de alejarnos y acercarnos de lo nuestro a lo externo más habitual.

No es así, por la capacidad del ojo de interceptar nuevos tonos y nuevos énfasis, nuevos giros, nuevas verdades que al fin producen sensación y efecto de movimiento, de sucesión, de un estado a otro, efecto lógico del carácter transitorio del viaje. La fotografía ha pasado a ser una operación que no se remite necesariamente a problemas estéticos y pasa también a ser una forma de interrogar la realidad y un potente dispositivo a nuestra disposición para descubrir el mundo.

Siendo éste uno de los puntales sobre los que se sustenta el arte del siglo XX, los viajes contribuyen en definitiva a renovar la mirada sobre el arte y lo artístico y el juicio sobre la producción artística se concentrará en la capacidad de ésta para plantear problemas del conocimiento. El dispositivo de la cámara fotográfica actúa como un registro que nos enfrenta a conceptos propios de la creación artística como: conciencia de pertenencia a un lugar, identidad y diferencia, emplazamiento y desplazamiento, frontera, límite, mirada, memoria.

El emplazamiento como concepto que afecta al arte contemporáneo tiene que ver con la experiencia artística de cada autor y creador y por lo tanto también del lugar desde donde se observa la realidad y desde donde se genera una proyección personal.

En este proceso se favorece una noción de identidad. El viaje formula un desplazamiento que posibilita al hombre al pensar lo propio, en facilitar un re-descubrimiento, un re-definirse un re-conocimiento.



Panorámica de Times Square en agosto de 2019

Siempre tenemos la necesidad de reconocernos en otro, la imposibilidad de establecer la diferencia resultaría contraproducente, nos negaría la posibilidad de conocimiento.

Una cultura, como señala Hölderlin, solo alcanza la plenitud, si es capaz de ponerse en "contradicción", de extrañarse con su propia identidad, para fecundarse con su ajenidad. El viaje amplía la experiencia y la modifica por su cuestionamiento. Como experiencia para el arte es fundamental ya que presupone una distancia y un mirar desde fuera, lo propio, además de reconquistar nuevos espacios para la reflexión. Viaje que produce como consecuencias efectos de reivindicación de lo propio, relectura de lo global, ampliación de las "maneras" y "modos" que nos son inherentes.

El viaje se nos presenta como una forma de confrontar antagonismos tales como "civilización" y "barbarie". Nos sitúa ante miedos ancestrales que vienen desde los antiguos griegos oponiendo su cosmos al caos exterior.

Según Jean Hot, cualquier enfrentamiento a lo desconocido ha sido previamente estructurado, clasificado, acotado, definido, y estudiado según unos parámetros que la cultura de la civilización previamente determinado. La disponibilidad total "de lo otro" nos lleva a una seguridad hace unos siglos innombrable.

La solución: Preponderancia por lo esquivo, por las direcciones desplazadas, por las situaciones desestabilizadas, transgredir en definitiva todo viaje establecido, ampliar las gamas y especificar los matices, bien puede ser el deber del artista viajero. Se trata más bien de comprobar cómo estas obras de arte, historias de ruptura, son a su vez, un itinerario de redescubrimiento, reconquista, y redefinición de la propia identidad.

Julio de 2021

# LA TRANSFORMACIÓN DE LA NATURALEZA DE LA IMAGEN DEL GIRO PICTÓRICO DE MITCHELL A LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

ASUNCIÓN LOZANO Y PEDRO OSAKAR

En 1992, el teórico de la cultura visual W.J.T. Mitchell acuñó el concepto de *giro pictórico* para señalar un cambio fundamental en la relación entre la palabra y la imagen. Mitchell observaba cómo las imágenes, particularmente las fotografías, ya no solo eran representaciones del mundo visible, sino que reflejaban las huellas de su tiempo, contextos y culturas. Desde esa fecha hasta 2021, los estudios de la imagen y la fotografía contemporánea han experimentado una evolución compleja, influenciada por avances tecnológicos, la masificación de las redes sociales, la digitalización y un creciente interés por las dinámicas de poder y representación. Este ensayo explora cómo estas transformaciones han afectado a la fotografía contemporánea, considerando las ideas de Mitchell y los eventos clave en el ámbito de la cultura visual.



Eiler, Lyntha Scott, **Vista aérea del Valle del Río Coal, siguiendo la ruta 3, 1995**  
(Coal River Folklife Collection. Library of Congress)

Cuando Mitchell introduce el concepto de *giro pictórico*, subraya que las imágenes no son solo meros reflejos de la realidad, sino que son portadoras de un contenido histórico y cultural que las hace mucho más que simples representaciones visuales. En 1992, las imágenes, particularmente las fotográficas, comenzaron a adquirir un protagonismo central en la cultura visual, algo que no había sido tan evidente en décadas anteriores, cuando el texto y la palabra dominaban la escena cultural. La fotografía, que anteriormente se limitaba a ser un testimonio del pasado o una herramienta documental, comenzó a desempeñar un papel crucial en el discurso público y privado.

Un excelente ejemplo de esta transición lo ofrece Andreas Gursky. En sus icónicas obras como *Rhein II, 1999* y *99 Cent II Diptychon, 2001*<sup>1</sup>, Gursky no solo documenta la realidad, sino que también utiliza la fotografía para reflexionar sobre la globalización, la economía de consumo y el paisaje contemporáneo. Las imágenes de Gursky no son simples reflejos de la realidad visible, sino representaciones que también comentan los procesos históricos y sociales en los que esas realidades se inscriben. Su obra ilustra cómo la fotografía, más que documentar, construye la visión del mundo que consumimos, una idea clave en el *giro pictórico*.

1 GUILLOT, C. (9/11/2012). Andreas Gursky, *l'art de la retouche*. Le Monde. El artista, que soñó en un principio con ser pintor, siempre se interesó mucho más por la disposición de los objetos en el espacio, por la organización interna de una imagen, que por la realidad que ésta representa. De ahí los innumerables retoques que hacen que las obras caigan en el artificio. Y, citando a Andreas Gursky: «La crítica social es cosa vuestra. Mi principal interés es hacer imágenes.



Vergara, Camilo J., **Mural, Bushwick, Brooklyn, 1992**  
(Prints & Photographs Online Catalog. Library of Congress)

A partir de 1992, con el avance de la globalización y los medios masivos de comunicación, las imágenes comenzaron a tener un poder casi ilimitado. Las noticias, la política, la cultura popular y las redes sociales empezaron a depender de las imágenes como vehículos de información e ideología. La fotografía no solo reflejaba la realidad, sino que también construía narrativas, y, más importante aún, moldeaba la realidad misma. En este sentido, la *explosividad* de las imágenes, como la describe Mitchell, se incrementó con el tiempo, ya que las imágenes podían viralizarse, multiplicarse y ser consumidas a gran escala. Este fenómeno es evidente en la obra de Shirin Neshat<sup>2</sup>, cuya serie *Women of Allah, 1993/1997*, explora cómo las imágenes pueden ser potentes en contextos sociopolíticos específicos.

Neshat no solo documenta la realidad, sino que crea imágenes cargadas de simbolismo, que exploran las tensiones entre género, política y religión en Irán. Estas imágenes invitan al espectador a reconsiderar los significados de la opresión y la resistencia en un contexto histórico y cultural. Esta capacidad de las imágenes para moldear la percepción y generar emociones inmediatas es un claro ejemplo de la *explosividad* mencionada por Mitchell.

2 NESHAT, S. (26/02/2006) Sobre la fotografía: Untitled. 1996, de la Serie: *Women of Alla*, en la Exposición: Without Boundary: Seventeen Ways of Looking. MoMA. *Es el esfuerzo de una mujer por hablar de la forma más indecible. (Risas) Se está tocando el labio con los dedos, como si estuviera a punto de abrir la boca, pero no sale nada, y de hecho sus palabras están inscritas en sus manos. En esta serie, decidí concentrarme únicamente en las partes del cuerpo femenino que se pueden exponer. Y la mano, que creo que es una parte extremadamente expresiva del cuerpo de una mujer, el ojo, el labio, los pies se hicieron muy vocales en mi obra. En esta mano utilicé la poesía de una poeta muy conocida, llamada Forough Farrokhzad. Probablemente sea la escritora iraní más significativa de todos los tiempos. En este poema, «Siento pena por el jardín», utiliza el jardín como metáfora de la mujer. «Nadie piensa en las flores. Nadie piensa en los peces. Nadie quiere creer que el jardín se está muriendo, que el jardín está olvidando lentamente sus momentos verdes».* Documento disponible en <<https://www.moma.org/audio/playlist/196/2618>>[consulta: 14.1.2024].



Eiler, Lyntha Scott, *Halsey St. by Broadway, Brooklyn, 1992*  
(Coal River Folklife Collection. Library of Congress)

Con la llegada de la era digital y las redes sociales a finales de la década de 2000, junto con la mejora de las cámaras de los teléfonos móviles, se produjo una transformación radical en la producción y circulación de imágenes. Hoy en día, se producen miles de millones de fotografías cada día. Plataformas como Instagram, Facebook, Twitter y más recientemente Tiktok, han reconfigurado por completo la manera en que las imágenes se producen, comparten y consumen. Este cambio ha ampliado las posibilidades de la fotografía contemporánea, transformándola en un medio interactivo, participativo y democráticamente accesible.

Este contexto digital ha dado lugar a nuevas formas de autorrepresentación e identidad visual, como se observa en el trabajo de Cindy Sherman<sup>3</sup>. En su serie *Untitled Film Stills, 1977/1980*, Sherman cuestiona la autenticidad de la imagen, representando personajes que remiten a estereotipos femeninos del cine y creando imágenes que no solo imitan, sino que también critican las narrativas visuales dominantes.

3 SHERMAN, C. (26/06/1997). En el ensayo *The Making of Untitled* para la Exposición: *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. Sherman reflexiona: *Supongo que inconscientemente, o en el mejor de los casos de forma semiconsciente, yo mismo estaba luchando con una especie de confusión sobre cómo entender a las mujeres. Los personajes no eran tontos; no eran simplemente actrices tontas. Eran mujeres que luchaban con algo, pero yo no sabía qué. La ropa las hace parecer de cierta manera, pero luego miras su expresión, por leve que sea, y te preguntas si tal vez "ellas" no son lo que la ropa está comunicando. No estaba trabajando con una "conciencia" elevada, pero definitivamente sentí que los personajes están cuestionando algo, tal vez se ven obligados a asumir un cierto papel. Al mismo tiempo, esos papeles están en el cine: las mujeres no están siendo realistas, están actuando. Hay tantos niveles de artificio. Me gusta toda esa maraña de ambigüedad.* MoMA. Nueva York. Documento disponible en <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/253>>[consulta: 14.1.2024].

En la era digital, sus autorretratos continúan siendo una crítica profunda a la construcción de la identidad a través de la imagen, una reflexión crucial en un mundo donde las imágenes se vuelven cada vez más superficiales y diseñadas para la viralidad.

Sin embargo, la explosividad de las imágenes también ha traído consigo un aumento en los esfuerzos de censura y control. A nivel gubernamental, político y corporativo, las imágenes pueden ser manipuladas, censuradas o eliminadas si amenazan con desafiar el orden establecido. Este fenómeno ha sido particularmente relevante en contextos autoritarios, donde el poder busca controlar las representaciones visuales de los eventos. Las imágenes pueden ser retiradas de las redes sociales, alteradas para manipular la percepción pública o incluso eliminadas para evitar la difusión de narrativas que no se ajusten al discurso dominante.

Zanele Muholi<sup>4</sup>, a través de su serie *Somnyama Ngonyama, 2016*, utiliza la fotografía para visibilizar a comunidades marginadas, en este caso, personas negras y queer en Sudáfrica. Las poderosas imágenes de Muholi no solo documentan, sino que desafían las construcciones visuales dominantes sobre raza y sexualidad. En su obra, las imágenes se convierten en una herramienta de resistencia, visibilizando identidades que históricamente han sido despojadas de poder y agencia.

La capacidad de las imágenes para actuar como agentes de resistencia se ve también en el trabajo de Ai Weiwei, quien ha utilizado la fotografía y otros medios visuales para exponer injusticias sociales y políticas, como en la serie *Remembering, 2009*, que documenta las mochilas de los niños muertos en el terremoto de Sichuan.

Las imágenes no solo se convierten en un testimonio, sino en una forma de denuncia y un acto simbólico contra el poder que intenta borrar las huellas de las tragedias. Ai Weiwei demuestra cómo las imágenes pueden convertirse en una poderosa arma de resistencia política, tal como Mitchell sugeriría al describir las imágenes como *explosivas* en su capacidad de desafiar y subvertir el orden social.

La explosividad de las imágenes no solo abre posibilidades para la visibilización, sino también para la manipulación y el control. En un mundo donde las imágenes circulan a través de las redes sociales a la velocidad de la luz, los estados y las corporaciones tienen cada vez más poder para censurar, modificar y suprimir imágenes que no se ajusten a sus intereses. Un ejemplo claro de esto es la obra de Richard Mosse<sup>5</sup> en *The Enclave, 2013*, donde documenta los conflictos bélicos en el Congo utilizando película infrarroja. Esta tecnología no solo crea una atmósfera visualmente impactante, sino que también cuestiona las narrativas visuales dominantes sobre los conflictos armados, invitando al espectador a reflexionar sobre el poder de la imagen en la construcción de la historia.

Desde el *giro pictórico* de Mitchell, la fotografía ha experimentado un cambio profundo. Si en el pasado las imágenes eran principalmente analógicas, la digitalización ha transformado completamente el proceso de creación, distribución y conservación de imágenes. Los fotógrafos contemporáneos se enfrentan a un contexto marcado por la falta de autenticidad, la manipulación digital y la abundancia de imágenes.

4 MUHOLI, Z. (15/03/2018). Presentación de la Exposición: *Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama* (¡Salve, oscura leona!) en El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. *En su obra se retrata a sí misma y, al hacerlo, pone en evidencia la propia historia de ellas (su pronombre preferido) —la negritud, la historia política de su país, la condición de género—, al tiempo que compromete la mirada del espectador que, ante sus imágenes, se ve obligado a preguntarse sobre el cómo, el cuándo, el dónde y el porqué de la construcción de estas imágenes.* Documento disponible en <<https://museomoderno.org/exposiciones/zanele-muholi-somnyama-ngonyama-salve-oscura-leona/>>[consulta: 14.1.2024].

5 MOSSE, R. (28/05/2013). Sobre el video: *The Enclave*. (<https://vimeo.com/67115692>) En el Massachusetts Institute of Technology. *Me interesaba mucho acabar con la convención genérica de la fotografía de guerra, que por diversas razones siempre ha estado un tanto desestetizada”, afirma Mosse. “Ya sabes, el blanco y negro y las imágenes con mucho grano, ásperas. Los fotógrafos han ocultado el potencial del medio por razones éticas muy sólidas, porque no quieren que se les vea como si hubieran abordado el paisaje del sufrimiento humano con belleza.* Documento disponible en <<https://docubase.mit.edu/project/the-enclave/>>[consulta: 14.1.2024].



Professor Bop, *NYC: Old Building Advertising*  
(Flickr Public Domain Mark)

<https://www.flickr.com/photos/professorbop/1448908055>

Esto plantea nuevas preocupaciones éticas y estéticas sobre el papel de la fotografía: ¿Qué significa la *verdad* en la fotografía contemporánea cuando la imagen puede ser editada, alterada o incluso fabricada artificialmente?

Al mismo tiempo, la fotografía contemporánea ha emergido como una herramienta poderosa de activismo social. Movimientos como Black Lives Matter<sup>6</sup> o las protestas en Hong Kong han demostrado cómo las imágenes fotográficas tienen el poder de visibilizar injusticias y movilizar a la opinión pública. En este sentido, la fotografía sigue siendo una de las formas más potentes de capturar y exponer las realidades sociales, políticas y económicas. Los fotógrafos contemporáneos no solo se enfrentan a la tarea de representar el mundo, sino de interrogarlo y problematizarlo, desafiando las estructuras de poder que pretenden *ocultar* la verdad de las imágenes, como sugería Mitchell.

En este contexto, el trabajo de Raghu Rai, fotógrafo documental, muestra cómo la fotografía sigue siendo una herramienta vital para la memoria histórica. Su cobertura de la guerra de independencia de Bangladesh en 1971 captura no solo los hechos, sino también las emociones y los momentos fugaces que componen la historia. La fotografía de Rai<sup>7</sup> continúa siendo una forma de resistencia visual, similar a la de otros fotógrafos mencionados, mostrando cómo las imágenes pueden ser un testimonio histórico ante los intentos de manipular la memoria colectiva.

El concepto de *giro pictórico* propuesto por Mitchell sigue vigente y se ve amplificado en el contexto actual, en el que las imágenes, especialmente las fotografías, tienen un poder abrumador para transformar la percepción social, política y cultural. Desde 1992 hasta 2021, hemos sido testigos de una proliferación de imágenes que no solo representan la realidad, sino que la construyen, distorsionan y, en muchos casos, la manipulan. En la fotografía contemporánea, la capacidad explosiva de las imágenes se ha visto tanto enriquecida como diluida por la digitalización, la cultura de consumo rápido y los esfuerzos por controlar su circulación.

A medida que la fotografía continúa evolucionando, los estudios de la imagen se enfrentan a nuevos retos, pero también a nuevas oportunidades para explorar la relación entre el individuo, la sociedad y las imágenes en un mundo cada vez más visual. Las preguntas de Mitchell siguen siendo cruciales: ¿Cómo gestionamos el poder de las imágenes? ¿Pueden las imágenes seguir siendo herramientas de resistencia en un mundo inundado de visualidad superficial? Estas son las interrogantes que guiarán el futuro de la fotografía y los estudios de la imagen en la próxima década.

Asunción Lozano y Pedro Osakar, 2021.

6 BLACK LIVES MATTER. *Black Lives Matter imagina un mundo en el que los negros de toda la diáspora prosperen, experimenten la alegría y no se vean definidos por sus luchas. En la búsqueda de la liberación, imaginamos un futuro totalmente despojado de la policía, las prisiones y todos los paradigmas de castigo y que invierte en la justicia, la alegría y la cultura.* Documento disponible en: <<https://blacklivesmatter.com/>>[consulta: 14.1.2024].

7 BOSCO, R. (11/02/2008). *Visiones de la India en Casa Asia.* Raghu Rai manifiesta: *Lo que el fotógrafo capta vivirá eternamente. Su enfoque debe ser muy preciso, porque de su conexión con el mundo exterior surge la energía que da poder a la imagen.* El País. Documento disponible en: <[https://elpais.com/diario/2008/02/11/catalunya/1202695660\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/02/11/catalunya/1202695660_850215.html)>[consulta: 14.1.2024].



F, Back, *Megachile centuncularis*, 2014  
Art Photo Book: Bees: An Up-Close Look at Pollinators Around the World  
(Flickr Public Domain Mark)

# DOMINGO CAMPILLO GARCÍA

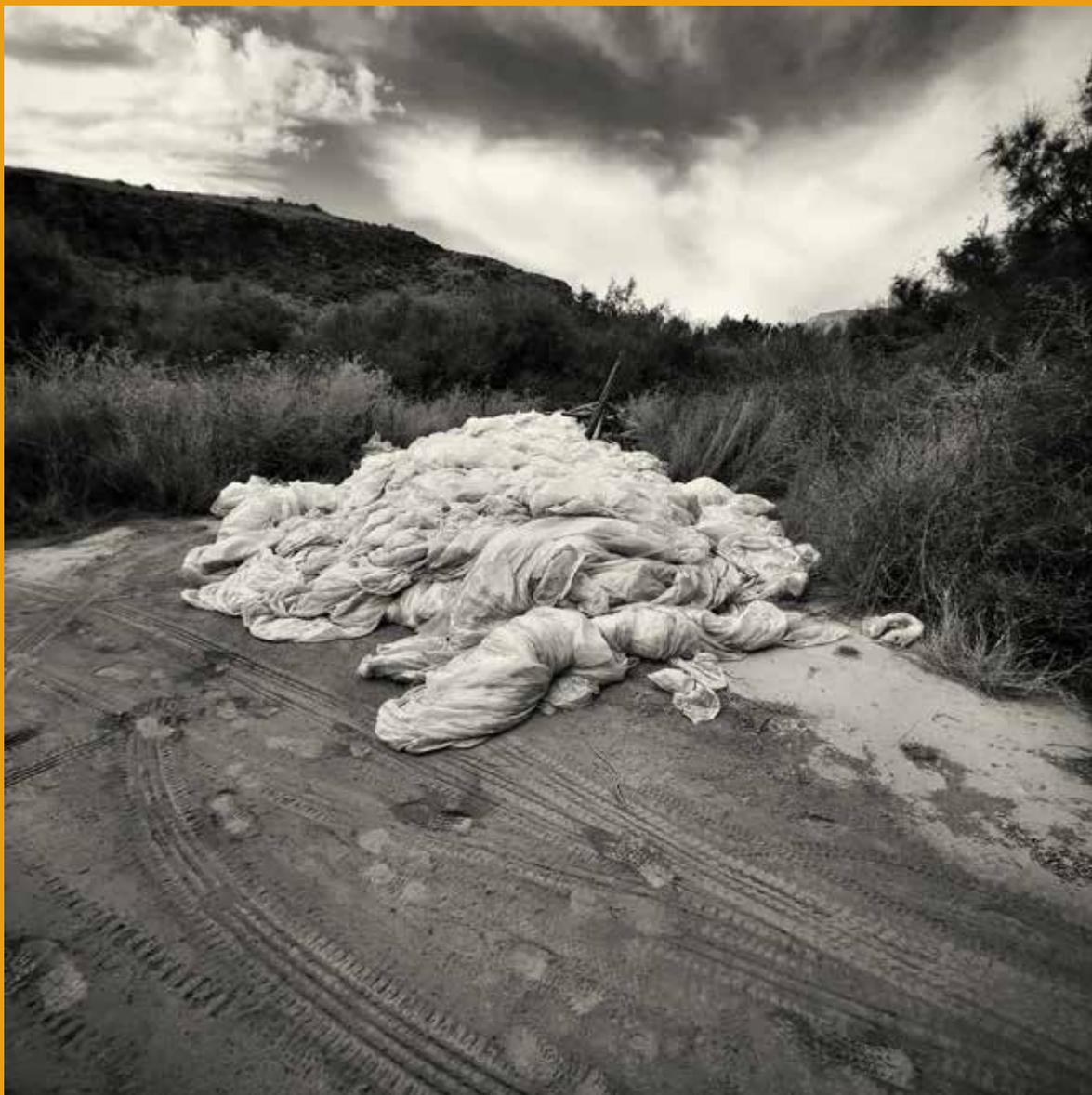
## HACER UN MAPA

### 1.

Construir un mapa implica traspasar la linde que nos separa de lo indeterminado para situarse en lo dominado; un acto sucesivo y consecutivo con cada paso que se comprueba y se dibuja con la mirada retrospectiva hacia el espacio atravesado, lo dejado atrás. Es verdad que las conclusiones del viaje se obtienen a la vuelta -a modo de analepsis- cuando se produce la confrontación de las expectativas previas con lo experimentado en el trayecto, un dominio sobre lo aprendido que trasciende el mero desplazamiento de ir y volver.

Este recorrido desde no conocer hasta saber lleva consigo un desplazamiento a otro punto de comprobación en el que se abrirán tentativas de orientación hacia otro nodo cuya existencia puede ser incierta: las sendas nunca están libres de encrucijadas imprevisibles que obligan a tomar una decisión sobre qué vía tomar para llegar a un lugar abierto y no estacionario.

Es el irremediable juicio de la duda ante una elección, decisión o separación, que es el significado de la palabra griega *krisis*, cuando los caminos presentes son vías posibles y el cometido no es anular sino conocer y observar, con los pasos propios, que los trayectos diversos estimulan los descubrimientos que no sancionan otros desvelados por la decisión de optar por otro derrotero.



Domingo Campillo García, *Aporía I*, 2020-21  
Fotografía. 40x40cm

Al mapa se le ha atribuido un papel fundamental como paradigma territorial depositario de poderosos contenidos conceptuales. En tanto carta donde exponer los productos del conocimiento, se ha ido implementando como un apoyo fáctico para orientar en el recorrido de lo conocido y no olvidar el origen del trayecto por si fuera preciso volver. El mapa, como instrumento exacto, infunde la seguridad de una exploración programada, escalada y proclive a una andadura sin extravío. La interpretación de los signos dibujados promueve la acometida del trayecto con un objetivo de llegada, con el nombre al otro lado del camino sabido.

Pero la representación cartográfica de un territorio será tanto más exacta cuanto más accidentes geográficos aparezcan reflejados sobre el papel; un mayor alejamiento de la superficie remitirá una mayor área de reconocimiento en detrimento de una adecuada inscripción de, entre otras cosas, los cursos de agua, las curvas y bifurcaciones de camino, los puntos geodésicos o la anchura de costas, acentuando la existencia de puntos sin información que cercenarían la apreciación y el conocimiento exacto del territorio. La disminución de la distancia del punto de enfoque facilitaría la concreción de detalles y la descripción de la extensión representada y sus accidentes.

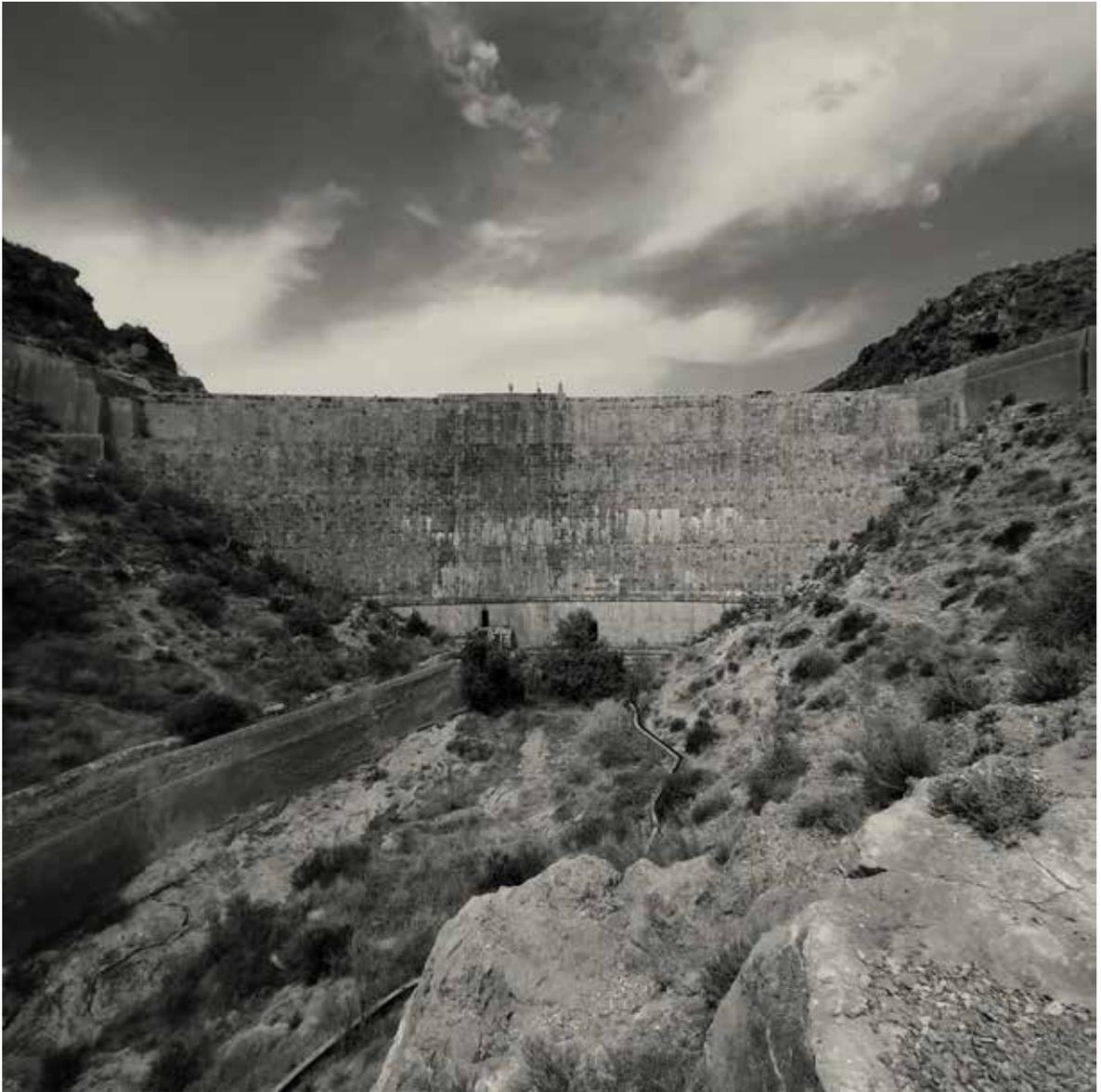
Sin embargo, esta reflexión sobre la exactitud da lugar a una aporía, un punto de interrupción del camino, pues la cumplimentación del objetivo hacer un mapa que represente exactamente al territorio, de tal manera que las descripciones dibujadas atesoren fielmente todo lo comprendido en la superficie de la extensión representada,

comportaría representarlo a escala 1:1, cumpliéndose la premisa de exactitud sin necesidad de emprender una mutilación de bordes borrosos. Y es aquí donde se presenta la paradoja pues, aunque la representación ideal coincidiera con la propia estructura, situación y accidentes del sistema representado, la capacidad de observación en la toma de referencias y reconocimiento devendría infinita ante el incalculable número de entradas de información que generaría dicho mapa; resultaría, por tanto, infructuosa su apreciación y tanto mas inútil cuanto se trataría de un objeto indomitable.

La exactitud del mapa, entonces, es esencialmente una cuestión dependiente de la focalización y de la escala. Lo exacto, por tanto, es una descripción compartimentada que se acota dentro de unos límites ideales y racionales.

## 2.

Los mapas han impuesto progresivamente la optimización de los tiempos de trayecto. Gracias al dibujo y a las leyendas que llevan inscritas, anulan la incertidumbre que ocasiona la desorientación de un viaje inaugural y aleja la desconfianza de errar en la elección de un camino en una bifurcación de senderos. En la tentativa del deslinde de los bordes, un tiempo perdido en especular cual es el siguiente paso o donde establecer el siguiente nodo de recapitulación no estimula a la condición de efectividad homologada que ostenta el beneficio de lo sabido conforme a las lógicas económicas capitalistas establecidas: detenerse sin utilidad funcional es perder el tiempo. Y esta consideración se opone a los términos de descubrimiento, contingencia o errabundeo.



Domingo Campillo García, *Aporía II*, 2020-21  
Fotografía. 40x40cm

La cronometría se impone y prevalece: si los nodos de inicio y llegada se conocen, no hay nada que preguntar durante el trayecto, por tanto, solo queda saber cuánto tiempo queda para llegar: "Sorpresa y decepción de los viajes. Ilusión de haber vencido la distancia, de haber borrado el tiempo" (Perec, 2007: 117).

Pero todo mapa tiene su confín, su frontera sin traspasar, a partir de la cual la palabra se obstina en no signar y las referencias se encarnan en los sentidos y en la memoria; y lo real se confunde con el imaginario sin la menor señal de entrada en juicio y racionalidad, hasta tal punto de producir parálisis ante la indeterminación.

En este punto es donde se sitúa la serie fotográfica Aporía. Las tres fotografías dan cuenta de posiciones geográficas en las que algún impedimento físico o psíquico (orografía del lugar, construcciones infranqueables o desconfianza y temor a seguir un sendero) obstaculiza el paso produciendo contradicciones y dificultades lógicas no previstas. De manera especulativa, se plantean, razonamientos contradictorios sobre el conocimiento de nuestro entorno y sus periferias. La hipervisualización a la que estamos sometidos permite tener acceso a un consumo de información desmesurada que permite hacer previsiones: no hay sobresaltos y apenas existe extrañamiento debido al consumo de imágenes y los sistemas de geoposicionamiento. Paradójicamente, de eso se trataba cuando se comenzaron a hacer los mapas, de ofrecer el dibujo de los que pasaron por allí antes, de señalar con un nombre, de instaurar caminos. De la misma forma que las postales enseñaban los lugares antes de la llegada masiva de la cámara.

Aporía es una reflexión sobre el territorio y sus caminos, los que se andan y los que se bifurcan incitando al desasosiego de la duda.

- Perec, G. (2007). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.



Domingo Campillo García, **Aporía III**, 2020-21  
Fotografía. 40x40cm

# MARÍA CARO CABRERA

## SI LA PARTE ES EL TODO

Intentando analizar el tándem fotografía/texto, dice Barthes<sup>1</sup> que son dos estructuras diferentes que concurren, pero al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía) por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras ocupan espacios reservados, contiguos pero no "homogeneizados", como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una única línea de lectura. Así pues, el análisis debe comenzar por aplicarse a cada estructura por separado; tan solo después de agotar el estudio de cada una de las estructuras se estará en condiciones de comprender la manera en que se completan éstas.

Ni siquiera la connotación, que es la imposición de un segundo (tercero, cuarto) sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho y que se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de la fotografía, ni siquiera esas capas adheridas a la imagen global de la obra, van a llenar el vacío de sentido, ni un análisis estructural "por separado", como propone Barthes, de la palabra y la imagen. El caso es que la fotografía y el texto, por mucho que aparezcan en comunión, evocando en su contigüidad a las reglas del paratexto, no tienen por qué complementarse, no están obligados a impulsar desde dos sitios un sentido único.

1 BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Editorial Paidós. Barcelona. p12



Fig. 4.  
Tras una secuencia lo suficientemente larga de observaciones, y a condición de que ninguna de ellas contradiga la teoría, concluimos (estadio 4) que esta es cierta.

María Caro Cabrera, **FIG. 4** (de la serie "LA FALSA TEORÍA"), 2020  
Impresión digital sobre papel. 69x69cm



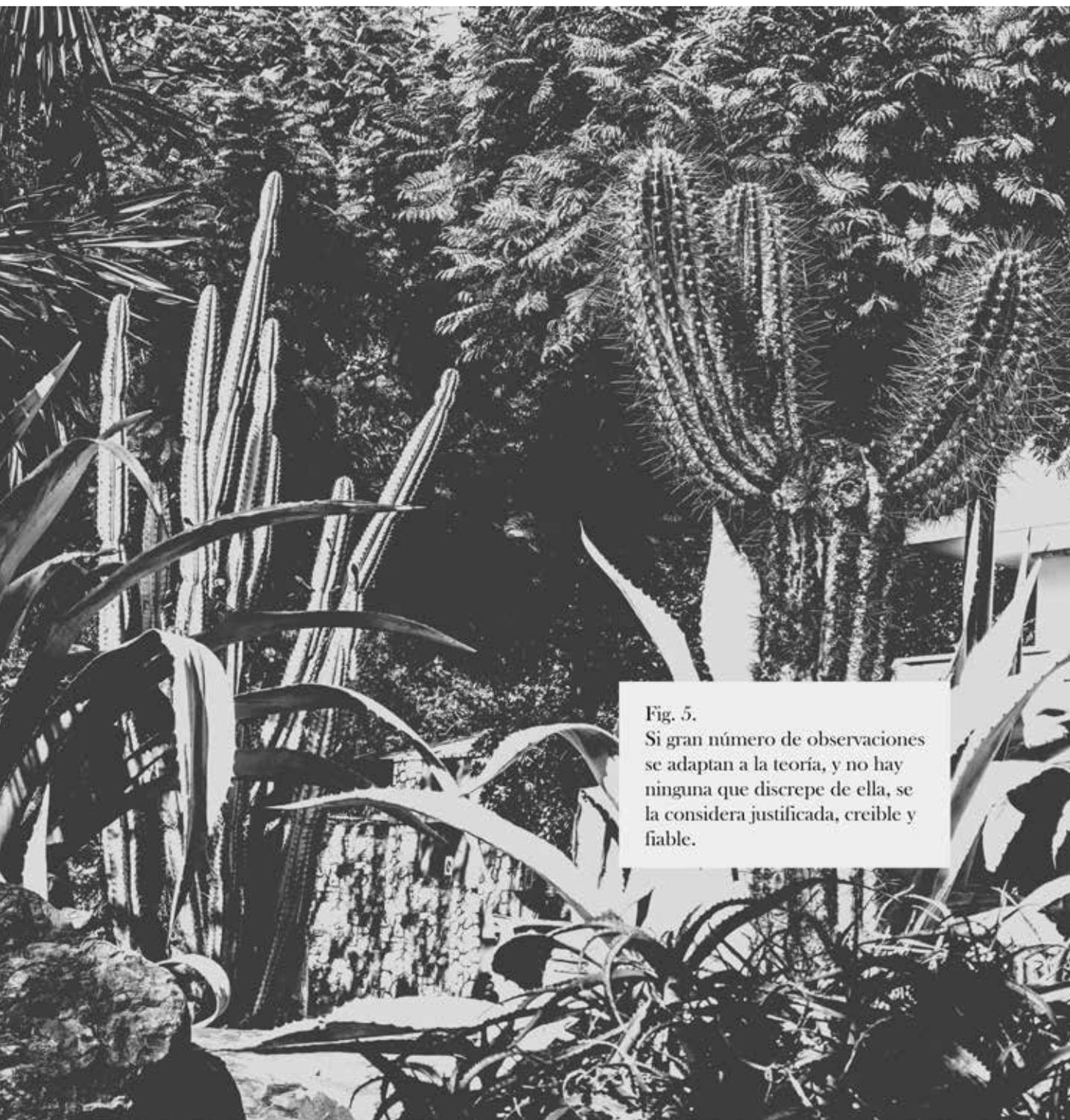


Fig. 5.  
Si gran número de observaciones  
se adaptan a la teoría, y no hay  
ninguna que discrepe de ella, se  
la considera justificada, creíble y  
fiable.

El sentido en una obra icónico textual no es preceptivo, no es un número resultado de una operación matemática, la suma no es proceso, ni fórmula, ni solución. Es más, la suma es imposible.

La presunción de sentido no es la razón de la colateralidad de un texto y una imagen en mi obra, aunque sea esa colateralidad la que invite a la mirada del lector/espectador a realizar el trabajo de fusión, de recopilar un producto. Cometido ímprobo que acaba agotándose en su propio fracaso.

El contexto es un reductor del significado, lo acota, demanda esa acción por parte del lector/espectador, cuantos más elementos pongamos alrededor de una imagen más estamos mermando los derroteros significantes, pero no siempre apiñar da resultados narrativos, como una página llena de viñetas. Hay un momento en que la propia acumulación resta, destruye, neutraliza. No es que haya agujeros en el discurso, es que hay multitud de discursos no dialogantes, que muestran orgullosos los fosos que los separan, que ejemplifican su problema de continuidad.

La forma plástica emerge ya sin obligaciones, imposición o cargo, limpia, aunque connotada. Ya he dicho antes que la cultura la connota, la estructura que respeta, la vecindad que presenta y los tratamientos que muestran los elementos icónico textuales la connota. De eso se trata al fin y al cabo, de mostrarse a sí misma, a su corpus hecho de partes, y no sólo en el presente acabado sino en el pasado del ir haciéndose, de ir arrimándose las partes, juntándose no sumándose. Unas partes, en consecuencia y aunque suene contradictorio, completas, independientes.

La no obligación de sentido que tiene "el todo" -la forma global de la obra plástica-, le otorga la posibilidad de cualquier otro orden, de que en su proceso hubiera encontrado la totalidad de otra manera, con otras piezas. Y sin embargo el sistema que construyo, una vez que está

construido, es un encuentro "duradero". Según Bourriaud<sup>2</sup> este se revela como tal a partir de que sus componentes forman un conjunto cuyo sentido "persiste" en el momento del nacimiento, planteando "posibilidades de vida" nuevas.

Me gusta el concepto "encuentro duradero" para referirme a la obra plástica, pero aún más me gusta el de "fijación momentánea" que usa Derrida cuando se refiere al signo lingüístico. Para este autor el signo lingüístico no es tanto una unidad compuesta de significante y significado como una "fijación momentánea" en el proceso entramado y en continuo desarrollo del lenguaje. Según Derrida la propia posibilidad de repetición del signo divide su identidad, porque si puede reproducirse en distintos contextos, el significado también está sujeto a estos cambios<sup>3</sup>. Ese significado sería como un espacio vacío pero efectivamente circunscrito, que puede llenarse de distintos modos.

Estas series mías son conscientes de su ruido, un ruido que nace de contrarrestar diferentes mensajes. Un ruido que surge gracias al texto que se pega a la imagen como una garrapata, porque el texto es el que es y el lector/espectador conoce el código para desentrañarlo, y ese conocimiento hace imposible el obviarlo. Así que la obra -esta "posibilidad de vida"- presenta un desconcertante ruido no productivo que remite a sí misma todo el tiempo, a su forma entera y a sus partes; que devuelve la vista a sus procesos, evocando desde la toma de las fotografías, el evento que documentan, su selección y ordenación individual, en parejas o tríos, hasta la elección de los textos que las acompañan, el libro, el párrafo, el verso... Proceso y producción al fin y al cabo, decisiones tomadas por el creador, realizadas en base a lo misterioso de la relación, la evocación, la paridad y la coincidencia espaciotemporal.

María Caro Cabrera, 2021

2 BOURRIAUD, N. (2008). *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editores. Buenos Aires. p.19  
3 DERRIDA, J.(1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI. p. 30.



Fig. 9.  
Pero la idea del doctor Johnson es más  
que una refutación del solipsismo. Ilustra  
también el criterio de realidad utilizado  
por la ciencia, es decir, *si algo puede devol-  
ver el golpe, existe.*

# LA FALSA TEORÍA (2021)

**MARÍA CARO CABRERA**

La serie fotográfica “La falsa teoría” (2021) se compone de varias obras en torno a la relación entre la imagen y el texto, o mejor dicho en torno a la imagen que aparece contenida en los documentos editoriales.

Es el resultado del reencuentro con el libro de David Deutsch “La estructura de la realidad” (1999) y algunos de sus textos que fui subrayando en el pasado. La dislocación que supone descubrir en el presente una serie de conceptos extraños que en su momento resultaron importantes para mí, es el detonante de esta obra en la que las imágenes fotográficas aparecen convertidas en figuras y se ven acompañadas de un texto al que, según las normas paratextuales, deberían hacer referencia. La imagen debería ilustrar la idea que textualmente le acompaña, aunque no sucede así.

La estructura de la realidad se desdobra de tal manera que lo real sensible no es sino sólo en sus representaciones: un análisis teórico por una parte y una imagen por la otra. Nos dirigen ambos hacia un pasado en el que tal vez esos contenidos teóricos subrayados tuvieran un sentido incuestionable y fueran capaces de sostener esa realidad con la que hoy cortan lazos.

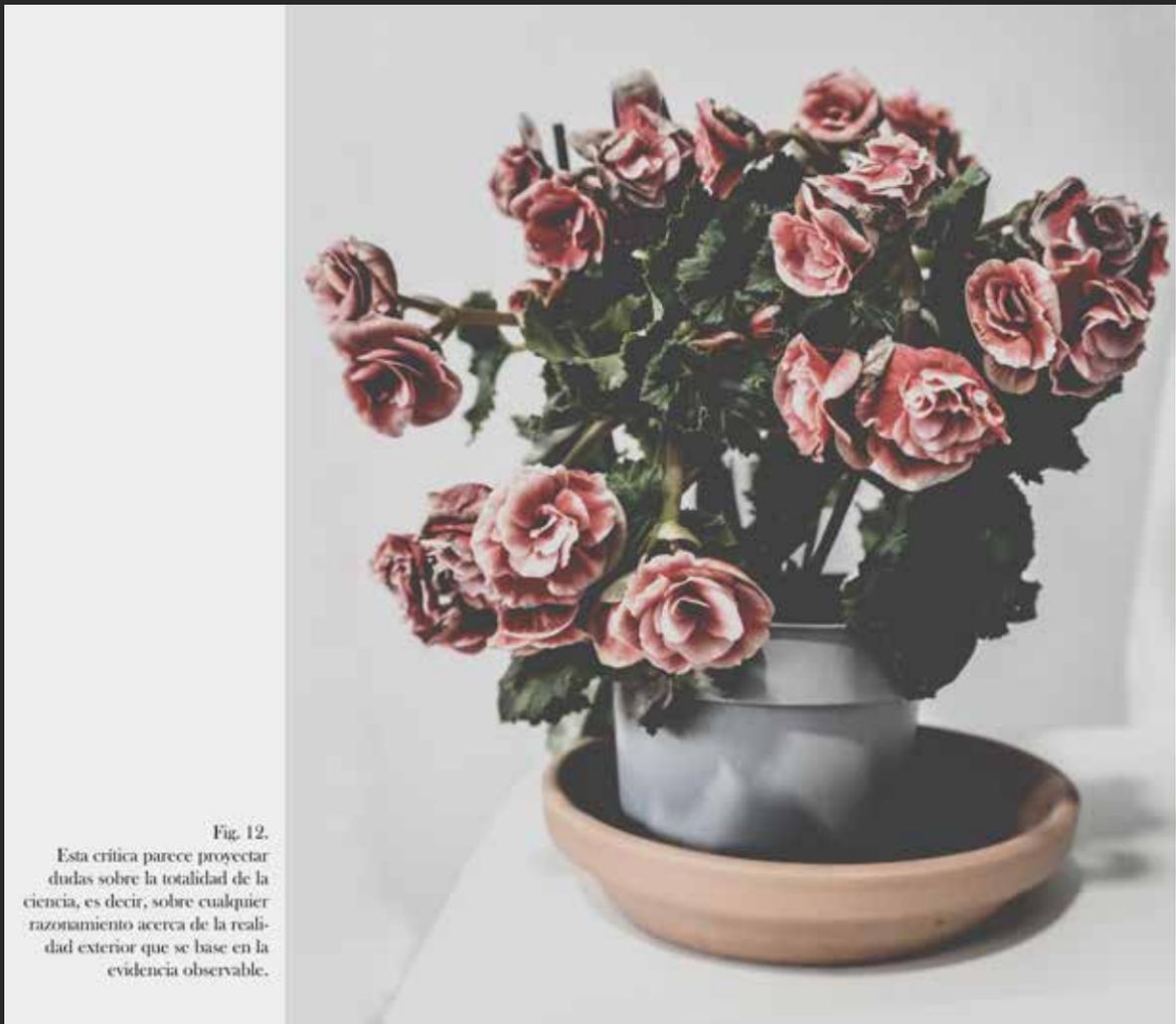


Fig. 12.

Esta crítica parece proyectar dudas sobre la totalidad de la ciencia, es decir, sobre cualquier razonamiento acerca de la realidad exterior que se base en la evidencia observable.

María Caro Cabrera, **FIG. 12** (de la serie "LA FALSA TEORÍA"), 2020  
Impresión digital sobre papel. 67x79cm



Fig. 6. El hecho de que tenga una sola consecuencia falsa implica que la teoría no puede ser cierta.

María Caro Cabrera, **Fig. 6.** (de la serie "LA FALSA TEORÍA"), 2020  
Impresión digital sobre papel.73x79cm



Fig. 7. Por consiguiente, sólo los resultados experimentales que realmente refuten una teoría competidora válida, pueden considerarse “corroboración”.



Fig. 10. Podría argumentarse también que es imposible fabricar máquinas herramientas precisas, porque la primera debería ser por fuerza fabricada con máquinas herramientas imprecisas...

María Caro Cabrera, **Fig. 10.** (de la serie "LA FALSA TEORÍA"), 2020  
Impresión digital sobre papel.79x79cm.



Fig.11. Representamos las instantáneas pegadas en el orden correcto porque así mostramos las relaciones entre ellas determinadas por las leyes de la física.

María Caro Cabrera, **Fig. 11.** (de la serie **"LA FALSA TEORÍA"**), 2020  
Impresión digital sobre papel. 79x79cm.

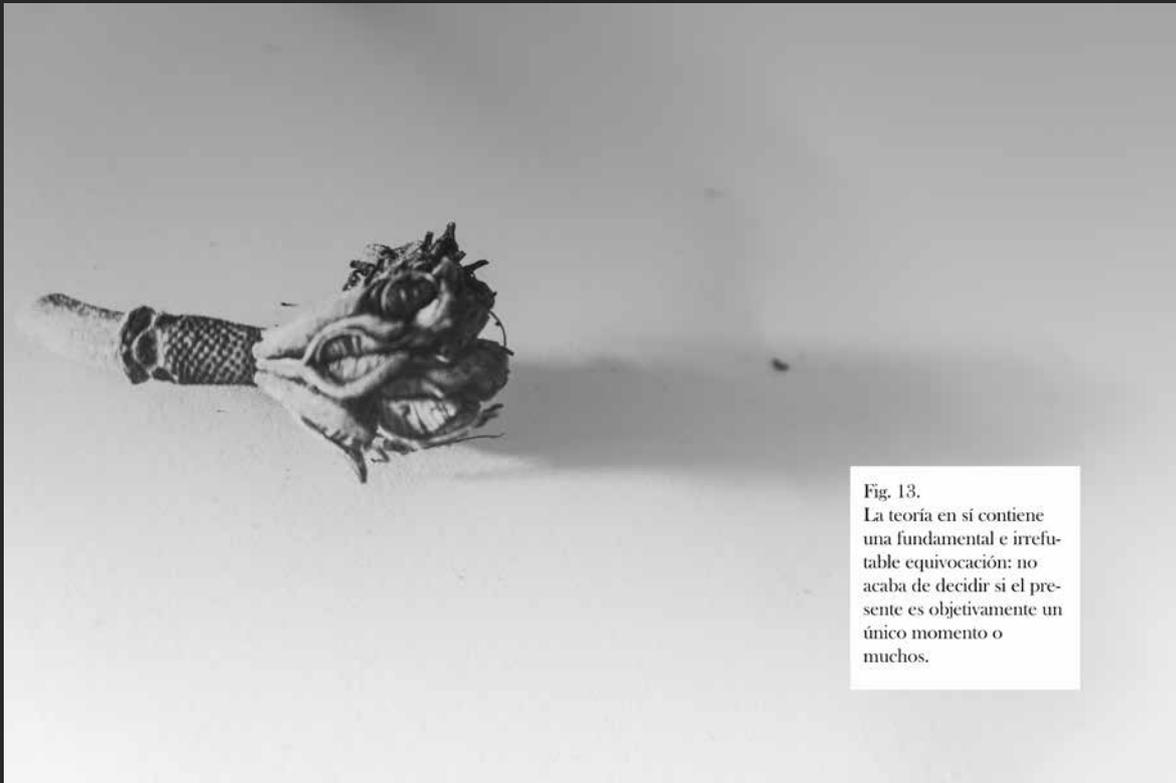


Fig. 13.  
La teoría en sí contiene una fundamental e irrefutable equivocación: no acaba de decidir si el presente es objetivamente un único momento o muchos.

María Caro Cabrera, **Fig. 13.** (de la serie "LA FALSA TEORÍA"), 2020  
Impresión digital sobre papel.52x79cm



Fig. 14. El origen de este error es que estamos acostumbrados a que el tiempo constituya el marco exterior de toda entidad física.

# **OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ**

## **STATEMENT**

Desarrollo una práctica artística que se centra en el análisis de los procesos de construcción relacionales y sociales. Con una estrategia multidisciplinar, exploro las construcciones e identidades de género, las disidencias afectivo sexuales, el racismo como estructura de relación y exclusión social, las jerarquías que producen el heteropatriarcado y el cissexismo, el capacitismo como sistema de exclusión corporal y social, etc. Si bien mi producción se inclina hacia la escultura y la instalación, desarrollo aquellas tecnologías que considero necesarias para cada proyecto que llevo a cabo, pudiendo ser estos en solitario o involucrar procesos colaborativos.



Oihana Cordero Rodríguez, **Jai Alai (After Julia Hien)**, 2021  
Impresión digital sobre poliéster y vídeo sin sonido reproducido en iPhone  
Instalación completa de 160x90cm. aproximadamente

# EL PROYECTO

Este proyecto está vinculado a otros trabajos fotográficos y videográficos desarrollados por la artista desde 2012. En todos ellos se explora la relación que mantiene la representación con los procesos de conformación identitaria. Con este nuevo proyecto, se busca unir ambas disciplinas para realizar un análisis especulativo sobre la identidad cultural y la construcción de la propia subjetividad. Para ello, se acudirá a la colaboración de la mirada poco entrenada con la finalidad de hacer funcionar espacios confusos de producción de significado, desvelando así su fragilidad y mutabilidad.

Esta instalación está desarrollada a partir de la unión de dos perspectivas: la de la mirada consciente de la significación visual de la imagen y aquella que aún está en ciernes. Ambas confluyen para poner en funcionamiento representaciones un tanto esquivas, que quieren señalar varias cuestiones al mismo tiempo. Así, la instalación está compuesta por dos impresiones digitales sobre poliéster y un vídeo sin sonido reproducido en bucle en un teléfono móvil. Las fotografías son el resultado de esa mirada consciente e intencionada que busca abrir espacios de pensamiento a través de la imagen. El vídeo, si bien está mediado, es el resultado de esa búsqueda juguetona, curiosa e incansable que solo nos puede ofrecer una niña de corta edad cuya relación con la reproducción de la imagen tiene aún la capacidad de la sorpresa continua.

¿Qué narrativas, identidades y acciones podemos derivar de las composiciones, colores y espacios que se nos muestran? Vivimos en un contexto occidental, dominado por procesos (pos)colonialistas y construcciones identitarias cerradas y jerárquicas, arraigadas en conceptos nacionalistas que centran la identidad en la familia biológica, cisheterosexual, blanca y nuclear. Un contexto que por un lado asume procesos extremos de globalización y migración, y por otro se repliega sobre los conceptos anquilosados en una supuesta identidad inmanente y esencialista, anclada en las falacias de la nación, la raza o la cultura. El contexto social que nos rodea nos devuelve señales claras sobre quiénes debemos ser.

Pero nos resistimos a ello, desde nuestro hacer desvelamos verdades múltiples, más complejas, divertidas, amables, juguetonas y vivibles. Jai Alai es el nombre en euskera para denominar un frontón y un tipo de modalidad deportiva de la pelota vasca: un deporte con arraigo, con orgullo nacional y exportación internacional. Pero jai alai también significa fiesta, fiesta alegre. Usurpamos el jai alai para nuestra fiesta, jai alai para quienes somos miradx s al pasar, para quienes estamos en lo liminal de muchas cosas, de la cultura, de la identidad, del idioma, del lugar, del género, de la posibilidad.

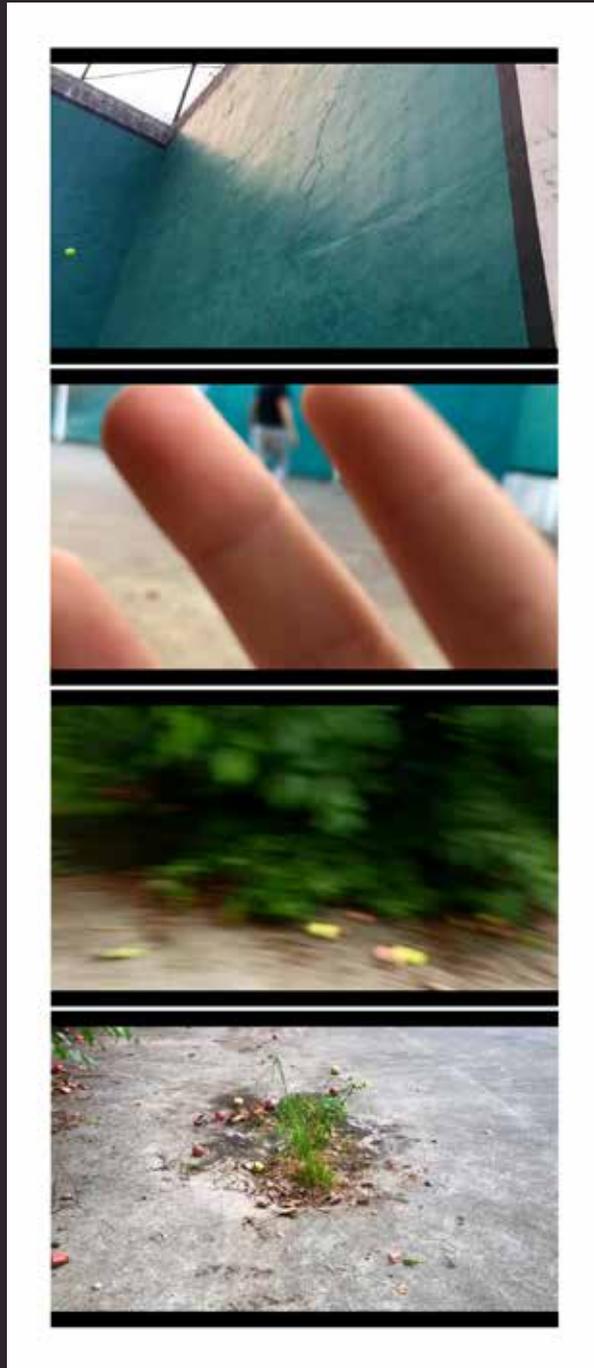
Oihana Cordero Rodríguez, 2021



Oihana Cordero Rodríguez, **Jai Alai (After Julia Hien)**, 2021  
Impresión digital sobre poliéster. 30x22cm (Fragmento)



Oihana Cordero Rodríguez, **Jai Alai (After Julia Hien)**, 2021  
Impresión digital sobre poliéster. 55x75cm (Fragmento)



Oihana Cordero Rodríguez, *Jai Alai (After Julia Hien)*, 2021  
4 Capturas de pantalla del vídeo (Fragmento)

# **MAR**

# **GARRIDO**

# **ROMÁN**

## **PAUSAS Y ESPACIOS**

Pensar sobre la naturaleza del concepto paisaje, necesariamente cuestiona nuestra relación con ese afuera que nos contiene, nos define y transforma y que, a su vez, contribuimos individual y colectivamente a transformar en cada momento. Me relaciono con el paisaje a través de la reflexión, la pausa y el tiempo que dedico a cada imagen.

Selecciono los lugares que después serán fotografías, y eso me lleva a caminar, buscar, escoger. Encontrar espacios a los que vuelvo una y otra vez para sentir los cambios de luz, las huellas del tiempo que humanizan y hacen habitable ese paisaje a través de la mirada. De esta forma intento transmitir la emoción que me produce ese momento, ese determinado fragmento de vida.



Mar Garrido Román, **Diacronía I, 2021**  
Fotografía digital sobre papel de algodón  
73x110cm. Edición: 5 ejemplares + 1PA (del 1/5 al 5/5)

Cada imagen contiene manchas y signos, indicaciones de tiempo y ritmo que articulan el diálogo silencioso que será interpretado por cada observador. Configurando, como afirma David Le Breton en *Caminar la vida*, una reivindicación de la lentitud: "La lentitud es la clave para comprender lo vasto que es el mundo y lo inagotable que es nuestra curiosidad". Y al mismo tiempo, esas imágenes son, el resultado de mi encuentro con el paisaje a través del acto de caminar. Recorrer el territorio con el cuerpo.

De lo abstracto a lo concreto, del plano general al plano detalle. Para sugerir el recorrido de la mirada, no utilizo técnicas fotográficas como la profundidad de campo, sino técnicas pictóricas donde el orden de lectura se realiza mediante el claro oscuro y la totalidad de la imagen permanece enfocada.

La imagen fotográfica extrae y separa del conjunto un fragmento delimitado, un recorte del mundo que nos permite trasladar las cuatro dimensiones de los cuerpos (ancho, largo, alto y tiempo), a la bidimensionalidad de la representación fotográfica. En este sentido, a pesar de su potencial descriptivo, la fotografía desordena y quebranta la continuidad, transgrediendo así las reglas de la presencialidad.

Caminos recorridos, pisadas que se incorporan a la biografía, latidos.

Mar Garrido Román, 2021





Mar Garrido Román, **Codificación de la Fragilidad, 2021**  
Díptico. Fotografía digital sobre papel de algodón  
110x146cm. 110x73cm cada imagen. Edición de 5 ejemplares+1PA (del 1/5 al 5/5)





Mar Garrido Román, ***Del curso de las cosas***, 2021  
Díptico. Fotografía digital sobre papel de algodón  
73x168cm (73x110cm y 73x58cm). Edición de 5 ejemplares+1PA (del 1/5 al 5/5)

# SENDA NATURAL

Senda natural es una muestra formada series fotográficas que prescinden de la figura humana intentando atrapar lo imperceptible del paisaje para crear una tensión entre lo escondido y lo mostrado.

Caminar, recorrer, sumergirse en el paisaje.

Explorar el territorio mediante el movimiento.

Detenerse y escuchar. Deshacer lo andado.

Adecuar la mirada a la pausa. Contemplar. Esperar.

La observación de lo tangible sacude mis certezas, cataliza mis recuerdos.

Al lado de la belleza, lo monstruoso se intuye.

Volver a mirar. Detenerse.



Mar Garrido Román, **El lugar de los afectos I, II, 2021**

Fotografía digital/papel de algodón. Díptico. 45X90cm. Edición de 5 ejemplares+1PA (del 1/5 al 5/5)

Mar Garrido, **El lugar de los encuentros I, II y III, 2021**

Fotografía digital/papel de algodón. Díptico. 110x220cm. Edición de 5 ejemplares+1PA (del 1/5 al 5/5)

Mi propuesta artística se fundamenta en el momento aparentemente detenido; la sucesión y alteración de procesos que acontecen a distintas velocidades y la discontinuidad narrativa del espacio que se intuye fuera del encuadre. La supuesta verosimilitud de los fragmentos de naturaleza que muestran las fotografías y las reglas narrativas que crea el texto ausente, me permiten oscilar entre mimesis y diégesis. Entiendo esta elipsis, como el elemento que define la elección del instante preciso de toma de una imagen en intervalos formales de tiempo. Propongo la interrupción como un espacio de silencio que nos permite detenernos y volver; un elemento híbrido que posibilita el palpitar de las imágenes-huella que se ordenan y desestructuran en el recorrido de las series fotográficas.

Mar Garrido Román, 2021

# IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO

## STATEMENT

Cómo artista plástico multidisciplinar baso una gran parte de mi obra en la pintura y el dibujo contemporáneo mezclando éste con otros medios como la fotografía, la animación, etc., creando así un particular mundo que une lo real y lo imaginario, a través de la superposición de diferentes conceptos e imágenes.

Me gusta cuestionar la realidad llevando algunos conceptos a extremos utópicos o salvajes. Establezco una base intelectual, unos cimientos basados en hechos históricos, en temas socio-culturales, políticos y filosóficos. Este es siempre el primer escalón que realizo a la hora de afrontar un nuevo proyecto, para más tarde acceder a la improvisación, algo fundamental en mi trabajo.

Por otro lado doy siempre a mis obras una cierta ambigüedad ficticia a través de la acumulación de metáforas visuales llenas de conceptos y contradicciones. La persona que asiste a la obra debe ser el último en cerrar el significado, no sólo a nivel artístico, sino también a nivel conceptual. Interrogo al espectador, para que se cuestione cosas y que él mismo las conteste. Combino la pintura y el dibujo con otros lenguajes, como son la animación, el vídeo o el fotomontaje. De esta manera expando mi obra a través de diferentes medios, ampliando mi particular visión de la realidad que llega al espectador de una forma más directa.

Iván López Izquierdo, 2021



Iván López Izquierdo, *Revisited portrait*, 2016  
Collage digital sobre papel fotográfico.40x60cm

# A FESTA BRASILEIRA EN ROUEN

IVAN LÓPEZ IZQUIERDO

Indagando en el concepto de camino o senda llegué hasta una historia en la cual se me desplegó un abanico de posibilidades en cuando a mapas y paisajes imaginarios. En 1550 en la ciudad francesa de Rouen tuvo lugar un evento bastante pintoresco de la historia del colonialismo. Con motivo de la visita del monarca Enrique II y todo su séquito, una serie de empresarios locales, comerciantes y armadores franceses decidieron montar un espectáculo que animase al monarca a invertir parte de su fortuna en las expediciones al nuevo mundo. El espectáculo consistió en recrear un hábitat amazónico en una isla del río Sena, que pasa por dicha ciudad, construyeron un pórtico enorme, llenaron la isla de monos de distintas razas, macacos, papagayos y otros pájaros exóticos, plantas, arboles traídos de Brasil y recrearon un poblado Tupinambá.

No contentos con esto añadieron 50 indígenas Tupís desnudos y pintados con sus atuendos habituales, 250 marineros normados y 50 prostitutas para que hiciesen la vez de mujeres de los indígenas. Con todo este escenario se representaron danzas, escenas de caza, pesca, rutinas del día a día y por si fuera poco también hubo simulacros de batallas terrestres, "schiomaquias" entre los indígenas y los marineros en la cual acabaron prendiendo fuego a parte de la isla. También hubo una representación de batallas navales "naumaquia" entre navíos franceses y canoas de indígenas.



Iván López Izquierdo, *A Festa Brasileira*, 2021  
Collage digital sobre papel fotográfico. 60x40cm

Todo este teatro está cuidadosamente contado y documentado en un libro llamado "Une Fête Brésilienne célébrée à Rouen en 1550" escrito en 1850 por Ferdinand Denis un francés estudioso de la cultura brasileña que encontró varios textos antiguos donde se narraba todo con muchos detalles.

Esta historia dio pie a comenzar una serie de fotomontajes a modo de paisajes surrealistas y al que pertenecen las piezas expuestas en esta exposición. "A festa Brasileira" donde quise de alguna forma traer a la actualidad y a mi imaginario esta crónica "surrealista" de la historia francesa. Para ello usé como base una serie de fotografías en blanco y negro de los escenarios de una de las batallas más cruentas de la primera guerra mundial, la contienda de Verdún (Francia) que tuvo lugar en 1916. Estas fotografías las compré en un rastro de segunda mano en la ciudad de Burdeos hacía casi 15 años atrás y ahora tomaban protagonismo gracias a esta obra que iba tomando forma. Con ellas cree un fotomontaje en el que se ve un campo de batalla novelesco conformado por monumentos a los soldados caídos, trincheras abandonadas, túmulos mortuorios, puentes, obeliscos y torres fortificadas por aquí y por allá. Una vez que el campo estaba ilustrado sólo faltaba introducir a sus protagonistas, indígenas Tupinambás, Santos cristianos, poetas contemporáneos, esculturas griegas, perros pintorescos, alguna Gorgona... toda una serie de personajes que interactúan con el escenario creando una imagen inquietante así como lo debió de ser la fiesta Brasileña de 1550 en Rouen.

Por último en este catálogo acompaño al proyecto con algunos fotogramas de dos animaciones que recuperan esta idea de veredas alternativas, como es "La Atlantida de Manuel de Falla" basada e una opera inacabada del gran compositor gaditano y "La otra Granada" recorriendo un camino inverso en cuanto a la cerámica granadina de Fajalauza, llevándola por derroteros más internacionales y psicodélicos.

Iván Izquierdo, 2021

Derecha. Iván López Izquierdo, *A Festa Brasileira, 2021*  
Collage digital sobre papel fotográfico. 60x40cm. Tres detalles





Iván López Izquierdo, *La Atlantida de Manuel de Falla*, 2016  
Animacion-1'17min. 12 fotografamas





Iván López Izquierdo, *La Otra Granada*, 2016  
Animación-2'14min. 9 fotogramas



# **MARISA**

# **MANCILLA**

# **ABRIL**

[Terreno culto / Terreno inculto]

*"herba nuda"* o lo que es lo mismo, plantas sin nombre académico.

La manera en la que el relato cultural oficial ha interpretado y retratado las tierras vírgenes está profundamente arraigada en la tradición occidental que proyecta una visión novelesca y romántica de los espacios salvajes, considerándolos como frontera y antítesis del progreso civilizador. El relato histórico oficial, utilizado como base cultural de gran parte de la literatura vinculada al sector turístico, dramatiza la lucha del ser humano contra una naturaleza a la que considera indómita, aplastante y desaforada. A menudo, describe el proceso de ocupación de territorios deshabitados desde una perspectiva épica, no exenta de matices extractivistas y colonialistas.

Las narrativas turísticas incorporan esta influencia en algo tan sencillo como las descripciones sobre la riqueza ambiental y la historia de las regiones en las que se sitúan sus actividades comerciales. Por lo que es común encontrar en folletos, guías y otras publicaciones relacionadas con el sector, elementos que presentan esa visión histórica del territorio inicialmente percibido como amenaza para los primeros pobladores. Justificando así, el modo y los medios utilizados para transformar lo virgen y primigenio en un hábitat fértil y amable pero que aún conserva cierto exotismo deseable para la actividad turística.



Marisa Mancilla Abril, [*terreno culto 1 / terreno inculto 1*], 2016  
Revelado químico sobre papel fotográfico. 60x90cm cada una

En estos relatos, la selva deja de ser simplemente naturaleza virgen al margen de la civilización para convertirse en el escenario de procesos sociohistóricos complejos y prolongados, cuyas consecuencias llegan justificadas por la necesidad y respaldadas por la historia hasta nuestros días.

En una época anterior al auge turístico, la exuberante vegetación atlántica y las aguas dulces del archipiélago de las Azores fueron asignadas como "sesmarías", un término portugués que se refería a parcelas de tierra pertenecientes a la Corona Portuguesa, en las cuales aún no se había emprendido ninguna actividad económica. Estas sesmarías se otorgaban en nombre del rey de Portugal a un beneficiario con el propósito de desarrollar la agricultura y la ganadería. Tierras vírgenes, incultas hasta ese momento, que eran transformadas en tierras cultas durante el proceso colonizador. Originada como medida administrativa al final de la edad media portuguesa, estas concesiones fueron largamente utilizadas en el periodo colonial brasileiro, dejando su huella en la toponimia de las poblaciones que surgieron a partir de estas concesiones.

Testigo de antiguas colonizaciones que fueron amansándola con esfuerzo constante, la isla de San Miguel situada en el Archipiélago de las Azores es hoy considerada en las campañas turísticas la Tahití portuguesa. Esta reputación se debe a su exuberante vegetación y su peculiar orografía. Sin embargo, un estudio publicado en 2021 en la revista PNAS (Raposeiro et al., 2021) desafía la cronología oficial al afirmar que los primeros pobladores de las islas Azores llegaron al archipiélago 700 años antes de los primeros portugueses, a quienes se atribuye su descubrimiento y cuya presencia se atestigua desde el siglo XV. El estudio citado se basa en el análisis y datación de los sedimentos lacustres procedentes de distintos lagos de estas islas, desestabilizando el consenso que consideraba las Azores deshabitadas hasta la llegada de los primeros colonos portugueses y por tanto tierra inculta y salvaje. Los autores del estudio sugieren también que

estos primeros habitantes procedían del norte de Europa por lo que ponen en evidencia la dificultad de basarse solo en el registro histórico para identificar determinados estados de alteración de los ecosistemas y del paisaje.

Quienesquiera que hayan sido los descubridores, se enfrentaron al desafío de despejar extensas áreas boscosas para preparar la tierra para la agricultura. Tras este arduo esfuerzo, la tierra produjo con éxito el trigo, la vid y la caña de azúcar dando lugar a rutas comerciales hacia Europa y África. A partir del siglo XVI estas islas sirvieron como puesto avanzado para alcanzar las costas de África Occidental y como punto de reabastecimiento para los barcos que regresaban de las Indias Orientales o de los que se dirigían a las Américas.

El trigo fue el primer y más importante cultivo, proporcionando cosechas excepcionales año tras año, hasta que a principios del siglo XVI el uso excesivo del suelo empezó a hacer mella. En respuesta, se diversificó la agricultura, incluyendo la producción de algodón, ñame, té, maíz, lino y naranjas, además de la obtención de un tinte rojo extraído de la resina del drago, muy prolífico en estas tierras. No obstante las Azores no fueron sólo importantes por su agricultura, también destacaron por los productos de la ganadería extensiva. Los animales de granja europeos se introdujeron en las islas a partir de la década de 1430 para proporcionar carne, leche y queso. La actividad ganadera hizo necesaria la transformación de grandes áreas boscosas en pastizales para el ganado.

A pesar de esta constante actividad extractiva, las islas no sufrieron desertización, sino que experimentaron una modificación del paisaje vegetal, permutando unas especies dominantes por otras más lucrativas. Esto obligó a las plantas originarias a replegarse a los rincones más inaccesibles de un paisaje de relieve caprichoso.



Marisa Mancilla Abril, [*terreno culto 3 / terreno inculto 3*], 2016  
Revelado químico sobre papel fotográfico. 60x90cm cada una

En la actualidad, San Miguel es de un verdor extenso y espeso, un vasto manto de cultivos que se extienden por toda la isla. Solo en laderas escarpadas y riberas profundas algunas plantas primigenias se aferran a la tierra. Un arcano vegetal preservado ahora para la visita turística. Pura experiencia visual que terminará diferida por el mundo a través de multitud de dispositivos electrónicos. De manera similar al paisaje físico, las palabras en su etimología guardan huellas de estos cambios históricos, actuando como un memorial lingüístico que testimonia los usos de la tierra a lo largo de los siglos. La Real Academia de la Lengua Española define "selva" en su primera acepción como «terreno extenso, inculto y muy poblado de árboles». Este proyecto titulado "terreno culto/ terreno inculto" pretende hacer una interpretación invertida de esta etimológica estudiando la transformación sufrida en el paisaje de la isla de San Miguel, como si se tratara de una especie de cuenta regresiva. El proyecto muestra el terreno actual cultivado (culto), en contraste a un terreno primitivo (inculto) que es imaginado y recreado.

El proyecto se vertebra en una serie de seis parejas de imágenes fotográficas. La primera imagen de cada pareja hace referencia al terreno culto. Se trata de una toma fotográfica directa del paisaje y se muestra sin manipulación ni tratamiento digital alguno. La segunda imagen de la pareja, terreno inculto, ha sido generada digitalmente al "recolonizar" la primera imagen a partir de fragmentos de la vegetación originaria que aún perdura en la isla.

El resultado es un palimpsesto que conserva vestigios de un original profundamente alterado por la actividad humana, junto a una "proto-memoria" inventada y evocadora, capaz aún de suscitar en nosotros el efecto que tendría aquella potencia vegetal primigenia que encontraron los primeros colonos de la isla.

Marisa Mancilla Abril, 2021

## BIBLIOGRAFÍA

Raposeiro, P. M., Hernández, A., Pla-Rabes, S., Gonçalves, V., Bao, R., Sáez, A., Shanahan, T., Benavente, M., de Boer, E. J., Richter, N., Gordon, V., Marques, H., Sousa, P. M., Souto, M., Matias, M. G., Aguiar, N., Pereira, C., Ritter, C., Rubio, M. J., ... Giralt, S. (2021). *Climate change facilitated the early colonization of the Azores Archipelago during medieval times*. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 118(41). Disponible en: <<https://doi.org/10.1073/pnas.2108236118>>[consulta: 14.1.2024].



Marisa Mancilla Abril, [*terreno culto 5 / terreno inculto 5*], 2016  
Revelado químico sobre papel fotográfico. 60x90cm cada una





Marisa Mancilla Abril, [*terreno culto 4 / terreno inculto 4*], 2016  
Revelado químico sobre papel fotográfico. 60x90cm cada una

# TERENO CULT- TO / TERRENO INCULTO

MARISA MANCILLA ABRIL

Testigo de antiguas colonizaciones que han ido amansándola con esfuerzo constante, la isla de San Miguel en el Archipiélago de las Azores originariamente fue una densa selva. Actualmente es de un verdor extenso, espeso, una mata vegetal de cultivos en permanente crecimiento. Solo en valles y riveras profundas se atrincheran compitiendo entre si las plantas primigenias. Un arcano vegetal preservado ahora para la visita turística, para la experiencia visual que terminará diferida por el mundo por multitud de dispositivos electrónicos.

Como el territorio físico, las palabras en su etimología conservan vestigios de estos tránsitos históricos. Una especie de memorial de lo acontecido, de los usos que se han hecho o se le han dado al terreno, a lo largo de los siglos. La Real Academia de la Lengua Española define selva en su primera acepción como «f. Terreno extenso, inculto y muy poblado de árboles». Este proyecto pretende hacer una interpretación etimológica invertida, como si de una cuenta atrás se tratara, mostrando el terreno actual, culto, cultivado, frente a un terreno primitivo, imaginado. El proyecto se vertebra en series de dos imágenes (Terreno culto/ terreno inculto).

La primera, terreno culto, es una imagen fotográfica directa que se muestra sin manipulación ni tratamiento digital alguno. La segunda, terreno inculto, ha sido generada digitalmente a partir de la primera usando fragmentos de la vegetación originaria que aún se conserva en la isla. El resultado es un palimpsesto que contiene vestigios de un original profundamente degradado por los usos y de una "proto-memoria" inventada, imaginada, capaz aún de suscitar en nosotros el efecto de aquella potencia vegetal primigenia que encontrarían los primeros habitantes.



Marisa Mancilla Abril, [*terreno culto 2 / terreno inculto 2*], 2016  
Revelado químico sobre papel fotográfico. 60x90cm cada una

# FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN

## SEMITARIUS

Semitarius reflexiona acerca de la senda, del camino y del tránsito como un medio para explorar y expresar, a través del lenguaje fotográfico, las facetas y etapas de la existencia, así como formular una indagación profunda y multifacética sobre la naturaleza del cambio y la continuidad en la experiencia humana. Semitarius, puede significar aquel o aquello que está en el sendero. No es un término reconocido en el español contemporáneo ni en el latín clásico, por lo que es posible entenderlo como una construcción o una adaptación moderna que no tiene una definición estándar en los diccionarios convencionales. Sin embargo, analizando la etimología y la estructura de la palabra, podemos inferir en su interpretación como metáfora circular sobre los espacios y sobre las huellas que en ellos se encuentran, sobre todo en lo relacionado con el camino o, incluso, sobre la mitad o parte del camino.



Francisco José Sánchez Montalván, *Semitarius I*, 2020-2021  
 Tríptico enmarcado con filo blanco metálico y cristal museo  
 Positivado químico, papel Fuji Supreme Two, doble gramaje. 10x10cm

Este proyecto fotográfico rebusca en imágenes de archivo y en las numerosas fotografías que han estado guardadas sin pertenecer a un proyecto concreto. Se trata del encuentro con imágenes que se han realizado sin una intención pero que han formado parte de procesos y de proyectos artísticos de forma tangencial o paralela y que, una vez seleccionadas, comparten la idea común de ser testimonios o protagonistas de la senda recorrida, o que, juntas, aluden a una idea similar. De esta forma, incluso el hecho de realizar un nuevo encuentro con estas imágenes, forma parte del concepto de estar en una etapa intermedia de un proceso o de un viaje, por el hecho de ser rescatadas y de incorporarse a crear una reflexión sobre el tránsito por la vida y a poner en valor su protagonismo como elementos significantes; metafóricamente en la senda misma.

Las claves de este encuentro, de este trabajo de indagación en los archivos fotográficos personales, se han fundamentado en tres parámetros. El primero de ellos, la transitoriedad, como forma de simbolizar que la vida puede ser vista como un sendero en el cual todos estamos siempre en algún punto intermedio, en constante movimiento y cambio. El segundo de ellos la propia evolución personal, ya que cada etapa de la vida puede ser vista como un segmento del sendero, cada persona en su propio camino único. Y el tercero, el de

mostrar el proceso continuo, la eventualidad de estar en la senda, como sugerencia de que la vida no es un destino fijo, sino un viaje incesante de aprendizaje, crecimiento y transformación.

Estas imágenes se proponen como formas simbólicas del movimiento y del viaje, relacionadas en grupos de tres para plantear algunas apasionadas derivas del mundo contemporáneo. Cada tríptico proyecta, entonces, tres momentos de una microhistoria sobre el trayecto, sobre nuestra relación con los lugares de tránsito o sobre la imposibilidad de movimiento, para activar el pensamiento sobre qué significa habitar el sendero. Estos tres momentos están representados en cada una de las fotografías, no siempre en el mismo orden ni de la misma forma evidente. El primero de ellos viene expresado en la captura de momentos de cambio, de instantes de transición o de mudanzas. El segundo es la inclusión o alusión a caminos físicos, senderos, carreteras y rutas para simbolizar el viaje de la vida. Y el tercero consiste en la alusión a personas que sugieran movimiento o progreso.

Francisco José Sánchez Montalván, 2021



2018

MAY





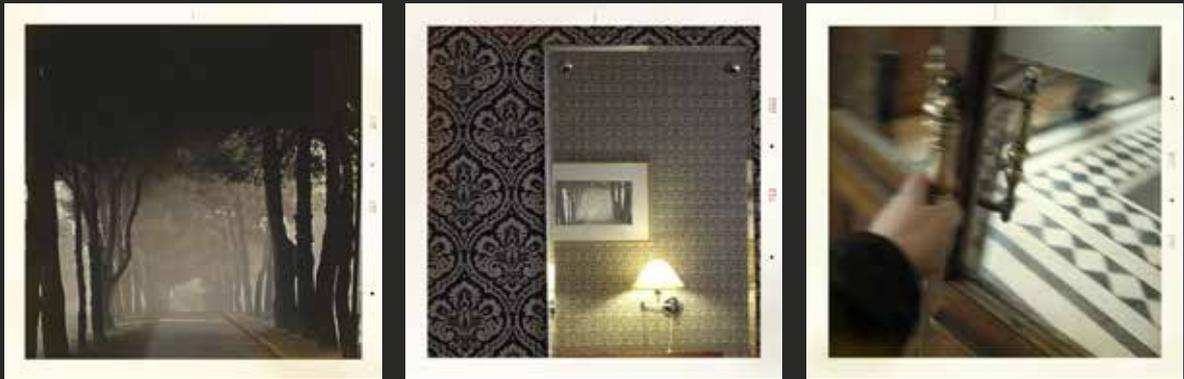
Francisco José Sánchez Montalván, *Semitarius III*, 2020-2021  
Tríptico enmarcado con filo blanco metálico y cristal museo  
Positivado químico, papel Fuji Supreme Two, doble gramaje. 10x10cm

# POÉTICA

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALVÁN

Estos juegos fotográficos pretenden reflexionar sobre el itinerario como una forma de manifestar que la vida ha imposibilitado ocupar el tiempo y todo nos parece ser extensión sin resistencia, sin interrupción, incluso sin ceremonia. Caminar y mirara, parecen ser la última opción de reconocer el lugar y de conmemorar el espacio, pero también de reconocernos en ello. Estar en el camino, entonces, es el último recurso de una desobediencia transformadora. Esta afirmación sugiere una profunda conexión entre el acto de caminar y la experiencia sobre el lugar, circunstancias que, con una poderosa atracción terrestre, viven en el proyecto fotográfico.

La senda es la gran metáfora. Y el encuentro con aquello que la habita es, sin duda, el motivo de este trabajo, pero sobre todo es la base para la construcción de su poética, la cual está determinada por una ambiciosa búsqueda y descubrimiento de respuestas en el acto de caminar y en el acto de mirar, en el esperado hallazgo de significados y de conocimiento y en la revelación de conexiones con el entorno a través del arte. Se trata de una poética amparada en la exploración de la vida a través del encuentro con el entorno y en la experiencia de la mirada, que pueden ofrecer una rica narrativa visual llena de significado y emoción. En la captura de momentos que revelan la conexión entre las personas y sus espacios, cada fotografía presenta una reflexión sobre su propia relación con el mundo que le rodea.



Francisco José Sánchez Montalván, *Semitarius II*, 2020-2021  
 Tríptico enmarcado con filo blanco metálico y cristal museo  
 Positivado químico, papel Fuji Supreme Two, doble gramaje. 10x10cm

La fotografía explora la vida en un viaje emocional y temporal de las personas, Como una ventana abierta a todas sus dimensiones, no sólo deja ver los momentos en el tiempo, sino que también captura la evolución emocional y las múltiples facetas de la existencia humana a partir de una narrativa visual evocadora, íntima y conmovedora de la vida, revelando las conexiones entre el presente y el pasado, lo individual y lo universal, lo cotidiano y lo extraordinario.

La captación de lo efímero proyecta un halo de atracción sobre las historias personales y las realidades sociales, creando una narrativa profunda y multifacética. La fotografía de lo efímero no sólo capta lo atrayente y la importancia de los momentos transitorios, sino que también teje una narrativa rica y pluridisciplinaria que revela las historias personales y las realidades sociales de manera profunda y resonante. Esta idea permite una conexión emocional con la imagen, experimentando una parte de la vida que, de otra manera, podría haber pasado desapercibida. A través de la cámara fotográfica, la efímera

referencia de la realidad, se convierte en una apuesta compleja del mundo que pensamos o imaginamos; la fotografía es un catalizador para la imaginación y la reflexión, permite al fotógrafo y al espectador ir más allá de la simple mirada, donde lo cotidiano se convierte en extraordinario, y lo transitorio en eterno, invitando a una continua exploración y redescubrimiento del mundo que habitamos y de los mundos que podemos soñar.

Las primeras décadas del siglo XXI parecen estar confirmando cierta mudanza de las palabras; de momento nadie ha desnudado sus brazos para defender sus significados heridos. Sólo las imágenes parecen tener cierta resistencia a la nada. Ni se vence sin firmeza, ni se llega sin hacer en el camino. Hará falta preguntarnos a dónde volveremos. Y esto precisa respuestas ricas y multifacéticas sobre la vida misma, sobre estar en el sendero; y precisa, quizá, una ideología penetrante sobre el tránsito de la vida y la naturaleza continua del cambio y el progreso.

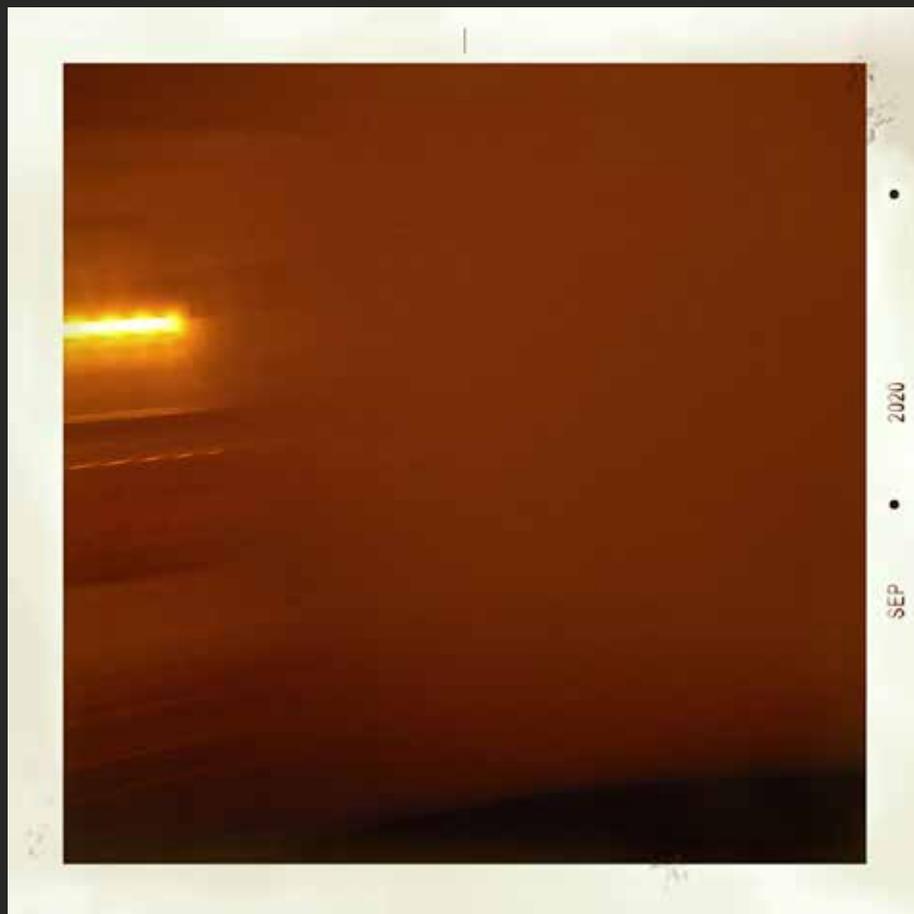
Francisco José Sánchez Montalván, 2021



2021

JUL





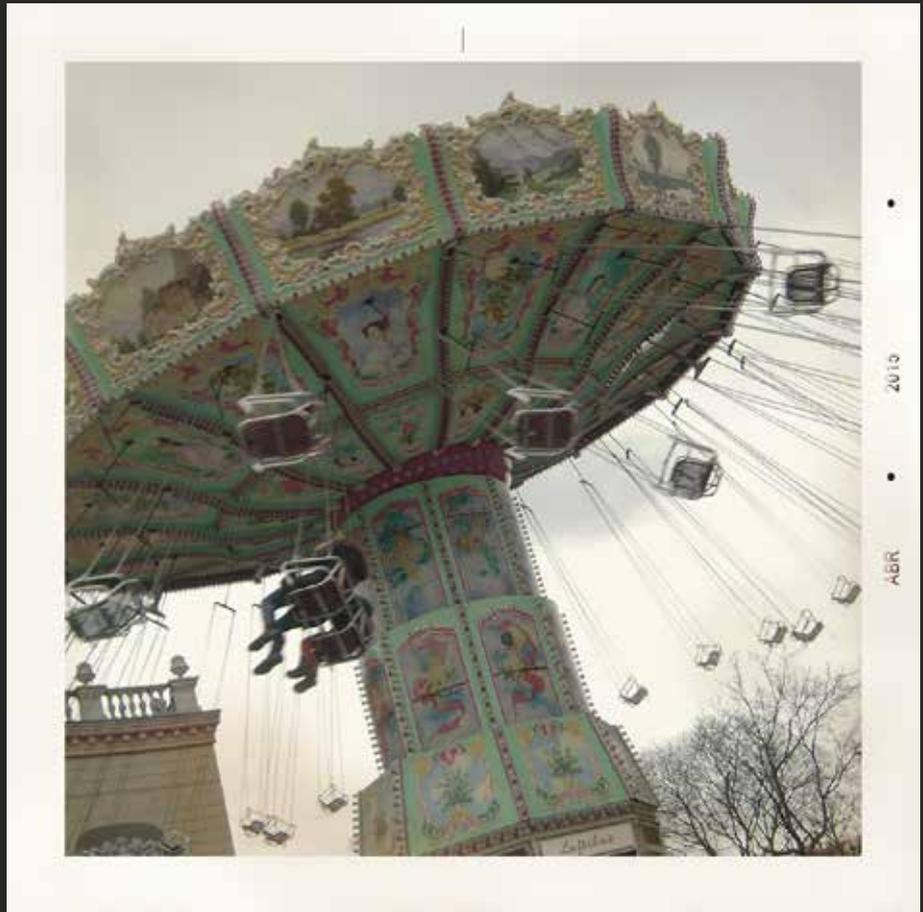
Francisco José Sánchez Montalván, ***Semitarius IV***, 2020-2021  
Tríptico enmarcado con filo blanco metálico y cristal museo  
Positivado químico, papel Fuji Supreme Two, doble gramaje. 10x10cm



• • • 1212 • • 2003



• • • OCT • • 2008

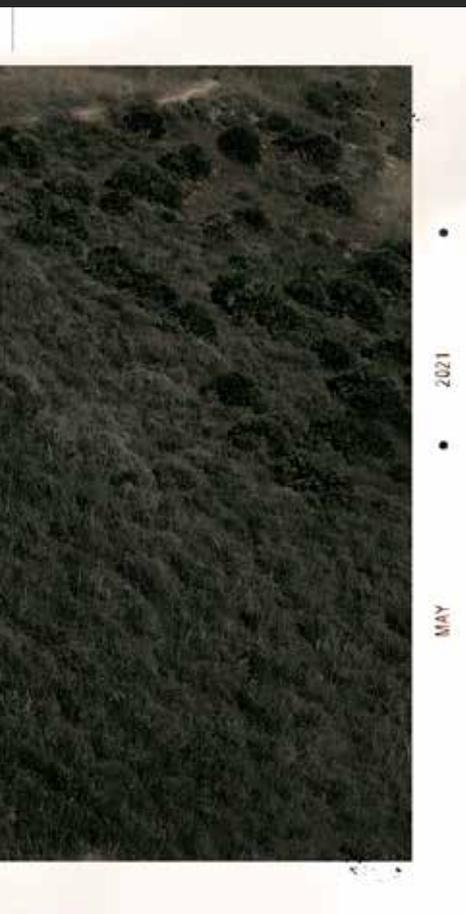


Francisco José Sánchez Montalván, *Semitarius V*, 2020-2021  
Tríptico enmarcado con filo blanco metálico y cristal museo  
Positivado químico, papel Fuji Supreme Two, doble gramaje. 10x10cm



MAY • • 2019





Francisco José Sánchez Montalván, *Semitarius VI*, 2020-2021  
Tríptico enmarcado con filo blanco metálico y cristal museo  
Positivado químico, papel Fuji Supreme Two, doble gramaje. 10x10cm

# FRANCISCO

# UCEDA

# PÉREZ

## SOBRE EL TRABAJO DE LA SERIE HEROÍNAS Y NADIES

2019 fue un año de protestas masivas en varias regiones del mundo. Desde Hong Kong a Chile, pasando por Líbano, Irán, Cataluña, Bolivia, Ecuador, Colombia o Francia, miles de personas salieron a las calles en algún momento del año para mostrar su descontento. Durante este tiempo, yo estaba lidiando con problemas de salud críticos en casa, pero sentía la necesidad de ser parte de esta ola, o al menos de honrarla. En mi reclusión, comencé a trabajar en collages de medios mixtos como una forma de distraerme de las preocupaciones personales y participar en los movimientos de la mejor manera que sé, es decir, a través de mis fotos y collages.

Leía diarios en varios idiomas a diario, y siempre me atraían los mismos reportajes, los que cubrían las diferentes protestas que se estaban produciendo en distintas partes del mundo. Parecía como si estuviéramos en los albores de una nueva era, como si el modelo capitalista patriarcal, racista e injusto no pudiera aguantar mucho más. En cada país los motivos, reclamos y métodos eran diferentes: desigualdad, injusticia, disidencia política, racismo sistémico, etc. Sin embargo, los manifestantes de todas partes del planeta parecían inspirarse entre sí a medida que los símbolos que se utilizaban aparecían en diferentes continentes. Entonces, los símbolos de la protesta se convirtieron en referentes muy importantes para mí, ya que ayudaron a tejer un descontento internacional generalizado hacia el gobierno.



Francisco Uceda Pérez, *Heroína XI: La tierra no se vende...*, 2020  
De la serie 'Heroínas y Nadies'. Técnica mixta. Medidas: 100x100cm. Impresión sobre PVC espumado  
*Homenaje a Berta Cáceres y a todo el pueblo lenca en su lucha por mantener su tierra*

Fui creando un archivo con las pancartas, los eslóganes de las protestas, las máscaras, pañuelos y demás gestos simbólicos de las protestas.

No sin ironía algunas de las protestas callejeras se vieron obligadas a calmarse en 2020, el año en que Covid-19 golpeó al mundo. En Estados Unidos, la campaña para eliminar estatuas, o lo que mucha gente considera “símbolos del odio”, cobró impulso con otra muerte de un afroamericano a manos de la policía. El activismo tomó las calles en medio de un virus mortal. A todos nos quedó claro que protestar contra las acciones del gobierno en manos de la policía y las fuerzas armadas era más importante que quedarnos en casa para protegernos de un virus mortal que, al momento de revisar este texto, se ha cobrado más de cuatro millones de vidas en todo el mundo.

Los fotógrafos también salieron a las calles para documentar las protestas en todo el mundo. Las mujeres estuvieron presentes y organizaron muchas protestas. Si el cambio real iba a ocurrir, esta vez iba a ser una revolución feminista. Las imágenes más impactantes capturaron a mujeres enfrentadas al brazo armado del gobierno. Para mí estaba claro quiénes eran los actores de este teatro por la justicia social. Por un lado, las mujeres habían salido a las calles en cantidades nunca antes vistas. Su presencia y su voz se volvieron penetrantes y claras. Luego, estaban los mártires, aquellos que perdieron sus vidas innecesariamente en la calle protestando. Y del otro lado, la policía antidisturbios y militares totalmente equipados que defendían, como siempre, a la clase dirigente. Siempre sin cara, escondidos tras cascos antidisturbios, armaduras personales, usaban armas menos que letales, como gas pimienta, gas lacrimógeno, balas de goma, granadas paralizantes y cañones de agua para protestas que la mayor parte del tiempo no eran violentas.

En este teatro de injusticia que mi trabajo trata de visualizar, hay dos protagonistas: las mujeres como *heroínas* que luchan por la justicia social (y sus mártires), y los *nadies*, esas fuerzas armadas que ejecutan sin pensar las órdenes del gobierno para mantener el statu quo de injusticias que a las clases dirigentes les interesa mantener.

En mi mente, entendí mucho a estos “nadies”, en la misma línea en la que Hannah Arendt explicó a Eichmann (en *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*), es decir, como esas personas terriblemente normales que son capaces de realizar las acciones más atroces, sin ser particularmente malvados,--personas que harán lo que se les pida sin cuestionarlo, solo por cuestiones de ascenso personal, o porque aparentemente sea parte de su trabajo.

Estilísticamente, esta serie es deudora directa del trabajo de Barbara Kruger, cuyo trabajo consiste normalmente en fotografías de archivo en blanco y negro que sirven de fondo para textos declarativos de letras blancas sobre rojo con tipografía Futura gruesa oblicua, que hemos mantenido como homenaje a su trabajo. El trabajo de Carrie Mae Williams y algunas de sus propuestas también han calado hondo en esta serie fotográfica y la manera con la que me enfrento a los problemas sociales. Tal y como decía una de sus más directas vallas publicitarias: “¡Nuestra incapacidad para reaccionar es el problema! (*Our failure to respond is the problem!*). Como les quedará muy claro después de ver estos carteles, esta serie viola las convenciones fotográficas, ya que utiliza collage, pintura, texto, símbolos y eslóganes utilizados en grafitis y carteles apropiados de las protestas para homenajear a las *heroínas* y exponer a los *nadies* en estos tiempos convulsos.

Francisco Uceda Pérez, 2021



Francisco Uceda Pérez, *Welcome to Amerikkka*, 2021  
De la serie 'Heroínas y Nadies'. Técnica mixta. Medidas: 180x180cm. Impresión sobre PVC espumado  
*Homenaje a las mujeres Black Lives Matter\**

**Y LA**

**NI D**

**NI C**

**Y LA**

**NI D**

**NI C**

Francisco Uceda Pérez, *Y la culpa no era mía...*, 2020  
De la serie 'Heroínas y Nadies'. Técnica mixta. Medidas: 100x100cm. Impresión sobre PVC espumado  
*En recuerdo a las mujeres asesinadas por violencia machista en Ciudad Juárez*



**CULPA NO ERA MÍA**  
**DONDE ESTABA**  
**COMO VESTÍA**  
**CULPA NO ERA MÍA**  
**DONDE ESTABA**  
**COMO VESTÍA**



Francisco Uceda Pérez, *¿Quién teme a Ai Wei Wei?*, 2021

De la serie 'Heroínas y Nadies'. Técnica mixta. Medidas: 100x100cm. Impresión sobre PVC espumado  
*En homenaje a todos los que luchan por la libertad de expresión en China y Hong Kong*



Francisco Uceda Pérez, *Revolucionaria V*, 2020  
De la serie 'Heroínas y Nadies'. Técnica mixta. Medidas: 100x100cm. Impresión sobre PVC espumado  
*Homenaje a las mujeres heridas en las protestas sociales chilenas (2019-presente)*

# ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN

El Proyecto Invisible:  
Arte, disidencia y filosofía de la visibilización.

El *Proyecto Invisible* parte de un conjunto de líneas programáticas y discursivas que buscan abordar de manera directa y crítica una de las problemáticas más persistentes y complejas en la historia de la humanidad: la invisibilización de las mujeres. El término invisible, aplicado recurrentemente al género femenino, no solo describe una ausencia en términos de reconocimiento, sino que revela un sistema histórico-cultural que ha negado la agencia de las mujeres como sujetos de creación, pensamiento y transformación.

Desde las primeras civilizaciones conocidas hasta las sociedades contemporáneas, la invisibilidad de las mujeres ha sido una construcción cultural sistemática que opera tanto en el ámbito simbólico como en el material. Este concepto, cargado de una violencia silenciosa, persiste aún en el lenguaje común, en las estructuras institucionales y en los imaginarios colectivos, perpetuando una idea de exclusión que se traduce en una falta de reconocimiento real y tangible. En este contexto, el Proyecto Invisible surge como una respuesta contundente y poética, articulando un discurso que no solo cuestiona esta invisibilidad, sino que busca contrarrestarla desde una postura de disidencia y reivindicación.



Asunción Lozano Salmerón, *INVISIBLE on stone wall for three moments*, 2021  
2 Fotogramas del vídeo. 8'34min. 60x90cm./cu

Lejos de las formas tradicionales de protesta o visibilización, este proyecto opta por lo que podría llamarse una “revolución silenciosa”: un gesto poético y profundamente simbólico que utiliza el arte como un espacio de resistencia y reflexión. La revolución aquí no se concibe como una ruptura violenta, sino como un acto sutil pero cargado de significado, en el que lo efímero, lo frágil y lo transitorio se convierten en las herramientas principales para subvertir las narrativas dominantes.

El objetivo central del proyecto no es solo hacer visibles a las mujeres, sino también replantear las formas en que entendemos el concepto de visibilidad. En lugar de adoptar enfoques grandilocuentes o invasivos, el proyecto se posiciona en los márgenes, en los intersticios donde las huellas de lo humano dialogan con las fuerzas de la naturaleza. La elección de elementos como las piedras de un acantilado y las palabras escritas con agua no es arbitraria; son materiales que, en su esencia, simbolizan la precariedad, la fugacidad y la resistencia frente a lo inmenso y lo eterno.

La intervención en el paisaje natural tiene un carácter marcadamente efímero y volátil. Las palabras escritas con agua sobre las piedras de un acantilado en la costa atlántica funcionan como huellas transitorias que desaparecen rápidamente, absorbidas por el tiempo, el viento y el océano. Este acto efímero, lejos de ser una limitación, es una declaración filosófica en sí misma: nos habla de la impermanencia de las cosas humanas frente a la vastedad de la naturaleza, y al mismo tiempo, de la necesidad de dejar un rastro, aunque sea fugaz.

Desde una perspectiva crítica, esta intervención puede leerse como un cuestionamiento de los valores asociados a la monumentalidad y la permanencia, que históricamente han definido lo que se considera digno de ser recordado. Las culturas patriarcales han privilegiado las construcciones duraderas; estatuas, edificios, textos como símbolos de poder, dejando fuera las expresiones transitorias, asociadas frecuentemente a lo femenino. Al optar por lo efímero, el “Proyecto Invisible” redefine la relación entre el arte y el tiempo, proponiendo una estética de la fragilidad que contrasta con la obsesión por la perdurabilidad.

La elección del entorno natural no es accidental. El océano, vasto e insondable, representa lo universal y eterno, mientras que las palabras trazadas con agua simbolizan lo personal y momentáneo. Esta relación dialéctica entre lo efímero y lo eterno, lo humano y lo natural, no solo refleja una tensión filosófica, sino que también invita a replantear nuestra comprensión del lugar que ocupamos en el mundo.

La palabra INVISIBLE, escrita con agua sobre las piedras, se convierte en el eje discursivo de la obra. Este acto no es solo un ejercicio estético, sino también un gesto político. El lenguaje, en este caso, se transforma en una herramienta de denuncia y visibilización. Sin embargo, lo interesante del proyecto es que no busca imponer el significado de forma unilateral, sino que permite que el entorno, el viento, el agua, la luz dialogue con la palabra, desdibujándola y resignificándola constantemente.

Desde la tradición del land art y del arte conceptual, la intervención introduce una dimensión profundamente feminista. A diferencia de otras obras de land art, que a menudo han sido concebidas por hombres y centradas en la dominación o transformación del paisaje, el Proyecto Invisible se acerca a la naturaleza desde una postura de respeto y colaboración.



Asunción Lozano Salmerón, *IN-VISIBLE on stone I, II, 2021*  
Fotografía digital sobre dibond. 60x90cm./cu



En lugar de alterar el entorno, la obra se integra en él, utilizando su volatilidad como un medio para reflexionar sobre la invisibilidad y la precariedad. Se establece un puente entre lo personal y lo universal, lo efímero y lo eterno. Esta dualidad es clave para comprender su mensaje. Las lágrimas humanas, las palabras escritas con agua y las piedras erosionadas por el mar son símbolos de la transitoriedad de la existencia humana, pero también de su capacidad de resonar más allá del tiempo.

Siguiendo la tradición del pensamiento de Simone de Beauvoir, el proyecto puede interpretarse como un intento de reescribir la narrativa del Otro. Las mujeres, históricamente relegadas a la posición de lo otro frente al hombre como sujeto universal, encuentran aquí un espacio para redefinir su relación con el mundo. Al marcar las piedras con palabras que desaparecen, el proyecto nos recuerda que lo efímero no es menos valioso que lo permanente, y que la huella, aunque pasajera, puede transformar nuestra percepción de lo eterno.

El Proyecto Invisible no es solo una obra artística; es una declaración política y poética. Al situarse en la intersección entre el arte y la naturaleza, entre lo humano y lo universal, el proyecto nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de nuestras existencias y la importancia de dar visibilidad a aquello que ha sido sistemáticamente borrado.

La intervención, con su carácter efímero, no busca imponer un mensaje definitivo, sino abrir un espacio de resonancia y contemplación. En este gesto de escribir lo invisible sobre las piedras de un acantilado, encontramos una metáfora poderosa de la lucha por el reconocimiento: un recordatorio de que, aunque nuestras huellas sean pasajeras, el acto de marcarlas puede cambiar nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos.

Asunción Lozano Salmerón, 2021

Asunción Lozano Salmerón, *IN-VISIBLE*, 2020.

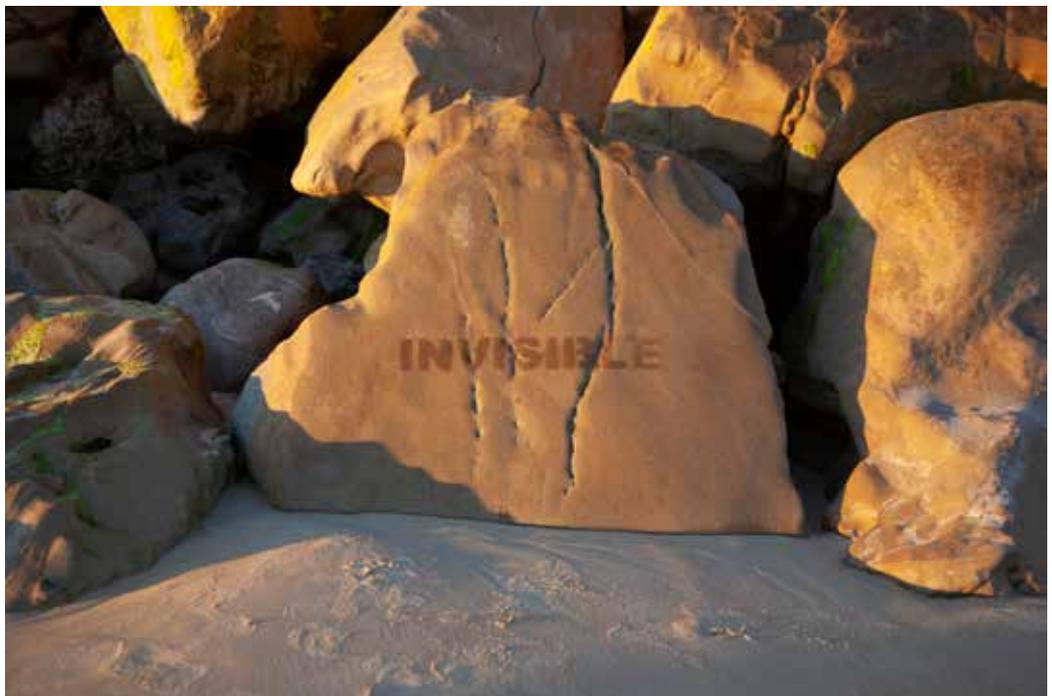
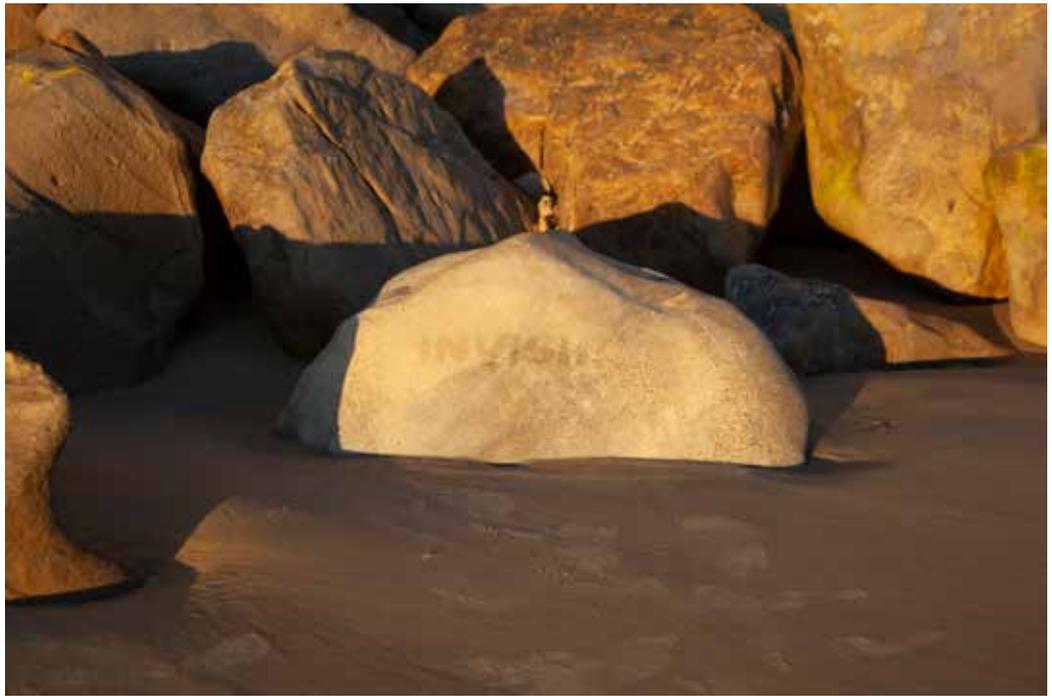
4 Fotogramas del video en el Museo de Almería. Neón blanco sobre pared. 120x20cm



Asunción Lozano Salmerón, *IN-VISIBLE on stone III, IV, 2021*  
Fotografía digital sobre dibond. 60x90cm./cu



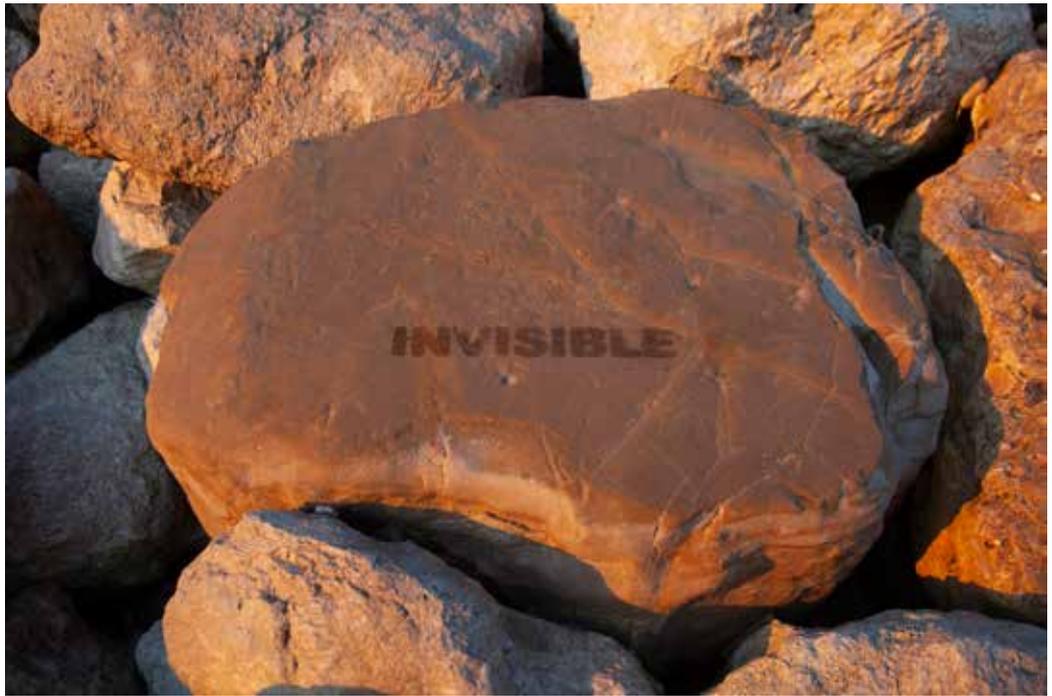
Asunción Lozano Salmerón, *IN-VISIBLE on stone V, VI*, 2021  
Fotografía digital sobre dibond. 60x90cm./cu



Asunción Lozano Salmerón, ***IN-VISIBLE on stone VII, VIII, 2021***  
Fotografía digital sobre dibond. 60x90cm./cu



Asunción Lozano Salmerón, *IN-VISIBLE on stone IX, X*, 2021  
Fotografía digital sobre dibond. 60x90cm./cu



Asunción Lozano Salmerón, *IN-VISIBLE on stone XI, XII, 2021*  
Fotografía digital sobre dibond. 60x90cm./cu

# **PEDRO** **OSAKAR** **OLAIZ**

## Durham's Project

En el verano de 2012, realizamos una estancia en Ireshopeburn, un pequeño pueblo en el valle de Weardale, un entorno montañoso de la Inglaterra profunda y rural donde la vida giraba en torno a la agricultura, la ganadería y un turismo local que rememoraba un glorioso pasado minero, del que solo queda un increíble patrimonio ferroviario como testimonio vivo de la Revolución Industrial. Durante ese largo verano que compartimos con los vecinos del pueblo, pudimos documentar visualmente el fenómeno de una burbuja inmobiliaria, que contrastaba con un entorno paisajístico bien conservado alejado de los núcleos urbanos y aparentemente ajeno a las dinámicas financieras y especulativas de esos años.

Para entender la realidad paisajística y arquitectónica de este entorno rural, es necesario conocer las decisiones políticas, sociales y urbanísticas que han moldeado estos lugares de Inglaterra desde mediados del siglo XX, así como un marco exhaustivo de las políticas relacionadas con la vivienda, la planificación territorial y la regeneración urbana. Estas intervenciones han tenido un impacto significativo sobre el paisaje rural, no solo desde una perspectiva económica o ambiental, sino también en términos de cohesión social y cultural. Todas estas políticas han influido en las comunidades rurales, generando tanto oportunidades como innumerables desafíos.



Pedro Osakar Olaiz, *Weardale Way I, II*, 2021. Señalización de los senderos públicos de Weardale, Condado de Durham en el norte de Inglaterra. Impresión digital sobre papel. 60x90cm./cu

Para entender la realidad paisajística y arquitectónica de este entorno rural, es necesario conocer las decisiones políticas, sociales y urbanísticas que han moldeado estos lugares de Inglaterra desde mediados del siglo XX, así como un marco exhaustivo de las políticas relacionadas con la vivienda, la planificación territorial y la regeneración urbana. Estas intervenciones han tenido un impacto significativo sobre el paisaje rural, no solo desde una perspectiva económica o ambiental, sino también en términos de cohesión social y cultural. Todas estas políticas han influido en las comunidades rurales, generando tanto oportunidades como innumerables desafíos.

La planificación urbanística inglesa<sup>1</sup> ha sido una herramienta clave en la configuración del paisaje rural, estableciendo mecanismos para proteger los cinturones verdes y contener la expansión urbana descontrolada. Estos cinturones verdes han actuado como barreras físicas que separan las ciudades de las zonas rurales, garantizando la preservación de espacios naturales y tierras agrícolas. Sin embargo, también han contribuido a una segregación espacial, donde las áreas rurales a menudo quedan relegadas a un segundo plano en las prioridades políticas.

La protección del suelo rural ha sido clave para prevenir su transformación indiscriminada en terrenos urbanos. No obstante, estas mismas políticas también habían limitado las oportunidades de desarrollo económico en muchas comunidades rurales, especialmente en épocas de crisis económica, lo que generó una tensión entre el deseo de preservación ambiental y la necesidad de crecimiento local.

El énfasis en buscar soluciones en las grandes ciudades había llevado a una falta de atención hacia las



Señalización de los senderos públicos de Weardale Condado de Durham en el norte de Inglaterra

necesidades de las comunidades rurales, marginándolas y obligándolas a afrontar retos como el acceso limitado a servicios básicos, la falta de transporte público adecuado y la disminución de oportunidades laborales. Esto había dejado a muchas comunidades rurales sin soluciones habitacionales accesibles.

En este contexto, la gentrificación<sup>2</sup>, un fenómeno más comúnmente asociado con áreas urbanas, también comenzó a manifestarse en todo el entorno de Weardale.

1 Gifreu i Font, J. (2017) *Problemas actuales del derecho urbanístico en Inglaterra*. Especial referencia al derecho a la vivienda, la cohesión social y el medio ambiente. v|lex. Barcelona. Documento disponible en <<https://vlex.es/vid/actuales-urban-iacute-inglaterra-oacute-61370791>>[consulta: 14.1.2024].

2 McDonald, T. (2020) *To Understand How Gentrification in Durham Works, Just Read the Signs*. Indy Week. Durham. Documento disponible en <<https://indyweek.com/news/durham/gentrification-durham-signs/>> [consulta: 14.1.2024].



*Mapa antiguo de Weardale, 1627. Inglaterra*  
 Mapa de la oficina de turismo de Durham, 2021

La llegada de residentes urbanos adinerados a estas áreas, en busca de un estilo de vida más tranquilo, incrementó los precios de las casas, excluyendo en muchos casos a los habitantes originales y provocando involuntariamente dificultades para adaptarse a los cambios sociales y económicos, limitando su capacidad para atraer nuevas industrias o desarrollar infraestructuras modernas.

Así, en muchos pueblos, la falta de vivienda asequible se convirtió en un problema crónico. Para muchas personas de bajos ingresos fue difícil permanecer en estas áreas debido a la falta de opciones habitacionales adecuadas, lo que supuso una migración hacia las ciudades, despojando a las zonas rurales de una población joven y trabajadora. La preservación del paisaje y las tradiciones locales había sido fundamental para mantener la identidad cultural de estas comunidades<sup>3</sup>. Sin embargo, la falta de apoyo a proyectos culturales en estas áreas rurales pudo haber llevado a una percepción de aislamiento cultural, donde era difícil la participación ciudadana. Si bien era evidente la protección del paisaje a través de una correcta planificación territorial, también se hacían muy visibles importantes desafíos relacionados con la exclusión social, la falta de vivienda asequible y las oportunidades económicas limitadas.

En este contexto, la belleza del entorno había sido durante mucho tiempo un símbolo de tradición, historia y tranquilidad, con sus cabañas de piedra, iglesias antiguas y paisajes bucólicos, atrayendo tanto a residentes como a visitantes que buscaban escapar del ruido urbano.

Sin embargo, nos enfrentamos a un fenómeno muy habitual en otros entornos, pero visualmente muy sorprendente en un lugar tan especial como este. La proliferación de carteles inmobiliarios diseñados con colores llamativos y fuentes modernas, que creaban un marcado contraste con la arquitectura tradicional y los



Pedro Osakar Olaiz. Muros de corrales en Ireshoperburn Condado de Durham en el norte de Inglaterra

entornos naturales. En calles estrechas o plazas históricas, esta señalización resultaba intrusiva y discordante. Además, en una zona con atractivos turísticos, los carteles no solo alteraban la estética, sino que también afectaban la experiencia con una intrusiva saturación visual. La presencia de numerosos carteles en una misma área generaba desorden y una sensación de falta de cuidado, erosionando el atractivo visual de los pueblos. A menudo, estos carteles permanecían mucho tiempo después de que la propiedad había sido vendida o alquilada, lo que agravaba aún más la situación.

<sup>3</sup> The Parochial Church Council of the Ecclesiastical Parish of Barnard Castle with Whorlton. The Fascinating Folklore of Teesdale and Weardale. Disponible en <<https://www.stmarys-barnardcastle.org.uk/blog/the-fascinating-folklore-of-teesdale-and-weardale/>>[consulta: 14.1.2024].



Pedro Osakar Olaiz. *Vista de los senderos de Weardale Way, 2012*



Pedro Osakar Olaiz. *Vista de los senderos de Weardale Way*, 2012



Se producía un desagradable contraste entre este tipo de señalización y la tradicional, de materiales como la madera o colores neutros, que se integraban coherentemente con la arquitectura y el paisaje.

Durante los recorridos a pie por los pueblos del valle fuimos fotografiando sistemáticamente el impacto visual de estos carteles a la par que la señalización de senderos y caminos que definían los límites de los espacios públicos y privados entre las casas y el campo. El resultado fue un conjunto de fotografías que conservan un carácter documental que no están exentas de una cierta belleza bucólica y extraña.

Pedro Osakar Olaiz, 2021

Pedro Osakar Olaiz. *Vista de las calles de Ireshopeburn, 2012*

# LA CONTAMINACIÓN VISUAL EN EL CONTEXTO DE WEARDALE: UN ARCHIVO COMO MÉTODO DE REFLEXIÓN

PEDRO OSAKAR OLAIZ

El arte contemporáneo, con su capacidad para desvelar las estructuras profundas de la sociedad, se encuentra con un tema transversal y fecundo en las imágenes de la publicidad y su presencia en entornos en los que dialoga visualmente y conceptualmente. La sensibilidad de quienes intervienen con la publicidad en lugares con calidad paisajística y arquitectónica raramente tienen en cuenta el impacto de estos elementos repetitivos y efímeros. En este sentido, la creación de un archivo fotográfico centrado en la publicidad inmobiliaria en Weardale, una región rural del norte de Inglaterra, no es solo un acto estético, sino también una exploración sobre la relación entre el ser humano, el paisaje y las promesas de progreso y modernidad.

Weardale, enclavado en el condado de Durham, ha sido históricamente un espacio donde se entrelazan la naturaleza y la actividad humana. Su historia minera y agrícola lo convierte en un escenario de tensiones entre lo dado y lo construido, entre la naturaleza como fundamento y la cultura como intervención. Estas tensiones se intensifican en el presente, cuando los paisajes rurales se convierten en objetos de consumo y la publicidad los reconfigura bajo un prisma de ideales urbanos.



Pedro Osakar Olaiz. *Archivo Durham's Project*, 2021  
Impresión digital sobre dibond. 60x90cm cada una

El fenómeno que documenta esta serie fotográfica es el testimonio de un proceso de gentrificación, consecuencia de una especulación inmobiliaria acontecida en un plazo de tiempo muy corto sobre una tipología de construcciones sencillas, tradicionales y en lugares relativamente alejados de entornos urbanos. Un modelo de segunda vivienda para reformar con poco dinero y como destino para cortos periodos de tiempo lo que genera una despoblación y una expulsión de la mano de obra que sostiene económicamente, socialmente y culturalmente estos lugares.

La publicidad inmobiliaria en Weardale no es simplemente una herramienta económica al servicio de un modelo de vida: es un discurso que modela nuestra comprensión del lugar. Los folletos y anuncios no solo presentan propiedades; articulan una narrativa sobre lo que significa vivir en el campo. Prometen un regreso a un estado idealizado de simplicidad y autenticidad, pero al hacerlo, despojan al paisaje de su complejidad, reduciéndolo a un recurso estético y mercantilizable. Desde una perspectiva fenomenológica, estas representaciones nos alejan de la experiencia vivida del lugar y nos colocan en un horizonte de expectativas mediadas.

Si observamos los archivos fotográficos de Bernd y Hilla Becher<sup>1</sup>, constituyen una exploración paradigmática sobre la intersección entre arte y naturaleza, centrándose en las estructuras industriales como manifestaciones humanas en el paisaje. Sus fotografías revelan cómo las construcciones humanas, originalmente concebidas para satisfacer necesidades funcionales, se convierten en elementos profundamente integrados en el entorno natural. Estos archivos visuales sugieren una tensión constante entre la naturaleza, entendida como lo dado, y la intervención humana, entendida como lo construido. Así su obra puede vincularse con una sensibilidad contemporánea hacia la ecología y la sostenibilidad.

1 LANGE, S. (2007) *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*. MIT Press. Massachusetts.

Al documentar la arquitectura funcional de un tiempo y lugar específico, los Becher no solo preservan un legado que está en peligro de desaparecer, sino que también cuestionan la manera en que entendemos el paisaje como un producto de las fuerzas humanas y naturales<sup>2</sup>. En este sentido, su trabajo invita a reflexionar sobre cómo habitamos el mundo y cómo nuestra actividad modela y altera lo que llamamos naturaleza.

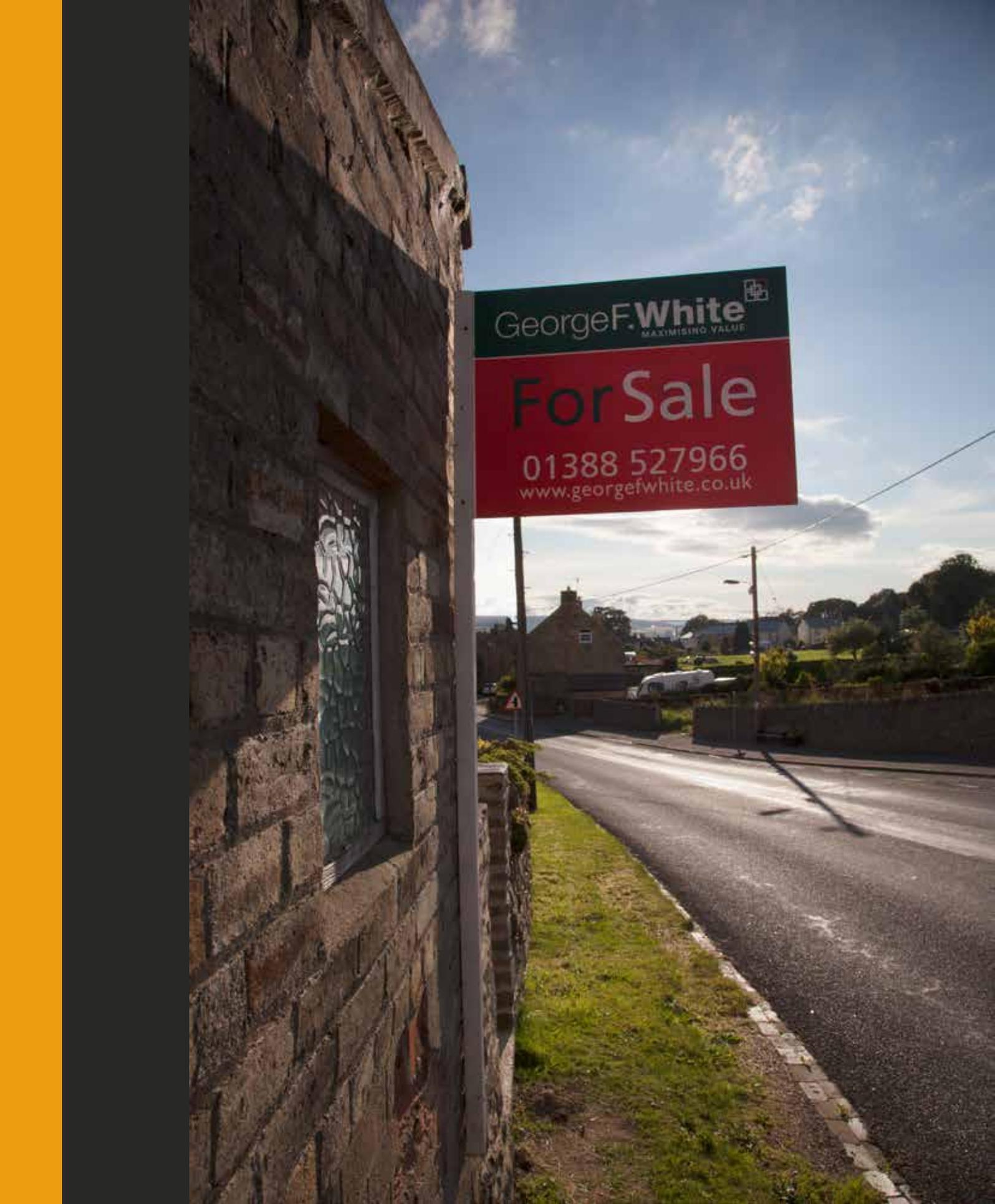
Esta perspectiva es muy reveladora de las convenciones en las que habitualmente nos movemos, destacando la tensión entre lo funcional y lo estético, muy reconocible en los paisajes rurales y la publicidad de las inmobiliarias que todo lo inundan y que nos hemos propuesto documentar. La creación de este archivo fotográfico en este contexto podría leerse como una intervención ideológica en el campo de las imágenes. Este archivo no solo documentaría las formas de representación del paisaje rural, sino que también abriría un espacio crítico para reflexionar sobre cómo las imágenes mediatizan nuestra relación con el entorno.

2 O'HAGAN, S. (15/10/2015). En The Guardian: *How Hilla Becher found beauty and dignity in industrial decline*. Los Becher abordaron la fotografía de la misma manera que un botánico abordaría la catalogación de la flora y la fauna. Como siempre, me impactó la sensación subyacente de pérdida y melancolía que emana de estas fotografías: estás viendo un mundo perdido, por muy destructor del alma que fuera para quienes tuvieron que vivir y trabajar en él. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/15/hilla-becher-photography-beauty-dignity-industrial-decline-appreciation> > [consulta: 14.1.2024].

George F. White   
MAXIMISING VALUE

For Sale

01388 527966  
[www.georgefwhite.co.uk](http://www.georgefwhite.co.uk)





IRESHOPEBURN



Pedro Osakar Olaiz, *Archivo Durham's Project*, 2021  
Impresión digital sobre dibond. 60x90cm cada una

Desde una perspectiva Heideggeriana<sup>3</sup>, la publicidad inmobiliaria podría interpretarse como una forma de desocultar el ser del lugar, pero también como una manera de encubrirlo bajo una configuración técnica que convierte el paisaje en un fondo disponible para su explotación. De la misma manera es revelador revisar los proyectos de Andreas Gursky o Nadav Kander que ofrecen paralelismos interesantes.

Gursky, por ejemplo, utiliza la fotografía de gran formato para capturar paisajes marcados por la intervención humana, exponiendo la homogeneidad y la

3 HEIDEGGER, M. (1954). *La pregunta por la técnica*. Madrid: Herder Editorial. Para Heidegger, la técnica no es solo un medio para alcanzar fines, sino una forma de desocultar el mundo, es decir, de revelar aspectos de la realidad. Así la fotografía documental podría entenderse como una herramienta que desvela, y enmarca el mundo, transformándolo en un recurso disponible y utilizable. No exento de riesgos pues de esta manera se podría reducir lo representado a un mero objeto estético o in-formativo, perdiendo su conexión esencial con la experiencia humana. De esta manera, aunque Heidegger advierte sobre los peligros de la técnica, también reconoce que puede abrir espacios para una relación más auténtica con el ser. En el caso de la foto-grafía documental, esto sugiere que, cuando se utiliza con sensibilidad, puede trascender la simple representación técnica y convertirse en un medio poético para conectar al espectador con lo real.

Izquierda. Pedro Osakar Olaiz, *Archivo Durham's Project*, 2021  
Impresión digital sobre dibond. 60x90cm cada una

deshumanización inherentes a los espacios capitalistas.<sup>4</sup> Kander, por su parte, explora la interacción entre naturaleza y urbanización en series como *Yangtze*, *The Long River*, subrayando los efectos de la modernidad en el entorno.

En el caso de Weardale, el acto de recolección y recontextualización de materiales publicitarios podría funcionar como un intento de reabrir las posibilidades de significado de estos espacios, resistiendo las narrativas unidimensionales de consumo, especulación y facilitando una relectura múltiple, diversa y transversal<sup>5</sup>.

Así podemos distinguir un sinfín de sensaciones e intenciones a este proyecto documental... la recopilación de anuncios inmobiliarios y su clasificación según sus características visuales y narrativas nos permite un análisis que revele las estructuras ideológicas subyacentes.

4 GALASSI, P. (2001) *Andreas Gursky*. New York y Madrid. MoMA y Museo Reina Sofía. Su manejo del archivo se percibe como una práctica que desdibuja la línea entre el registro documental y la interpretación artística. Al reorganizar y alterar la realidad a través de la edición, Gursky amplifica patrones, repite elementos o elimina detalles, creando imágenes que, aunque construidas, parecen increíblemente auténticas. Este enfoque subraya la importancia del archivo no solo como un registro del pasado, sino como una herramienta activa para reinterpretar el presente. La escala monumental de sus fotografías, combinada con esta reconstrucción minuciosa, obliga al espectador a sumergirse en un análisis visual y conceptual que va más allá de lo inmediato.

5 KANDER, N y TCHANG, J.P. (2010) *Yangtze, The Long River*. Berlin: Hatje Cantz. Viajando a lo largo del río Yangtsé, tomó imágenes serenas de personas que se enfrentaban sin suerte a un cambio abrumador. En estas imágenes, el río -la principal arteria de China- se convierte en una metáfora de la transformación constante. Como dice el propio Kander: «China es una nación que parece estar cortando sus raíces destruyendo su pasado ante la fuerza de su avance a un ritmo tan asombroso y antinatural. Gente que deja cicatrices en su país, y un país que deja cicatrices en su gente».

FOR SALE  
01434 - 601800  
[www.redhotproperty.co.uk](http://www.redhotproperty.co.uk)



Red Hot Property

George F. White  
MAXIMISING VALUE



For Sale

01388 527966  
[www.georgefwhite.co.uk](http://www.georgefwhite.co.uk)

EXPRESS  
Estate Agency

for sale

0800 046 72 71 (24/7)  
[ExpressEstateAgency.co.uk](http://ExpressEstateAgency.co.uk)  
Text EEA to 84433

JW WOOD  
ESTATE AGENTS  
[www.jww.co.uk](http://www.jww.co.uk)



FOR SALE

01388 604 273




CROXDALE  
PROPERTIES

HOUSES, BEDSITS,  
FLATS  
TO LET IN  
DURHAM CITY AREAS

CONTACT:  
07710 294984 / 07824 444292

FOR SALE



ROBINSONS  
CHARTERED SURVEYORS  
[www.robinsonsestateagents.co.uk](http://www.robinsonsestateagents.co.uk)

Royal Crown Crook

(01388) 763477

TO LET

**hackett**  
PROPERTY

[www.hackettproperty.com](http://www.hackettproperty.com)

0191 510 9950

**SOLD**  
SUBJECT TO CONTRACT

 **THOMAS WATSON**  
Chartered Surveyor

[www.rightmove.co.uk](http://www.rightmove.co.uk)

**514 2020**



**PENNINE WAYS**  
Estate & Letting Agents  
[www.Pen9Ways.com](http://www.Pen9Ways.com)

**FOR SALE**

**01434 381808** VIEWING BY APPOINTMENT ONLY  
Cumbrian Office



SANDERSON  
YOUNG

**for sale**

**0191 2130033**  
[www.sandersonyoung.co.uk](http://www.sandersonyoung.co.uk)



**ADDISONS**  
CHARTERED SURVEYORS

01388 766676

**FOR SALE**  
[addisons-surveyors.co.uk](http://addisons-surveyors.co.uk)

**Michael Hodgson**  
chartered surveyors • estate agents • commercial property consultants

**FOR SALE**

0191 565 7000  
[www.michaelhodgson.co.uk](http://www.michaelhodgson.co.uk)





Pedro Osakar, *Archivo Durham's Project*, 2021  
Impresión digital sobre dibond. 60x90cm cada una

Cuestionar las disonancias entre lo prometido y lo experimentado, el sentido del lugar y la estetización de la naturaleza, o reflexionar sobre la relación con los paisajes rurales y las narrativas que los configuran. Nos podemos cuestionar, ¿Qué implica transformar un paisaje en un producto? ¿Cómo afecta esto a nuestra percepción del entorno y a nuestra relación con él? ¿Qué papel juegan la nostalgia y la estetización en la construcción de las narrativas rurales? Desde una perspectiva ética, también surge la cuestión de cómo estas representaciones afectan a las comunidades locales y a su derecho a habitar y definir su propio espacio.

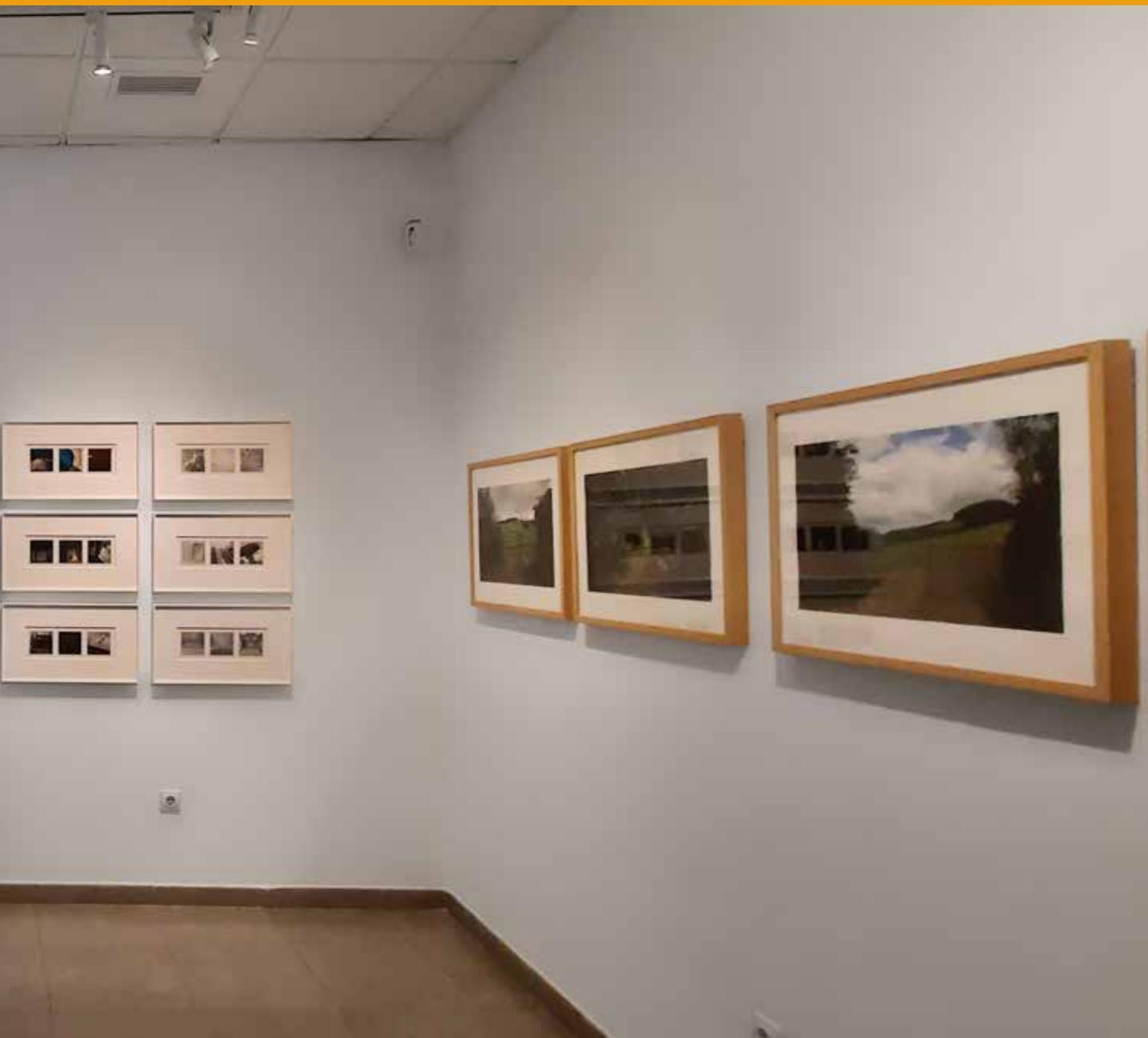
La publicidad inmobiliaria, al igual que la fotografía, participa en la configuración de la realidad. Al apropiarse de estas herramientas, este proyecto podría desvelar las estructuras simbólicas que moldean nuestra comprensión del mundo rural y abrir nuevos caminos para pensar nuestra relación con el paisaje. Así la creación de este archivo fotográfico es, en última instancia, una reflexión crítica que explora la relación entre imagen, lugar y significado. Al deconstruir las narrativas visuales que transforman los paisajes rurales en mercancías, este proyecto invita a repensar las tensiones entre lo real y lo representado, lo local y lo global, y lo vivido y lo imaginado. Es, en esencia, una invitación a reflexionar sobre cómo habitamos el mundo y cómo las imágenes moldean nuestra forma de ser en él.

Pedro Osakar Olaiz, 2021

Pedro Osakar Olaiz, *Archivo Durham's Project*, 2021  
Impresión digital sobre dibond. 60x90cm cada una

# VISTAS DE LA EXPOSICIÓN





**Vistas de la Exposición**  
De izquierda a derecha, las fotografías de María Caro, Francisco Javier Sánchez Montalván y Marisa Mancilla



### Vistas de la Exposición

Arriba de izquierda a derecha, las fotografías de Francisco Uceda y Mar Garrido

Abajo de izquierda a derecha, las fotografías de Mar Garrido, Marisa Mancilla y Oihana Cordero



**Vistas de la Exposición**

Arriba de izquierda a derecha, las fotografías de Oihana Cordero e Iván López Izquierdo  
Abajo de izquierda a derecha, las fotografías de Domingo Campillo, María Caro y Domingo Campillo



**Vistas del X Encuentro de Las Artes y las Letras del Mediterráneo.  
Cultura Para La Sociedad**  
En colaboración con Círculo Artístico Cálamo y la Fundación  
Internacional de Derechos Humanos en España. Día 2 de julio de 2021



**Vistas del X Encuentro de Las Artes y las Letras del Mediterráneo. Cultura Para La Sociedad**  
En colaboración con Círculo Artístico Cálamo y la Fundación Internacional  
de Derechos Humanos en España  
Día 2 de julio de 2021



**Acto de presentación de la Universidad de Almería y MECA como sede oficial de PhotoEspaña 2021**  
Rectorado de la Universidad de Almería. 29 junio, 2021



**Acto de presentación de la Universidad de Almería y MECA como sede oficial de PhotoEspaña 2021**  
Rectorado de la Universidad de Almería. 29 junio, 2021



## FERNANDO BARRIONUEVO GARCÍA

Fernando Barrionuevo, artista, comisario independiente y Director de MECA Mediterráneo Centro Artístico en Almería desde el año 1989.

Fernando Barrionuevo ha desarrollado durante 40 años una incansable labor de apoyo al Arte Contemporáneo, una gran contribución por aportar valor a la cultura en general y al arte contemporáneo en particular mediante procesos de excelencia social y artística a través de la producción de programas y proyectos culturales de calidad.

Ha mostrado un compromiso continuo por estimular a nuevos artistas y promocionar sus carreras a nivel nacional e internacional para favorecer cauces de intercambio de experiencias, contenidos, aprendizajes y conocimiento. Ha combinado sus procesos creativos con la dirección de programas y proyectos internacionales de arte en Almería, como las tres ediciones de las *Bienales Internacionales de Arte Contemporáneo, 90-92-94, la Bienal Internacional ALBIAC 2006*, proyectos para Somalia, China o Bélgica o los más recientes programas internacionales de Arte Contemporáneo en países como Francia, Bélgica, Japón, Brasil, Omán, Argentina, EEUU ( Nueva York y Miami ), China, Portugal o Italia.

MECA Mediterráneo Centro Artístico colabora de manera permanente con diferentes centros educativos, escuelas, y facultades de Bellas Artes.

<https://www.fernandobarrionuevo.com/>



## ROSA MUÑOZ BUSTAMANTE

Directora de MECA Mediterráneo Centro Artístico. Consultora de Empresas, Asesora especializada en la Industria Creativo Cultural, Coaching Ejecutivo y Empresarial, Rosa Muñoz ha desarrollado su labor profesional como responsable del *Proyecto Lunar*, en *Andalucía Emprende*, Fundación Pública Andaluza dedicada a impulsar la creación y el desarrollo de empresas, empleo y fomento de la cultura emprendedora en la región.

Con una trayectoria profesional de más de 30 años en el sector público y privado, su actividad la ha desarrollado en torno a la dirección de programas y proyectos empresariales y creativos poniendo en marcha técnicas de gestión para startups y para la consolidación empresarial. Su amplia experiencia le ha convidado a dirigir numerosos programas expositivos nacionales e internacionales, destacando su implicación en visibilizar a la mujer en el mundo del arte, destacando su gestión en las Ediciones del Programa Expositivo Internacional de Arte Contemporáneo de Mujeres Artistas *ARS VISIBILIS* o en los procesos documentales de las artistas contemporáneas, a través del Programa *REFRESH*.

Cuenta en su haber la creación y desarrollo de programas pedagógicos específicos para artistas visuales dotándolos de herramientas poderosas para el desarrollo de sus trayectorias profesionales. Promueve a numerosos artistas mediante la puesta en marcha de un programa de consultoría y mentoring personalizados, promocionando sus carreras a nivel nacional e internacional.

Implicada en la generación e impulso de nuevos talentos creativos ha organizado un cuantioso número de talleres experienciales para niños y jóvenes en diferentes ámbitos educativos, desde primaria hasta universitarios.

<https://www.arteinformado.com/guia/f/rosa-munoz-bustamante-174726>



## ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 1991 y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 1995. Ejerce como profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada desde 1995. Anteriormente en la Universidad de Vigo desde 1993 a 1995. Su labor docente se ha venido desarrollando en paralelo a su trabajo como artista visual. Su obra de carácter multidisciplinar, aborda la pintura, la escultura, la instalación, la fotografía o el video.

Metódica y muy interesada en los sistemas de clasificación, ha organizado su trabajo a través de series y grupos diferenciados de trabajos que se han ido sucediendo a lo largo de su trayectoria. Su campo de investigación explora temas como el Cuerpo, el Territorio y la Naturaleza. En cada uno de ellos propone alcanzar objetivos como: transcender el espacio de representación de la pintura hacia un campo expandido de la escultura; advertir sobre la dimensión indómita de la naturaleza; reconstruir el sentido del territorio mediante la manipulación de imágenes aéreas tomadas de Google Earth; analizar cómo los individuos habitan el espacio social urbano; advertir de los usos en el lenguaje cotidiano y al mismo tiempo denunciar cómo los estereotipos fijan imaginarios femeninos, reivindicando la diversidad como estado ideal para lo Humano, participando en la difusión de las diferentes expresiones de género, etc.

Desde 1993 ha celebrado más de quince muestras individuales y alrededor de cien muestras colectivas.

<https://asuncionlozano.com/>



## PEDRO OSAKAR OLAIZ

Su trabajo creativo se desarrolla en estrecha relación con su trabajo investigador y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

Formado originalmente como pintor y grabador en la Universidad del País Vasco, Pedro Osakar es conocido por sus proyectos en profundidad en una diversidad de medios: la pintura, la fotografía, las instalaciones y las intervenciones urbanas. A través de su práctica, Osakar dirige constantemente su distintiva sensibilidad poética e imaginativa hacia preocupaciones antropológicas y geopolíticas centradas en las observaciones y compromisos con la realidad. El propio artista ha descrito su obra como "una especie de argumento discursivo compuesto por episodios, metáforas o parábolas que dialogan con lo real". Al mismo tiempo, toda la obra de Osakar está atravesada por una profunda preocupación por los procesos culturales y tecnológicos que hacen de la imagen el mecanismo central para la construcción del relato de nuestra vida cotidiana.

Desde 2001, el artista ha centrado su atención en los conflictos sociopolíticos y económicos propios de los contextos urbanos, realizando intervenciones en espacios públicos intersticiales como *Roundtrip*, *Granada-Krakov-Granada*, *Somewhere in the middle of nowhere* en los alrededores de Almería, *Nowhere* en Nueva York. Más recientemente *Niestetal Project. The Future is here* en Alemania, *Proyecto Kiosco* en Granada, *Archaeology of The Present*, en el museo de Almería y el más reciente, *Urban Codes* en Brooklyn. En estos últimos proyectos, Osakar vuelve a examinar las nociones geográficas y antropológicas de la ocupación del espacio público, así como cuestiones más amplias relacionadas con la construcción de las ciudades. Algunas de estas acciones, que están documentadas en fotografías y videos a lo largo de muchos años, fueron creados en colaboración con Asunción Lozano.

<https://pedroosakar.com/>



## DOMINGO CAMPILLO GARCÍA

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada con la tesis titulada *Cartografías privadas. Fundamentos para una documentación fotográfica del andar*, es investigador y profesor titular en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Compagina su labor docente con la investigación de nuevas metodologías científicas de documentación y registro en el ámbito fotográfico a través de su participación en diferentes proyectos I+D+I relacionados con la conservación material de la cultura escrita. Destaca su participación, como fotógrafo en el proyecto *TOMODEC (REN2001-3833)*, en la expedición científica desarrollada a bordo del *BIO Hespérides e Isla Decepción (Antártida)*. Su obra artística se refleja en diferentes proyectos donde examina las relaciones del hombre y el medio natural, priorizando las zonas de fricción y ruptura a través de la experiencia del tránsito de un territorio a otro. Su trabajo fotográfico se refleja en diferentes proyectos que examinan las relaciones del hombre y el medio natural, priorizando las zonas de fricción y ruptura a través de la experiencia del tránsito de un territorio a otro.

Destacando entre otras las exposiciones: *Espacios de transición. MANIFESTA 8, Bienal Europea de Arte Contemporáneo*. Eventos paralelos. e2 - UPCT. Cartagena (2011); *Arte y Naturaleza. Propuestas para una reflexión actual*. Palau Ducal els Borja. Gandía. Valencia. Diciembre 2012 / Enero 2013. *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada* en el Instituto de América (2014); *Poéticas imaginadas*. Fondos Fotográficos de la Colección de Arte Con-temporáneo de la Universidad de Granada. Centro Portugués de Fotografía (2015); *Arte y Naturaleza hoy* en el Museo Universidad de Alicante – MUA (2016), Alicante y en el Instituto Damián Bayón de Santa Fe (2018). En 2014, publicó el libro *Trazos sobre un mapa breve* (Ed. Universidad de Granada) inspirado en las fotografías y reflexiones de un viaje a la Antártida con un grupo de investigadores del Instituto Andaluz de Geofísica de la UGR.



## MARIA CARO CABRERA

Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Pintura y doctora por la Universidad de Málaga. Paralelamente a su formación para la docencia mantiene una trayectoria como creadora visual de la cual sobresale su participación en ARCO en 1999 y 2000, en el stand de la madrileña Galería Edurne, en la cual realiza su primera exposición individual en el año 1998. En el año 2000 disfruta de una beca de investigación en la casa de Velazquez, desde entonces ha realizado numerosas exposiciones tanto de manera individual como colectiva y ha realizado actividad de comisariado en alguna de ellas.

La narrativa y la fotografía conforman los pilares donde se sustenta su labor de investigación tanto teórica como práctica. Las conexiones y analogías que descubre entre ellas da lugar a la tesis: *El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial: El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt*, avalada por la publicación de varios artículos en revistas científicas como *Boletín de Arte*, *BRAC*, *Arte y políticas de Identidad* y *Ausart*. El diálogo, la dislocación e inquietud que produce el texto junto a la imagen es el detonante de la obra que actualmente presenta.

[https://www.instagram.com/maria\\_caro\\_c/](https://www.instagram.com/maria_caro_c/)



## OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ

Doctora en Historia y Artes, desarrolla su labor docente e investigadora en el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Ha realizado una estancia de investigación en la Universidad de Columbia de Nueva York y dos estancias artísticas, una en El Valle (Granada) y otra en Dresde (Alemania). Ha expuesto tanto nacional como internacionalmente, en lugares como el CAC de Málaga, el Instituto Cervantes de Nueva York, la Bienal de Florencia en Italia, el Museo Provincial de Jaén, Teatro Escalante de Valencia, Museo de la Universidad de Alicante, Museo del Traje de Madrid, Condes de Gabia en Granada, Museo CajaGranada de Andalucía en Granada, Universidad de la República en Montevideo, en *Preview29* de Frankfurt, etc.

Ha recibido varios premios, como el Premio Adquisición de Obra por la Diputación Provincial de Ciudad Real en la *80 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas*, las Ayudas a la Producción Artística de la Universidad de Granada (2017), el *Premio Arte y Enfermedades de la Cátedra Arte y Enfermedades de la Universidad Politécnica de Valencia* en (2017), el Primer Premio en Pintura y la Mención de Honor en Escultura en los *Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada (2012)*, Mención de Honor en *Malagacrea* en Modalidad de Artes Visuales del Ayuntamiento de Málaga, Mención de Honor en la Modalidad de Fotografía en la *IX Convocatoria de las Becas Artes Visuales José M<sup>a</sup> Vidal (2012)*, entre otros.

[www.oihanacordero.com](http://www.oihanacordero.com)



## MAR GARRIDO ROMÁN

Mar Garrido nació en Madrid y actualmente vive en Granada. Trabajó como creativa en TVE realizando cabeceras y promociones especiales de cadena en programas vinculados con el cine. En la actualidad es profesora titular de la Universidad de Granada en cuya Facultad de Bellas Artes imparte la asignatura Proyectos Audiovisuales. Mediante el video, la fotografía y las composiciones sonoras, su trabajo cuestiona el papel de la memoria, el desplazamiento y el arraigo como forma de reflexión sobre el territorio y el instante.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Realizó estudios de posgrado en School of Visual Art y en Parsons School of Design en la ciudad de New York. En la actualidad es Profesora Titular de la Universidad de Granada en cuya Facultad de Bellas Artes imparte la asignatura Proyectos Audiovisuales.

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Londres, República Dominicana, París, Málaga, Granada, Murcia, Jaén, Turquía, Almería, Cádiz y Madrid. Y participado en Festivales internacionales de videoarte en Barcelona, Braga, Buenos Aires, Nueva York, Venecia, Edimburgo y Cuba entre otros.

Su trabajo se centra en la fotografía, el video de creación y la composición sonora. Aborda 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. Le 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 la 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.

<http://margarrido.com/>



## IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO

Artista, doctor en Bellas Artes y profesor asociado en la Facultad Alonso Cano de la Universidad de Granada. Recibe varias becas de creación artística entre las que cabe destacar las residencias: *MEET FACTORY* en Praga, Rep. Cheq, *FPDV-VIETNAM experiments & artistic collaborations* en Ho chi minh city, Vietnam, *IFAA Project* en Louvain la Neuve, Belgica. Así mismo recibe las becas: *INICIARTE*, promovida por la Junta de Andalucía, *Centre D'art Contemporain pour Essaouira* en Marruecos, *Fundación Inspirarte* en Valencia, *Centre D'Art La Rectoria* en Barcelona, *Residency Artist LA FRAGUA* en Córdoba y *CRIDA* en Palma de Mallorca.

Ha colaborado con diversas obras de teatro en Valencia y Sevilla, también ha ilustrado varios libros de poesía. Recibe varios premios y reconocimientos. Sus obras han sido expuestas en Sao Paulo, Berlín, Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, Málaga, etc. así como en Granada.

<https://ivanizquierdo.es/>



## MARISA MANCILLA ABRIL

Profesora Titular del Departamento de Pintura de la Universidad de Granada. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Becada predoctoral por el Ministerio Educación Cultura y Deporte Español M.E.C.D y Posdoctoral por la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada en la Facultad de Belas Artes de Lisboa y el Centro de Estudios "Volteface" y el Centro de Estudios Cerámicos C.I.E.C.A. Ha realizado estancias en Brasil, Portugal y Grecia.

Actualmente su labor profesional la alterna con la creación artística, la actividad docente en el Dpto. de Pintura de la Universidad de Granada y la investigación en proyectos que tratan de combinar estudio teórico y creación con nuevos materiales y procesos de la imagen y políticas de la edición – el último proyecto finalizado fue financiado por la AECID, desarrollándose en el Instituto de Museos Nacionales del Congo I.M.N.C. en Kinshasa, República Democrática del Congo (2010/2012). Investigadora Principal del Proyecto Producción artística contemporánea y política editorial. Alternativas actuales y nuevos modelos de edición en Andalucía a partir de estudio de casos, financiado por Campus de Excelencia CEIbiotic de la Universidad de Granada.

Ha trabajado activamente en el proyecto Grupo de Fe, vinculado a la plataforma cultural TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, dedicada a explorar nuevos formatos curatoriales, expositivos y de intervención del espacio público. Grupo de Fe es un proyecto de producción musical, cuyo principal objetivo es la edición de obras musicales de artistas plásticos que trabajan de forma paralela con la música. La idea surge de la necesidad de dar cabida a estos proyectos híbridos e inéditos que no encuentran un lugar idóneo dentro del panorama artístico y musical convencional.

Tiene en su haber varios premios y numerosas exposiciones individuales y colectivas.  
[www.marisamancilla.com](http://www.marisamancilla.com)



## FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALVÁN

Fotógrafo y profesor de fotografía en la Universidad de Granada donde además se licenció y doctoró en Bellas Artes y en Antropología Social y Cultural. Ha realizado labores de gestión universitaria como el decanato de la Facultad de Bellas Artes y la dirección de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada en la que continúa en la actualidad. Dirige el Taller de Fotografía del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y los Encuentros Fotográficos de la Universidad de Granada.

Medalla al Mérito en Bellas Artes por la Real Academia de Bellas Artes de Granada en 2010. Tiene trabajos artísticos, publicaciones, y exposiciones en Centros de arte e instituciones como La Madraza en Granada, la Fundación CajaMurcia en Cartagena, la Fundación Niebla en Girona, el Museo de la Universidad de Alicante, el Museo de la Ciudad de Madrid, el Centro de Estudios Lorquianos de Fuentevaqueros (Granada), la Fundación CajaRural de Granada, el Palacio Molina en Cartagena, la Fundación Caja Rural de Granada, la Fundación Cante de las Minas La Unión (Murcia), el Centro Andaluz del Flamenco (Jerez), en la Art Week Festival20 Poznan (Polonia), en PHOTOEspaña Centro MECA (Almería) o en la Fundación Casa Pintada de Mula (Murcia).

Su obra fotográfica ha mantenido una posición centrada en discursos relacionados con la mirada emocional en proyectos relacionados con narrativas documentales, los archivos de fotografía vernácula y el retrato siempre con la intención consciente de evocar sentimientos y reflexiones en el espectador, más allá de la mera representación visual de la realidad. Temas amplios que le han llevado a una evolución hacia proyectos más intimistas relacionados con obras literarias y narrativas más personales e introspectivas siempre en la búsqueda, no de mostrar lo que se ve, sino aquello que se piensa, invitando al espectador a una experiencia emocional y reflexiva.

<https://www.instagram.com/sanchezmontalban/?hl=es>



## FRANCISCO UCEDA PÉREZ

Francisco Uceda es licenciado en Filología Hispánica e Inglesa, en Bellas Artes y Antropología, de ahí su interés continuo por acercar la imagen a la letra y por crear retratos que cuenten historias. En la Universidad de Almería pudo empezar una serie de publicaciones que aunaban la palabra y la imagen, cuya primera obra fue el libro "La desolación del naufrago", cuyas imágenes formarían la portada de las siguientes ediciones. Ha participado en varias muestras como Imágenes Jóvenes, seleccionado entre los diez fotógrafos jóvenes más destacados de España, en 1995 y 1996, en la Bial de Artistas Jóvenes del Mediterráneo y ha recibido numerosos premios fotográficos como el del IV Concurso Internacional de Fotografía de Unicaja, 1998. Se instala en Brooklyn en 2001 y desde entonces su tiempo lo dedica a la docencia y fundamentalmente a la fotografía.

En su obra se pueden diferenciar dos líneas, una puramente documental, de calle, como la que aparece en la serie "Cualquier Día," o la serie de retratos de trabajadores "New Yorkers at Work", en la que lo que explora la ciudad, la calle y la gente y su situación. Y otra línea más conceptual, en la que usa la cámara como medio para tratar temas que le interesan, como la re-presentación de lo ya presentado, la poética de la imagen y la intertextualidad de ambos medios, lo literario, y lo mitológico, lo cotidiano con lo carnavalesco, lo divino y lo vulgar.

Francisco Uceda ha participado en exposiciones en diferentes países como España, Portugal, Italia, Alemania y Estados Unidos. Las últimas exposiciones han sido bajo el comisariado de Fernando Barrionuevo y la organización de MECA Mediterráneo Centro Artístico. TERRITORIO SUR en Bellas Artes de la Universidad de Granada e i\_Candy exposición individual en sala MECA. 2015

<https://franciscouceda.com/>

Pág. 8

## INTRODUCTION

**Fernando Barrionuevo and Rosa Muñoz Bustamante**

The excessive consumption of images referring to all sorts of aspects of reality encourages a kind of perceptual-visual experience that is resolved in advance of any direct confrontation with the world. The ease of accessing external elements has multiplied, making the discovery of the different, the other, an extraordinarily rare task. We delve into all kinds of experiences through second-hand information, and therefore everything appears strangely accessible. The element of surprise has lost its intensity; we possess prior knowledge of the journey, and the strange or dangerous no longer seems so. We have become accustomed to the experience of recognition, with the sensation that there are no new places left to discover.

In this predictable and controlled context, the photographic gaze seeks the elusive, displaced scenes, and destabilized situations to challenge and test the idea of an established movement that needs to broaden its ranges and specify nuances. Represented paths would exist in a state of constant repetition if geographical transgressions and the difference they denote were not considered. Without these, the constant comings and goings that recur daily would not happen, the everyday act of distancing ourselves and returning, from what is ours to the most familiar external elements.

However, the eye's capacity to intercept new tones, emphases, twists, and truths ultimately produces a sensation and an effect of movement, succession, and transition from one state to another, a logical effect of the transient nature of a journey. Photography has become an operation that does not necessarily address aesthetic problems and has also become a way to interrogate reality, serving as a powerful tool to discover the world.

This being one of the pillars supporting 20th-century art, journeys ultimately contribute to renewing the perspective on art and the artistic. The judgment of artistic production will focus on its ability to pose questions about knowledge. The camera operates as a register that confronts us with concepts inherent to artistic creation, such as a sense of belonging to a place, identity and difference, placement and displacement, boundary, limit, gaze, and memory.

Placement as a concept affecting contemporary art relates to each author and creator's artistic experience and, therefore, also to the vantage point from which reality is observed and a personal projection is generated. This process fosters a notion of identity. The journey implies a displacement that allows one to contemplate their own essence, facilitating rediscovery, redefinition, and recognition. We always need to recognize ourselves in the other; the inability to establish difference would be counterproductive, denying us the possibility of knowledge.

A culture, as Hölderlin points out, only reaches its fullness if it can put itself in "contradiction," estranging itself from its identity to enrich itself with its otherness. The journey broadens and modifies experience through its questioning. As an artistic experience, it is fundamental because it presupposes a distance and an external view of the self, in addition to reclaiming new spaces for reflection. A journey that, as a result, fosters the vindication of one's own, a rereading of the global, and an expansion of inherent "ways" and "modes."

The journey presents itself as a way of confronting antagonisms such as "civilization" and "barbarism." It places us before ancestral fears inherited from the ancient Greeks, who opposed their cosmos to the external chaos.

According to Jean Hot, any confrontation with the unknown has been previously structured, classified, defined, and studied according to parameters predetermined by civilization's culture. The total availability of "the other" now provides a level of security that was unthinkable centuries ago.

The solution: a preference for the elusive, displaced directions, destabilized situations, ultimately, transgressing every established journey, broadening ranges, and specifying nuances, may well be the duty of the traveling artist. It is about exploring how these artworks, stories of rupture, are in turn itineraries of rediscovery, reconquest, and redefinition of one's identity.

Pág. 10

## THE TRANSFORMATION OF THE NATURE OF THE IMAGE: FROM MITCHELL'S PICTORIAL TURN TO CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

**Asunción Lozano and Pedro Osakar**

In 1992, visual culture theorist W.J.T. Mitchell coined the concept of the pictorial turn to signal a fundamental shift in the relationship between word and image. Mitchell observed how images, particularly photographs, were no longer just representations of the visible world but reflected the traces of their time, contexts, and cultures. From that date until 2021, studies of the image and contemporary photography have undergone a complex evolution, influenced by technological advances, the massification of social networks, digitization, and an increasing interest in power dynamics and representation. This essay explores how these transformations have impacted contemporary photography, considering Mitchell's ideas and key events in the field of visual culture.

When Mitchell introduces the concept of the pictorial turn, he emphasizes that images are not merely reflections of reality but bear historical and cultural content, making them much more than simple visual representations. In 1992, images, particularly photographic ones, began to assume a central role in visual culture, something not as evident in earlier decades when text and words dominated the cultural scene. Photography, once limited to documenting the past or serving as a documentary tool, began playing a crucial role in both public and private discourse.

An excellent example of this transition is offered by Andreas Gursky. In iconic works like *Rhein II* (1999) and *99 Cent II Diptychon* (2001), Gursky not only documents reality but also uses photography to reflect on globalization, the consumer economy, and the contemporary landscape. Gursky's images are not mere reflections of visible reality but representations that also comment on the historical and social processes inscribed in those realities. His work illustrates how photography, rather than merely documenting, constructs the vision of the world we consume, a key idea in the pictorial turn.

Since 1992, with globalization's advance and mass media communication, images began to wield almost unlimited power. News, politics, popular culture, and social networks began relying on images as vehicles of information and ideology. Photography not only reflected reality but also constructed narratives and, more importantly, shaped reality itself. In this sense, Mitchell's notion of the explosiveness of images has intensified over time, as images can now go viral, multiply, and be consumed on a large scale. This phenomenon is evident in the work of Shirin Neshat, whose *Women of Allah* series (1993–1997) explores the potency of images in specific sociopolitical contexts.

Neshat does not merely document reality but creates symbol-laden images that explore tensions between gender, politics, and religion in Iran. These images invite viewers to reconsider the meanings of oppression and resistance within a historical and cultural context. This ability of images to shape perception and generate immediate emotions is a clear example of the explosiveness Mitchell described.

With the advent of the digital age and social networks in the late 2000s, along with the improvement of mobile phone cameras, a radical transformation occurred in the production and circulation of images. Today, billions of photographs are produced daily. Platforms like Instagram, Facebook, Twitter, and more recently TikTok have completely reconfigured how images are produced, shared, and consumed. This shift has expanded the possibilities of contemporary photography, transforming it into an interactive, participatory, and democratically accessible medium.

This digital context has led to new forms of self-representation and visual identity, as observed in Cindy Sherman's work. In her *Untitled Film Stills* series (1977–1980), Sherman questions the authenticity of the image, portraying characters that reference female stereotypes in cinema and creating images that not only mimic but also critique dominant visual narratives. In the digital era, her self-portraits continue to serve as a profound critique of the construction of identity through the image, a crucial reflection in a world where images are increasingly superficial and designed for virality.

However, the explosiveness of images has also brought increased efforts at censorship and control. Governments, political actors, and corporations can manipulate, censor, or remove images that threaten to challenge the established order. This phenomenon has been particularly relevant in authoritarian contexts, where power seeks to control visual representations of events. Images may be removed from social networks, altered to manipulate public perception, or even erased to prevent the dissemination of narratives that do not align with dominant discourses.

Zanele Muholi, through their *Somnyama Ngonyama* series (2016), uses photography to make marginalized communities visible, particularly Black and queer individuals in South Africa. Muholi's powerful images not only document but also challenge dominant visual constructions of race and sexuality. In their work, images become tools of resistance, highlighting identities historically stripped of power and agency.

La capacidad de las imágenes para actuar como agentes de resistencia se ve también en el trabajo de Ai Weiwei, quien ha utilizado la fotografía y otros medios visuales para exponer injusticias sociales y políticas, como en la serie *Remembering*, 2009, que documenta las mochilas de los niños muertos en el terremoto de Sichuan.

Images not only become a testimony but also a form of denunciation and a symbolic act against power that seeks to erase the traces of tragedies. Ai Weiwei demonstrates how images can become a powerful weapon of political resistance, as Mitchell would suggest in describing images as explosive in their capacity to challenge and subvert the social order.

The explosiveness of images not only opens up possibilities for visibility but also for manipulation and control. In a world where images circulate through social media at lightning speed, states and corporations increasingly wield the power to censor, modify, and suppress images that do not align with their interests. A clear example of this is Richard Mosse's work in *The Enclave* (2013), where he documents armed conflicts in Congo using infrared film. This technology not only creates a visually striking atmosphere but also challenges dominant visual narratives about armed conflicts, inviting the viewer to reflect on the power of images in constructing history.

Since Mitchell's pictorial turn, photography has undergone profound change. While in the past images were primarily analog, digitization has completely transformed the processes of creation, distribution, and preservation of images. Contemporary photographers face a context marked by a lack of authenticity, digital manipulation, and an abundance of images.

This raises new ethical and aesthetic concerns about the role of photography: What does truth mean in contemporary photography when an image can be edited, altered, or even artificially fabricated?

At the same time, contemporary photography has emerged as a powerful tool for social activism. Movements such as Black Lives Matter or the protests in Hong Kong have demonstrated how photographic images have the power to make injustices visible and mobilize public opinion. In this sense, photography remains one of the most potent ways to capture and expose social, political, and economic realities. Contemporary photographers are not only tasked with representing the world but also with interrogating and problematizing it, challenging the power structures that seek to obscure the truth of images, as Mitchell suggested.

In this context, the work of Raghu Rai, a documentary photographer, shows how photography continues to be a vital tool for historical memory. His coverage of the Bangladesh War of Independence in 1971 captures not only the facts but also the emotions and fleeting moments that compose history. Rai's photography remains a form of visual resistance, similar to that of other mentioned photographers, showing how images can be a historical testimony against attempts to manipulate collective memory.

The concept of the pictorial turn proposed by Mitchell remains relevant and is amplified in the current context, where images, especially photographs, possess overwhelming power to transform social, political, and cultural perception. From 1992 to 2021, we have witnessed a proliferation of images that not only represent reality but also construct, distort, and, in many cases, manipulate it. In contemporary photography, the explosive capacity of images has been both enriched and diluted by digitization, fast-consumption culture, and efforts to control their circulation.

As photography continues to evolve, image studies face new challenges but also new opportunities to explore the relationship between the individual, society, and images in an increasingly visual world. Mitchell's questions remain crucial: How do we manage the power of images? Can images remain tools of resistance in a world flooded with superficial visuality? These are the questions that will guide the future of photography and image studies in the coming decade.

Pág. 18

**DOMINGO CAMPILLO GARCÍA**

**Making a Map**

Building a map involves crossing the boundary that separates us from the undefined to position ourselves in the known; a successive and consecutive act with each step, verified and drawn through a retrospective gaze toward the space traversed, what has been left behind. It is true that the conclusions of the journey are obtained upon return, in a form of analepsis, when prior expectations confront what was experienced during the journey, a mastery over what has been learned that transcends the mere displacement of going and returning.

This journey from not knowing to understanding entails a shift to another point of verification where attempts to orient toward another node, whose existence may be uncertain, are made. Paths are never free from unpredictable crossroads that force decisions on which route to take to reach an open and non-stationary place.

It is the unavoidable judgment of doubt when faced with a choice, decision, or separation, which is the meaning of the Greek word *krisis*, where present paths are possible routes, and the task is not to nullify but to know and observe. Through one's steps, the diverse journeys stimulate discoveries that do not invalidate others revealed by the choice to take a different route.

The map has been attributed a fundamental role as a territorial paradigm containing powerful conceptual content. As a chart where knowledge products are displayed, it has been implemented as a factual tool to guide the journey through the known and not forget the origin of the route in case a return becomes necessary. The map, as an exact instrument, instills the security of a planned, staggered exploration conducive to a journey without deviation. The interpretation of the drawn signs promotes undertaking the journey with a destination objective, with the name across the known path.

However, the cartographic representation of a territory will be more precise the more geographical features are reflected on paper. A greater distance from the surface will yield a broader area of recognition at the expense of adequate depiction of, among other things, watercourses, curves and forks in paths, geodetic points, or the width of coasts, accentuating the existence of informational voids that would truncate the accurate appreciation and understanding of the territory. Reducing the distance of the focus point would facilitate the detailing and description of the represented area and its features.

However, this reflection on accuracy leads to an *aporía*, a point of interruption in the path, for fulfilling the objective of creating a map that exactly represents the territory, such that the drawn descriptions faithfully encompass everything within the represented surface area, would require representing it at a 1:1 scale. This would fulfill the premise of accuracy without needing to undertake a reduction

of blurred edges. And here lies the paradox: even if the ideal representation coincided with the structure, situation, and features of the represented system, the capacity to observe, reference, and recognize would become infinite due to the incalculable number of data points that such a map would generate. Therefore, its appreciation would be fruitless, and even more useless as it would be an unmanageable object.

The accuracy of a map, then, essentially depends on focus and scale. Accuracy, therefore, is a compartmentalized description bounded within ideal and rational limits.

Maps have progressively imposed the optimization of travel times. Thanks to drawings and the legends inscribed on them, they eliminate the uncertainty caused by the disorientation of an inaugural journey and dispel the mistrust of making a mistake when choosing a path at a fork in the road. In the attempt to delineate boundaries, time lost in speculating on the next step or where to establish the next node of recap does not encourage the condition of certified effectiveness, which upholds the benefit of what is known according to established capitalist economic logics: stopping without functional utility is wasting time. This consideration opposes terms of discovery, contingency, or wandering.

Chronometry prevails: if the starting and ending nodes are known, there is nothing to ask during the journey; the only question left is how much time remains to reach the destination: "Surprise and disappointment of travels. The illusion of having conquered distance, of having erased time" (Perec, 2007: 117).

However, every map has its boundary, its untraversable frontier, beyond which words stubbornly refuse to signify, and references become embodied in the senses and memory. The real becomes confused with the imaginary without the slightest indication of entry into judgment and rationality, to the point of causing paralysis in the face of indeterminacy.

At this point lies the photographic series *Aporía*. The three photographs depict geographic positions where some physical or psychological impediment (topography of the place, insurmountable constructions, or distrust and fear of continuing a path) blocks passage, producing unforeseen contradictions and logical difficulties. Speculatively, contradictory reasoning about the knowledge of our surroundings and their peripheries is proposed. The hypervisualization to which we are subjected allows access to an excessive consumption of information that enables predictions: there are no surprises, and estrangement barely exists due to the consumption of images and geolocation systems.

Paradoxically, this was the very purpose of creating maps, to provide the drawings of those who had passed through before, to mark a name, to establish paths. Similarly, postcards depicted places before the massive arrival of cameras.

*Aporía* is a reflection on the territory and its paths, those walked and those that branch out, inviting the unease of doubt. Perec, G. (2007). *Species of Spaces*. Barcelona: Montesinos.

Pág. 24

**MARÍA CARO CABRERA**  
**If the Part is the Whole**

In attempting to analyze the tandem of photography and text, Barthes states that these are two distinct structures that coexist. However, being formed by heterogeneous units, they cannot merge: in one (text), the substance of the message consists of words; in the other (photography), it consists of lines, surfaces, and tones. Furthermore, these two structures occupy reserved spaces—contiguous but not "homogenized"—unlike the hieroglyph, which fuses words and images into a single line of reading. Thus, the analysis must begin by addressing each structure separately; only after exhausting the study of each can one hope to understand how they complement one another.

Not even connotation, the imposition of a second (or third, or fourth) meaning on the photographic message, elaborated through the various levels of the photograph's production, nor these layers that adhere to the global image of the work will fill the void of meaning, nor will a "separate" structural analysis of word and image, as Barthes proposes. The fact is that photography and text, no matter how closely they appear in communion and evoke the rules of the paratext in their contiguity, are not obligated to complement each other; they are not compelled to propel a unified meaning from two separate positions.

Meaning in an iconic-textual work is not prescriptive; it is not a numerical result derived from a mathematical operation. The sum is neither process, formula, nor solution. Indeed, the sum is impossible. The presumption of meaning is not the reason behind the collinearity of text and image in my work, though this collinearity may invite the gaze of the reader/spectator to undertake the task of fusion, of assembling a product. Yet this herculean task inevitably exhausts itself in its own failure. Context reduces meaning; it delimits it, demanding action on the part of the reader/spectator. The more elements we place around an image, the more we curtail its significative pathways. However, piling up elements does not always yield narrative results, as in a page crowded with panels. There comes a point where accumulation itself diminishes, destroys, or neutralizes meaning. It is not that there are gaps in the discourse, but rather that there is a multitude of non-dialogical discourses, proudly displaying the chasms that separate them and exemplifying their continuity issues.

The plastic form emerges unburdened, without imposition or obligation, pristine, though connoted. I have already mentioned that culture connotes it: the structure it respects, the proximity it displays, and the treatments it employs for iconic-textual elements all connote it. This, ultimately, is the point: to reveal itself, to its corpus made of parts, not only in its completed present but also in the past of its becoming, of its parts gradually coming together. These parts, consequently and paradoxically, are complete and independent.

The absence of obligation to meaning in “the whole”, the global form of the plastic work, grants it the potential for any other order, for having found its totality in another way, with other pieces during its process. Nevertheless, the system I construct, once constructed, becomes a “lasting encounter.” According to Bourriaud, it is revealed as such when its components form a whole whose meaning “persists” at the moment of its creation, offering “new possibilities for life.”

I appreciate the concept of “lasting encounter” to refer to the plastic work, but I am even more drawn to Derrida’s notion of “momentary fixation” in reference to the linguistic sign. For Derrida, the linguistic sign is not so much a unit composed of signifier and signified as a “momentary fixation” within the entangled, continuously evolving process of language. According to Derrida, the very possibility of the sign’s repetition divides its identity, for if it can be reproduced in different contexts, its meaning is subject to change as well. That meaning becomes akin to an empty yet circumscribed space, capable of being filled in various ways.

My series are acutely aware of their noise, a noise that arises from the counteraction of different messages. This noise emerges thanks to the text that clings to the image like a tick, for the text is what it is, and the reader/spectator knows the code to decipher it, a knowledge that makes ignoring it impossible. Thus, the work, this “possibility of life”, presents a disconcerting, non-productive noise that constantly refers back to itself, to its entirety and its parts; it redirects attention to its processes, evoking everything from the taking of photographs and the events they document to their individual selection and arrangement into pairs or trios, to the choice of accompanying texts, be they book excerpts, paragraphs, or verses. This is ultimately about process and production, decisions made by the creator, guided by the enigmatic relationship, the evocation, the parity, and the spatiotemporal coincidence.

## **THE FALSE THEORY (2021)**

María Caro Cabrera

The photographic series “The False Theory” (2021) consists of several works exploring the relationship between image and text or, more specifically, the image contained within editorial documents. It is the result of a renewed encounter with David Deutsch’s book “The Fabric of Reality” (1999) and some of its passages that I had underlined in the past. The dislocation brought about by discovering, in the present, a series of strange concepts that were once significant to me serves as the catalyst for this work. Here, photographic images are transformed into figures and are accompanied by a text that, according to paratextual conventions, they should reference. The image, in theory, should illustrate the idea conveyed by the accompanying text, though this is not the case. The fabric of reality unfolds in such a way that the tangible real exists only through its representations: a theoretical analysis on one side and an image on the other. Both direct us toward a past in which those underlined theoretical contents may have held unquestionable meaning, capable of sustaining the reality they are now severed from.

Pág. 38

## **OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ**

### **Statement**

I develop an artistic practice centered on analyzing relational and social construction processes. Through a multidisciplinary approach, I explore the constructions and identities of gender, affective-sexual dissidence, racism as a structure of relationship and social exclusion, the hierarchies produced by heteropatriarchy and cissexism, ableism as a system of bodily and social exclusion, and more. While my production leans toward sculpture and installation, I develop the technologies necessary for each project I undertake, which can be either solo or involve collaborative processes.

Pág. 40

## **THE PROJECT**

**Oihana Cordero Rodríguez**

This project is linked to other photographic and video works developed by the artist since 2012. All of these explore the relationship between representation and identity formation processes. With this new project, the aim is to combine both disciplines to conduct a speculative analysis of cultural identity and the construction of subjectivity. To achieve this, the collaboration of an untrained gaze will be sought, aiming to activate ambiguous spaces of meaning production, thereby revealing their fragility and mutability.

This installation is developed from the convergence of two perspectives: that of the conscious gaze, aware of the visual significance of the image, and that of a gaze still in its infancy. Both converge to activate somewhat elusive representations that aim to point to several issues simultaneously. Thus, the installation consists of two digital prints on polyester and a silent video looped on a mobile phone. The photographs are the result of this conscious and intentional gaze that seeks to open spaces for thought through the image. The video, although mediated, is the result of a playful, curious, and tireless search, offered only by a young child whose relationship with image reproduction still holds the capacity for continuous wonder.

What narratives, identities, and actions can we derive from the compositions, colors, and spaces presented to us? We live in a Western context dominated by (post)colonial processes and rigid, hierarchical identity constructions rooted in nationalist concepts that center identity within the biological, cisheterosexual, white, and nuclear family. A context that simultaneously embraces extreme globalization and migration processes while retreating to outdated notions of an alleged inherent and essentialist identity anchored in the fallacies of nation, race, or culture. The social context around us delivers clear messages about who we are supposed to be.

But we resist this. Through our actions, we unveil multiple truths, more complex, joyful, kind, playful, and livable. Jai Alai is the Basque term for a type of fronton and a modality of Basque pelota: a sport rooted in national pride and international export. But jai alai also means "happy party" in Basque. We reclaim the jai alai for our celebration, jai alai for those of us glanced at in passing, for those of us existing in the liminal spaces of many things: culture, identity, language, place, gender, and possibility.

Pág. 44

**MAR GARRIDO ROMÁN**  
**Pauses and Spaces**

Reflecting on the nature of the concept of landscape necessarily questions our relationship with that external environment that contains us, defines us, and transforms us, and which, in turn, we individually and collectively contribute to transforming at every moment. I relate to the landscape through reflection, pause, and the time I dedicate to each image.

I select the places that will later become photographs, and this leads me to walk, search, and choose. Finding spaces to which I return time and again to feel the changes in light, the marks of time that humanize and make that landscape habitable through the gaze. In this way, I try to convey the emotion that a specific moment, a particular fragment of life, evokes in me. Each image contains stains and signs, indicators of time and rhythm that articulate the silent dialogue to be interpreted by each observer. As David Le Breton states in *Walking Life*: "Slowness is the key to understanding how vast the world is and how inexhaustible our curiosity." At the same time, these images result from my encounter with the landscape through the act of walking, traversing the territory with my body.

From the abstract to the concrete, from the general plane to the detailed one. To suggest the gaze's journey, I do not use photographic techniques like depth of field but rather pictorial techniques where the order of reading is guided by chiaroscuro, and the entire image remains in focus. The photographic image extracts and isolates a delimited fragment from the whole, a piece of the world that allows us to transfer the four dimensions of bodies (width, length, height, and time) into the two-dimensionality of photographic representation. In this sense, despite its descriptive potential, photography disrupts and breaks continuity, thus transgressing the rules of presence. Paths walked, footsteps incorporated into the biography, heartbeats.

Pág. 50

**NATURAL PATH**  
**Mar Garrido Román**

Natural Path is an exhibition composed of photographic series that exclude the human figure, aiming to capture the imperceptible elements of the landscape to create tension between what is hidden and what is revealed. Walking, traversing, immersing oneself in the landscape. Exploring the territory through movement. Stopping and listening. Retracing steps. Adapting the gaze to the pause. Contemplating. Waiting. Observing the tangible shakes my certainties, catalyzing my memories. Alongside beauty, the monstrous is intuited. Looking again. Pausing.

My artistic proposal is based on the seemingly static moment, the succession and alteration of processes occurring at different speeds, and the narrative discontinuity of space hinted at beyond the frame. The supposed verisimilitude of the fragments of nature depicted in the photographs and the narrative rules created by the absent text allow me to oscillate between mimesis and diegesis. I understand this ellipsis as the element that defines the choice of the precise moment to capture an image within formal intervals of time. I propose interruption as a space of silence that allows us to pause and return, a hybrid element that enables the pulsation of trace-images that organize and deconstruct themselves throughout the photographic series.

Pág. 52

**IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO**  
**Statement**

As a multidisciplinary visual artist, I base a significant part of my work on contemporary painting and drawing, blending it with other media such as photography, animation, and more, creating a unique world that merges the real and the imaginary through the superimposition of different concepts and images.

I like to question reality by taking certain concepts to utopian or wild extremes. I establish an intellectual foundation, based on historical facts, socio-cultural themes, politics, and philosophy. This is always the first step I take when approaching a new project, later transitioning into improvisation, which is fundamental to my work.

On the other hand, I always give my works a certain fictional ambiguity through the accumulation of visual metaphors filled with concepts and contradictions. The person engaging with the work must be the one to finalize its meaning, not only on an artistic level but also conceptually. I question the viewer, prompting them to ask themselves questions and provide their own answers. I combine painting and drawing with other forms of expression, such as animation, video, or photomontage. In this way, I expand my work through different media, broadening my unique vision of reality, which reaches the viewer in a more direct manner.

Pág. 54

## **A FESTA BRASILEIRA EN ROUEN**

**Iván López Izquierdo**

While investigating the concept of paths or trails, I came across a story that opened up a world of possibilities regarding maps and imaginary landscapes. In 1550, in the French city of Rouen, a rather peculiar event in the history of colonialism took place. To celebrate the visit of King Henry II and his entourage, a group of local entrepreneurs, merchants, and French shipowners decided to stage a spectacle to encourage the monarch to invest part of his fortune in expeditions to the New World. The spectacle consisted of recreating an Amazonian habitat on an island in the Seine River, which runs through the city. They built an enormous archway, filled the island with monkeys of different species, macaws, parrots, exotic birds, plants, and trees brought from Brazil, and recreated a Tupinambá village.

Not content with this, they added 50 naked and painted Tupi natives dressed in their traditional attire, 250 uniformed sailors, and 50 prostitutes to act as the natives' women. In this setting, they staged dances, hunting and fishing scenes, daily routines, and even mock land battles. They also staged "schiomachies" (mock naval battles) between the natives and sailors, during which part of the island was set on fire. Additionally, there were naval battles ("naumachia") between French ships and indigenous canoes.

This entire spectacle is meticulously recounted and documented in a book called "Une Fête Brésilienne célébrée à Rouen en 1550" written in 1850 by Ferdinand Denis, a French scholar of Brazilian culture, who found several old texts narrating the event in great detail.

This story inspired a series of photomontages resembling surreal landscapes, including the pieces presented in this exhibition, "A Festa Brasileira." Through this series, I aimed to bring this "surrealist" chronicle of French history into the present and into my imagination. To do so, I used as a base a series of black-and-white photographs depicting one of the bloodiest battles of World War I: the Battle of Verdun (France), which took place in 1916. I purchased these photographs nearly 15 years ago at a second-hand market in Bordeaux, and they took center stage in this evolving work. Using them, I created a photomontage depicting a fictional battlefield filled with monuments to fallen soldiers, abandoned trenches, burial mounds, bridges, obelisks, and fortified towers scattered throughout. Once the scene was illustrated, all that remained was to introduce its protagonists: Tupinambá natives, Christian saints, contemporary poets, Greek sculptures, picturesque dogs, and even a Gorgon, a cast of characters interacting with the scene to create an unsettling image, much like the Festa Brasileira of 1550 in Rouen must have been.

Finally, this catalog is accompanied by some frames from two animations that revisit the idea of alternative paths. These include "La Atlántida de Manuel de Falla" based on an unfinished opera by the great Spanish composer, and "La otra Granada," which traces a reverse journey exploring the international and psychedelic possibilities of Granada's Fajalauza ceramics.

Pág. 62

## **MARISA MANCILLA ABRIL**

**[Cultured Land / Uncultured Land]**

"Herba nuda," or in other words, plants without academic names.

The way official cultural narratives have interpreted and portrayed virgin lands is deeply rooted in Western tradition, which projects a novelistic and romantic vision of wild spaces, considering them as the frontier and antithesis of civilizational progress. Official historical narratives, often serving as the cultural foundation for much of the literature tied to the tourism sector, dramatize humanity's struggle against nature, which is seen as indomitable, overwhelming, and untamed. These accounts often describe the occupation of uninhabited territories from an epic perspective, not devoid of extractivist and colonialist undertones.

Tourism narratives incorporate this influence in something as simple as descriptions of the environmental richness and history of the regions where they operate. It is common to find brochures, guides, and other publications related to the sector that reflect this historical vision of territories initially perceived as threats to the first settlers. In doing so, they justify the methods and means used to transform the virgin and primordial into a fertile and friendly habitat, though still retaining a certain desirable exoticism for tourism.

In these narratives, the jungle ceases to be simply virgin nature beyond civilization and becomes the stage for complex and prolonged socio-historical processes, whose consequences are justified by necessity and backed by history to this day.

In a time before the rise of tourism, the lush atlantic vegetation and freshwater resources of the Azores Archipelago were designated as "sesmarias", a Portuguese term referring to plots of land belonging to the Portuguese Crown where no economic activity had yet been undertaken. These sesmarias were granted in the name of the King of Portugal to a beneficiary for the purpose of developing

agriculture and livestock farming. Virgin, uncultured lands until that moment, were transformed into cultured lands during the colonial process. Originating as an administrative measure at the end of the Portuguese Middle Ages, these grants were widely used during the Brazilian colonial period, leaving their mark on the toponymy of settlements that arose from these concessions.

Bearing witness to ancient colonizations that tamed it through constant effort, the island of San Miguel in the Azores Archipelago is today considered "the Portuguese Tahiti" in tourism campaigns. This reputation is due to its lush vegetation and peculiar topography. However, a study published in 2021 in the journal PNAS (Raposeiro et al., 2021) challenges the official chronology by asserting that the first settlers of the Azores arrived on the archipelago 700 years before the Portuguese, who are credited with its discovery and whose presence has been documented since the 15th century. The cited study is based on the analysis and dating of lake sediments from various lakes on these islands, destabilizing the consensus that considered the Azores uninhabited until the arrival of the first Portuguese settlers and thus wild, uncultured land. The study's authors also suggest that these early inhabitants came from northern Europe, highlighting the difficulty of relying solely on historical records to identify specific states of ecosystem and landscape alteration.

Whoever the discoverers were, they faced the challenge of clearing vast wooded areas to prepare the land for agriculture. After this arduous effort, the land successfully produced wheat, vines, and sugarcane, giving rise to trade routes to Europe and Africa. Starting in the 16th century, these islands served as an outpost to reach the coasts of West Africa and as a resupply point for ships returning from the East Indies or heading to the Americas.

Wheat was the first and most important crop, providing exceptional harvests year after year until overuse of the soil began to take its toll in the early 16th century. In response, agriculture was diversified to include cotton, yams, tea, corn, flax, and oranges, as well as the production of a red dye extracted from the resin of the dragon tree, which thrived in these lands. However, the Azores were not only significant for agriculture; they also stood out for the products of extensive livestock farming. European farm animals were introduced to the islands starting in the 1430s to provide meat, milk, and cheese. Livestock farming necessitated the transformation of large forested areas into pastures for grazing.

Despite this constant extractive activity, the islands did not suffer desertification but instead experienced a transformation of the plant landscape, replacing dominant species with more profitable ones. This forced native plants to retreat to the most inaccessible corners of a whimsically rugged landscape.

Today, San Miguel is covered in a vast, dense greenery, a vast blanket of crops stretching across the entire island. Only on steep slopes and deep riverbanks do some primordial plants cling to the earth. A vegetal relic now preserved for tourist visits. A purely visual experience that will ultimately be disseminated worldwide through countless electronic devices. Similar to the physical landscape, words in their etymology retain traces of these historical changes, acting as a linguistic memorial that bears witness to the land's use over centuries. The Royal Spanish Academy defines "jungle" in its first sense as "an extensive, uncultured terrain densely populated with trees." This project, titled "Cultured Land / Uncultured Land," aims to provide an inverted interpretation of this etymology by studying the transformation undergone by the landscape of San Miguel Island as if it were a kind of countdown. The project contrasts the current cultivated terrain (cultured) with a primitive terrain (uncultured) that is imagined and recreated.

The project is structured as a series of six pairs of photographic images. The first image of each pair refers to cultured land. It is a direct photographic capture of the landscape shown without manipulation or digital processing. The second image of the pair, uncultured land, has been digitally generated by "recolonizing" the first image with fragments of the original vegetation that still persists on the island.

The result is a palimpsest that preserves vestiges of an original deeply altered by human activity, alongside an invented and evocative "proto-memory," still capable of evoking in us the effect that the primordial vegetal power must have had on the island's first settlers.

Pág. 70

**[CULTURED LAND / UNCULTURED LAND]**

**Marisa Mancilla Abril**

A witness to ancient colonizations that gradually tamed it through constant effort, the island of San Miguel in the Azores Archipelago was originally a dense jungle. Today, it is a vast, lush greenery, a dense vegetal mass of ever-growing crops. Only in valleys and deep riverbanks do the primordial plants take refuge, competing among themselves. A vegetal relic now preserved for tourist visits, for the visual experience that will ultimately be disseminated worldwide through countless electronic devices.

Like the physical territory, words in their etymology retain traces of these historical transitions. A kind of memorial to what has occurred, to the uses made of the land throughout the centuries. The Royal Spanish Academy defines selva (jungle) in its first sense as: "An extensive, uncultured terrain densely populated with trees." This project seeks to provide an inverted etymological interpretation, as if it were a countdown, showcasing the current cultured land, cultivated, contrasted with a primitive land, imagined. The project is structured into series of two images (Cultured land / Uncultured land).

The first image, cultured land, is a direct photographic capture presented without any manipulation or digital treatment. The second, uncultured land, has been digitally generated from the first using fragments of the original vegetation that still persists on the island. The result is a palimpsest that contains traces of an original deeply degraded by its uses and an invented, imagined "proto-memory," still capable of evoking in us the effect of that primordial vegetal power that the island's first inhabitants would have encountered.

Pág. 72

## **FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN** **Semitarius**

Semitarius reflects on the path, the journey, and the transit as a means to explore and express, through photographic language, the facets and stages of existence, while also posing a deep and multifaceted inquiry into the nature of change and continuity in human experience. Semitarius may signify someone or something on the path. It is not a recognized term in contemporary Spanish or classical Latin, and can be understood as a modern construct or adaptation lacking a standard definition in conventional dictionaries. However, by analyzing the word's etymology and structure, it can be interpreted as a circular metaphor about spaces and the traces found within them, particularly those related to the path or even the midpoint or a part of the journey.

This photographic project delves into archival images and numerous photographs stored without belonging to any specific project. It involves encountering images that were created without a specific intention but have tangentially or parallelly become part of artistic processes and projects. Once selected, they share the common idea of being testimonies or protagonists of the traversed path, or collectively, they evoke a similar idea. In this way, even the act of revisiting these images becomes part of the concept of being in an intermediate stage of a process or journey, as they are recovered and incorporated into a reflection on the transit through life, highlighting their significance as meaningful elements, metaphorically, as part of the path itself.

The foundations of this encounter, this work of inquiry into personal photographic archives, rest on three parameters. The first is transience, symbolizing that life can be seen as a path where we are always somewhere in the middle, constantly moving and changing. The second is personal evolution, as each stage of life can be viewed as a segment of the path, with each individual following their unique journey. The third emphasizes the ongoing process, the inevitability of being on the path, suggesting that life is not a fixed destination but an unending journey of learning, growth, and transformation.

These images are proposed as symbolic forms of movement and travel, grouped in sets of three to present passionate reflections on aspects of the contemporary world. Each triptych thus projects three moments of a microhistory about the journey, our relationship with places of transit, or the impossibility of movement, aiming to provoke thought on what it means to inhabit the path. These three moments are represented in each of the photographs, though not always in the same order or in an overt manner. The first is expressed through the capture of moments of change, instances of transition, or transformations. The second includes or alludes to physical paths, trails, roads, and routes to symbolize life's journey. The third involves allusions to people suggesting movement or progress.

Pág. 76

## **POETICS** **Francisco José Sánchez Montalbán**

These photographic experiments aim to reflect on the journey as a way to express how life has rendered occupying time impossible, making everything seem like an uninterrupted, resistance-free, and even ceremonious extension. Walking and observing appear to be the last resort for recognizing the place, commemorating the space, and recognizing ourselves within it. To be on the path, then, becomes the ultimate recourse for transformative disobedience. This assertion suggests a profound connection between the act of walking and the experience of place, circumstances that, with a powerful terrestrial pull, are brought to life in this photographic project.

The path is the grand metaphor. And the encounter with what inhabits it is undoubtedly the motive behind this work. More importantly, it is the foundation for constructing its poetics, which are shaped by an ambitious search and discovery of answers through the acts of walking and observing, the anticipated discovery of meaning and knowledge, and the revelation of connections with the environment through art. This poetics is rooted in the exploration of life through the encounter with the surroundings and the experience of observing, offering a rich visual narrative filled with meaning and emotion. In capturing moments that reveal the connection between people and their spaces, each photograph reflects on its own relationship with the surrounding world.

Photography explores life as an emotional and temporal journey of people. Like an open window to all its dimensions, it not only reveals moments frozen in time but also captures the emotional evolution and multifaceted existence of humanity through an evocative, intimate, and moving visual narrative. It unveils connections between the present and the past, the individual and the universal, the mundane and the extraordinary.

The capture of the ephemeral projects a halo of allure over personal stories and social realities, creating a profound and multifaceted narrative. Photography of the ephemeral not only captures the allure and significance of fleeting moments but also weaves a rich, multidisciplinary narrative that deeply and resonantly reveals personal stories and social realities.

This idea fosters an emotional connection with the image, allowing one to experience a fragment of life that might otherwise have gone unnoticed. Through the photographic lens, the ephemeral reference to reality transforms into a complex wager on the world we imagine or perceive. Photography becomes a catalyst for imagination and reflection, enabling both the photographer and the viewer to go beyond the mere act of seeing, turning the ordinary into extraordinary and the transient into eternal. It invites ongoing exploration and rediscovery of the world we inhabit and the worlds we dream of.

The early decades of the 21st century seem to confirm a certain migration of words; so far, no one has bared their arms to defend their wounded meanings. Only images seem to possess some resistance against nothingness. Neither is victory achieved without resolve, nor does one arrive without action along the path. We will need to ask ourselves where we shall return. This demands rich and multifaceted answers about life itself, about being on the path; and perhaps, it requires a penetrating ideology about life's journey and the continuous nature of change and progress.

Pág. 80

**FRANCISCO UCEDA**

**On the work of the series heroines and nobodies**

I read newspapers in several languages daily, and I was always drawn to the same reports—the ones covering the various protests happening around the world. It felt as if we were on the brink of a new era, as if the patriarchal, racist, and unjust capitalist model could not hold much longer. In each country, the reasons, demands, and methods were different: inequality, injustice, political dissent, systemic racism, etc. However, protesters from all over the world seemed to inspire one another as the symbols they used appeared across different continents. Thus, the symbols of protest became very significant to me, as they helped weave a global sense of discontent with governments. I began compiling an archive of banners, protest slogans, masks, scarves, and other symbolic gestures from the demonstrations.

Not without irony, some of these street protests were forced to calm down in 2020, the year Covid-19 hit the world. In the United States, the campaign to remove statues—or what many people consider “symbols of hate”—gained momentum after yet another death of an African American at the hands of the police. Activism took to the streets in the midst of a deadly virus. It became clear to all of us that protesting against government actions carried out by police and armed forces was more important than staying home to protect ourselves from a deadly virus that, at the time of writing, has claimed more than four million lives worldwide.

Photographers also took to the streets to document the protests happening globally. Women were present and organized many of these protests. If real change was going to happen, this time it would be a feminist revolution. The most striking images captured women confronting the armed arm of the government. To me, it was clear who the actors were in this theater of social justice. On one side, women had taken to the streets in unprecedented numbers. Their presence and voice became piercing and clear. Then, there were the martyrs—those who needlessly lost their lives while protesting in the streets. And on the other side, the riot police and fully equipped military forces who defended, as always, the ruling class. Always faceless, hidden behind riot helmets and body armor, they used so-called “less lethal” weapons such as pepper spray, tear gas, rubber bullets, stun grenades, and water cannons against protests that were, for the most part, nonviolent.

In this theater of injustice, which my work seeks to visualize, there are two protagonists: women as heroines fighting for social justice (and their martyrs), and the “nobodies,” those armed forces who mindlessly execute government orders to maintain the status quo of injustices that benefit the ruling classes.

In my mind, I understood these “nobodies” a great deal, in the same way Hannah Arendt explained Eichmann (in *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*): as those terribly ordinary people capable of committing the most atrocious actions, not out of inherent evil but because they simply follow orders without questioning them—whether for personal advancement or because it apparently falls within the scope of their job.

Stylistically, this series is a direct homage to the work of Barbara Kruger, whose art often consists of black-and-white archival photographs used as backgrounds for declarative text in bold white letters on a red strip, written in italicized Futura font, which we have maintained as a tribute to her work. The work of Carrie Mae Weems and some of her proposals have also deeply influenced this series and the way I approach social issues. As one of her most direct billboards once declared: *(Our failure to respond is the problem!)* *As will become evident when viewing these posters*, this series violates traditional photographic conventions, incorporating collage, painting, text, symbols, and slogans used in graffiti and protest posters to honor the *heroines* and expose the *nobodies* in these turbulent times.

Pág. 92

**ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN**

## **The Invisible Project: Art, Dissidence, and the Philosophy of Visibility**

The Invisible Project emerges from a set of programmatic and discursive lines aimed at directly and critically addressing one of the most persistent and complex issues in human history: the invisibilization of women. The term "invisible," frequently applied to the female gender, not only describes an absence in terms of recognition but also reveals a historical-cultural system that has denied women agency as creators, thinkers, and agents of transformation.

From the earliest known civilizations to contemporary societies, the invisibility of women has been a systematic cultural construct operating both in the symbolic and material realms. This concept, laden with silent violence, still persists in everyday language, institutional structures, and collective imaginaries, perpetuating an idea of exclusion that translates into a tangible and real lack of recognition. Within this context, the Invisible Project arises as a powerful and poetic response, articulating a discourse that not only questions this invisibility but also seeks to counteract it through dissidence and reclamation.

Far from traditional forms of protest or visibility, this project adopts what could be described as a "silent revolution": a poetic and profoundly symbolic gesture that uses art as a space for resistance and reflection. Revolution here is not conceived as a violent rupture but as a subtle yet meaningful act in which the ephemeral, the fragile, and the transitory become the primary tools to subvert dominant narratives.

The central goal of the project is not only to make women visible but also to rethink how we understand the concept of visibility. Instead of adopting grandiose or invasive approaches, the project positions itself on the margins, in the interstices where the traces of humanity dialogue with the forces of nature. The choice of elements such as cliffside stones and words written with water is not arbitrary; these materials symbolize precariousness, transience, and resilience against the vast and the eternal.

The intervention in the natural landscape has a markedly ephemeral and volatile character. Words written with water on the stones of an Atlantic coast cliff serve as transient marks that quickly disappear, absorbed by time, wind, and the ocean. This ephemeral act, far from being a limitation, is a philosophical statement in itself: it speaks to the impermanence of human endeavors in the face of nature's vastness and, at the same time, to the need to leave a trace, however fleeting.

From a critical perspective, this intervention can be read as a challenge to the values associated with monumentality and permanence, which have historically defined what is considered worthy of remembrance. Patriarchal cultures have privileged enduring structures, statues, buildings, texts, as symbols of power, excluding transient expressions often associated with femininity. By choosing the ephemeral, the Invisible Project redefines the relationship between art and time, proposing an aesthetic of fragility that contrasts with the obsession for durability.

The choice of a natural setting is intentional. The ocean, vast and unfathomable, represents the universal and eternal, while the words traced with water symbolize the personal and momentary. This dialectical relationship between the ephemeral and the eternal, the human and the natural, not only reflects a philosophical tension but also invites a rethinking of our understanding of the place we occupy in the world.

The word INVISIBLE, written with water on the stones, becomes the discursive axis of the work. This act is not merely an aesthetic exercise but also a political gesture. Language, in this case, transforms into a tool for denunciation and visibility. What makes the project compelling is that it does not seek to impose meaning unilaterally but allows the environment, wind, water, light, to interact with the word, constantly erasing and redefining it.

Drawing from the tradition of land art and conceptual art, the intervention introduces a profoundly feminist dimension. Unlike other land art works, often conceived by men and centered on dominating or transforming the landscape, the Invisible Project approaches nature from a stance of respect and collaboration. Instead of altering the environment, the work integrates into it, using its volatility as a medium for reflecting on invisibility and precariousness. It bridges the personal and the universal, the ephemeral and the eternal. This duality is key to understanding its message. Human tears, words written with water, and stones eroded by the sea symbolize the transience of human existence but also its capacity to resonate beyond time.

Following the tradition of Simone de Beauvoir's thought, the project can be interpreted as an attempt to rewrite the narrative of the Other. Women, historically relegated to the position of the other in opposition to man as the universal subject, find here a space to redefine their relationship with the world. By marking the stones with words that vanish, the project reminds us that the ephemeral is no less valuable than the permanent and that even fleeting traces can transform our perception of the eternal.

The Invisible Project is not merely an artistic work; it is a political and poetic declaration. Positioned at the intersection of art and nature, of the human and the universal, the project invites us to reflect on the fragility of our existence and the importance of giving visibility to what has been systematically erased.

The intervention, with its ephemeral nature, does not seek to impose a definitive message but to open a space for resonance and contemplation. In this act of writing the invisible on the stones of a cliff, we find a powerful metaphor for the struggle for recognition: a reminder that, even if our traces are fleeting, the act of marking them can change our relationship with the world and with ourselves.

In the summer of 2012, we spent time in Ireshopeburn, a small village in the Weardale Valley, a mountainous region of deep, rural England where life revolves around agriculture, livestock farming, and a local tourism industry that reminisces about a glorious mining past. Today, the only tangible reminder of this era is an incredible railway heritage, a living testament to the Industrial Revolution. During that long summer, which we shared with the village's residents, we were able to visually document the phenomenon of a real estate bubble that starkly contrasted with a well-preserved rural landscape, far removed from urban centers and seemingly untouched by the financial and speculative dynamics of those years.

To understand the architectural and landscape reality of this rural area, it is essential to consider the political, social, and urban planning decisions that have shaped these places in England since the mid-20th century, alongside a comprehensive framework of housing policies, territorial planning, and urban regeneration initiatives. These interventions have significantly impacted the rural landscape, not only economically and environmentally but also in terms of social and cultural cohesion. All these policies have influenced rural communities, creating opportunities as well as numerous challenges.

English urban planning has been a key tool in shaping the rural landscape, establishing mechanisms to protect green belts and contain uncontrolled urban sprawl. These green belts have served as physical barriers separating cities from rural areas, ensuring the preservation of natural spaces and farmland. However, they have also contributed to spatial segregation, often relegating rural areas to the background in political priorities.

Protecting rural land has been crucial in preventing its indiscriminate conversion into urban terrain. Nevertheless, these same policies have also limited economic development opportunities in many rural communities, particularly during times of economic crisis, creating a tension between the desire for environmental preservation and the need for local growth.

The focus on solutions for major cities has led to a lack of attention to the needs of rural communities, marginalizing them and forcing them to face challenges such as limited access to basic services, inadequate public transportation, and fewer job opportunities. This has left many rural communities without accessible housing solutions.

In this context, gentrification, a phenomenon more commonly associated with urban areas, has also begun to manifest throughout the Weardale area.

The arrival of wealthy urban residents seeking a quieter lifestyle has driven up housing prices, often excluding original inhabitants and inadvertently causing difficulties in adapting to social and economic changes. This has also limited the ability of these areas to attract new industries or develop modern infrastructure.

Thus, in many villages, the lack of affordable housing has become a chronic problem. For many low-income individuals, it has been difficult to remain in these areas due to the lack of adequate housing options, prompting migration to cities and stripping rural areas of a young and working population.

Preserving the landscape and local traditions has been crucial to maintaining the cultural identity of these communities. However, the lack of support for cultural projects in these rural areas may have led to a sense of cultural isolation, making civic participation difficult. While the landscape has been protected through sound territorial planning, significant challenges related to social exclusion, the lack of affordable housing, and limited economic opportunities have become increasingly evident.

In this context, the beauty of the surroundings has long symbolized tradition, history, and tranquility, with its stone cottages, ancient churches, and bucolic landscapes attracting both residents and visitors seeking an escape from urban noise.

However, we encountered a phenomenon common in other settings but visually striking in such a special place: the proliferation of real estate signs designed with bright colors and modern fonts, which created a stark contrast with the traditional architecture and natural surroundings. On narrow streets or in historic squares, this signage appeared intrusive and discordant. Moreover, in an area with tourist appeal, the signs not only disrupted the aesthetics but also impacted the experience with intrusive visual saturation. The presence of numerous signs in a single area created disorder and a sense of neglect, eroding the visual charm of the villages. Often, these signs remained long after the property had been sold or rented, further aggravating the situation.

There was an unpleasant contrast between this type of signage and the traditional signs made of wood or in neutral colors, which harmonized with the architecture and the landscape.

During our walks through the valley's villages, we systematically photographed the visual impact of these signs alongside the trail and path markings that defined the boundaries between public and private spaces, houses, and the countryside. The result was a series of photographs with a documentary character, not without a certain bucolic and strange beauty.

Contemporary art, with its ability to unveil the deeper structures of society, finds a fertile and transversal theme in advertising images and their presence in environments where they engage in visual and conceptual dialogue. The sensitivity of those who intervene with advertising in landscapes of architectural and scenic quality rarely considers the impact of these repetitive and ephemeral elements. In this sense, creating a photographic archive centered on real estate advertising in Weardale, a rural region in northern England, is not merely an aesthetic act but also an exploration of the relationship between humans, the landscape, and the promises of progress and modernity.

Weardale, nestled in County Durham, has historically been a space where nature and human activity intertwine. Its mining and agricultural history make it a setting of tensions between what is given and what is constructed, between nature as a foundation and culture as intervention. These tensions are heightened in the present day, as rural landscapes become objects of consumption and advertising reconfigures them through the lens of urban ideals.

The phenomenon documented by this photographic series testifies to a process of gentrification, a result of real estate speculation occurring in a short time frame, centered on simple, traditional buildings in relatively remote locations. This model of second homes for inexpensive renovation and short-term use drives depopulation and the displacement of the labor force that economically, socially, and culturally sustains these places.

Real estate advertising in Weardale is not merely an economic tool promoting a lifestyle model; it is a discourse that shapes our understanding of the place. Brochures and advertisements do not just present properties; they articulate a narrative about what it means to live in the countryside. They promise a return to an idealized state of simplicity and authenticity but, in doing so, strip the landscape of its complexity, reducing it to an aesthetic and marketable resource. From a phenomenological perspective, these representations distance us from the lived experience of the place, positioning us instead within a horizon of mediated expectations.

If we consider the photographic archives of Bernd and Hilla Becher, they offer a paradigmatic exploration of the intersection between art and nature, focusing on industrial structures as human manifestations in the landscape. Their photographs reveal how human constructions, initially conceived to meet functional needs, become deeply integrated into the natural environment. These visual archives suggest a constant tension between nature, understood as what is given, and human intervention, understood as what is constructed. Their work resonates with a contemporary sensitivity toward ecology and sustainability.

By documenting the functional architecture of a specific time and place, the Bechers not only preserve a legacy at risk of disappearing but also question how we understand the landscape as a product of human and natural forces. In this sense, their work invites reflection on how we inhabit the world and how our activities shape and alter what we call nature.

This perspective sheds light on the conventions within which we typically operate, highlighting the tension between the functional and the aesthetic, a tension readily apparent in rural landscapes and the ubiquitous presence of real estate advertisements. The creation of this photographic archive within this context could be interpreted as an ideological intervention in the field of images. This archive would not only document representations of the rural landscape but also open a critical space for reflecting on how images mediate our relationship with the environment.

From a Heideggerian perspective, real estate advertising could be interpreted as a way of revealing the essence of a place, but also as a means of concealing it under a technical framework that reduces the landscape to a resource for exploitation. Similarly, revisiting the works of Andreas Gursky and Nadav Kander offers interesting parallels. Gursky, for instance, uses large-format photography to capture landscapes shaped by human intervention, exposing the homogeneity and dehumanization inherent in capitalist spaces. Kander, on the other hand, explores the interaction between nature and urbanization in series such as *Yangtze*, *The Long River*, emphasizing the effects of modernity on the environment.

In the case of Weardale, the act of collecting and recontextualizing advertising materials could function as an attempt to reopen the possibilities of meaning in these spaces, resisting the unidimensional narratives of consumption and speculation while facilitating a diverse and transversal reinterpretation.

This project can evoke a multitude of sensations and intentions. The collection and classification of real estate advertisements based on their visual and narrative characteristics allow for an analysis that reveals underlying ideological structures.

It raises questions about the dissonances between what is promised and what is experienced, the sense of place and the aestheticization of nature, and the relationship between rural landscapes and the narratives that define them. We might ask: What does it mean to transform a landscape into a product? How does this affect our perception of the environment and our relationship with it? What role do nostalgia and aestheticization play in constructing rural narratives? From an ethical perspective, how do these representations impact local communities and their right to inhabit and define their own spaces?

Real estate advertising, like photography, participates in shaping reality. By appropriating these tools, this project could unveil the symbolic structures that shape our understanding of the rural world and open new avenues for thinking about our relationship with the landscape. Thus, the creation of this photographic archive ultimately becomes a critical reflection exploring the relationship between image, place, and meaning. By deconstructing the visual narratives that commodify rural landscapes, this project invites us to rethink the tensions between the real and the represented, the local and the global, and the lived and the imagined. It is, in essence, an invitation to reflect on how we inhabit the world and how images shape our way of being within it.

Pág. 128

## **ABOUT THE AUTHORS**

### **FERNANDO BARRIONUEVO**

Artist, independent curator, and Director of MECA Mediterranean Art Center in Almería since 1989. For 40 years, Fernando Barrionuevo has tirelessly supported contemporary art, making a significant contribution to culture in general and contemporary art in particular. His work focuses on achieving social and artistic excellence through the production of high-quality cultural programs and projects.

He has consistently shown a commitment to encouraging emerging artists and promoting their careers nationally and internationally. His efforts have fostered opportunities for exchanging experiences, content, learning, and knowledge. Barrionuevo has combined his creative endeavors with the management of international art programs and projects in Almería, including the three editions of the *International Biennials of Contemporary Art (1990, 1992, and 1994)*, the *ALBIAC 2006 International Biennial*, and projects for Somalia, China, and Belgium, as well as more recent international contemporary art programs in countries such as France, Belgium, Japan, Brazil, Oman, Argentina, the United States (New York and Miami), China, Portugal, and Italy.

MECA Mediterranean Art Center maintains ongoing collaborations with various educational institutions, schools, and fine arts faculties.

<https://www.fernandobarrionuevo.com/>

### **ROSA MUÑOZ BUSTAMANTE**

Director of MECA Mediterráneo Centro Artístico. Business Consultant, Advisor specializing in the Creative Cultural Industry, and Executive and Business Coach, Rosa Muñoz has developed her professional career as the head of *Proyecto Lunar at Andalucía Emprende*, a public foundation dedicated to fostering the creation and development of businesses, employment, and entrepreneurial culture in the region.

With a professional trajectory spanning more than 30 years in the public and private sectors, she has focused her activities on managing business and creative programs and projects, implementing management techniques for startups and business consolidation. Her extensive experience has enabled her to lead numerous national and international exhibition programs, with a particular focus on highlighting women in the art world. Notable achievements include her management of the *International Contemporary Art Exhibition Program for Women Artists ARS VISIBILIS* and her work on documentary processes for contemporary women artists through the *REFRESH Program*.

She has also created and developed specific pedagogical programs for visual artists, equipping them with powerful tools to advance their professional careers. She promotes numerous artists by implementing a personalized consultancy and mentoring program, advancing their careers on both national and international levels.

Deeply committed to fostering and encouraging new creative talent, she has organized a significant number of experiential workshops for children and young people across various educational settings, from primary schools to universities.

<https://www.arteinformado.com/guia/f/rosa-munoz-bustamante-174726>

### **ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN**

Graduated in Fine Arts from the University of Granada in 1991 and earned her PhD in Fine Arts from the University of Granada in 1995. She has been a professor at the Faculty of Fine Arts at the University of Granada since 1995, having previously taught at the University of Vigo from 1993 to 1995. Her teaching career has developed in parallel with her work as a visual artist. Her multidisciplinary work encompasses painting, sculpture, installation, photography, and video.

Methodical and deeply interested in classification systems, she has organized her work into series and distinct groups of projects that have evolved throughout her career. Her field of research explores themes such as the Body, Territory, and Nature. Within these areas, she pursues objectives such as: transcending the representational space of painting into an expanded field of sculpture; highlighting the untamed dimension of nature; reconstructing the sense of territory through the manipulation of aerial images taken from Google Earth; analyzing how individuals inhabit urban social spaces; addressing the uses of everyday language; and denouncing how stereotypes fix feminine imaginaries, advocating for diversity as an ideal state for Humanity, and promoting the dissemination of diverse gender expressions, among other topics. Since 1993, she has held over fifteen solo exhibitions and participated in approximately one hundred group exhibitions.

<https://asuncionlozano.com/>

## PEDRO OSAKAR OLAIZ

His creative work is closely tied to his research and teaching activities at the Faculty of Fine Arts of the University of Granada. Originally trained as a painter and printmaker at the University of the Basque Country, Pedro Osakar is known for his in-depth projects across a variety of media, including painting, photography, installations, and urban interventions. Through his practice, Osakar consistently applies his distinctive poetic and imaginative sensibility to anthropological and geopolitical concerns, focusing on observations and engagements with reality. The artist himself has described his work as “a kind of discursive argument composed of episodes, metaphors, or parables that engage in dialogue with reality.” At the same time, Osakar’s entire body of work reflects a deep concern with the cultural and technological processes that make the image the central mechanism for constructing the narrative of our daily lives.

Since 2001, the artist has concentrated on the sociopolitical and economic conflicts specific to urban contexts, carrying out interventions in interstitial public spaces such as *Roundtrip, Granada-Krakov-Granada; Somewhere in the Middle of Nowhere* on the outskirts of Almería; *Nowhere* in New York; and, more recently, *Niestetal Project: The Future is Here* in Germany, *Proyecto Kiosco* in Granada, *Archaeology of the Present* at the Almería Museum, and the latest project, *Urban Codes* in Brooklyn.

In these recent projects, Osakar revisits the geographic and anthropological notions of occupying public space, as well as broader questions related to the construction of cities. Some of these actions, documented through photographs and videos over many years, were created in collaboration with Asunción Lozano.

<https://pedroosakar.com/>

## DOMINGO CAMPILLO GARCÍA

PhD in Fine Arts from the University of Granada with a thesis titled *Private Cartographies. Foundations for a Photographic Documentation of Walking*, he is a researcher and associate professor in the Department of Painting at the Faculty of Fine Arts of Granada. He combines his teaching work with the research of new scientific methodologies for documentation and recording in the field of photography through his participation in various R&D&I projects related to the material conservation of written culture.

His notable participation includes serving as a photographer in the *TOMODEC project (REN2001-3833)*, as part of the scientific expedition conducted aboard the *BIO Hespérides and Deception Island* (Antarctica). His artistic work is reflected in various projects that explore the relationships between humans and the natural environment, focusing on areas of friction and rupture through the experience of transitioning from one territory to another.

Highlighting among others the following exhibitions: *Spaces of Transition*, MANIFESTA 8, European Biennial of Contemporary Art. Parallel events. e2 - UPCT. Cartagena (2011); *Art and Nature. Proposals for Current Reflection*. Palau Ducal els Borja. Gandia. Valencia. December 2012 / January 2013. *Places at the Limit. The Landscape in Transition of the Vega de Granada* at the Instituto de América (2014); *Imagined Poetics*. Photographic Collections from the Contemporary Art Collection of the University of Granada. Portuguese Center for Photography (2015); *Art and Nature Today* at the University of Alicante Museum – MUA (2016), Alicante, and at the Damián Bayón Institute in Santa Fe (2018). In 2014, he published the book *Traces on a Brief Map* (Ed. University of Granada), inspired by the photographs and reflections from a trip to Antarctica with a group of researchers from the Andalusian Institute of Geophysics at the UGR.

## MARIA CARO CABRERA

Graduate in Fine Arts with a specialization in Painting and PhD from the University of Málaga. Alongside her training for teaching, she has developed a career as a visual artist, highlighted by her participation in ARCO in 1999 and 2000, exhibiting at the stand of the Eburne Gallery in Madrid, where she held her first solo exhibition in 1998. In 2000, she was awarded a research grant at the Casa de Velázquez. Since then, she has participated in numerous exhibitions, both individually and collectively, and has also curated some of them.

Narrative and photography are the pillars of her theoretical and practical research work. The connections and analogies she discovers between these elements form the basis of her thesis, *The Story as Narrative Unresolution in Sequential Photography: The Case of Tracey Moffatt’s Adventure Series*. Her work has been supported by the publication of several articles in scientific journals, such as *Boletín de Arte*, *BRAC*, *Arte y Políticas de Identidad*, and *Ausart*. The dialogue, dislocation, and unease generated by the combination of text and image serve as the driving force behind her current work.

[https://www.instagram.com/maria\\_caro\\_c/](https://www.instagram.com/maria_caro_c/)

## OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ

Doctor in History and Arts, he carries out his teaching and research work in the Department of Sculpture at the University of Granada. She has conducted a research stay at Columbia University in New York and two artistic residencies, one in El Valle (Granada) and the other in Dresden (Germany). Her work has been exhibited both nationally and internationally, in venues such as the CAC Málaga, the Instituto Cervantes in New York, the Florence Biennale in Italy, the Provincial Museum of Jaén, the Escalante Theatre in Valencia, the Museum of the University of Alicante, the Museum of Costume in Madrid, the Condes de Gabia in Granada, the CajaGranada Museum of Andalusia, the University of the Republic in Montevideo, *Preview29* in Frankfurt, among others.

She has received several awards, including the Acquisition Award for her work from the Provincial Council of Ciudad Real at the *80th International Exhibition of Plastic Arts in Valdepeñas*, the Artistic Production Grants from the University of Granada (2017), the *Art and Diseases Award* from the *Art and Diseases Chair* of the Polytechnic University of Valencia (2017), the First Prize in Painting and the Honorable Mention in Sculpture at the *Alonso Cano Awards* of the University of Granada (2012), Honorable Mention in *Malagacrea in the Visual Arts* category of the Málaga City Council, and Honorable Mention in Photography in the *IX Call for José M<sup>a</sup> Vidal Visual Arts Grants* (2012), among others.

[www.oihanacordero.com](http://www.oihanacordero.com)

### **MAR GARRIDO ROMÁN**

Mar Garrido was born in Madrid and currently lives in Granada. She worked as a creative for TVE, producing opening sequences and special promotions for programs related to cinema. She is currently a tenured professor at the University of Granada, where she teaches the subject Audiovisual Projects at the Faculty of Fine Arts. Through video, photography, and sound compositions, her work questions the role of memory, displacement, and belonging as forms of reflection on territory and the moment.

She holds a degree in Fine Arts from the Complutense University of Madrid and a PhD in Fine Arts from the University of Granada. She pursued postgraduate studies at the School of Visual Arts and Parsons School of Design in New York City.

Mar has held solo and group exhibitions in London, the Dominican Republic, Paris, Málaga, Granada, Murcia, Jaén, Turkey, Almería, Cádiz, and Madrid. She has also participated in international video art festivals in Barcelona, Braga, Buenos Aires, New York, Venice, Edinburgh, and Cuba, among others.

Her work focuses on photography, creative video, and sound composition. It explores processes related to transit, travel experiences, displacement, and belonging as ways to reflect on territory, the moment, and memory. She is particularly interested in the limits of temporality, the relationship between one image and the next, and the intermediate space that involves considering what is unseen, the off-screen, and the interval between things. She examines the tension between still images and moving images: the seemingly frozen moment, the succession and alteration of processes occurring at different speeds, repetition and change, and the perception of time through the spaces created between these alterations.

<http://margarrido.com/>

### **IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO**

Artist, PhD in Fine Arts, and Associate Professor at the Alonso Cano Faculty of the University of Granada. He has received several artistic creation grants, including notable residencies such as *MEET FACTORY* in Prague, Czech Republic; *FPDV-VIETNAM Experiments & Artistic Collaborations* in Ho Chi Minh City, Vietnam; and *IFAA Project* in Louvain-la-Neuve, Belgium. Additionally, he has been awarded grants such as *INICIARTE*, promoted by the Junta de Andalucía; Centre D'art Contemporain pour Essaouira in Morocco; Fundación Inspirarte in Valencia; Centre D'Art La Rectoría in Barcelona; Residency Artist LA FRAGUA in Córdoba; and CRIDA in Palma de Mallorca.

Iván has collaborated on various theater productions in Valencia and Seville and has illustrated several poetry books. He has received numerous awards and recognitions. His works have been exhibited in São Paulo, Berlin, Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, Málaga, and Granada, among other locations.

<https://ivanizquierdo.es/>

### **MARISA MANCILLA ABRIL**

Associate Professor in the Department of Painting at the University of Granada. She holds a PhD in Fine Arts from the University of Granada. Marisa was awarded a predoctoral fellowship by the Spanish Ministry of Education, Culture, and Sports (M.E.C.D) and a postdoctoral fellowship by the Junta de Andalucía and the University of Granada, conducting research at the Faculty of Fine Arts of Lisbon, the "Volteface" Study Center, and the Ceramics Study Center (C.I.E.C.A.). She has also completed research stays in Brazil, Portugal, and Greece.

Currently, she balances her professional career between artistic creation, teaching at the Department of Painting at the University of Granada, and research on projects that combine theoretical study with innovative materials and processes in image-making and publishing policies. Her most recent project, funded by AECID, was developed at the Institute of National Museums of Congo (I.M.N.C.) in Kinshasa, Democratic Republic of Congo (2010–2012). She is the principal investigator for the project *Contemporary Artistic Production and Publishing Policy: Current Alternatives and New Publishing Models in Andalusia Based on Case Studies*, funded by the CEIbiotic Campus of Excellence at the University of Granada.

She has also been an active participant in the *Grupo de Fe* project, linked to the cultural platform *TRN-Laboratorio Artístico Transfronterizo*, which explores new curatorial, exhibition, and public space intervention formats. Grupo de Fe is a music production project that focuses on publishing musical works by visual artists who simultaneously work in music. This initiative addresses the need to provide a space for these hybrid, innovative projects that do not fit within conventional artistic and musical frameworks. Marisa has received several awards and has participated in numerous individual and group exhibitions.

[www.marisamancilla.com](http://www.marisamancilla.com)

## FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALVÁN

Photographer and professor of photography at the University of Granada, where he also earned a degree and a PhD in Fine Arts and Social and Cultural Anthropology. He has worked in university management, such as the deanship of the Faculty of Fine Arts and the direction of the Contemporary Art Collection of the University of Granada, where he continues to work today. He directs the Photography Workshop of the Granada International Music and Dance Festival, and the Photographic Meetings of the University of Granada.

Medal of Merit in Fine Arts by the Royal Academy of Fine Arts of Granada in 2010. He has artistic works, publications, and exhibitions in art centers and institutions such as La Madraza in Granada, the Caja-Murcia Foundation in Cartagena, the Niebla Foundation in Girona, the Museum of the University of Alicante, the Museum of the City of Madrid, the Center for Lorquian Studies in Fuentevaqueros (Granada), the Caja Rural Foundation in Granada, the Molina Palace in Cartagena, the Caja Rural Foundation in Granada, the Cante de las Minas La Unión Foundation (Murcia), the Andalusian Flamenco Center (Jerez), at the Art Week Festival20 Poznan (Poland), at PHOTOEspaña Centro MECA (Almería) or at the Casa Pintada Foundation in Mula (Murcia).

His photographic work has maintained a position focused on discourses related to the emotional gaze in projects related to documentary narratives, vernacular photography archives and portraiture, always with the conscious intention of evoking feelings and reflections in the viewer, beyond the mere visual representation of reality. Broad themes that have led him to an evolution towards more intimate projects related to literary works and more personal and introspective narratives, always seeking not to show what is seen, but what is thought, inviting the viewer to an emotional and reflective experience.

<https://www.instagram.com/sanchezmontalban/?hl=es>

## FRANCISCO UCEDA

Francisco Uceda holds degrees in Hispanic and English Philology, Fine Arts, and Anthropology, which explains his ongoing interest in bringing together images and words, and in creating portraits that tell stories. At the University of Almería, he began a series of publications that combined words and images, with his first work being the book *The Desolation of the Shipwrecked*, the images of which would later form the cover of subsequent editions. He has participated in several exhibitions, such as *Young Images*, where he was selected as one of the ten most prominent young photographers in Spain in 1995 and 1996, and in the *Young Mediterranean Artists Biennale*. He has also received numerous photography awards, such as the *IV International Photography Contest of Unicaja* in 1998. He moved to Brooklyn in 2001, where he has since focused on teaching and, primarily, on photography.

His work can be divided into two main lines: one that is purely documentary and street-based, such as the series *Any Day*, or the portrait series of workers *New Yorkers at Work*, where he explores the city, the street, and the people and their circumstances. The other is more conceptual, in which he uses the camera as a medium to address themes that interest him, such as the representation of what has already been presented, the poetics of the image, and the intertextuality between both media—literary and mythological, everyday life and the carnivalesque, the divine and the vulgar.

Francisco Uceda has participated in exhibitions in various countries, including Spain, Portugal, Italy, Germany, and the United States. His most recent exhibitions were curated by Fernando Barrionuevo and organized by MECA Mediterranean Art Center: *TERRITORIO SUR* at the Fine Arts Faculty of the University of Granada and *i\_Candy*, a solo exhibition at MECA in 2015.

<https://franciscouceda.com/>



Este libro se terminó el 29 de enero de 2024 en Almería, fecha en la que se celebra el Día Mundial del Rompecabezas. Los rompecabezas, al igual que el arte contemporáneo, nos invitan a ensamblar piezas dispersas para formar un todo coherente, estimulando nuestra creatividad y pensamiento crítico.



No hay más que esta senda  
Camino en soledad

Santōka Taneda

**DOMINGO**  
**CAMPILLO**  
**GARCÍA**

**MARISA**  
**MANCILLA**  
**ABRIL**

**MAR**  
**GARRIDO**  
**ROMÁN**

**FRANCISCO**  
**JOSÉ SÁNCHEZ**  
**MONTALBÁN**

**OIHANA**  
**CORDERO**  
**RODRÍGUEZ**

**FRANCISCO**  
**UCEDA**  
**PÉREZ**

**IVAN**  
**LÓPEZ**  
**IZQUIERDO**

**MARÍA**  
**CARO**  
**CABRERA**

