

Diversidad en la colección CAAC.

La mirada fotográfica de Alberto García-Alix

RICARDO LEÓN MORO

El comienzo de la exposición que nos ocupa no puede ser más impactante y se convierte en toda una declaración de intenciones. Un recorrido por algunos de los trabajos más representativos de Daido Moriyama, y de algunos de los representantes del accionismo vienés.

Daido Moriyama (Osaka, 1938) fue objeto de una exposición en el CAAC, celebrada en 2007, con el título: *Daido Moriyama, retrospectiva desde 1965*, en la que se presentaba como uno de los integrantes de toda una generación de fotógrafos nipones que renovó el panorama de la fotografía después de la Segunda Guerra Mundial. Surgida en torno a la revista *Provoke*, fundada en 1968 y de la que sólo se publicaron tres números, sirvió para expandir un estilo y un lenguaje nuevo que se definirá esencialmente por tres rasgos -grano, barrido y desenfoque- con los que reflejarán el colapso de los valores tradicionales en la sociedad japonesa de posguerra.

El segundo rasgo que define su obra será el objeto de su fotografía y su forma de trabajar. El lado oscuro de la ciudad contemporánea, a veces los lugares más sórdidos, la vulgaridad de lo cotidiano, la arquitectura marginal, la entrada de los burdeles, carteles publicitarios, alambradas, acumulaciones de neumáticos, en definitiva, la misma estética consumista de los amantes del pop, tan magníficamente representada en ese mosaico fotográfico titulado *Daido hysteric nº4*, de 1993. La calle es el objeto de su fotografía y captada de forma rápida, compulsiva, coincidiendo en buena medida con los miembros de la beat generation y, especialmente, el suizo Robert Frank. La belleza no le interesa. En su obra, la vida cotidiana dura veinticuatro horas, dice José Lebrero. Mientras unos salen a la calle a buscarse el sustento, otros regresan exhaustos de la noche agotada.

En el catálogo¹ que acompañaba a la muestra celebrada en el CAAC, su entonces director José Lebrero Stals, abiertamente califica la fotografía de Moriyama con el apelativo de «callejera» que, por otra parte, se ha convertido en un amplio género que practican numerosos fotógrafos. Explica Lebrero que Moriyama ha dado cuenta, a modo de relato cíclico, de que es precisamente la vulnerabilidad de la calle la que hace posible la heroicidad anónima de muchos gestos cotidianos, e incluso casi vulgares, que se convierten en salvadores. En el centro del corredor principal de la exposición podemos contemplar tres elocuentes obras que bien ilustran las palabras de Lebrero: *Flor acuática artificial*, 1990, (150 x 100 cm), una suerte de bodegón floral contemporáneo donde cualquier poética convencional es sustituida por la irrupción de esa mano; el desconcertante retrato infantil *Trío-Mutsumatsuhima escénico de Japón*, 1974, (100 x 150 cm), que bien podría representar a esos héroes anónimos en medio de la vulnerabilidad de la calle; y *Misawa*, 1971, (90 x 115 cm), ese retrato de un perro callejero que podría encarnar el *alter ego* de Moriyama.

«Nos hemos quedado sin referencia, no hay centro ni límite en el mundo fotográfico que reúne Moriyama; y nos queda, cómo no, la mirada pornográfica, esa forma vivaz de observación que aún permite distancia para evitar la doliente experiencia de mirar lo que ha desaparecido para siempre». Con esta elocuente reflexión de Lebrero² podríamos contextualizar la impactante obra que abre la exposición: *Kagerou* [Efímera], 1972, (100 x 150 cm), y que, como decíamos, parece querer preparar el ánimo del visitante a lo que va a contemplar después.

El propio Moriyama define a menudo cómo concibe él la fotografía³. Afirmar que no es un medio para crear un arte hermoso, sino que es una forma única de encontrar una realidad genuina en un punto su tiempo y los enormes fragmentos del mundo que nunca puede cubrir sacando fotos.

Minoru Shimizu⁴ afirma con rotundidad que «la fotografía de Moriyama nos deja libres». Sin duda esa es la actitud con la que debemos enfrentarnos a esta brillante exposición.

El protagonismo de este inicio de la exposición es compartido con otro conjunto de fotografías no menos llamativas y que aún hoy conserva, a nuestro juicio, su carácter polémico y perturbador en el mismo grado, o acaso acentuado por las circunstancias que vivimos. Nos referimos a los artistas pertenecientes al llamado accionismo vienés, que fueron

1 *Daido Moriyama. Retrospectiva desde 1965*. Catálogo CAAC. Sevilla, 2007, pp. 203 y ss.

2 *Ibidem*.

3 *Ibid.* p. 209.

4 *Ibid.* p. 221.

objeto de una extraordinaria exposición en 2008, en el CAAC, comisariada por Pilar Parcerisas. Y en cuyo catálogo,⁵ el entonces director, José Lebrero, expresaba a propósito de estos artistas que: «no conviene olvidar que son los hijos del horror nacionalsocialista y la contienda mundial que acabó con millones de muertos, cientos de miles de desplazados y finiquitó de modo radical las esperanzas propuestas por las vanguardias utópicas europeas (...) su extremismo resulta en nuestra opinión un fenómeno artístico de alto interés contemporáneo cuando de un modo sutil comprobamos que la violencia se instaura por doquier tras una aparente y falsa paz universal». Casi un cuarto de siglo después, comprobamos que las palabras de Lebrero no pierden significado ni sentido de la oportunidad. Como él mismo dice, se trata de una de las aportaciones más inquietantes y radicales del arte austriaco de vanguardia por su capacidad de haber influido profundamente en generaciones posteriores de artistas de todo el mundo.

La comisaria de la exposición sintetiza perfectamente las intenciones de los dos primeros artistas representados en la muestra cuando dice que: «los accionistas vieneses, en ese regreso inicial al pasado, toman de la Secesión vienesa la pulsión de la muerte, íntimamente unida a Eros, otro impulso primitivo, que se ve superado por el deseo de liberar el cuerpo de las tensiones y regresar a lo inorgánico. Mas allá del principio del placer está la muerte»⁶.

Günter Brus (Austria, 1938-2024) está representado por tres piezas que forman un todo bajo el título de *Automutilación*, de 1965, (38,5 x 29 cm c/u.) que ilustran a la perfección lo que defiende Parcerisas, i.e., que en Brus, la pulsión de la muerte, la *Todestrieb*, vence a Eros, mientras que en Muehl será Eros quien venza a la muerte. Del austriaco **Otto Muehl** (Austria, 1925-Portugal, 2013) podemos contemplar dos fotografías en color que corresponden a la *Acción material núm.25: El oído, palangana, ejecución*, fechadas h.1960, (28,5 x 28,5 cm c/u.) en las que el cuerpo humano es tratado como un objeto, la persona es materia. El tercero de los grandes protagonistas del accionismo vienés es **Hermann Nitsch** (Austria 1938-2022) para quien, según la comisaria,⁷ «Eros y Thanatos se unen en igualdad de poderes para crear una obra de arte total» dos de sus fotografías pertenecen a la *Acción 5ª*, de 1964, otra a la *Acción 4ª*, de 1963, y las dos últimas a la *Acción 7ª*, de 1965, todas fotografías en b/n (24 x 29,5 cm). Todas ilustran claramente esa idea que subyace en la obra de los integrantes del grupo vienés, y es que hay una «conciencia de la carne y el cuerpo como recipiente de dolores, de los que se desprende un erotismo de la crueldad. La belleza de la fealdad y el sufrimiento enclavado en la propia carne», como los define Parcerisas.

Junto a este breve pero interesante recorrido por algunos representantes del accionismo vienés, se muestran los testimonios fotográficos de algunas mujeres artistas con un marcado componente feminista. La primera es **Ana Mendieta** (Cuba, 1948-EE. UU., 1985) con *Venus negra*, 1980, (100,5 x 135,5 cm). La malograda artista cubana cuyo dramático final aún genera numerosas dudas acerca de la responsabilidad de su pareja el escultor Carl Andre acusado de arrojarla por la ventana de su apartamento, pero exonerado finalmente del delito de homicidio. La pieza es uno de los numerosos ejemplos de su obra en los que propone un particular encuentro entre el cuerpo y la naturaleza, una especie de hibridación entre el body art y el land art pero con un profundo significado femenino, feminista y, con frecuencia, sexual. Todo ello como alusión a su deseo de retorno a la tierra natal cubana.

El trabajo de **Valie Export** (Austria, 1940) fue objeto de una exposición en el CAAC, en 2004, con el título: *Valie Export. Un día en 1967*⁸. Se trata de una de las artistas conceptuales más reconocidas de la Europa de la segunda mitad del siglo XX, que se ocupa del arte corporal, trabajando el vídeo, cine, fotografía, *performance* e instalación, con el objetivo de contrarrestar el dominio patriarcal en el arte y la sociedad contemporánea. Su obra está excelentemente representada con dos interesantes series. La primera hace referencia a sus reflexiones artísticas y accionistas sobre la visibilidad de las posturas como expresión de estados internos, cristalizando, a comienzos de la década de los 70 en la serie *Body Configurations*, de la que aquí podemos ver tres piezas muy significativas: *Figuración, versión A*; *Configuración con mano roja*; y *Cama de escaleras*, todas ellas correspondientes a 1972 (42 x 61 cm c/u). Una escenificación performática de la reflexión dialógica entre el cuerpo y la arquitectura, de la que se ocupó ampliamente la artista austriaca en esos años. En casi todas ellas, las líneas negras o los elementos pintados sobre la imagen fotográfica sirven para enfatizar la tensión entre el individuo, en este caso ella misma, y el contexto ideológico o cultural que da forma

a la realidad urbana. Ella misma las califica así: «Vistas como poses plásticas, como imágenes o esculturas vivientes, mis configuraciones fotográficas corporales no son tan sólo las reproducciones de las figuras (geométricas o humanas), sino también historia cultural y sociográfica (...) Mis imágenes fotográficamente estáticas, mis clichés, desenmascaran los códigos culturales del cuerpo».

⁵Accionismo vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarz-Kogler. *Obras de la Colección Hummel*. Catálogo CAAC, Sevilla, 2008, p.5.

⁶*Ibid.* p. 14.

⁷*Ibid.*

⁸*Valie Export. Un día en 1967*. Catálogo CAAC, Sevilla, 2004.

La segunda serie es más conocida aún, y explícitamente provocadora: *Pantalones de acción: pánico genital*, 1969, (66 x 44 c/u). La artista, que cambió su nombre en 1966 y para ello se inspiró en una marca de cigarrillos de bajo precio (Smart Export): Valie (por la feminidad) + Export (por marketing) autocalificándose⁹ de mercancía e identificándose con un producto, los cigarrillos, que en esa época son un atributo de virilidad; y porque no quería tener ni el apellido de su padre, ni el de su marido, quiso desligarse expresamente del accionismo vienes por considerarlo un ejemplo más de la dominación masculina. En esta serie fotográfica ilustra una *performance* que llevó a cabo en un cine porno de Múnich donde irrumpió «armada» con una metralleta de juguete y vestida de cuero negro y tejanos, aunque con un estratégico corte en sus pantalones que exhibía de forma clara y provocadora sus genitales. La sala se vació y la violencia, tradicionalmente asociada a lo masculino, invirtió sus términos convirtiéndose ella en una amenaza para esos consumidores de pornografía. Ella tenía 29 años, y era 1969 un año clave para el movimiento feminista que experimentaba un segundo momento de autoafirmación.

Vinculada a la popularmente conocida como Escuela de Boston, encontramos una obra de la singular fotógrafa norteamericana **Nan Goldin** (Washington, 1953): *Naomi presentando un espectáculo. The Other Side Boston*, 1973 (50,8 x 40,6 cm). Si ciertamente no es una obra de las más representativas de su larga trayectoria, sí define bien sus comienzos, con esa intención de la artista de dar voz y representación a los tradicionalmente marginados e incluso excluidos del campo de la imagen, como lo califica Benjamin H. D. Buchloh en su ensayo sobre «Retratos/Género: Thomas Struth», incluido en el catálogo *De lo humano*¹⁰. Como él dice: «la obra de Goldin envía estas imágenes del «otro» a los impulsos panópticos de su taxonomía social y a los deseos voyeurísticos de su clientela, coleccionistas e instituciones». La fotógrafa hacía protagonistas de su obra a las *drags queens*, como Naomi, demostrando su empatía y admiración hacia ellas y siendo testigo de su proceso de transformación física, retratándolas en numerosas ocasiones, dentro y fuera del escenario.

A continuación podemos contemplar un gran mural, formado por trece fotografías, del alemán **Jürgen Klauke** (Alemania, 1943) para el que la *performance* es un medio de provocación que sirve para hacer reflexionar a los consumidores de arte. Utiliza no sólo la fotografía sino también el vídeo. Trata de ocuparse de las grandes cuestiones que afectan al hombre actual: las relaciones de poder, el ansia de autoridad, la sexualidad, los comportamientos políticos...

La pieza exhibida se titula: *Self performance*, 1972 (57 x 41,5 cm c/u), es un buen ejemplo de su *modus operandi*, en el que la mayoría de las veces utiliza su propio cuerpo como vehículo para ilustrar sus tesis. Además, muestra su habilidad para el empleo del mural compuesto de imágenes independientes, susceptibles de ser leídas en cualquier dirección, ya sea en el sentido formal como de contenido. A menudo utiliza el disfraz, el uso de esperpénticas prótesis, máscaras, etc. así como signos de violencia que lo vinculan también a la corriente del accionismo. Sus imágenes suelen ser provocativas poniendo muchas veces el acento en la diferencia de género o en cuestiones de identidad.

Ann-Sifi Sidén (Estocolmo, 1962) es otra artista que practica el vídeo, la *performance* y la instalación además de la fotografía. En este caso, contemplamos la pieza titulada *Estudios para fideicomiso*, 2000-2001, (28 x 23 c/u), un díptico conformado por dieciséis fotografías donde contemplamos a la propia artista, en cucullas, en actitud de orinar. El título hace referencia a la tradición aristocrática sueca del fideicomiso, según el cual, el primogénito hereda todo el patrimonio familiar, pero sólo podía beneficiarse de él. Cuando moría, toda la propiedad pasaba al siguiente heredero. La serie fotográfica tiene el paralelo de una escultura en bronce que representa a la artista con idéntica actitud, como queriendo reflejar su opinión sobre esa tradición, así como ironizar sobre las fuentes que representan hombres orinando, como el célebre *Manneken Pis* de Bruselas.¹¹

El acto de orinar, como equivalente a marcar el territorio en el reino animal, es asumido por la artista como una manera de subvertir, de desconcertar y mostrar algo que es familiar y extraño a la vez, como nos dice Montse Badía¹² en los comentarios de las cartelas de la exposición *Arte de comportamiento e imágenes sociales del cuerpo*, celebrada en el CAAC en 2013.

Sin duda, uno de los capítulos mejor y más ampliamente representados en la exposición es el que se dedica al retrato, cuya lectura aborda de forma muy clarificadora el catálogo de Alberto Martín¹³ titulado *De lo humano. Fotografía internacional 1950-2000* y que forma parte de la misma exposición. El rostro, el cuerpo y la identidad, son los tres elementos que pueden ayudar a condensar lo que supone y pone en juego la práctica del retrato, según explica Alberto Martín. Y, dentro de ellos, es el rostro el que domina el género, y se ha configurado como el elemento paradigmático que

⁹*Ibid.* p.35.

¹⁰*De lo humano. Fotografía internacional 1950-2000*. Catálogo CAAC, Sevilla, 2008.

¹¹Wolthers, L.: *La fotografía como control, crítica y preocupación*. 2015.

¹²*Arte de comportamiento e imágenes sociales del cuerpo*. Documentación complementaria exposición en CAAC, Sevilla, 2013.

¹³Martín, A. *op. cit.* p. 19.

lo define. Tan importante como su presencia es su ausencia, mediante su negación o transformación, por ejemplo, mediante la máscara o el disfraz. Y similar dualidad podemos encontrar en el cuerpo, convirtiéndose ambos en piezas clave en la definición del sujeto y el juego de identidades que se ha expresado en las últimas décadas a través de la práctica del retrato fotográfico¹⁴.

El trabajo sobre la pose, el gesto, la indumentaria o las referencias a una iconografía clásica preferentemente pictórica, son procedimientos a los que se recurre con frecuencia en la práctica del género a partir de los 80, según Alberto Martín¹⁵. Obras de apariencia muy estetizante, elegantes y bellas, que se sirven de la cita histórica para vehicular un discurso crítico.

Es el caso de **Andrés Serrano** (Nueva York, 1950), con su recurso de la iconografía religiosa para representar personajes que se sitúan en los límites de la aceptación social, como es el caso de su pieza titulada *Una historia de sexo (Antonio y Ulrike)*, de 1995, (100 x 85 cm). Y que nos presenta una suerte de piedad en la que se invierten los valores de género y la propia edad de los protagonistas.

«Técnicamente sus fotografías se caracterizan por no sufrir retoques ni manipulación en el laboratorio, limitándose a un proceso de ampliación de formato dependiendo de la serie, obras realizadas en estudio, siendo sus modelos por lo común, personas anónimas encontradas en la calle cuya personalidad ha despertado el interés del artista (...) donde hay una puesta en escena de la dramaturgia representada. Fotografías muy clásicas en su concepción formal, encuadre, tratamiento lumínico, revelándose en ocasiones la deuda contraída para con la pintura clásica, así como con los medios de comunicación. Obras donde el argumento por sobrecogedor y violento que sea no carece sin embargo de atracción y de belleza, aunque esta, sea una belleza convulsa e incluso siniestra»¹⁶.

De **Carrie Mae Weems** (EE. UU., 1953) se han seleccionado tres piezas correspondientes a la serie *Eslabón perdido*, de 2003: *Eslabón perdido*; *Eslabón perdido, libertad*; *Eslabón perdido, justicia* (94,4 x 66,6 cm. c/u), que se enmarcan en el contexto de *The Louisiana Project*. En ellas, la artista nacida en Portland, Oregón, indaga en las tradiciones del llamado Mardi Gras, la expresión francesa que da nombre al último día de carnaval, en el que se celebra el desfile previo al miércoles de ceniza.

Weems la utiliza como pretexto para explorar sobre las dinámicas raciales y de género heredadas del pasado. En las fotografías, con un sobrio b/n, vemos a Weems vestida con un elegante traje de chaqueta, enfundadas sus manos con guantes blancos y cubriendo su rostro con diferentes máscaras. Oculta tanto su identidad racial como sexual y, además, alude al carácter racista del célebre disfraz de gorila que parodiaba a la población negra en los desfiles del carnaval del siglo XIX en Nueva Orleans, en los que sólo participaban blancos.

Ahora Weems invierte los roles de raza y género enmascarando su identidad como mujer afroamericana. Es capaz de subvertir la tradición del enmascaramiento: ahora es la mujer negra la que puede dirigir su mirada hacia cualquiera mientras oculta su identidad detrás de una máscara de gallo, de asno o de elefante.

Completa este recorrido por el trabajo de grandes fotógrafas, dos obras seleccionadas de la española **Cristina García Roderó** (Puertollano, 1949), *Llanura del Norte (Ojos blancos)*, 1998 y *Llanura del Norte (Cara de niño)*, 2001, (80 x 119 cm. c/u), que corresponden a la serie *Rituales en Haití*, un viaje por el vudú en un país de desigualdades, contrastes y profunda espiritualidad.

«Son vanas las palabras que pretenden acercar unas imágenes cuya riqueza, complejidad, entrega y generosidad abren las puertas de mundos desconocidos y visiones celestes. Simplemente tratan de eludir la glosa y la paráfrasis, tratan de decir simplemente: mire. Nunca satisfecha, siempre en busca de un absoluto que devuelva la fotografía a su simple estatus de fabricante de iconos, Cristina García Roderó reinventa la noción de documentalismo. Nos dice decididamente que es indispensable mirar de verdad, que ver no es suficiente. Que sería preciso saber y que las imágenes no saben nada más que la sublime superficie que disimula lo real»¹⁷.

El fotógrafo, recientemente desaparecido, francés de nacimiento, aunque español de adopción **Pierre Gonnord**, (Francia, 1963-2024) según Alberto Martín,¹⁸ otorga en sus retratos a cada sujeto la representación de sí mismo, los personajes de sus imágenes se construyen en sí mismos y no remiten a otro lugar más que a su propio ser. En la

¹⁴*Ibid.* p. 21.

¹⁵*Ibid.* p. 27.

¹⁶Martín, F.: *Analogías iconográficas: a propósito de Andrés Serrano y su obra "políticamente incorrecta"*. Laboratorio de Arte, 27-2015. Universidad de Sevilla. p. 520.

¹⁷*Rituales en Haití*. Texto de la exposición en www.salaamossalvador.com

¹⁸Martín, A. *op. cit.* p. 29.

exposición podemos comprobarlo con las espectaculares piezas tituladas *Diego y Concepción*, ambas de 2006 (165 x 125 cm. c/u).

Los dos trabajos corresponden a la exposición *París Sevilla* de 2007, que tuvo lugar en la galería de Juana Aizpuru, en Madrid, y en las que se ponía en paralelo los personajes encontrados en los barrios marginales de la capital francesa, sobre todo provenientes de la Europa del Este tras la disgregación de la Unión Soviética, e inmigrantes africanos, a los que suma una espectacular galería de gitanos de las Tres mil viviendas de Sevilla, con los que convivió de forma estrecha trabando incluso lazos de amistad.

Su concepto del retrato no es antropológico, porque descontextualiza al tipo separándolo de su realidad social. Lo que le interesa es su fuerte capacidad expresiva y, sobre todo, convertirlo en obra de arte, explorar en sus cualidades plásticas. Para eso utiliza de forma magistral la luz, subrayando cada uno de los rasgos del sujeto para extraerle todo su potencial.

En las salas laterales se han dispuesto las obras de otros artistas buscando una cierta coherencia, unas veces en torno a la unidad temática, otras en torno al género o incluso a la pertenencia a alguna asociación de fotógrafos.

En la primera, encontramos la obra del fotógrafo sevillano **Roberto Luna** (Sevilla, 1949) un políptico *S/T*, 1979-1981, (17,9 x 23,8 cm c/u), formado por seis fotografías que representan aulas abandonadas de antiguos colegios. El artista, que durante una década compaginó la profesión de fotógrafo con la de arquitecto, ha optado, sobre todo, por la fotografía desde 2005, después de haber recibido importantes reconocimientos especialmente en su labor de rehabilitación o restauración de edificios. En 1978 había recibido una beca de la Fundación Juan March para la realización de la serie de fotografías *Sevilla: la destrucción de la ciudad*, lo que pone de manifiesto su interés en vincular esas dos grandes pasiones, así como su preocupación por la conservación del patrimonio, de lo cual son testimonio las obras expuestas.

De **José M. Guerrero** (Granada, 1979) se muestran tres piezas tituladas: *Cuartel de Espaldilla Pol. Ind. La Red, Sevilla*, 2005; *Sevilla*, 2006; y *Cuartel de Espaldilla Pol. Ind. La Red, Sevilla*, 2006 (43 x 65 cm. c/u). Diplomado en Arquitectura técnica por la Universidad de Granada, Guerrero, en 2002, abandonó su trabajo para dedicarse a la fotografía. Él mismo dice que le interesa: el paisaje, su representación a través de la fotografía y el modo en que lo percibimos a través de la imagen. El paso del tiempo, la memoria, el olvido, es el tema fundamental de su proyecto *Efímeros*, al que pertenecen las piezas en exposición. Lo ha llevado a cabo en zonas de extrarradios de ciudades, centrándose en ruinas urbanas y rurales. Trabajar en series y no con fotografías únicas contribuye, según el artista, a la elaboración de su discurso¹⁹.

En el año 2013, el CAAC presentó una exposición titulada *Abstracción postpictórica* que reunía una serie de obras de la colección, desde los años 60 y 70 hasta la fecha, relacionadas con la abstracción. Incluía, sobre todo, obras pictóricas: Gerardo Delgado, Pablo Palazuelo, Soledad Sevilla, Ignacio Tovar, José María Sicilia; puestas en diálogo con algunas instalaciones escultóricas y con la fotografía de **Wolfgang Tillmans** (Alemania, 1968) titulada *Neutral Density B*, (240 x 605 cm). Se trata de una monumental obra con la que el fotógrafo alemán se introduce plenamente en la abstracción. Su trabajo ha oscilado desde una imagen concreta, realista, a veces incluso reivindicativa, hasta la plena abstracción en la que parece percibirse un discurso que proclama su visión optimista del mundo. Sin duda que una obra así expresa, al menos, un canto a la libertad. Caracteriza esta pieza el uso de la manipulación conceptual en el proceso fotográfico hacia la búsqueda del detalle compositivo y la experimentación con el color, por el que Tillmans siente fascinación, lo que le lleva en ocasiones, como aquí, a sobrepasar los límites y las definiciones de la forma fotográfica.

Juande Jarillo (Granada, 1969) trabaja con fotografía y vídeo en una obra cuyo objetivo es la búsqueda de un efecto de sorpresa, extrañeza e inestabilidad en el espectador. *S/T, Tómbola*, 2007, (85 x 120 cm), es un interesante ejemplo de que sus fotografías no buscan crear un discurso a través de una secuencia o en una serie, sino que, de forma única, aislada y cerrada, plantean una llamada de atención al espectador hacia una realidad que en su cotidianidad pasa desapercibida. Lo vulgar, lo banal, lo absurdo y cotidiano observado desde cierta distancia, puede ser, a veces, el recurso más eficaz para invitarnos a romper con el devenir imparable de nuestra existencia.

Jorge Yeregui (Santander, 1975) es un artista visual, arquitecto y docente que investiga sobre la construcción del paisaje y la transformación del territorio. En uno de sus primeros trabajos *S/T*, 2005, (90,4 x 58 cm c/u), pertenecientes a la serie *El valor del suelo*, Yeregui nos plantea, a modo de sugerente tríptico, la secuencia en la que el individuo, una pareja o un núcleo familiar, ve realizada la ilusión de sus sueños: la vivienda unifamiliar que le fue ofrecida en el punto de información y venta de la promotora inmobiliaria. Un recorrido a través del tiempo que ve cumplidas las expectativas de algo que es un derecho básico para desarrollar un proyecto de vida: la disposición de una vivienda, y que en la mayoría de las ocasiones se refiere a una segunda residencia como objeto de disfrute o inversión; pero que, al mismo

¹⁹www.joseguerrero.net

tiempo, se convierte en un elemento transformador del entorno y, a menudo, ha afectado de forma cuestionable a nuestras ciudades. Y todo ello con ese lenguaje fotográfico pretendidamente frío, distante, analítico, con imágenes siempre frontales, y que reproducen el mismo lenguaje publicitario que emplean las agencias, por lo que no deja de ser comprometido y, por ello, se hace más atractivo.

La sala se cierra con dos obras de **Carlos Pérez Siquier** (Almería, 1930-2021), ambas con el mismo título: *Roquetas de Mar*, 1975, (99,5 x 99,5 c/u), el fotógrafo almeriense cuya obra, tanto artística como teórica, se considera trascendental para la historia de la fotografía española. Pionero de la vanguardia fotográfica, el valor de su aportación como cofundador del grupo Afal está recogido en una sala de esta exposición. Como señala Rosa Olivares: «En sus trabajos posteriores, la estética y la forma de trabajar cambia sustancialmente, dejando el blanco y negro y sumergiéndose en un colorido característico del sur, alegre y muy en consonancia con la estética pop que define esa época. La serie *La playa*, a la que corresponden estas imágenes de *Roquetas de Mar*, ya no buscan al individuo, sino fragmentos, detalles, con una ironía y con una construcción interna en la que prima el estilo pop que definirá su trabajo posterior. Esta suerte de documentalismo vanguardista ya está más cerca de la pintura y cada vez más distante de esa penumbra característica de épocas anteriores. Además, es una muestra de la capacidad de transformación que denota la madurez del artista»²⁰.

La siguiente sala, al otro lado del corredor principal, está dedicada en exclusiva al trabajo de varias mujeres artistas. El fondo lo ocupa la espectacular obra de **María Cañas** (Sevilla, 1972): serie *La virtud demacrada*, 2008, (100 x 70 cm c/u). En concreto, se trata de las siguientes piezas: *Los traperos del alma*, *La vagina postrera*, *Si duerme es que está viva*, *El blues de la lujuria*, *Él se fue*. Fotomontajes digitales, de metacrilato sobre aluminio. La artista que se autodefine²¹ como hacker cultural, vídeo-guerrillera, archivera de Sevilla, Doctora Frankenstein, Virgen Terrorista del Archivo... enlaza con la tradición de los grandes fotógrafos que, desde el comienzo de la historia de la fotografía, abordaron el procedimiento del fotomontaje para recrear la realidad: Rejlander, Heartfield... Como ella misma dice refiriéndose a la serie: «En ella, partiendo de la intensa imaginaria y aliento visionario de artistas como Goya, Fuseli, Caravaggio y Duchamp, entre otros, de escenas de películas que pasean por el amor y la muerte e iconografía contemporánea procedente de internet o del lado salvaje de la vida, se forja una cosmogonía digital barroca, un infierno lúdico de símbolos que reivindican la pornografía como lenguaje creador. Un mundo en el que todo empeora a la vez que mejora, manteniendo nuestros anhelos y perversiones vivos».

A su lado, podemos contemplar las obras de **Cristina Lucas** (Jaén, 1973): *La anarquista*, 2004, y *Las fascistas*, 2004, (110 x 140 cm c/u) en las que, como nos explica Rosa Olivares²² al incluirla en sus *100 Fotógrafos españoles*, «Una estructura narrativa claramente influenciada por una cultura basada en la imagen en movimiento y el cine, marca toda su obra. Una narratividad que enlaza las ideas que subyacen en cada una de sus obras y series, y que son su estructura formal. Su procedencia del mundo de la acción y del *happening*, y su marcada inclinación hacia el vídeo son una total declaración de principios al respecto, situando sus fotografías en el medio de este camino por el que la artista va y viene, contando unas historias en clave de crítica del dominio patriarcal de la sociedad y del poder de manipulación de la naturaleza». Estas piezas ciertamente forman parte de esa «revisión de una cierta historia a partir de unos presupuestos de género» de la que nos habla Olivares. Su interesante obra mantiene puntos de conexión con la artista María Cañas, aunque más centrada en una visión escenificada de la fotografía, con una imaginaria contemporánea, y con un compromiso social y feminista más claro.

También jienense, la artista **Ángeles Agrela** (Úbeda, 1966) está representada con su obra *Parquet 1*, 1999-2000, (102 x 110 cm). En la documentación de la exposición *Escultura expandida*²³, celebrada en el CAAC, se nos apunta que «Muchas mujeres artistas han usado el camuflaje, utilizando a menudo su propio cuerpo para construir un discurso crítico en torno al cuerpo y su representación. En este caso, el camuflaje es una estrategia para hablar de la homogeneización social. Es decir, de cómo un uniforme o un determinado modo de vestir forma parte de un proceso de despersonalización, de camuflaje social (...) Agrela se fotografió en interiores de la casa, asociando el camuflaje a la invisibilidad en el espacio doméstico. La artista se vistió con un traje que emulaba el parquet de la habitación y la hacía confundirse con el suelo o se convertía directamente en un objeto». Es inevitable igualmente, que la obra nos recuerde las polémicas esculturas del artista británico Allen Jones que, en 1969, sacudió al mundo del arte con sus esculturas-mueble, como la mujer-mesa, mujer-silla, mujer-perchero, etc. Obras estas hiperrealistas y de un marcado acento erótico provocador que, en el fondo, denunciaban la cosificación del cuerpo femenino de que ha hecho objeto el arte y la sociedad contemporáneas. En ese sentido, la pieza de Agrela conecta también con el acento reivindicativo y feminista de las mujeres-artistas de esta sala.

²⁰Olivares, R.: *100 fotógrafos españoles*. Exit. Madrid, 2006.

²¹María Cañas. *Risas en la oscuridad*. Catálogo CAAC, Sevilla, 2017.

²²Olivares. R. *op. cit.* p. 214.

²³*Escultura expandida*. Documentación complementaria exposición en CAAC, Sevilla, 2021.

Coincidiendo en buena medida con los presupuestos ideológicos expresados, se encuentra el trabajo de las artistas venezolanas que forman la pareja artística **Yeni y Nan**. Jennifer Hackshaw (Caracas, Venezuela, 1948) y María Luisa González (Caracas, Venezuela, 1956) que están representadas por seis piezas de la misma serie: *Simbolismo de la cristalización-Araya*, 1984-1986/2019. 2 fotografías (60 x 90 c/u). 4 fotografías (60 x 90 c/u). Alicia Murriá es coautora del catálogo de la exposición celebrada en 2019, *Yeni y Nan. Dualidad, 1977-1986*, y nos explica algunas claves de su trabajo²⁴. Se conocieron en la Escuela de Arte Cristóbal Rojas, en Caracas. Entre 1977 y 1986 se involucraron en un proyecto artístico y de vida en común cuyo resultado fue un tipo de obras pioneras de la *performance* en Venezuela. Artistas con una obra multidisciplinar, compleja de definir, que se nutre de diferentes corrientes, medios y recursos que confluyen a partir de los años 60 y 70: el arte no objetual y el arte conceptual, el land-art, el body-art, el arte efímero, el arte de acción y la *performance*, las instalaciones y las videoinstalaciones, el vídeo y la fotografía, el dibujo y el texto.

Un aspecto esencial en su obra es el propio cuerpo, sus propios cuerpos, convirtiéndose ellas mismas en objeto, sujeto y escenario de trabajo, siempre desde un planteamiento procesual. Entendieron el cuerpo como un escenario de tensiones que tienen que ver más con el origen de la vida, con la fragilidad del ser humano, con una búsqueda de la armonía con la naturaleza y sus elementos, tierra, agua, aire, con la exploración del yo desde planos espirituales y psicológicos.

Las minas de sal de Araya se encuentran en el estado Sucre, en una península al noreste de Venezuela. En el siglo XVIII, diversos naturalistas estudiaron allí, además de su extraña biodiversidad, el fenómeno de la bioluminiscencia, la reacción química por la cual ciertos seres vivos producen luz. Yeni y Nan se adentraron en ese paisaje inhóspito, lunar, donde da la sensación de que nada vive, y durante más de un año, acudieron cada fin de semana para fotografiar y ser fotografiadas, desnudas, y grabaron una serie de vídeos. El trabajo supuso para ellas una especie de ritual alquímico.

Como señala María Elena Ramos también en el catálogo, en estas piezas, Yeni y Nan, además de mostrar el vínculo amplio con lo natural y la indagación en una zona específica del territorio, agregan algo no menos importante: una filiación abstracta y una incorporación de formas geométricas. A todo ello cabe añadir que, en sus trabajos, la energía ideativa no llegó nunca a disminuir las fuerzas de lo sensible. Que, como dice la propia Elena Ramos, las percepciones de la belleza se hacen muy presentes. Es decir, el asunto de la belleza, que ha sido rechazado por muchos artistas de mediados del XX, sí está especialmente presente, y se da una cuidada atención al espacio estético.

Junto a estas artistas se encuentra el trabajo de la artista canaria **Carmela García** (Lanzarote, 1964) *S/T*, 1998, (159 x 121,7 cm), correspondiente a la serie *Chicas, deseos y ficción*. La fotografía siempre representa chicas, enfrentadas al paisaje, en entornos abiertos, o como en este caso, en escenarios cerrados. Las chicas se apoderan del espacio público y muestran el privado, erotizado, sexualizado.

Como nos cuenta Margarita Aizpuru²⁵ en la web de la fotógrafa: «es una artista que se ha venido ubicando, a lo largo de su ya larga trayectoria, claramente dentro de los discursos feministas en la exploración de la representación de las mujeres, individual y colectivamente, reivindicando un discurso de género autónomo, autogestionado, ajeno a la tradicional mirada masculina. Recrea además un mundo de mujeres, en el que los hombres suelen estar ausentes, e indagatorio de las identidades genéricas más abiertas y plurales, donde a menudo la hegemónica heterosexualidad queda rota, abriendo el protagonismo a otras opciones sexo/genéricas que impregna sus iconografías. Para llevar a cabo sus obras suele hacer uso de la fotografía como medio expresivo fundamental, aunque desde hace años, y en paralelo, ha expandido su campo de ejecución artística a otros medios como el vídeo, los dibujos, los objetos y las instalaciones, e incluso las publicaciones, para desarrollar sus discursos artísticos dentro del mencionado territorio interrelacional del arte, género y feminismo».

Los referentes artísticos de la autora están, sin duda, en la historia de la pintura: desde los grandes autores del Romanticismo alemán como antecedente de sus composiciones paisajísticas, en clara alusión al concepto kantiano de sublimidad en el paisaje, hasta la evocación más intimista, sensual y cercana de esta suerte de *Bañista de Valpinçon* contemporánea. En cualquier caso, el trabajo de Carmela García ha encontrado, desde hace años, un lugar singular en el panorama de la fotografía actual, desde una estética fotográfica característica y con una temática de género y feminista que se recrea, sin prejuicios, en la belleza.

Completan la sala dedicada a las artistas dos mujeres de nacionalidad sudamericana. La primera es **Marta María Pérez Bravo** (Cuba, 1959) con el tríptico: *Ay, Santa Clara, por tu madre*, 1996; *En ninguna cabeza cabe el mar*, 1995; y *Cada uno en su ile*, 1996, (50,3 x 40,4 cm c/u). La artista, con la fotografía en blanco y negro, indaga en su propia imagen sobre los ritos y creencias de la religión cubana. La propia artista explica que su *modus operandi* suele ser al revés que

²⁴Yeni y Nan. *Dualidad, 1977-1986*. Catálogo CAAC, Sevilla, 2019.

²⁵www.carmelagarcia.com

la mayoría de los autores. Ella extrae un título que le llama la atención de un libro y, a partir de él, le da una forma. Mientras que la mayoría de los artistas titulan sus trabajos una vez concluidos.

Sus proyectos parten de una documentación bibliográfica exhaustiva y del contacto directo con creyentes, cuyas prácticas, rituales y visiones del mundo estudia meticulosamente antes de procesarlas y utilizarlas como materiales para la gestación de una obra a la que se asoma como a un lugar sagrado. De la incardinación entre los variados repertorios de prácticas y símbolos religiosos que la rodean y su propia experiencia nace una poética singular que dinamiza temas como lo femenino, el deseo, la maternidad, el dolor, la muerte, el juego, la superstición o el ritual. El cuerpo de la artista se convierte a menudo en el eje compositivo, convocando la presencia de elementos y emociones personales en el contexto de una obra cuyos repertorios iconográficos y narrativos trascienden lo individual para abrirse a un horizonte de recepción más vasto. La galería Artizar, de La Laguna, es la responsable de la visualización y difusión del mejor arte cubano en nuestro país y, de su página web, se extraen estas notas²⁶.

Y completa este espacio la obra de la argentina **Marta Minujín** (Buenos Aires, 1943): *El pago de la deuda externa argentina con maíz «el oro latinoamericano»*, 1985-2012, (92,58 x 100 cm c/u). Un políptico de seis piezas en las que la artista se fotografía con Andy Warhol. Se trató de una acción llevada a cabo con el célebre artista norteamericano en The Factory, Nueva York. Tomando como punto de partida la problemática económica argentina, Minujín pensó en pagar la deuda externa con maíz, como se hizo durante las guerras mundiales. Ella decía: «cuando Europa tenía hambre, ella le dio de comer al mundo entero». La acción representa a los dos artistas más consagrados de ambos países adoptando un rol político y saldando, mediante el arte, los problemas que la política no podía resolver.

La propia artista, Marta Minujín, explica todo el proceso: «En septiembre de 1985 encontré a Andy en el bar Odeón de Nueva York. Yo venía de la Argentina y llegaba a Nueva York con el problema en mi cabeza de cómo se podía pagar la deuda externa a Estados Unidos ya que todo mi país hablaba de eso. Al ver al Rey del Pop Art, en ese instante se me ocurrió la idea de que, ya que yo era la Reina del Pop latinoamericana, podía perfectamente resolver inmediatamente el pago de la deuda con el maíz, que es el oro latinoamericano y del cual mi país es exportador. Entonces, le propuse a Andy esta idea, que le encantó, y en un sólo día fui al mercado puertorriqueño Uptown New York y trasladé mil mazorcas de maíz al The Factory cerca del Empire State. Instalé dos sillas del estudio arriba de la parva de choclos. Luego Andy y yo nos sentamos y tomamos estas 12 fotos de nosotros girando sobre las mazorcas y al dar la vuelta completa yo tomé algunos del piso y se los ofrecí; él los aceptó y ese acto la deuda quedó saldada. Cuando terminó la *performance* fotográfica fuimos caminando a la esquina del Empire State Building con algunos choclos firmados y los repartimos a la gente»²⁷.

La tercera sala lateral se abre con una pieza del artista norteamericano **Allan Sekula** (EE.UU., 1951-2013): *De naufragio y trabajadores. Guardias del museo, Seattle*, h. 1999, (125 x 159,5 cm). Sekula, ha sido fotógrafo, historiador de la fotografía, teórico y crítico. Como explica Brigitte Huck²⁸ en la web *Museum in progress*, con su participación en la Documenta 11 se dio a conocer en todo el mundo como uno de los artistas contemporáneos más importantes que abordaron de forma crítica los cambios económicos, políticos, sociales y culturales en la sociedad de la información globalizada actual.

Desde los años 70, Sekula abordó la «iconografía del trabajo» en amplios ciclos de fotografías, a partir de la tradición de la fotografía social estadounidense de los años 30, de fotógrafos como Dorothea Lange y Walker Evans y sus imágenes lírico-sentimentales. Sekula ha concebido la fotografía como una práctica cultural radical, como una forma de resistencia que une la cultura y la política, como pone de manifiesto en esta pieza de la exposición en la que además se establece un juego visual y relacional al mostrar a los vigilantes de un museo en su lugar de trabajo, precisamente en este, en las salas de un centro de arte como es el CAAC.

Del fotógrafo italiano **Claudio Zulian** (Campodasergo, 1960): *Culturas urbanas, Pino Montano*, 2005, (150 x 300 cm), corresponde a una experiencia llevada a cabo durante varios meses de encuentros con personas de la ciudad, en concreto con tres grupos de trabajo procedentes de tres barrios populares de la capital andaluza: Cerro del Águila, Pumarejo y Pino Montano, y que cristalizaron en una exposición en el CAAC, en 2005, con el título de *Sevilla Ciudad*.

Las dinámicas de cada lugar propiciaron mostrar los puntos de vista de tres generaciones diferentes. A cada grupo le era propio una o más formas de activismo: desde la lucha sindical de los años sesenta y setenta, a las acciones en la red o las prácticas vinculadas con las nuevas culturas urbanas. Por ello, se dejó que cada colectivo escogiera con total autonomía el lugar, las acciones y el título de su fotografía. En este caso, la que corresponde a la barriada sevillana de Pino Montano, que obedece a una estética clara de *street photography*.

²⁶www.artizar.es

²⁷Texto publicado el 9/8/2023 en: www.lanacion.com.

²⁸www.mip.at

El lugar para la realización de la fotografía -la pared trasera del colegio Sánchez Mejías- se escogió de acuerdo con los requerimientos del grupo de graffiti, que necesitaba un espacio amplio donde pintar. Además, este emplazamiento permite apreciar la fisonomía de Pino Montano: largas avenidas flanqueadas por filas de bloques de pisos, el paisaje cotidiano donde jóvenes y adultos hacen posible una convivencia cordial. En la fotografía se escenifican, subrayando el sentido ético, las actividades de los tres colectivos participantes, al tiempo que se intenta demostrar la vitalidad, creatividad y capacidad de autoorganización de la juventud de este barrio, cuestionando los estereotipos negativos (delincuencia, pasotismo, drogas...) con los que se suele identificar a los jóvenes de zonas periféricas.²⁹

Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964): *Secuencias de maquillaje*, 1999, (30 x 20 cm c/u); *Creative Powder II*, 2001, (100 x 135 cm). La primera pieza consta de 35 fotografías en las que el autorretrato está presente, como en toda su obra, de forma permanente y lo hace desde una visión espacial y escultórica. La propia artista se sirve de modelo en sus fotografías y hace uso de sus propios accesorios y su propio look, trasladando a las fotografías su propia imagen. Como nos explican en la web de la Galería Freijó, de Madrid,³⁰ para Ana Laura Aláez, que representó a España en la Bienal de Venecia de 2001, ser artista le permite hacerse cargo de su propia identidad e independencia como mujer. Ella, que alcanzó la mayoría de edad durante la represión política y cultural de la España franquista, nos dice: "Si me hubiera permitido escuchar a la gente que me rodeaba, me habría quedado prisionera de su realidad. Creo que mi intuición me decía que el arte podía luchar contra el lenguaje autoritario e institucional, pero sobre todo me permitiría, como mujer, un papel muy diferente al que la sociedad pretendía imponerme". Aláez investiga a través de esculturas, instalaciones, *performances*, vídeos, fotografías y piezas sonoras. Pone en primer plano sin pestañear una feminidad feroz y una sexualidad descarada, al tiempo que eleva y socava el trabajo tradicionalmente asociado con las mujeres. En esta pieza, *Polvo creativo II*, convierte el tradicional espejo usado por la mujer para el maquillaje, en una paleta de colores en polvo que la propia artista aplica sobre su cuerpo, en un alarde de sensualidad y artisticidad al mismo tiempo.

Miki Leal (Sevilla, 1974): *Fotografía fontcubertiana*, 2001, (104 x 78,2 cm). Miki Leal es uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional. Trabaja en diversos medios: dibujo, pintura, escultura, cerámica, textil e incluso instalaciones, con un lenguaje auténtico influenciado por su profunda relación con la música, la literatura o el diseño. Sus temas son sus intereses, lo doméstico, lo onírico o algunos personajes icónicos. El estallido de color y la inclusión de elementos geométricos suelen estar presentes. En este caso interviene una fotografía haciendo uso del recurso apropiacionista para convertirla en un homenaje a la figura del fotógrafo Fontcuberta y su discurso ambiguo sobre la verdad.

Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959): *Playbeuys*, 1993, (130 x 102 cm). En esta pieza el artista malagueño crea una nueva dialéctica que conecta con el espectador. La sugerencia a la portada de la revista *Playboy* es claramente palpable, en ella aparecen personajes icónicos tanto femeninos como masculinos de actualidad. López Cuenca no sólo se apropia de la tipografía de la revista masculina, sino que además reinterpreta el título. Nada casual este juego lingüístico, en primer lugar, porque fonéticamente suenan muy parecido y en segundo porque si la revista tiene por mascota un conejito, Beuys comenzó a utilizar en sus happenings a una liebre muerta como compañera de escena convirtiéndose en uno de los elementos que hacen más reconocible el trabajo de este creador entre el público. También coincide la fecha de fundación de esta revista, 1953, con la presentación de las primeras obras de este artista representativo del colectivo Fluxus y del arte performativo. Consigue así trasladar el lenguaje de la "calle" y sus modelos a los discursos museísticos a partir de una alusión directa a personajes fundamentales para el arte contemporáneo.³¹

Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, 1953): *Fuenlabrada Madrid*, 2005. *En el festival Festimad; Tokio*, 2007. *Por la zona de Omotesando; Tokio*, 2007. *Por la zona de Shibuya; Manila*, 2006. *En un concierto en Mall of Asia; Tokio*, 2007. *Sábado por la zona de Omotesando; Tokio*, 2007. *Sábado por la zona de Omotesando; Delhi*, 2007. *Junto al Priya Cinema Complex; Pekín*, 2007. *En el 77th Street Market; Tokio*, 2007. *Por la zona de Shibuya; Tokio*, 2007. *Por la zona de Shibuya*, (60 x 40 cm c/u). El trabajo fotográfico de Miguel Trillo parte de una tradición documental para llegar a una voluntad de forma de vida en la que su obra no está exenta de la búsqueda de la belleza, es estática, silenciosa y construida. Además, es intencionada, buscada, y cuenta con la complicidad del sujeto. En sus fotografías personajes y fondos dialogan y se retroalimentan en silencio, sus protagonistas se manifiestan con un lenguaje no verbal, con su cuerpo, sus ropas o su pose. Cada imagen es una palabra que Trillo expresamente toma y combina para hacernos llegar su narración. Las obras expuestas en esta sala muestran diferentes subculturas de una juventud internacional que, a través del rock, del pop o del rap ha transformado el cuerpo en un signo de identidad y ciertos espacios, públicos y privados, en territorios creativos. Y es que la música y la ropa son quizá los signos que unen de un modo universal a esta multitud de sujetos que vienen del deporte, el trabajo, la cultura o la noche³².

²⁹Claudio Zulian. *Sevilla Ciudad. 3 x 2 lugares de imágenes compartidas*. Hoja de sala exposición en CAAC. Sevilla, 2005.

³⁰www.galeriafreijo.com

³¹1975-1992. Cartela exposición en CAAC, Sevilla, 2017.

³²*Arte de comportamiento e imágenes sociales del cuerpo*. Cartela exposición en CAAC, Sevilla, 2013.

Miguel Ángel Tornero (Baeza, 1978): *El charco*, 2006; *Turco*, 2006, (90,2 x 90,2 cm c/u). Al fotógrafo jienense podríamos calificarlo como uno de los mejores representantes de la fotografía escenificada de nuestro país. El paisaje es una de sus temáticas preferidas, especialmente los extrarradios de las ciudades donde, como él mismo dice, realiza una aproximación emocional al paisaje. Escenarios inquietantes, cargados de silencio, con iluminaciones artificiosas que recrean una atmósfera donde los personajes se encuentran paralizados en una actitud desconcertante. Nunca sabremos qué ha ocurrido antes ni qué puede suceder después de ese instante detenido que sirve, tal vez, para desatar nuestra imaginación e intentar encontrar una explicación lógica al argumento. La realidad, el tiempo, la acción están detenidos, fraccionados y seleccionado sólo un instante para perplejidad del espectador. La referencia inevitable a la obra de Jeff Wall pasa por traducir a nuestro entorno cada uno de los elementos que construyen su narración. Y es esa cercanía, probablemente, lo que nos resulte más perturbador.

Rafael Agredano (Córdoba, 1955): *Cavatina del contrapunto desasosegado*, 1997, (160 x 120 cm). Artista indispensable en el panorama andaluz, fue cofundador de la revista *Figura*, esencial para la apertura del arte español a la contemporaneidad y, especialmente, el de nuestra comunidad autónoma. Formó parte del Grupo de Sevilla, vinculado a la Galería La Máquina Española, reivindicando la pintura como un lenguaje al que el arte no podía renunciar. Especialmente en el ámbito de la fotografía, su trabajo se presenta como una propuesta de reflexión sobre lo que convierte a nuestro pensamiento en un lugar de paradojas y contradicciones. A menudo experimenta con su propio cuerpo, jugando con la máscara y el ocultamiento del rostro, para presentar una iconografía de personajes irreales, paradigmáticos, sorprendentes y, acaso, cargados de ironía. Es frecuente que algún elemento sorpresivo nos conecte con la realidad y asome un atisbo de burla hacia el propio protagonista. Pero todo ello con una escenografía e iluminación tan elaborada, tan teatral, que son esos elementos precisamente los que dotan de seriedad a la propuesta argumental.

La siguiente sala está dedicada a fotógrafos que han abordado el tema de la arquitectura desde diferentes perspectivas.

Alex MacLean (EE. UU., 1947): *Manzana de viviendas casi llena, Ciudad de Arizona*, (79 x 102 cm); *Viviendas Sorpresa prefabricadas*, 2005, (79,2 x 102,3 cm); *Proyecto de urbanización en diferentes fases*, 2005, (75,7 x 102 cm). Fotógrafo y piloto de avión, MacLean es el fundador de Landslides, una agencia fotográfica especializada en fotografía aérea, que creó en 1975 en Boston (Massachusetts), después de obtener una Maestría en Arquitectura en la Universidad de Harvard. Establecido actualmente como documentalista de los más famosos arquitectos y paisajistas de Estados Unidos, MacLean es también solicitado habitualmente por los gobiernos municipales, que recurren a su mirada crítica antes de poner en práctica sus proyectos de rehabilitación de barrios, de antiguos espacios industriales o antes de implantar elementos paisajísticos. Sus tomas aéreas nos ofrecen una perspectiva en la que se reconocen los modos de vida y las necesidades que condicionan la adecuación del espacio urbano. A menudo, sus fotografías nos sorprenden al descubrir la transformación que produce la intervención humana en el paisaje. Y es posible que en ellas descubramos que, en la ciudad, son posibles otros modos de vida. Las imágenes están tomadas a una altura que, por un lado, permite identificar las escenas pero, por otro, se puede inclinar hacia la abstracción, proporcionando así gran plasticidad a las tomas.³³

Candida Höfer (Eberswalde, 1944): *Biblioteca Santa Genoveva, París I*, 1997, (150 x 150 cm); *Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, Madrid I*, 2000, (150 x 151 cm). La fotógrafa alemana, formada en la célebre Kunstakademie de Düsseldorf, donde estudió con el matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher entre 1976 y 1982, es una de las máximas representantes europeas de esa generación de fotógrafos que formaron la llamada “clase Becher”.

Célebre por sus espectaculares fotografías en color de gran formato, en las que capta espacios públicos e institucionales vacíos, especialmente espacios dedicados a la cultura, por los que desarrolla un interés casi etnográfico. Höfer compone meticulosamente sus tomas, posicionándose simétricamente, ya sea en el centro de las estancias o a lo largo de una diagonal que revele mejor la arquitectura interna del espacio.

Pone de manifiesto un método de trabajo de un enorme rigor formal, tanto en la composición, como en el tratamiento de la luz. Gracias a ello, es capaz de provocar una experiencia tridimensional desde la bidimensionalidad de las imágenes. Prefiere lugares que contienen una historia institucional, plasmada en textos o en estructuras, como bibliotecas, museos, teatros, etc. Höfer siempre nos obliga a detenernos sobre las imágenes por un tiempo más largo que el habitual. De esta manera, la fotógrafa además emite una opinión sobre la velocidad de la contemporaneidad y el voraz consumo de imágenes en redes sociales y otras vías de comunicación.³⁴

³³A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar. Documentación complementaria exposición en CAAC, Sevilla, 2012.

³⁴Candida Höfer. Projects:Done. Una exposición de Candida Höfer con Kuehn Malvezzi. Documentación complementaria exposición en CAAC, Sevilla, 2010.

Francesco Jodice (Nápoles, 1967): *Lo que queramos, París-T04*, 2000, (149,5 x 188 cm); *Lo que queramos, Bangkok-T24*, (192 x 150,8 cm). Arquitecto italiano que, tras licenciarse en 1995, comenzó sus investigaciones artísticas en el campo de la fotografía y el vídeo. Las imágenes corresponden a uno de sus más importantes proyectos, *What We Want*. En él ofrece un auténtico atlas fotográfico sobre las modificaciones en el paisaje, generadas por la proyección de los deseos colectivos materializados en la arquitectura. El paisaje urbano y su relación con los individuos es una de sus grandes preocupaciones, que le ha llevado a infinidad de capitales de los cinco continentes para constatar que el paisaje urbano es una proyección de nuestros propios deseos. En la introducción del libro, Jodice escribe:³⁵ “Son imágenes que reflexionan también sobre los cambios de mirada necesarios para interceptar un paisaje que ya no es comprensible desde un único punto de vista. La naturaleza de estos nuevos lugares atrae una mirada democrática que mezcla los géneros de la topografía, el reportaje, el arte conceptual, el montaje y la escritura, declarando la necesidad de acompañar los cambios del mundo con una mirada integral, comparando fenómenos similares en distintas partes de la tierra”.

La siguiente sala también se dedica a la arquitectura, el espacio urbano y el paisaje natural. Se inicia con una obra de **Ignasi Aballí** (Barcelona, 1958): *Un año*, 2004, (87 x 130 cm). Artista conceptual que, en la actualidad muestra la interesante exposición titulada *In ictu oculi*, en el mismo espacio del CAAC. Si en su exposición propone una experiencia íntima, introspectiva y de reflexión sobre el lenguaje visual del silencio, desde los espacios vacíos, la esencialidad del blanco o la ausencia de palabras, en la pieza *A year* parece remitirnos a la experiencia opuesta. El factor humano desaparece, se ausenta, para dejar el rastro de la acumulación de residuos de su actividad y, en el fondo, para llegar al mismo destino: mostrar la presencia, en este caso de lo humano, a través de su ausencia.

Alejandro Sosa (Coria del Río, 1951): *23/1998*, 1998; *30/2001*, 2001, (70,5 x 415 cm c/u). Las dos obras que representan el trabajo del fotógrafo sevillano corresponden a su proyecto *Romper el círculo, una visión sobre Sevilla*, fruto de la I Beca para proyectos de fotografía de la Caja San Fernando. Como él mismo explica, el trabajo se centra en la circularidad y la complementariedad, que nada tiene principio ni fin. Desde el paisaje urbano, con una fotografía técnica, de la arquitectura y el urbanismo, y empleando el blanco y negro, Sosa “propone una reflexión sobre las certezas y las dudas, sobre lo cerrado y lo abierto, sobre lo importante y lo accesorio, sobre lo primero y lo último, sobre los límites. Una posibilidad para distintas versiones sobre las evidencias. Un documento que se hace cuestionable a base de mostrar juntas la cara y la cruz de una realidad”.³⁶

Alejandro Castellote califica al fotógrafo de auténtico “matemático, por la precisión que despliega en un proceso destinado a subrayar la naturaleza mutable de los elementos y de los espíritus”.³⁷

Peter Friedl (Austria, 1960) *S/T. Berlin*, 1996-2007, (234 x 343,2 cm). Aunque nacido en Oberneukirchen, vive y trabaja en Berlín y, desde principios de los años noventa, ha llevado a cabo una obra heterogénea, en la que ha incluido la fotografía, con un fuerte componente de crítica social y política. Hace hincapié en los antagonismos entre la narración estética y política contemporáneas. Trabaja a menudo con géneros y temas desestimados por la tradición artística moderna, y fuerza los códigos con una finalidad claramente crítica. Sus trabajos fotográficos le han llevado a recorrer escenarios del pasado colonial europeo. Utiliza un estilo austero, decantándose por el b/n, que refuerza la censura de su mirada.³⁸

La fotografía fue tomada en Berlín en 1996 y transferida diez años más tarde al formato de póster gigante. La frase del grafiti, escrita en alemán, podría traducirse al español como “Cerdos, ¡tened cuidado! Esto no es Colonia”. Este mensaje hace alusión a la escena artística alemana de finales de los 90, de forma que en vez de centrarse en ese conflicto local concreto, nos invita a fijarnos en los mensajes o elementos que aparecen de forma imprevista.³⁹

Zoe Leonard (EE.UU., 1961): *S/T*, 1989-1990, (36,5 x 50 cm). La obra de Zoe Leonard se basa en la observación y el recuerdo, a través del retrato de mapas y modelos anatómicos, escaparates, museos y tiendas de su entorno familiar. La artista rechaza la fotografía como documento neutral, a favor de lo que ella define como una “verdad subjetiva”. Leonard se aleja de los protocolos y convenciones de la fotografía, recurriendo incluso a procesos de impresión prácticamente obsoletos. Trabaja con las imágenes durante mucho tiempo, las copia en distintos tamaños y papeles, y nunca las retoca, aceptando las imperfecciones que pueden ocurrir en el revelado, como polvo o arañazos.⁴⁰ El eje central de su trayectoria es el empleo de la fotografía como definición de la sociedad moderna.

³⁵www.francescojodice.com

³⁶Alejandro Sosa. *Romper el círculo*. Catálogo Caja San Fernando, Sevilla, 2002. p. 16.

³⁷*Ibid.* p. 13.

³⁸www.macba.cat

³⁹*Ver, no oír y callar, 1990-2015*. Cartela de la exposición en CAAC, Sevilla, 2015.

⁴⁰www.muesoreinasofia.es

En sus vistas aéreas urbanas, pone de manifiesto temas como la globalización, la industrialización y la difuminación de los límites de la ciudad. Al utilizar la técnica fotográfica de forma tradicional, las imágenes en blanco y negro de la urbe contemporánea no son completamente nítidas sino que evidencian las imperfecciones propias de su modo de trabajo.⁴¹

Xabier Ribas (Barcelona, 1960): S/T. *Estructuras invisibles* # 6-7-8, 2006, (155 x 120 cm c/u). Ribas es profesor de fotografía de la Universidad de Brighton (Inglaterra) y de la Universidad Politécnica de Valencia. Sus fotografías documentan los procesos de transformación de las metrópolis contemporáneas. Le interesa el espacio público, la memoria, la regeneración urbana y el tiempo libre, y a menudo se centra en aspectos poco visibles de la estructura y la arqueología urbanas. Sus trabajos han abordado temas como las periferias, el diálogo entre naturaleza y urbanismo, y las geografías concretas con una carga histórica significativa.⁴²

Estas piezas se enmarcan en un proyecto mucho más amplio titulado *Geografías concretas*, en el que la mirada antropológica del espacio metropolitano se acerca a los planteamientos de la arqueología. El concepto de memoria da lugar a un conjunto de exploraciones en torno a las huellas dejadas por las estrategias institucionales y privadas sobre el territorio. Esta aproximación a los lugares se materializa visualmente mediante el uso del formato de cuadrícula como estrategia crítica para abordar los procesos de exclusión, explotación y apropiación a los que han sido sometidos estos lugares.

Invisible es todo aquello que no es perceptible a través de la vista. Pero invisible también hace referencia a lo que resulta imperceptible a nuestra manera de mirar. Surge así una doble condición de invisibilidad: la que tiene que ver con la vista, la incapacidad física para percibir algunos de los rayos del espectro electromagnético, y la que tiene que ver con nuestra manera de mirar, cómo nuestro bagaje conceptual, cultural, psicológico y personal nos impide ver determinadas cosas.⁴³

Ribas muestra la selva que ha ocultado las ruinas mayas de Waka, en Guatemala. Documenta cómo las excavaciones en esta zona, al igual que en otros lugares, se centran en los espacios simbólicos, dejándose por excavar las zonas dedicadas a la vida cotidiana que paradójicamente es donde se desarrolla la cultura de un pueblo. Estas zonas de la periferia son lugares cuya memoria permanece enterrada y cuyo pasado se mantiene oculto, pues la construcción, aunque se sabe que está ahí, pasa desapercibida.⁴⁴

Héctor Bermejo (Logroño, 1974): *Avenida de la India*, 2003; *Avenida Ribeira das Naus*, 2002; *Almacenes Chiado*, 2003; *Travesía de Colgia*, 2003, (53,7 x 52,6 cm). Para Héctor Bermejo, fotógrafo nacido en Logroño, formado en el Reino Unido y residente en Granada, "el verdadero significado de la fotografía en el presente es la unión permanente entre una fuente de información y el ojo crítico de la persona encargada de esclarecer un asunto que quizás no haya sido explorado con anterioridad. Así se pone de manifiesto la constante evolución del ser humano y lo que le rodea, la fotografía como récord de nuestra sociedad, la reconstrucción de la memoria".⁴⁵

Las piezas de la exposición corresponden a la serie *Cuentos para supervivientes*, realizada como fruto por la concesión de la II Beca para proyectos de fotografía de la Caja San Fernando. Para Bermejo: "el fotógrafo es el intermediario entre el documento y el receptor. Mediante este dispositivo lingüístico, la fotografía tiende a facilitar en un alto grado de elocuencia expresiva, lo que los receptores deben descodificar a través de señales gráficas que proporcionan una secuencia y ritmo entre ellas mismas".⁴⁶

Ya fuera de la sala podemos contemplar las obras de otros interesantes artistas que reflejan la diversidad de la colección.

Antonio Gálvez (Barcelona, 1928-2021): *La tierra gira como un catafalco vacío*; *La caza*; *La pesca*; *La justicia*; *El cine*; *El monte del calvario*; *El hambre*; *Santa cena*; *El vedetismo*; *La procesión*, 1976-1979, (49,6 x 59,6 cm c/u). Gálvez ha sido un artista catalán que pasó gran parte de su vida en París, desde 1965 a 1992, muy conocido y valorado por la singularidad de su técnica y por su estética. Experto en el uso del fotomontaje en el que, en el panorama español e internacional hay excelentes artistas que le preceden, especialmente su admirado Josep Renau, pero que nunca se ha considerado un procedimiento tan valorado como otras técnicas fotográficas. Y por otro lado, un lenguaje claramente afín al Surrealismo en el que un asombroso imaginario, que nos remite al mundo del subconsciente, invade la realidad impregnándola de una suerte de fantasía a todas luces inabarcable. La inevitable presencia de Eros y Tanatos, el fantasma de la guerra, la pesadilla, la religión, el deseo, la enfermedad...son las otras realidades que emergen y

41Torrubia, Y.: *La construcción social del paisaje*. CAAC, Sevilla, 2014-1015. p. 38.

42Encuentros con los fotógrafos de la colección *Fotocolectanea*, 2017. En www.fotocolectanea.wordpress.com

43www.xabierribas.com

44Torrubia, Y. *op. cit.* p. 41.

45Entrevista publicada en *ABC* de Sevilla. Cultura, el 3/5/2004

46*Ibid.* en abc.es

dominan nuestro espacio, convertidos en seres metamórficos que nos acechan. La huella del estilo de maestros como Antonio Saura o John Heartfield es signo de la extraordinaria calidad de su obra.

Esta serie tiene una evidente relación con otra que él tituló *Mis amigos los cabezones*, en la que retrataba a diversas personalidades del mundo de la literatura, el arte o el pensamiento, auténticos referentes del surrealismo: Luis Buñuel, Marguerite Duras, María Zambrano, y un largo etcétera.

Pive Amador (Sevilla, 1950): *S/T*, 2004-2005, (38 x 25 c/u). Las tres fotografías que representan al polifacético y multidisciplinar artista sevillano José (Pive) Amador Gemio: fotógrafo, músico, escritor, productor musical, presentador radiofónico y de televisión, etc, entroncan su expresividad con la tradición de las producciones estéticas andaluzas que se pueden retrotraer hasta los primeros años de la Transición. Un lenguaje influido por el movimiento contracultural anglosajón, el punk y la vecina celebración artística que supuso lo que conocemos como la Movida madrileña. Amador despliega una imaginería artística que alardea de la libertad, con un punto canalla, orgullosa y provocadora y que convierte a sus protagonistas en iconos de una nueva religión que no permite ataduras ni restricciones. Todo eso con una estética y el lenguaje del b/n que bien nos pueden remitir al comisario de la exposición.

The Richard Channin Foundation (Act. 1999) *¿Quién es el arte?*, 2001, (50 x 70 c/u), fue un colectivo formado por Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972), Miki Leal (Sevilla, 1974) y Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975) cuando terminaban sus estudios en la Facultad de BBAA de la Universidad de Sevilla en el cambio del siglo XX al XXI. En la pieza que se nos presenta en la exposición contemplamos los retratos de sus tres componentes en un contrapicado que los muestra pensativos, imaginativos, acaso reflexivos, bajo la potente luz de nuestro entorno. Todo en ellos encierra una evidente ironía, un carácter sarcástico que los aproxima a la idea de pantomima, de burla premeditada que quisiera desacralizar ese estatus que hemos dado al arte, y más, al contemporáneo. Y para ello hicieron uso de una estética de lo cutre que, al mismo tiempo, sorprende y provoca la sonrisa. Pero, como apunta Sema D'Acosta en el catálogo que acompañaba su exposición: "la búsqueda de lo auténtico no se relaciona con un determinado aspecto final ni con tal o cual técnica, sino más bien con la consecución de un estilo propio (...) Ser artista es una opción de vida que no tiene que ver con el éxito, sino más bien con la perseverancia y la fe en uno mismo (...) este particular prólogo en sus carreras que significó la RCHF permite a Juan, Miki y Fernando entrar en el contexto del arte desde una verdad que emanaba credibilidad y confianza, pilares sólidos afianzados desde el atrevimiento que facilitaron luego que progresaran con seguridad".⁴⁷

Agustín Parejo School (Málaga, Act. 1982): *Málaga Euskadi Da*, 1986, (14 x 10 cm). Agustín Parejo School está formado por un grupo de once artistas cuyo deseo de anonimato les ha llevado a ser conocidos sólo por sus nombres, y que realizan diversas actividades como teatro, música, poesía experimental, etc, en las que señalan que las huellas de la cultura vasca se extienden por toda España, y citan a Unamuno que decía: "Hermanos somos todos los humanos, el mundo es un Bilbao más grande". Opinan que los medios de comunicación son los responsables de la imagen negativa que existe en Euskadi y que no corresponde con la realidad social del pueblo vasco. Utilizan la sátira y recurren a distintos personajes de la historia en un intento de romper los hábitos de lectura del espectador. Como creadores son inconformistas y pretenden enterrar fantasmas y demonios que la sociedad crea. *Málaga Euskadi Da* es un compendio enciclopédico y multimedia (sonido-texto-imagen) que se complementa con una cinta del grupo UHP.

Málaga –capital de la Costa del Sol–, la ciudad española del crecimiento más acelerado, de urbanismo catastrófico, ecológicamente arrasada, con todos los problemas de una gran ciudad moderna y ninguna de sus soluciones; Málaga paradigma de la africanidad de España y de su europeización/otanización inminente quieras que no, se convierte en el escenario de su acción directa sobre el espectador en la que el ácido comentario político es el mejor soporte de un gesto formal hiperconsciente. La Málaga cosmopolita, a sus ojos "Málaga, Capital del Gran Magreb", como decían pintadas y pegatinas de 1982. En esa línea de ironía sobre los estereotipos locales debe entenderse su grabación en 1987 de un hipotético "Hirnos de Andalucía", cuyo estribillo "Ojú que caló", se convirtió en la sintonía de una emisora nacional, o el proyecto del año anterior "Málaga Euskadi Da", que se plasmaba en una insólita hibridación de los tipos nacionales de ambos lugares: vendedoras de claveles con txapela, o aizcolaris con traje de faralaes.⁴⁸

Gabriel Campuzano (Sevilla, 1955): *Joel and Peter with Kin*, 1997; *Man of kk klan*, 1997, *Androgyny with sable*, 1997, (50 x 60 cm c/u). El arquitecto y fotógrafo sevillano utiliza en esta serie uno de sus procedimientos técnicos preferidos, la transferencia de imágenes a partir de polaroids, que ha empleado a menudo a lo largo de su ya dilatada carrera. Con él consigue una evocación que, en ocasiones, nos conduce a la memoria, los mitos, el recuerdo, la ensañación o también a los referentes fotográficos –especialmente William Klein– que aparecen en su obra, superponiéndose en capas como las páginas de un diario no escrito que registra el paso del tiempo. Los atrevidos encuadres, la cercanía al objeto, la cualidad del desenfoque son recursos que, junto al uso de un color no mimético, acentúan esa sensación de irrealidad

⁴⁷D'Acosta, S.: *The Richard Channin Foundation*. Catálogo CAAC, Sevilla, 2019. p. 16.

⁴⁸Archivo FX. Pedro G. Romero: www.fxysudoble.org/malaga-euskadi-da

imaginada, de extrañamiento de lo conocido, en el que nos sumerge su obra. Y todo ello tamizado con esa fina ironía que convierte los títulos en un atractivo jeroglífico que hace cómplice al espectador.

Carlos Saura (Huesca, 1932-Madrid, 2023): *Grupo de Lebrija I*, 1992, (50,5 x 60,8 cm). La pieza de Saura retrata a las viejas de Lebrija mientras se producía el rodaje de la película *Flamenco*. A medio camino entre el documento y la “fotografía de salón”, utilizando el concepto tan asociado al trabajo de sus vecinos de sala, los miembros de la Agrupación de Fotógrafos Almerienses. Saura utilizó durante toda su vida la fotografía como herramienta para construir el diario de su creación artística, convirtiendo cada uno de esos instantes detenidos en otra obra de arte.

Una de las salas más llamativas de toda la muestra es la que se dedica a la exposición que tuvo lugar en el CAAC en 2006 con el título de *AFAL. La Agrupación fotográfica almeriense (1956-1963)*, y que se acompañó de un ciclo de charlas coordinado por Alberto Martín. Al mismo tiempo se publicó un libro de Laura Terré, editado por Photovision, y que hoy se considera la historia más completa escrita sobre este importante grupo fotográfico.⁴⁹

AFAL fue una agrupación que reunió a algunos de los mejores fotógrafos españoles de la década de los cincuenta, aunque nunca fue un colectivo homogéneo y con una tendencia estética definida, sino una suma de individualidades interesadas por aspectos muy diferentes de la creación fotográfica: desde el fotoperiodismo a la investigación formal o a la exploración intimista.

La existencia del grupo no se concreta en un cuadro esquemático de ideas teóricas común a los autores que participaron de la revista, que publicaron desde enero de 1956 hasta enero de 1963, y las actividades del grupo. La existencia de Afal se tendrá en cuenta en cuanto a flujo de ideas, no a la permanencia teórica.⁵⁰

Abordaremos el trabajo de los autores según se dispone su obra en la sala. De **Paco Gómez** (Pamplona, 1918-Madrid, 1998) se han seleccionado las siguientes obras: *Cristo*, 1959, (99 x 71 cm); *Hierba*, 1958, (100 x 100 cm); *Butaquita en un frontón*, 1957, (49 x 39 cm); *Roca en el río Urmea*, 1960, (99,5 x 99,5 cm); *Cristal roto*, 1958, (50 x 39,5 cm); *Banco en el jardín botánico*, 1957, (33 x 46 cm); además de otras dos piezas que hay en el corredor central: *Esquina Arturo Soria*, 1959, (32 x 49 cm), y *El rastro*, 1959, (38,5 x 49,3 cm). Las obras de Paco Gómez encajan muy bien con las ideas estéticas de José María Artero, según defiende la propia Laura Terré,⁵¹ en el sentido de que la fotografía que Afal intenta divulgar nunca debería perder el referente real pero tampoco el estilo propio de cada autor. Definiendo estilo como esa marca de subjetividad que es característica del testimonio.⁵² “El estilo, según Artero, es el tratamiento de la realidad mediante la sensibilidad del autor, que tiene como objetivo la recreación de lo real”. Las piezas seleccionadas de Paco Gómez responden mucho más al concepto de “fotografía subjetiva” que a la idea de reportaje.

Francisco Ontañón (Barcelona, 1930-Madrid, 2008): *Nueva York*, 1963, (32,5 x 49,3) (avión de juguete); *Semana Santa en Málaga*, 1959, (80 x 53 cm); *Nueva York*, 1963, (32,4 x 49,2 cm) (árbol de Navidad); *Semana Santa en Utrera*, 1958, (32,5 x 49,3 cm); *Nueva York*, 1963, (32,5 x 49,3 cm); *Semana Santa en Sevilla*, 1958, (80,5 x 53,3 cm); *Semana Santa en Málaga*, 1959, (65,8 x 100 cm); *La Latina*, 1958, (66 x 100 cm); *La familia*, 1965, (56,5 x 30 cm). Totalmente autodidacta, extrae las ideas que fundamentan su obra en el propio acto de fotografiar. Al contrario que otros miembros del grupo, necesita la acción y el acontecimiento. Él mismo afirmaba que cuantas más fotografías hacía, más fotos veía. Nunca tuvo sentido para él la fotografía de estudio, esteticista, sino que su distintivo como reportero fue la Leica, el gusto por el pequeño formato, la rapidez de las películas y el trabajo sin trípode, en exteriores. La Leica fue su única maestra y modeló su estilo.⁵³

Carlos Pérez Siquier (Almería, 1930-2021) *La Chanca* (Niño frente a una pared de cal), 1957, (40 x 60 cm); *La Chanca* (mujeres con mulletas), 1956, (100 x 70 cm); *La Chanca* (Familia en su cueva) 1958, (100 x 65 cm); *Carbonerillo de la Chanca*, 1956, (66 x 53,5 cm); *La Chanca* (Burrito bebiendo agua a la puerta), 1958, (40 x 60 cm); *Almería* (Salida de misa) 1956, (60 x 40 cm); *La Chanca*, 1957 (Niña en la puerta), (100 x 69,8 cm); *La Chanca* (Paraguas al sol), 1957, (60,5 x 41,5 cm); *La Chanca*, 1957 (cinco niños), (66 x 53,5 cm). Para definir su trabajo, Laura Terré utiliza el pensamiento estético de su “Monólogo”, publicado en el número 11 de Afal. Él define su fotografía en una línea de total vocación testimonial, de respeto absoluto por el medio y de compromiso sincero con la realidad de su tiempo. Pero también expresa otra faceta de su persona, casi como el revés de esa personalidad: su gusto por la poesía, su carácter subjetivo, la pasión por la estética, por la luz, por las formas, y el cuidado por sedimentar lo efímero en el lecho siempre cambiante de lo eterno.⁵⁴ En el espléndido trabajo de *La Chanca* almeriense, Siquier no pretende abarcar todos los

⁴⁹Terré Alonso, L.: *AFAL 1956/1963 Historia del grupo fotográfico*. Photovisión, Sevilla, 2006.

⁵⁰*Ibid.* p. 235.

⁵¹*Ibid.* p. 236.

⁵²*Ibid.* p. 242.

⁵³*Ibid.* p. 334.

⁵⁴*Ibid.* p. 334.

aspectos de la realidad retratada con fines informativos. Su visión es más general, más universalizadora del tema. El aspecto de la denuncia social que podría derivarse del trabajo, no se hizo explícito por buscar en la estructura del reportaje la amplitud de un mensaje más racial (relativo al grupo) que no individual. Pérez Siquier prefería comunicar poesía que denuncia a través de sus personajes, según sostiene Laura Terré.⁵⁵

Joan Colom (Barcelona 1921-2017) *Distrito V. El Cirés-Mambo*, 1959, (80 x 100 cm); *Distrito V*, 1959 (niña con su hermano a la espalda), (60 x 39,8 cm); *Distrito V*, 1959 (señora y niño), (60 x 45 cm); *Distrito V*, 1959 (hombre saludando a bebé en brazos de su madre) (45 x 59,8 cm); *Barcelona*, 1958 (niño con una botella), (66 x 53,3 cm). Colom empieza a hacer fotografía como amateur desde el año 1957, y dos años después participa en la exposición de Afal en París con el *Club Les 30 x 40*. Uno de sus trabajos más aclamados es el *Distrito V*, las fotografías del Barrio Chino de Barcelona, que toma con una Leica y el angular a la altura de la cadera, sin encuadrar ni enfocar, siendo muy valorado por sus compañeros fotógrafos. Una de las más conocidas de la serie es el retrato de un joven amanerado que atrae las miradas burlonas de otros transeúntes, y que se encuentra en el corredor principal: *Distrito V*, 1959, (60 x 39,5 cm). Estas fotografías llamaron poderosamente la atención de Pérez Siquier y de sus compañeros. En 1962 las expuso en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid produciendo un gran revuelo, pero al mismo tiempo, generando un movimiento de apoyo a su trabajo hasta en Gerardo Vielba, quien después será presidente de la RSF. Él escribió un artículo pidiendo a los observadores que no se dejaran llevar por la primera impresión y que juzgaran a fondo el reportaje, por su gran interés estético, citando como antecedentes a Goya y a Solana, además de aludir a su importancia documental. Completa la muestra sobre Colom las tres fotografías que se encuentran en el corredor principal, pertenecientes a la misma serie: *Distrito V*, 1959, (60 x 43 cm), (60 x 39,7 cm), (60 x 45 cm).

Julio Ubiña (Santander, 1922- Barcelona, 1988): *Inauguración del Paseo de la Barceloneta*, 1959, (99,6 x 99,6 cm); *Semana Santa en Murcia*, 1959 (niño cofrade), (40 x 50 cm); *Semana Santa en Murcia*, 1959 (manto de Virgen), (100 x 65,9); *Semana Santa en Murcia*, 1959 (costaleros borrosos), (40,5 x 50,5 cm); *Interior de un convento*, 1959, (monje en el gallinero) (40 x 60 cm); *Entierro de Carmen Amaya*, 1963, (50 x 35 cm); *Semana Santa en Murcia*, 1959 (penitentes y guardia), (60 x 69,8 cm); *Interior de un convento*, 1959 (arrodillado), (40 x 60 cm). El fotógrafo santanderino vivió en París durante los años de la Guerra Civil. Empezó a estudiar varias carreras en un intento de encontrar algo que le gustara y, al final, optó por la fotografía que convirtió en su verdadera vocación. Participó en la mayoría de actividades de Afal pero nunca fue un miembro activo, su relación fue siempre a través de su amistad con Maspons. Con él hizo un reportaje en el interior de un convento, siendo sus fotos las más aclamadas. Tiene una habilidad especial para la composición y, a menudo, juega con el desenfoque para captar la atención del espectador.

Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998): *Los Castillejos*, 1959, (60 x 40 cm); *Rancho en Los Castillejos*, 1959, (60 x 40 cm); *Barcelona*, 1962, (65,5 x 100,5 cm); *Los quintos se divierten en Salou*, 1960, (60 x 40 cm); *Los Castillejos*, 1959 (manteando a un soldado), (60 x 40 cm); *Los Castillejos*, 1959 (la foto de una chica en un árbol) (60 x 40 cm); *Marika Green*, 1958, (100,2 x 80 cm); *Los Castillejos*, 1959 (el uniforme colgado), (60 x 40 cm); *S/T*, 1956 (Chica en las vías del tren), (48 x 60 cm); *Carrer Pelai, Barcelona*, 1962, (66 x 53,3 cm). Miserachs fue el fotógrafo profesional. En él destacaba no tanto el contenido o la calidad de sus fotografías sino, sobre todo, su actitud. Distingue entre el documentalismo y el reportaje. Defiende que el documentalismo no se puede entender como un género sino como la actitud voluntaria del fotógrafo. Se inspira constantemente en los grandes fotógrafos de moda y publicidad y no diferencia entre la producción por encargo o los trabajos personales, son lo mismo porque las dos creaciones tienen el mismo objetivo que es comunicar.⁵⁶

Ramón Masats (Caldes de Montbui, 1931-Madrid, 2024): *Barcelona*, 1955 (Farola), (53,5 x 65,8 cm); *La Rambla*, 1956, (36,5 x 49,2 cm); *Sanfermines*, 1959 (de espaldas en la pared), (35,5 x 49,9 cm); *Sanfermines*, 1959 (toro), (100 x 66 cm); *Sanfermines*, 1959 (botella de vino), (84,6 x 59,8 cm). Y en el corredor principal: *Sanfermines*, 1959 (pie sobre el perro), (118 x 78 cm). Masats fue un fotógrafo que apostó por el reportaje como la manifestación más completa del lenguaje fotográfico, lo que no era inconveniente para hacer también fotografías de carácter experimental y menos narrativas. Es lo que él denominaba "fotografía no figurativa", que le servía como excusa para ejercitarse en el estudio de luces, volúmenes y composición, para luego aplicarlo a sus reportajes. Tienen además un punto de atracción surrealista.⁵⁷ Masats cree en el instinto del reportero como otros creen en la inspiración. Es aquello que conduce el ojo hacia lo que hay que fotografiar. La intuición, el instinto, la inquietud... son todas condiciones innatas. Envidiables para aquellos que nacieron sin ellas. A Masats le sobran.

Gonzalo Juanes (Gijón, 1923-2014): *Gijón*, 1960, (100,5 x 76 cm); *La Felguera, San Pedro*, 1961, (45 x 60 cm); *La Felguera*, 1959 (fachada), (60 x 45 cm); *Gijón*, 1961 (mujer en el cruce), (45 x 60 cm); *Gijón*, 1960 (mujeres y niños con serpentinas), (60 x 39,8 cm); *Gijón*, 1960 (chavales en un descampado), (45 x 60 cm); *Gijón*, 1960 (madre con bebé),

⁵⁵*Ibid.* p. 347.

⁵⁶*Ibid.* p. 320.

⁵⁷*Ibid.* p. 283.

(45 x 60 cm); *Sama*, 1960, (75,5 x 100 cm). Gonzalo Juanes concebía la fotografía como un medio para expresar ideas. Elabora un lenguaje visual que no se dirige ni al ojo ni al corazón, sino a la mente del espectador, como explica Laura Terré,⁵⁸ algo así como una fotografía intelectual, como a él le gustaba llamar al acto fotográfico. Su obra evoluciona de forma paralela a sus reflexiones y es el autor de Afal que más variedad de temas teóricos se plantea. Es lo más alejado del fotógrafo cazador: no sale a la calle en busca de la foto, sino que esta ha de responder a una teoría extraída de la realidad y deducida de la forma, como sostiene Laura Terré.

Alberto Schommer (Vitoria, 1928-San Sebastián, 2015): *La valla*, 1956, (20,5 x 47,5 cm); *El paraguas*, 1956, (40 x 48 cm); *Esperando*, 1956, (100,5 x 100,5 cm); *Bodegón con pan*, 1957, (31 x 49 cm); *La bici*, 1956, (32 x 49 cm); *Bodegón*, 1961, (49,4 x 36 cm); *Biarritz*, 1956, (99,5 x 99,5 cm); *Jugando*, 1956, (100,5 x 100,5 cm); y en el corredor central: *El paisaje helado*, 1960, (65,8 x 53,3 cm). Schommer aspiraba a ser un clásico desde el principio, creando imágenes una a una, no series, como sus compañeros. Sus piezas tenían la misión de aparecer como iconos de una nueva forma de ver y de sentir la fotografía, pero con la contundencia de un clásico. Él fue el más preocupado por la forma, por la transmisión de valores sensibles. A pesar de que su método no tiene nada que ver con la práctica pictorialista, sí se adivinan intenciones más cercanas a la pintura que a la fotografía que promulgaba, por ejemplo Pérez Siquier. Schommer admiraba la búsqueda de las vanguardias del arte moderno, pero él no hacía abstracción. Su búsqueda consistía en un tratamiento más sensual de la realidad. Su obra no huía de la realidad, pero partía de una preocupación plástica, sensible, de valores más sentidos que pensados: los matices de los grises, las sombras, las composiciones perfectas con elementos sencillos buscando cierta poesía en las texturas.

Francesc Catalá Roca (Valls, 1922-Barcelona, 1998): *Salineros de Ibiza*, 1962, (100 x 100 cm); *Salineros de Ibiza*, 1962 (grupo de salineros), (50 x 50 cm). Hijo del gran fotógrafo Pere Catalá i Pic se consideraba a sí mismo más documentalista que artista, pero sus fotografías compaginan a la perfección el sentido de la realidad y las cualidades estéticas. Su extraordinaria habilidad para la composición y el juego con los planos, así como su sensibilidad especial con lo social, lo convierten en uno de los grandes fotógrafos de la época.

Ricard Terré (Sant Boi de Llobregat, 1928-Vigo, 2009): *Niña entre la gente*, 1959, (70 x 100 cm); *Semana Santa* (niña entre penitentes), *Barcelona*, 1959, (60 x 45 cm); *Semana Santa* (niña- Virgen con manto), 1957, (60 x 42,9 cm); *Semana Santa*, 1959 (penitente con cruz), (60 x 28 cm); *Semana Santa, Barcelona*, 1959 (nazarenos con cirios), (60 x 45 cm); *Semana Santa, Barcelona*, 1959 (dos penitentes sentadas y cruz), (80,5 x 100,5 cm); *Semana Santa, Barcelona*, 1959 (penitente rezando con rosario), (60 x 45 cm); *Semana Santa, Sant Boi* (Isabelita Clemente, de primera comunión), 1956, (100 x 75 cm); *Barcelona*, 1956 (niño con periódico), (66 x 53,3 cm). Para él, la falta de concepto es el principal defecto de la mala fotografía. Se queja de la abundancia de fotos que llama inocentes, hechas sin una segunda intención. Además de la intención útil, el valor documental, para él, existe otro aspecto fundamental que es lo que llama "satisfacer el propio espíritu".⁵⁹ Entre los fotógrafos de Afal, Terré es quizás el que hace un uso más plástico de los recursos fotográficos: en los encuadres en el momento de la toma y en todo el proceso del laboratorio, manipulando el revelado y el positivado para potenciar el grano y el contraste, el formato, recortando y extremando las proporciones del rectángulo límite, etc. También hace una selección plástica de las luces e incluso de los temas, que tienen en su teatralidad un signo más de su voluntad de expresividad.

Gabriel Cualladó (Valencia, 1925-Madrid, 2003): *Estación de Atocha*, 1959, (50,8 x 30,5 cm); *S/T* (feliz año 1959), 1959, (49 x 34 cm); *Niña del Anuario Afal*, 1958, (98,5 x 69,5 cm); en el corredor central: *Miguel Ángel*, 1959, (100,5 x 77,3 cm). Él se definía como un fotógrafo cuyas simpatías le inclinan hacia el tema esencialmente humano. Se trata de resaltar momentos de la existencia del ser humano, aunque desdibujados. El fotógrafo tiene que disponer de la finura de la sensibilidad que le ayude a captar ese momento irrepetible, y en cierto modo eterno por la universalidad de su mensaje. Busca siempre el ambiente, lo que pasa alrededor, que le parece tan importante como el tema central. El ambiente completa la escena restando dureza a la imagen. Confunde la dirección de la intencionalidad del fotógrafo, para hacer trabajar la cabeza del espectador. La sensibilidad, el toque poético de sus imágenes, está en pugna siempre con la crudeza de los temas tratados. Los seres humanos protagonistas de sus fotografías, transparentan tristeza. Pero enseguida hay un detalle que cambia el dramatismo por poesía.⁶⁰ La empatía que emanan algunos de sus retratos, irremediamente nos recuerdan a Diane Arbus.

Oriol Maspons (Barcelona, 1928-2013): *El navajita. Toreo de salón*, 1958, (100 x 100 cm); *Globalización*, 1965, (60 x 44,7 cm); *El primer bikini, Ibiza*, 1953, (60 x 50 cm). Para Maspons, una buena fotografía tiene que sorprender. Tiene que poseer un grado de novedad que haga que el espectador se admire de no haber visto eso antes, o al menos de esa manera. El azar tiene un papel importante en la construcción del interés de una fotografía. El fotógrafo presente y el azar construye, sitúa. La fotografía que a él le interesa "centra la fuerza enorme de sus imágenes en la expresión, el

⁵⁸*Ibid.* p. 266.

⁵⁹*Ibid.* p. 362.

⁶⁰*Ibid.* p. 262.

movimiento, la belleza de un ambiente, en un momento oportuno visto con inteligencia fotográfica” y llega por este medio a “la conquista que ningún otro medio de expresión gráfica pueden discutirle: el momento fugaz”.⁶¹

La siguiente sala se abre con una pieza de **Pepe Espaliú** (Córdoba, 1955-1993): *S/T*, 1975, (40 x 59,9 cm). La formación de Espaliú en Barcelona y París, y su paso vital por Ámsterdam y Nueva York, le proporcionó un amplio bagaje artístico, literario y filosófico que fructificaría en una corta pero intensa trayectoria creativa. Se integró en el grupo sevillano que propició la revista de arte *Figura* en la década de los 80 y en la desaparecida galería La Máquina Española, creada en Sevilla en esos años y referente importante en la apertura al arte internacional del momento. En su trayectoria Espaliú aborda temas complejos como la identidad, la fragilidad, el dolor y el placer o la muerte. Existe también en ella un componente biográfico que se hace más evidente tras enfermar de sida a principios de la década de los 90.⁶²

La fotografía que aquí se muestra es anterior a esa fecha y ejemplo de las intervenciones realizadas en el barrio del Raval de Barcelona, en el año 1975, cuando el joven artista estudiaba psicología en esta ciudad. La fotografía, firmada por Alberto Lladó, corresponde a un lote encontrado en el estudio de Espaliú, después de su muerte prematura en 1993,⁶³ y presenta un interesante juego positivo-negativo que bien puede hacer referencia a la dualidad del carácter. En cualquier caso, es un buen ejemplo de ese afán experimentador y el espíritu inquieto de unos jóvenes artistas.

Peter Downsbrough (EE. UU., 1940-Bélgica, 2024): *S/T*, 2004, *S/T*, 2006, (30 x 40 cm c/u). El polifacético artista norteamericano, recientemente fallecido, ha trabajado en una amplia diversidad de medios: fotografía, vídeo, escultura, libros, cuestionando los usos tradicionales del lenguaje y el espacio. En las obras que aquí se nos muestran, y que formaron parte de una exposición en el CAAC inaugurada en 2011, Downsbrough nos sumerge en un espacio ferroviario que es un recurrente símbolo de la multiplicidad de caminos que nos ofrece la existencia, y nos puede inducir a reflexionar sobre cuestiones referidas tanto a lo personal, al individuo, como a lo colectivo, a la comunidad.

En la muestra a la que nos referimos, se intentaba explicar el sentido de una exposición temporal que transitaba desde el concepto de metrópolis al de ciudades imaginadas, de la vida ordinaria en la ciudad al espectáculo, de las periferias en construcción a lo natural domesticado.⁶⁴

Lotty Rosenfeld (Chile, 1943-2020): *Una milla de cruces sobre el pavimento. Puerta de Brandenburgo, Berlín*, 2007; *Una milla de cruces sobre el pavimento. Documenta XII. Kassel*, 2007, (58 x 44 cm c/u). La artista conceptual chilena, que definió su vida y su trabajo por un fuerte compromiso social y político frente a los regímenes autoritarios, realizó a lo largo de su vida numerosas intervenciones, *performances* y videoinstalaciones cuyo potente significado causó un gran impacto no sólo en los medios artísticos, a veces demasiado habituados a ellos, sino también en la sociedad en general.

En el CAAC, en 2013, se presentó su primera exposición retrospectiva realizada en nuestro país, comisariada por Berta Sichel, con el título de *Por una poética de la rebeldía*, y a la que corresponden las dos piezas que podemos contemplar. Ambas se refieren a una de sus más conocidas intervenciones, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, que llevó a cabo en diferentes capitales del mundo: EE. UU., Sudamérica o Europa, incluida la ciudad de Sevilla durante esa exposición.

En todas ellas exploraba “cómo el arte y las perspectivas sociales pueden crear contextos en los que el arte y la estética se unen fuera del canon tradicional (...) llevando al público a esa oposición que ella siente hacia todas aquellas situaciones que violan los derechos humanos, sin importar si vienen dictadas por generales crueles o determinadas por las maniobras, muchas veces imposibles de distinguir, de una economía de mercado”.⁶⁵

Nacho Criado (Mengíbar, 1943-Madrid, 2020): *Lo que no se escucha se oye*, 1974, (38,5 x 28,8 cm c/u). Simón Marchán Fiz había definido algunas de las obras del artista jienense, incluyendo la que nos ocupa, aludiendo a la idea de “*conceptual performance*” en la que considera decisivos los gestos mínimos y la relación especular. Igualmente afirma en ese texto que: “No se trata tanto de una narración autobiográfica cuanto de un uso de la corporalidad como elemento de escala. El elemento de secuencia y temporalidad está presente en casi todas estas obras (...) introduce en el seno de la poética conceptualista el elemento corporal y también la experiencia de lo cotidiano en un desplazamiento de sus intereses hacia la eventualidad fluxus que, en su caso, surgía de la familiaridad con los miembros del grupo ZAJ”.⁶⁶

⁶¹*Ibid.* pp. 307-308.

⁶²*No ver, no oír y callar 1990-2015*. Texto exposición en CAAC, Sevilla, 2015.

⁶³Marie-Claire Uberquoi en www.elmundo.es

⁶⁴*A las ciudades se las conoce como a las personas*. Texto exposición en CAAC, Sevilla, 2012.

⁶⁵Lotty Rosenfeld: *por una poética de la rebeldía*. Nota prensa exposición en CAAC, Sevilla, 2013.

⁶⁶Nacho Criado: *agentes colaboradores*. Texto exposición en CAAC, Sevilla, 2013.

La inversión de las imágenes por el efecto positivo-negativo guarda relación con la pieza de Espaliú, y el uso del rostro/cuerpo y sus ínfimas variaciones, como objeto de análisis en el ámbito de lo conceptual, también lo vinculan a artistas como la propia Esther Ferrer.

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) **Pera Formiguera** (Barcelona, 1952-2013): *Threschelonia Atis*, 1989, (100 x 138 cm). Las piezas corresponden al conocido proyecto *Fauna*, realizado en colaboración por los dos artistas, a partir de la invención de un personaje, el doctor Peter Ameisenhaufen. Se trataba de un biólogo alemán supuestamente desaparecido en extrañas circunstancias, que descubrió numerosas especies de animales verdaderamente fantásticos.

En este caso, se trata de un pájaro de cuatro alas del que podemos contemplar no sólo varias fotografías, sino documentos relacionados con su descubrimiento, dibujos, notas de su cuaderno de campo y hasta una radiografía.

Con este proyecto se proponía una profunda crítica a los modos de ver y pensar hegemónicos, así como cuestionar el valor documental y la veracidad que siempre habíamos concedido al medio fotográfico. Como de todos es sabido, los artistas, al no especificar que el científico alemán era un personaje de ficción, y que todos los documentos eran en realidad obra de ellos, inducían al público a creer en la existencia real de este estudio.

Leandro Katz (Argentina, 1938): *Casa de las Monjas y Casa del Adivino, Uxmal a la manera de Catherwood*, 1993; *Tulúm, a la manera de Catherwood (El Castillo)*, 1993; *Copán-Ritual para un Tiempo Transfigurado (Structure 11)*, 1992; *Uxmal, a la manera de Catherwood. Casa de las Monjas, esquina sureste*, 1985; *Arco de Labná-Ritual para un Tiempo Transfigurado*, 1993; *Ante la Estela B, Copán*, 1989, (50,8 x 40,5 cm c/u). El Proyecto *Catherwood*, al que corresponden estas piezas, se inició a mediados de los años 80 del siglo pasado. Trataba de rendir homenaje a los que fueron los primeros exploradores de las regiones habitadas por la cultura maya. En concreto, Frederick Catherwood fue un arquitecto británico, fallecido en 1854, con una gran habilidad para el dibujo, que registró muchos de esos monumentos gracias al uso de la cámara lúcida.

Más de un siglo después, Katz se propuso fotografiar esos monumentos, en México, Guatemala y Honduras, siempre desde los mismos puntos de vista recopilando cerca de 4.000 negativos en b/n y 1.800 en color. Su propósito "fue no solamente reapropiar estas imágenes del período colonial, sino también verificar visualmente el resultado de las restauraciones arqueológicas, del pasaje del tiempo y de los cambios en el ambiente natural".⁶⁷

Daniel Canogar (Madrid, 1964): *Destrucción de la experiencia*, 2001; *Wamba*, 2001, (100 x 100 cm c/u). Se trata de dos fotografías de las diez que conforman la serie *Osarios*, con la que concurrió a la IX Bienal de El Cairo. En sus propias palabras: "los huesos humanos son liberados del laboratorio de los arqueólogos y flotan ingravidos. A través de la fotografía, los huesos adquieren una nueva vida".⁶⁸

Los huesos son un motivo que se ha utilizado en la historia del arte como representación de la muerte o de lo que permanece del ser humano cuando desaparece. Canogar fotografió huesos de osarios o de yacimientos arqueológicos procedentes, en su mayoría, de la Península Ibérica, sometiéndolos a un proceso de manipulación digital. El resultado es este conjunto de imágenes en las que el tiempo y el espacio se han omitido superándose esas barreras y, concediéndoles, gracias a la fotografía, una nueva verdad.

En el corredor principal y antes de la siguiente sala, llama la atención una obra de **Juan Hidalgo** (Las Palmas, 1927-2018): *Un macho más*, 2001, (50 x 60 cm). Se trata de un artista multimedia que se movía libremente por el mundo de la música, la poesía, la plástica, el arte objetual, la *performance*, y las acciones fotográficas, como la que aquí se presenta. La versatilidad de los soportes atestigua la primacía de lo conceptual en una poética que se despliega con humor, sexo, ironía y desmitificación. Para Juan Hidalgo los géneros artísticos son permeables, la actitud ante el hecho creativo es lo que define.

Se trata de uno de los fundadores del mítico ZAJ, en el Madrid de 1964, el grupo de vanguardia más perturbador de la segunda mitad del siglo XX. Rosa Olivares afirma que: "los dos centros de Juan Hidalgo son la mente y el sexo. Mental y físicamente. No estoy haciendo un juego de palabras, todo su trabajo se basa en la inteligencia, en ese sutil conocimiento que se consigue con la observación lenta y constante, y en el deseo. El deseo del otro que pasa inevitablemente a través del amor hacía uno mismo.

La pieza que contemplamos pertenece a la serie *Un/una más*, un humilde y aparentemente sencillo recuento de cosas que se suman a otras ya existentes y conocidas...es uno/una más. Un sombrero más, una flor más, un peninsular más, un perro más...un macho más La vida continúa y se suman seres y cosas a una experiencia y un conocimiento basado

⁶⁷www.leandrokatz.com

⁶⁸www.danielcanogar.com

en el tacto y en la mirada, en una vida que, como todas, suma y resta continuamente. Aquí no se contabilizan las pérdidas, sólo se suman cosas y gentes, sonrisas al final que testifican nuestra existencia”.⁶⁹

La penúltima sala se abre con las obras de **Johannes Zimmermann** (Alemania, 1960): *Cascada I, Suiza*, 2001; *Cascada II, Suiza*, 2001, (49,5 x 74 cm c/u). La naturaleza, el paisaje, es uno de los géneros más prolíficos de toda la historia del arte. Pero, además, en el arte contemporáneo es uno de los ámbitos preferidos en la investigación.

El paisaje no es la naturaleza o el lugar que se contempla, sino lo que se construye a partir de estos, una construcción cultural para la que es necesaria una interpretación, a partir de la cual unos elementos físicos existentes se convierten en un paisaje. En este caso, es una elaboración realizada a través del proceso creativo en el que la intención, intervención e interpretación del artista de un territorio da como resultado una visión o una idea.⁷⁰

Miguel Soler (Sevilla, 1975): *Medios de codificación*, 2004-2005, 44 x 44 cm c/u. Este artista plástico y museógrafo sevillano, que terminó su formación en la Facultad de BBAA de la Universidad de Sevilla en 2001, está representado por un políptico de 24 fotografías que se expuso en el espacio de las Tentaciones de Estampa en 2005, en Madrid.

La obra de Miguel Soler se ha caracterizado desde sus inicios por una apuesta arriesgada en pos de los nuevos lenguajes. La escultura, la instalación, la fotografía y el vídeo han sido sus instrumentos habituales de expresión, medios difíciles de manejar que, apoyados en la tecnología y en la apropiación del espacio, alzan un discurso general complejo e interesante.⁷¹

Tete Álvarez, (Cádiz, 1964): *Confines I*, 2005; *Confines IV*, 2005, (110 x 128 cm c/u). La ciudad posmoderna y su periferia de límites indefinidos se convierten en centro de atención de algunos artistas que invitan a la reflexión sobre la transformación, la ruina, el abandono o la estética de lo degradado.

Centrada en la especulación a la que el mercado inmobiliario y el desarrollo urbanístico someten a la periferia de la ciudad contemporánea, se encuentra la serie *Confines*, de Tete Álvarez que, en este caso, se localiza en Córdoba para marcar con una línea blanca esos límites que son efímeros, dado el crecimiento insostenible al que son constantemente sometidas las ciudades.⁷²

Gonzalo Puch (Sevilla, 1950): *S/T* 2001, (115 x 164 cm). Tras haber comenzado su carrera artística en los años 80 como pintor con un lenguaje neoexpresionista próximo a la abstracción gestual, Gonzalo Puch en la década siguiente comienza a realizar fotografías, actividad a la que se dedica plenamente en la actualidad. Su obra se incorpora a una corriente fotográfica que puede denominarse “documento-ficción” donde se intenta dar apariencia de realidad a narraciones ficticias.

En esta fotografía aparece una pared cubierta de imágenes que van desde Duchamp hasta un anuncio de medias. Un almacén que desafía nuestra capacidad deductiva, como un conjunto de referencias que reclaman un hilo conductor que les da sentido, como un texto escrito en caracteres indescifrables, pero abiertos para el que haga el esfuerzo de aventurarse a su comprensión. Existe una tensión entre la totalidad visual y el detalle, que se produce al entrar de golpe en una habitación antes de que hayamos podido enfocar la visión y antes de poder distinguir con claridad lo que hay en un determinado lugar. Son formas de una “escena robada”, de aquello que se puede encontrar imprevisiblemente al abrir la puerta. El reconocimiento de la complejidad y la riqueza de la experiencia vital le lleva a buscar la acumulación frente a la clasificación.⁷³

Carlos Pérez Siquier (Almería, 1930-2021): *Cabo de Gata*, 1991; *Cabo de Gata*, 1975, (100 x 100 cm c/u). Ya hemos hablado de este gran referente de la historia de la fotografía española. Como dice Rosa Olivares: “vemos hoy en día el conjunto de su trabajo como una obra creativa que ha sabido subjetivar la mirada del artista sobre una realidad concreta, renovando una estética que, por una parte documenta una época y por otra supera ese momento histórico, debido a las características estéticas y conceptuales de un trabajo que va más allá del documentalismo social”.⁷⁴

Pero también nos parece interesante citar las palabras de otro gran referente de la fotografía actual, Martin Parr, cuando dice “en la historia de la fotografía, hay algunas imágenes tan radicales que la gente simplemente no sabe dónde

⁶⁹Olivares, R.: *Dentro del Volcán*, texto exposición, 2004, en www.juanhidalgo.com

⁷⁰*La construcción social del paisaje*. Nota de prensa exposición en CAAC, Sevilla, 2014-2015.

⁷¹www.semadacosta.com

⁷²Torrubia, Y.: *op. cit.* p. 44.

⁷³www.caac.es

⁷⁴Olivares, R.: *100 fotógrafos españoles*. Exit. Madrid, 2006. p. 310.

situarlas". Las imágenes de playas de Carlos Pérez Siquier resultan ahora tan frescas como el día en que se tomaron, y no hay que olvidar el contexto de la fotografía contemporánea de ese momento, tanto en España como en Europa.⁷⁵

Gloria Rodríguez (Sevilla, 1959): *Camino de Boris Pasternak, San Petesburgo*, 1994, (26,5 x 40 cm). La fotografía con una acreditada carrera en el mundo del fotoperiodismo, también sobresale en el ámbito de la fotografía de paisaje fruto de sus amplias travesías viajeras.

La pieza presente en la exposición corresponde a la exposición *Cruce de caminos*, en los que la autora intenta captar la poesía que, en forma de imagen, puede aparecer imprevisiblemente en cualquier recodo del camino, siempre fruto de instantes vividos y sentidos por la autora en innumerables viajes y distintos escenarios de ciudades de todo el mundo.⁷⁶

En el tramo final de la galería-corredor principal de la exposición encontramos la obra del fotógrafo japonés **Ryuji Miyamoto** (Tokio, 1947): *San-no-miya, Kobe, después del terremoto*, (100 x 80 cm). Vive y trabaja en su ciudad natal. Se formó en la Tama Art University de Tokio. Se dio a conocer por las fotografías que realizó del terremoto de Kobe de 1995, imágenes en blanco y negro que muestran edificios que precariamente se mantienen erguidos. La ausencia de la figura humana crea un silencio melancólico, como si el tiempo se hubiera detenido tras el desastre.

Sería interesante detenernos en la reflexión que ofrece Rosa Olivares sobre la idea de la ruina cuando dice: "Nunca anteriormente, la destrucción, la tragedia, y por lo tanto la ruina contemporánea, ha estado más visible, ha sido más cotidiana, más inevitable y ha estado más presente en nuestra memoria visual que en el momento actual. No estoy hablando de la ruina clásica que pintaba Claudio de Lorena situando un resto arquitectónico de algún palacio o templo entre frondosas arboledas abandonadas, cerca de un lago o un río. No hablo de una construcción simbólica, intelectual, ya sea esta a través de la pintura o de la literatura. Hablo de lo que vemos cada día en la prensa y en la televisión. Hablo de la ruina real que vemos después de un bombardeo o en un país en guerra, de los montones de madera y basura que antes fueron casas, barrios enteros, antes del paso de algún huracán, de alguna inundación... no hablo de la reconstrucción –suponemos que rápida en algunos casos, inevitable en otros – ni tampoco hablo en esas ciudades o zonas de ciudades que por la especulación o por los cambios económicos, políticos o sociales se han convertido en ruinas, la mayor parte de las veces imposibles de recuperar. Es difícil ver la belleza en estos lugares provocados por la tragedia. Naturalmente cuando hablamos de ruina desde una perspectiva estética evitamos la presencia del hombre, el discurso estético empieza después de que los cadáveres hayan sido retirados. Sería imposible de otra manera. (...) Tiene que pasar el tiempo para que el documento adquiera una magnitud artística, para que el significado real y el simbólico puedan sustituirse uno al otro. Tiene que pasar tiempo para que el artista pueda transformar nuestra memoria y reconciliarnos con esa realidad cambiante que transforma algo en nada, la vida en la muerte, el orden en el caos. Y es ese caos lo que rige toda la teoría de la ruina".⁷⁷

Luis Molina-Pantín (Suiza, 1969): *Parque Jaime Duque 3*, 2004-2005, (120 x 100 cm). Vive y trabaja en Caracas. La pieza que podemos contemplar en la exposición forma parte de lo que ha denominado su estudio informal de la arquitectura híbrida, la narco arquitectura y sus contribuciones a la comunidad. Se trata de un registro de esa arquitectura megalómana que es producto del gusto kitsch y el afán de notoriedad de las grandes fortunas provenientes del narco. Molina ha creado un trabajo arqueológico, más allá de lo fotográfico, que acumula lugares que son fruto de la corrupción.

Aunque nunca aparecen figuras humanas, el artista evoca los fantasmas que habitan los edificios que se ven en sus fotografías. No es casualidad que Molina-Pantín llame a su tema arquitectura híbrida: la descripción evoca acertadamente las presencias misteriosas y peligrosas que se infunden y se fusionan con los monumentos y edificios por lo demás terrenales. Las fotos muestran el parque Jaime Duque, así como las villas, palacios y edificios que brotan con la indómita facilidad de los hongos por toda Bogotá y Cali. Se trata de proyectos encargados y construidos de manera desenfundada por varios jefes del narcotráfico colombiano durante los años 80 y 90, las décadas doradas de sus cárteles. El lenguaje adoptado por el artista podría ser el del neo-objetivismo alemán, pero en el caso de esta muestra, sus imágenes hacen más que documentar un estilo arquitectónico singular. Se trata de monumentos absolutos, a través de los cuales el artista alude a fragmentos arriesgados y desafortunados de una historia social y cultural difícil de olvidar. La estética del lujo desvergonzado –fuentes, castillos moriscos y esfinges doradas– se resume en la arqueología de una época que hirió a una nación entera: evidencia absurda que celebra un pasado que muchos quisieran borrar.⁷⁸

⁷⁵Parr, M.: *Impresiones. Pérez Siquier*. Fundació Foto Colectania, Barcelona, 2013.

⁷⁶*Cruce de caminos*. Hoja de sala exposición en la Galería IB, Alicante, 2008.

⁷⁷Olivares, R.: *La incomprensible belleza de la tragedia*. Revista *Exit* #24, 2006.

⁷⁸www.artforum.com

Sergio Belinchón (Valencia, 1971): *Western 04*, 2007, (105 x 129 cm). La serie *Western* muestra la réplica del típico poblado del Oeste americano que se construyó en el desierto almeriense de Tabernas como decorado de *El bueno, el feo y el malo* (1966), el “spaghettiwestern” del director italiano Sergio Leone, que hoy es un parque temático integrado en un paraje natural protegido.⁷⁹

Sergio Belinchón cultiva la fotografía desde 1997. Tras su formación en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y su estancia con una beca en la Escuela de España en París, ha trabajado para el arquitecto Santiago Calatrava y posteriormente consiguió la beca de la Academia de España en Roma. A partir de 2003 trabaja también el vídeo como forma de expresión, realizando proyectos en los que ambos medios se retroalimentan. Los temas sobre los que gira su obra son la ciudad como escenario de la vida de sus habitantes, la transformación del territorio, el turismo y los espacios donde la realidad y la artificialidad se confunden. Muchos de sus proyectos, hablan de la relación que el ser humano establece con este entorno desde su ausencia, así sucede en *Western*, con fotografías y también vídeos de los lugares de grabación de las películas del género.⁸⁰

Bleda y Rosa. María Bleda (Castellón, 1968) y José María Rosa (Albacete, 1970): Serie *Origen, Hombre de Pacitan*, 2007, (124 x 222 cm). *Origen*, una serie en proceso en la que Bleda y Rosa comenzaron a trabajar en 2003. En este caso, el dúo de artistas ha investigado lugares en los que se realizaron grandes descubrimientos antropológicos que sirvieron de demostración de la Teoría de la Evolución de Charles Darwin y ayudaron a comprender el desarrollo de la humanidad durante los últimos 1,8 millones de años.

Cada título se compone del nombre de los restos humanos ahí encontrados, seguido del emplazamiento geográfico de su excavación. La imagen documenta el lugar del hallazgo, con el nombre del tipo humano debajo de ella, dando título a la pieza y apuntando asimismo a la discrepancia que existe entre la apariencia de la imagen y la relevancia histórica del sitio (...) Tanto el *Homo Pacitan* como el *Homo Floriensis* fueron encontrados recientemente en el sudeste asiático y se corresponden con tipos de *Homo Erectus* anteriores al hombre de Neanderthal (hace entre 90.000 y 700.000 años).⁸¹

Terry Berkowitz (EE.UU., 1953): Serie *¿Es aquí donde vivió mi familia?*, 2008. *Calle Zafra, Granada*, 2007, (185 x 122 cm); *Calle Zafra, Granada*, 2007, (185 x 122 cm); *Toledo, s/n*, 2007, (185 x 121,5 cm); *Calle de la Bula 32, Toledo*, 2007, (185 x 121,5 cm); *Sos del Rey Católico 11, Granada*, 2007, (174 x 126 cm); *1492*, 2008 vídeo, color, sonido, 6'. Artista que utiliza el lenguaje visual para sus trabajos sobre acontecimientos sociales y políticos, en 1997 pasó seis meses en nuestro país investigando la expulsión de los judíos y su posterior persecución a manos de la Inquisición.

La artista identificó y fotografió puertas de casas del siglo XV que hubieran podido pertenecer a aquellos que fueron desposeídos de su hogar, de su vida en Sefarad. Portones en ciudades como Granada o Toledo que nos trasladan a un dramático episodio, a hogares abandonados a los que nunca se retornará.

El proyecto *Is This Where My Family Lived?* Nos habla sobre el concepto de pérdida y recoge la esperanza de esta artista neoyorkina por reencontrarse, por retornar a un pasado perdido. El video titulado *1492*, que acompaña a las fotografías, identifica y traslada al espectador a esa época histórica, las campanadas indican la hora impuesta para la partida. Se trata de una pieza, en palabras de la propia artista, de “ensoñación sobre la búsqueda del hogar a través de los siglos y a través de las calles”.⁸²

⁷⁹Torrubia, Y. *op. cit.* p. 44.

⁸⁰www.teatenerife.es

⁸¹www.centrobotin.org

⁸²Diversidad en la colección CAAC. La mirada fotográfica de Alberto García-Alix. Cartela exposición en CAAC, Sevilla, 2024-2025.