

FOTOGRAFIA CONTEMPORÀNIA A ESPANYA I CATALUNYA

FINALS DEL SEGLE XX - PRINCIPIS DEL SEGLE XXI

TREBALL DE FI DE GRAU

ROSA M^a CRUZ HERNÁNDEZ

TUTOR: CRISTINA RODRIGUEZ SAMANIEGO

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART 2012/2013

INTRODUCCIÓ.....	P. 4.
<i>La fotografia és una arma carregada de futur (p. 5).</i>	
FOTOGRAFIA CONTEMPORÀNIA.....	P. 7.
<i>El camí híbrid (p. 9).</i>	
<i>La fotografia s'allibera de la memòria. (p. 10).</i>	
<i>L'artista produeix missatges; el fotògraf serveix de recordatori (p. 11).</i>	
FOTOGRAFIA EN EL SEGLE XX A ESPANYA I CATALUNYA.....	P. 13.
<i>La tardor del patriarca (p. 17).</i>	
<i>L'inici de la transformació contemporània (p. 20).</i>	
FOTOGRAFIA CONTEMPORÀNIA A ESPANYA I CATALUNYA.....	P. 23.
<i>Autors: Jordi Bernadó (p. 27); Bleda y Rosa (p. 28); Daniel Canogar (p. 29); Naia del Castillo (p. 30); Tony Catany (p. 31); Joan Fontcuberta (p. 32); Ferran Freixa (p. 33); Alberto García-Alix (p. 34); Cristina García Roderó (p. 35); Pierre Gonnord (p. 36); Dionisio González (p. 37); David Jiménez (p. 39); Chema Madoz (p. 39); Anna Malagrida (p. 41); Ángel Marcos (p. 42); Ouka Leele (p. 43); Xavier Ribas (p. 44); Montserrat Soto (p. 45); Javier Vallhonrat (p. 46); Valentín Vallhonrat (p. 48).</i>	
CONCLUSIONS.....	P. 49.
BIBLIOGRAFIA.....	P. 50.

INTRODUCCIÓ

Amb aquest treball volem assajar un estat de la qüestió en l'àmbit de la producció fotogràfica actual a Catalunya i Espanya.

L'interès pel tema d'aquest projecte que finalitza el grau d'Història de l'Art respon a un ànim reivindicatiu: el fet que la fotografia, disciplina tan present en la nostra cultura visual actual i en l'àmbit de l'art, s'hagi mantingut absent al programa acadèmic en els quatre anys que componen el grau, suposen un buit en la formació dels historiadors de l'art.

En la captació de fonts bibliogràfiques hem fet ús tant de mitjans impresos com de mitjans digitals. En aquesta tasca ha estat vital la col·laboració de la Fundació Tàpies i del MACBA, així com la del *Institut National d'Histoire de l'Art*, a més de les biblioteques del CRAI i les de la xarxa pública de Barcelona i París, ciutat en la qual s'ha desenvolupat gran part del treball per motius aliens però que, a la fi, ens ha afavorit a l'hora d'establir una mínima comparació amb la fotografia internacional, així com a l'hora de comprendre la visió que de la nostra fotografia es té fora de les nostres fronteres.

L'espai temporal més o menys definit entre l'última dècada del segle XX i la primera del segle XXI és la que emmarca el nostre estudi. Aquesta etapa és la que mostra el triomf d'una fotografia que a poc a poc ha anat trobant el seu espai al món de l'art, desfent-se de les seves anteriors restriccions intel·lectuals. La magnitud del tema enfront de les restriccions espacials del document ens han portat a realitzar una important tasca de síntesi en la qual hem posat especial interès en destacar aquells punts que ens permetin una òptima contextualització per a una possible immersió posterior.

Per tal d'aconseguir el nostre objectiu, hem intentat d'establir una breu aproximació a la fotografia contemporània en general que ens permeti destriar les tendències de les seves singularitats, i també hem cregut convenient recapitular el que el segle XX ha donat de si al nostre territori per ser més conscients de quina ha estat la trajectòria que ens ha dut fins a aquest punt. Aquesta intenció ha motivat la inclusió de dos blocs previs al nostre tema protagonista: el bloc dedicat a la fotografia contemporània en general, que inclou apartats dedicats a la hibridació com a la tendència preponderant de què la fotografia participa especialment, i la fotografia

digital, un concepte que ha donat pas a tota una nova manera de concebre aquest mitjà. Aquest bloc finalitza amb un repàs al vell conflicte entre art i fotografia, en què destaquem com la relació entre ambdues ha evolucionat transformant-se fins als nostres dies.

Abans d'endinsar-nos en la fotografia contemporània a l'estat espanyol, el nostre tema d'estudi central, hem inclòs un segon bloc en el qual fem un repàs de la història fotogràfica al nostre territori durant el segle XX, una aproximació que ens permet apreciar fins a quin punt la fortuna històrica d'aquest mitjà artístic s'ha vist sotmes a les inclemències polítiques i socials paral·lelament a Espanya i Catalunya.

Aquests dos blocs inicials ens serviran per introduir un tercer bloc, en el qual es condensa el gruix del treball. En aquest punt, recapitularem la bibliografia que ens porta a entendre la relació de la nostra fotografia amb la producció anterior així com amb l'àmbit fotogràfic internacional. Proposem una aproximació generalitzada però també concreta, per la qual cosa hem dedicat un extens apartat al coneixement dels autors i les seves obres en particular. L'elecció d'aquests autors, només alguns de l'ampli àmbit d'estudi, no respon a criteris tancats quant a generació, procedència, sexe o major projecció internacional, com tampoc hem volgut separar aquells que provenen del món fotogràfic professional d'aquells l'obra dels quals està més estrictament lligada amb el món de l'art contemporani.

Intentem, tímidament, apropar-nos al coneixement d'un món que pot resultar nou per a molts, demostrant com de plural i contradictori pot arribar a ser a partir de la varietat de característiques i propostes de cada autor, entre els quals ens hem decantat per aquells sobre els que hem detectat les opinions més variades. Veterans i nous talents, homes o dones, des de qualsevol punt de la geografia espanyola, que contribueixen amb el seu treball a conformar una fotografia plenament artística.

La fotografia és una arma carregada de futur

El món de l'art actual manté una opinió generalitzada pel que fa a la creixent importància de la fotografia. El protagonisme del mitjà fotogràfic al món artístic de les últimes dècades l'ha portat a ser nomenat com el llenguatge artístic del canvi del mil·lenni: "A mediados de la década de 1960, numerosos artistas buscaban la manera

de ampliar sus horizontes para seguir el ritmo a un mundo que cambiaba a una velocidad vertiginosa y representarlo; y en la fotografía atisbaron el medio para hacerlo” (Campany, 2006 : 11).

La seva aplicació en mans d'artistes de diverses disciplines recolzats per la tendència a la hibridació, i la seva relació amb el cinema, el vídeo, les projeccions i instal·lacions, han fet de la fotografia un element artístic indispensable, fins al punt d'identificar-la com un dels factors principals que han impulsat el procés de tecnificació que actualment transforma el món de l'art (Picazo/Ribalta, 2003: 10): *“En estos años de finales del siglo veinte y principios del siglo veintiuno, la fotografía ha marcado una evolución estética pero también un cambio cualitativo en la estadística del mundo artístico”* (Olivares, 2006 : 11).

Durant gran part del segle XX, mentre el pensament internacional es debatia entre la visió canònica de l'aïllada història de la fotografia i aquella inaugurada per Walter Benjamin, que entén com a bàsica la seva vinculació amb l'art modern i la indústria cultural (Picazo/Ribalta, 2003 : 10), al nostre territori es manté un gran buit a partir de l'absència d'historiografia i institucions fotogràfiques: *“En España hemos visto que la reflexión sobre la fotografía se ha atenido a un lenguaje y un ámbito teórico atento a definir una identidad propia, una especificidad disciplinar”* (Picazo/Ribalta, 2003 : 10).

La dualitat confrontada tan habitual en l'àmbit espanyol apareix marcadament entre els teòrics fotogràfics que es debaten entre aquells que advoquen per la creativitat i sobreposen l'autonomia artística a qualsevol altre objectiu, i aquells que defensen el que ells mateixos denominen “fotografia pura”, molt relacionada amb els corrents realistes humanistes que tradicionalment s'han vist representades a la fotografia documental.

Entre els historiadors i teòrics destaquen els treballs inicials de Lee Fontanella, Miguel Ángel Yáñez Polo, Isidoro Coloma Martín, Marie Loup Sougez, Bernardo Rego i Publio López Mondejar, autor gran volum *Historia de la fotografía en España*, obra que li ha servit per consolidar-se com a estendard de la ideologia conservadora. A aquets els hem de afegir la important figura de Joan Fontcuberta, qui s'alça com l'hereu en el nostre àmbit de la crítica al realisme fotogràfic abanderada per autors com Roland Barthes, Allan Sekula, Martha Rosler, Victor Burgin o Jo Spence (Ribalta, 2008 : 12). La recuperació del passat en aquests primers estudis és desplaçada pels treballs d'una

nova generació més interessada en la consolidació contemporània. Entre aquest grup destaquen Jorge Ribalta, Rosa Olivares, Alejandro Castellote o Laura Terré Alonso.

FOTOGRAFIA CONTEMPORÀNIA

En les dècades que envolten el canvi de segle, la fotografia ha guanyat un lloc primordial dins del món de l'art; un món que, com diu David Campany al seu llibre *Arte y Fotografía*, en el qual defensa clarament el paper central de la fotografia en l'art contemporani, s'ha tornat cada vegada més “fotogràfic” (Campany, 2006 : 14). Aquesta conversió es pot comprovar dins de l'actual era tecnològica, en la qual la fotografia i la seva capacitat d'adaptació a d'altres disciplines ofereixen una resposta eficaç al pensament immediat d'una societat imbuïda en la fredor mecànica i la rapidesa:

“Méconnue dans les années 1950, la photographie est aujourd'hui admirée dans les musées, les foires, les salons, les galeries, les festivals, par un public de plus en plus nombreux et quelle que soit sa tendance. (...) Le fait nouveau de son intervention dans les préoccupations angoissantes de la fin du XX siècle et du début des années 2000 se résume dans cette dernière décennie en questionnement sur les lieux où nous vivons, et comment. Notre place d'individus dans un collectif sociétal en perpétuelle évolution d'identité a ainsi modifié l'appréciation de son utilité sensible” (Mesplé, 2006 : 13).

La tendència individualista dels creadors actuals, que aposten pel valor de l'originalitat enfront del d'universalitat, es veu afavorida per la gran capacitat d'adaptació de la fotografia. A més a més, aquest individualisme s'ha vist enfosquit tant per les pressions de les modes i els mercats com per la por de caure en el relativisme total, provocant així la pèrdua de la seva naturalitat i la seva obsessió amb la novetat:

“La fotografía, como el arte, está obligada a ser nueva, pero el origen de esa necesidad no está en el arte sino en la mercancía. Pese a ese origen, la fotografía, como el arte, no puede dejar de ser nueva, porque el sentido de esa novedad es la ruptura con la tradición cosificada, por eso si quiere seguir siendo fiel a su concepto debe ser <radicalmente nueva>” (Caja, 1991 : 31).

En l'àmbit de la fotografia actual trobem un gran nombre de nous creadors que, animats per la major presència d'aquest mitjà en les arts plàstiques, inicien la seva formació en escoles artístiques o específicament fotogràfiques que ara són molt més nombroses i flexibles que mai. A més a més, hi hem d'afegir un significatiu nombre d'autors veterans que han estat presents en el panorama del nostre territori durant

dècades, l'obra dels quals o bé ha sabut adaptar-se al moment o bé ha resultat tan genuïna que no ha estat mai subjectada al pas del temps.

D'aquesta manera, l'increment de la població activa femenina, un dels resultats dels moviments feministes que, com asseguren autors com Jorge Ribalta (Ribalta, 2008 : 12) o David Pérez (Pérez, 2004 : 32), tant van transformar el pensament social al segle passat, queda també reflectit en el gran nombre d'autores en el nostre camp d'estudi, incomparable amb el recompte de casos que trobem en la història de les arts plàstiques tradicionals. Aquesta nova presència femenina motiva l'aparició d'una certa producció dedicada al suport dels discursos feministes: *“El feminismo fue la corriente que más decididamente contribuyó a que las teorías del arte y de la fotografía se ampliaran hasta convertirse en una teoría de representación general”* (Company, 2006 : 19).

Així, la fotografia contemporània ha aconseguit l'accés als recintes museístics i, amb aquest fet, ha vist com rebia l'acceptació que sempre havia aspirat dins del món de l'art (Borrás, 1998 : 8). Aquesta victòria es deu en gran part a l'interès d'aquests centres per renovar-se i fer-se més atractius i accessibles en un moment marcat per l'auge dels circuits turístics-culturals en els quals s'insereixen (Cánovas, 2008 : 13).

Aquest interès motiva la compra d'obra fotogràfica d'aquests centres artístics, amb què se sumen als clients més importants al costat de galeries i col·leccionistes privats:

“Las grandes exposiciones tenían en un primer momento un carácter itinerante, retrospectivo e histórico, pero la mayoría de los centros de arte no se conformaron y prácticamente de forma unánime comenzaron crear sus propias colecciones, situación que motivó el nacimiento del coleccionismo institucional” (Díaz Maroto, 2008 : 2).

Quant a la temàtica de la fotografia d'aquest període, val a dir que la captació de la gran ciutat i els seus habitants n'és un tema central. Així, la ciutat i el seu entorn protagonitzen a un gran nombre d'obres que reflexionen sobre l'individu i les condicions que marquen la societat en el temps que viu, marcant així l'especial dotació de la fotografia per ser una de les disciplines artístiques més compromeses amb el seu temps.

De fet, el terme “paisatge urbà” rescata i actualitza el gènere pictòric del paisatge que va destacar al segle XIX en mans de pintors que van sortir a buscar la inspiració en el mitjà natural. De la mateixa manera, els fotògrafs busquen inspiració en un entorn

que ara és artificial i massificat i que, a diferència dels primers, ofereix una visió decadent i ombrívola de la seva mateixa societat: *“Fotografiar la ciudad, ahora más que nunca, es interrogarse sobre la manera de mirarla, sobre los medios para comprenderla, en el sentido etimológico del término, es decir, reunir los elementos que la constituyen”* (Bauret : 2002).

Així doncs, aquest discurs expansiu de la fotografia contemporània, juntament amb la presa d'importància que va prenent el mitjà en l'àmbit artístic i social, justifica el fet que el gran format sigui un dels trets més propis de la fotografia actual, ja que, d'aquesta manera, evidencia l'aspiració d'una fotografia que finalment ha trobat el seu espai expositiu, la seva visibilitat en un món artístic ara més visible que domina amb la seva gran dimensió.

El camí híbrid

La hibridació és un dels conceptes més importants a tenir en compte en la comprensió del camí que ha portat a la fotografia a l'Olimp de les arts. Aquesta tendència d'hibridació, genuïnament postmoderna, ha dominat la major part de la producció artística de les últimes dècades: *“En la era de la post-medium condition del arte, del fin de la especificidad del medio, la fotografía es uno de los medios predilectos”* (Campany, 2006 : 15).

Així, la hibridació permet l'eclecticisme entre les tècniques i els materials d'una obra artística de la mateixa manera que el pensament postmodern permet l'eclecticisme iconogràfic que porta fins i tot a l'apropiació de l'obra d'un altre autor. Les qualitats de la fotografia per participar de la hibridació a partir de la seva adaptació amb d'altres disciplines ha estat destacada per Rosa Olivares com un motiu principal del seu esdeveniment com a eines clau dels nous artistes (Olivares, 2006 : 9):

“La hibridación sellaba la clave del futuro. Los medios se intoxican unos a otros y lo más interesante de esa intoxicación no es el mero trasvase tecnológico sino el conceptual (...) De forma progresiva hemos alcanzado la feria de la confusión semiótica donde la identidad de la imagen ha quedado tremendamente en entredicho” (Fontcuberta, 2007 : 4).

El camí híbrid, impulsat en gran part pels programes de fotografia impartits en les facultats de Belles Arts, du la fotografia a les mans d'artistes que la utilitzen per

crear obres d'art encara que no es denominen fotògrafs, donant lloc a una nova imatge d'artista que es diferencia de la imatge del fotògraf, que també participa de la hibridació, i que crea obres d'art amb les seves fotografies.

“El arte, así, integra a la fotografía, que no a los fotógrafos, como en una gran inundación que todo lo remueve. La fotografía como lenguaje es aceptado y valorado por todos: crítica, mercado y opinión pública, no importa quien haga la foto, si ésta es reutilizada, apropiada por otros, la mezcla, la hibridación, queda instaurada junto a la pureza de un lenguaje que como el ready made, es de todos” (Olivares, 2006 : 19).

En aquesta difusió dels límits entre disciplines artístiques, una de les tendències més abundants ha estat la d'unir la fotografia i la pintura (VVAA, 1999 : 101), fet que ha estat criticat pels sectors més conservadors, entre els quals destaca l'acadèmic Publio López Mondéjar, que veuen en aquesta tendència una tornada a la servitud pictorialista de la fotografia i la destrucció de les tradicionals tècniques pròpies:

“En lugar de destruir el pasado, tal como proponían las vanguardias de entreguerras, ahora sólo se pretende saquearlo (...) De ahí el eclecticismo del arte postmoderno en general y de la fotografía en particular, su voluntad de revisar el pasado y su predisposición al plagio, lo que unido al mestizaje de técnicas y estilos, ha marcado tan profundamente el nuevo oficialismo fotográfico, que tantos estragos ha producido en una parte del trabajo de las generaciones más jóvenes” (López Mondéjar, 2005 : 518).

La fotografia s'allibera de la memòria

La fotografia digital ha irromput de forma tan taxativa que és difícil trobar casos de fotògrafs que mantinguin relació amb la tradició fotogràfica (Cánovas, 2008 : 14), les bases de la qual han quedat en desús a les mans dels nous autors submergits en el llenguatge de les noves tecnologies, el cinema i els *mass media* (Olivares, 2006 : 9):

“La révolution numérique, dernière déferlante technologique, élargit la fonction de saisie à des appareils <écraniques> (téléphones, ordinateurs...), démultiplie les supports de vision. Certains de nos contemporains y voient le signe précurseur de la fin programmée d'un mode conscient de prises de vues et de relation à la réalité. Autrement dit, la fin d'une histoire. Les nouveaux process n'atteignent en rien le persistant mystère de la chambre noire. Ils libèrent d'autres imaginations” (Mesplé, 2006 : 11).

Aquesta nova tecnologia està tan distanciada dels preceptes sobre els quals va neixer en el seu moment la fotografia que fins i tot hi ha autors, com Joan Fontcuberta,

que sostenen la inconveniència del terme fotografia digital, un problema de nomenclatura davant del qual es presenten propostes com infografisme figuratiu, pintura digital realista o postfotografia però que roman encara sense clara solució (Fontcuberta, 2007 : 6):

“Précisons donc encore que l’objet historique désigné par l’expression photographie contemporaine n’est pas une catégorie et encore moins un phénomène d’autonomisation de la photographie comme art, mais un momento où les questions esthétiques soulevées par la photographie se révèlent centrales pour l’art” (Poivert, 2010 : 12).

Joan Fontcuberta és a més a més un dels autors que més ha reflexionat sobre aquest adveniment digital, defensant-lo, juntament amb la hibridació, com a elements que permeten assolir un estat plenament artístic a la fotografia. Per donar-li suport a les seves opinions ha fet servir una comparació entre la construcció pictòrica a partir de pinzellades els nous *píxels* que permeten el treball amb cada element de la imatge digital de manera particular (Fontcuberta, 2007 : 5).

Per contra, hi ha qui titlla aquest fet d'episodi de “tecnofetichisme”, tot recuperant les paraules que Walter Benjamin va dedicar a l'art en l'era de la reproductibilitat tècnica (López Mondéjar, 2005 : 528).

Més enllà d'aquestes crítiques, els factors negatius que s'han apuntat de manera més generalitzada sobre la fotografia digital són l'excés de control i perfecció en la imatge, cosa que pot desembocar en una important absència d'espontaneïtat que acabi per privar a la imatge d'una major càrrega d'emoció.

L'artista produeix missatges; el fotògraf serveix de recordatori

Encara que al món de l'art ja ningú dubta de la capacitat artística de la fotografia i s'han esfondrat moltes de les barreres que permetien un considerable menyspreu d'aquesta disciplina artística per gran part de la societat, són diversos els punts de vista que fins i tot avui mantenen la supervivència del debat entre art i fotografia, fet visible a partir de las paraules de Rafael Doctor en el debat institucional sobre la fotografia en què afirmava: *“Sinceramente yo creo que este debate ya aburre (...) Pero también hay que reconocer que no está superado y que no está resuelto”* (VVAA, 1999 : 100).

Des que en 1947 Walker Evans digués: *“la photographie n’a absolument rien à voir avec l’Art. Mais elle est précisément un art pour cela”* (Povert, 2010 : 12), la definició de la fotografia va prendre un nou rumb que donaria lloc al concepte d’anti-art, ja que la seva impossibilitat de trobar una alternativa a la descripció figurativa li fa mantenir una relació més propera a l’èsser humà. Aquesta característica que la singularitza, i que ha motivat en gran manera la confusió que sobre la seva definició s’ha mantingut des del seu naixement, és la mateixa que la converteix en la figura crítica d’un art cada vegada més allunyat de la societat en el seu procés d’autodeterminació: *“De una parte, el arte es autónomo, de otra, es un hecho social. Pero que estas dos dimensiones sean separables no quiere decir que no estén articuladas. Una articulación, histórica, de la que la fotografía es causa y efecto a la vez”* (Caja, 1991 : 31).

El paper de la fotografia com a agent de canvi en la transformació del art contemporani ha estat analitzat àmpliament pel catedràtic Francisco Caja en el seu text *Fotografía y Modernidad*, text recuperat casi una dècada després per la historiadora Laura Terré Alonso, qui a més afegeix: *“En la marcha forzada que ha emprendido el arte hacia su desaparición total, la fotografía ha sido la encargada de accionar el gatillo para hacer desaparecer al tirano que la esclavizaba”* (Terré Alonso, 2000 : 224).

Però entendre la fotografia com aquest agent de canvi comporta, a més a més, una segona fase en la qual es barregen, d’una banda, la possibilitat de funcionar com un element de redempció de l’art i, de l’altra, com un element que pot contribuir a allò que s’ha anomenat “la mort de l’art”. En tot cas, aquest doble vessant no fa res més que evidenciar que la fotografia pot arribar a ser la disciplina que marqui el camí cap a l’autonomia o a la desartització (Caja, 1991 : 31): *“Creo que lo mejor de todo es que la fotografía tiene en el arte, en este fin de siglo, una función de incordiar, romper el esquema clásico y rígido que nos hace entender lo artístico”* (VVAA, 1999 : 102).

Aquesta vella controvèrsia continua activa malgrat el triomf de la fotografia dins del panorama artístic actual. Les barreres que durant molts anys van servir per aixecar suspicàcies entre fotògrafs creatius i documentals es veuen avui superades (Olivares, 2006 : 10), però encara són visibles altres intents classificatius discriminatoris, com aquells que separen als artistes que treballen la fotografia dels fotògrafs que creen art, i

fins i tot els que separen als fotògrafs que usen els mitjans més purament fotogràfics, d'aquells que basen el seu treball en la manipulació (Monzó, 1991 : 24).

FOTOGRAFIA AL SEGLE XX A ESPANYA I CATALUNYA

La història d'aquesta centúria s'inicia a Espanya amb la pèrdua de les últimes colònies, l'arribada de la revolució industrial i un ambient polític força convuls. Això provoca, en gran part, que Espanya se sumeixi als corrents artístics consolidats a Europa després de la I Guerra Mundial (Sougez, 2004 : 431).

Les societats fotogràfiques estaven presents en gairebé totes les ciutats en els anys vint. Al costat de la fotografia pictorialista que practicaven els seus membres va aparèixer una producció experimental que rebia la influència de les primeres avantguardes (Doctor, 1993 : 14-15). La Segona República, inaugurada el 1931, va introduir unes lleis socials sense comparació en matèria cultural, donant lloc al moment en el qual es va consolidar l'avantguarda fotogràfica, punt que es considera l'inici de la fotografia moderna a Espanya:

“Influenciados por los valores promulgados desde el constructivismo, la Bauhaus y, sobre todo, el surrealismo, se tendió incluso a una multidisciplinaridad donde se perdían los medios y las categorías en favor de la propia obra. Los trabajos fotográficos de esta época más interesantes no fueron solo fruto de fotógrafos propiamente dichos. La técnica del collage tuvo una gran aceptación, con ello se estaba rindiendo un homenaje a una sociedad fragmentaria, rápida, surreal, plagada de imágenes y de medios de comunicación visuales” (Doctor, 1993 : 15).

Aquesta inicial fotografia creativa, de filiació avantguardista tant en forma com en contingut, creix en detriment del pictorialisme a partir del triomf del concepte de modernitat i l'esperit revolucionari imperant, explotant la seva capacitat de persuasió ideològica en la posterior etapa bèl·lica (Castellote, 2008 : 234). El període de activitat de aquesta fotografia avantguardista va ser el tema de la exposició i catàleg *Idas y caos: aspectos de las vanguardias fotográficas en España* on Joan Foncuberta afirmava:

“La fotografía era entendida como un medio intensificador de la visión y que por tanto debía superarla en sus limitados umbrales perceptivos y revelar una nueva realidad (...) El

fotomontaje permitía acceder a un cosmos onírico o quebrar la noción tradicional de espacio y perspectiva” (Fontcuberta, 1984 : 45).

L'esclat de la Guerra Civil al 1936 deixa en suspens la producció fotogràfica creativa convertint els seus autors en reporters de la contesa, que capten escenes d'ambigua neutralitat. El període avantguardista es veu finalment truncat amb la imposició del règim franquista que recupera el pictoricisme idoni per oferir imatges ideals al més pur estil NODO.

Així, la cultura i l'art que donava lloc a les noves avantguardes a Europa després de la I i II Guerra Mundial no tindran accés al territori espanyol que, després d'uns anys de Guerra Civil, se sumirà a l'hermètic govern nacional-catòlic que aparta les iniciatives anteriors (Suárez Canal, 1991 : 15). L'autarquia i la repressió durant la dictadura franquista augmenten el nombre d'intel·lectuals, artistes i polítics que es veuen abocats a l'exili, sumint a la cultura en una situació paupèrrima paral·lela a aquella que es viu en els altres ordres (Castellote, 1991 : 81).

No obstant això, la revocació en els anys cinquanta per part de l'ONU de la seva condemna sobre el govern de Franco suposa que l'aïllament es va tornant cada cop més feble. La creació de la Comunitat Econòmica Europea, l'entrada d'Espanya a la UNESCO i els interessos polítics dels EUA donen lloc a l'ingrés d'Espanya a l'ONU i, amb això, l'autarquia arriba a la seva fi.

D'aquesta manera, la fi del bloqueig internacional porta Espanya a rebre una gran onada de turisme. A més d'afavorir la recuperació econòmica, aquesta arribada de gent d'altres països suposa una via d'ingrés per a la immensa informació artística, social i cultural que fins llavors havia estat vetada al país. La societat tradicional, assentada en la jerarquia immobilista que fa prevaldre els conceptes de pàtria, la devoció catòlica o la família nombrosa, es descobreix ara acomplexada enfront del paradís de llibertat que sembla haver descobert en el món exterior.

Al mateix temps, la fotografia europea es troba en un moment d'efervescència experimental i individualista que, paral·lelament a la pintura, intenta recuperar el fil de les primeres avantguardes interrompudes per les guerres mundials. A Espanya, en canvi, es mantindrà la tradició pictorialista durant bona part dels anys cinquanta. Aquesta tendència està estretament relacionada amb els clubs fotogràfics i la seva fotografia oficial.

Així, les associacions es presenten com l'única via per desenvolupar l'activitat fotogràfica (Santos, 1991 : 35) per a uns pocs fotògrafs que van aconseguir mantenir-se en actiu eludint dificultats que anaven des de la mort en combat o l'exili, fins a la precarietat material i la falta d'accés al coneixement. A més, el menyspreu del franquisme cap a la cultura i l'associació de la fotografia com a un mitjà realista va fer que la producció de l'època fos especialment controlada per la censura:

“En medio de esta destrucción cultural, hay un cierto miedo a afrontar una realidad caótica. La cultura, en general, y la fotografía en particular, como transcriptora de esa realidad, no podían hacer pensar, no podían sugerir ideas, no podían hacer reflexionar, ante la visión de una realidad idealizada como era la española en esta época” (Suárez Canal, 1991 : 16).

Aquestes agrupacions funcionen en cercles de privilegiats que les converteixen en un punt de trobada i reunió social. Així, els membres d'aquest grup reduït conceben la fotografia com una afició centrada a aconseguir uns resultats tècnics òptims i una estètica bella, que podrien classificar-se dins d'un realisme poètic (Suárez Canal, 1991 : 17). Aquests centres, com les clàssiques acadèmies, maldaven per els seus *salones*, concursos i premis, reprimien les opinions divergents, i es mostraven descaradament interessats en la promoció dels seus propis membres i maneres de fer (Barth, 1991 : 27).

Davant la falta total d'una estructura que permetés el desenvolupament de la fotografia com a mitjà de vida per a professionals i artistes, es presentaven aquestes agrupacions d'*amateurs* que substituïen les escoles amb un conjunt de directrius tècniques i una clara disposició al plagi, la venda d'obra amb el concurs i la crítica amb el jurat (Santos, 1991 : 35).

L'article de 1957 en què Oriol Maspons sentenciava que la fotografia d'aquest moment *“va a lo ridículo por el camino de lo pretencioso”* (Suárez Canal, 1991 : 18), o les declaracions de Ramon Masats, després de guanyar el premi Negtor en 1960, en les quals assegurava que *“desgraciadamente, no puedo vivir aún de la fotografía que a mí me gusta y tengo que ajustarme a lo que se me pide”*, plasmen el descontentament que comença a germinar en focus com Almeria, Madrid i Barcelona a la fi dels cinquanta, on apareixen els primers fotògrafs que qüestionen *“la banalidad de sus contemporáneos”* (Castellote, 2008 : 234).

Els teòrics troben diferents respostes a les possibles influències que van donar pas a aquests nous plantejaments, entre les quals s'explica la fotografia personal i

quotidiana de Catalá Roca, el referent documentalista humanista que, segons Alejandro Castellote, suposa l'exposició d'Edward Steichen *The Family of Man* i els reportatges de W. Eugene Smith a la revista *Time* (Castellote, 2008 : 234); o la influència que apunta Marie-Loup Sougez del cinema neorrealista italià, donat que la temàtica i la austeritat de mitjans en que es basa s'acobla perfectament a les necessitats i l'ànim espanyol d'aquest moment (Sougez, 2004 : 449): “*El paradigma humanista de la postguerra se basa en una comprensión espontánea de la fotografía como un medio esencialmente realista y un lenguaje universal*” (Ribalta, 2008 : 12).

Aquest conjunt de fotògrafs inquiets tindran la importantíssima tasca, no només d'iniciar el camí cap a un nou concepte de fotografia, sinó també a crear tota una estructura social que l'aculli i permeti el seu desenvolupament des de zero. De fet, l'AFAL (Asociación Fotográfica de Almería) sorgeix per agrupar a aquests fotògrafs descontents. El 1956 aquests redactarien un manifest contra la tradició pictorialista, i que podria resumir-se en les paraules de José M^a Artero: “*No queríamos que nuestras creaciones pareciesen pinturas, sino que fueran lisa y llanamente fotografías. No buscábamos premios de Salones Fotográficos, sino Muestras y Exposiciones de una visión nueva en la vida*” (Santos, 1991 : 37).

La seva proposta és acollida en diverses capitals espanyoles i a l'estranger, relacionant-se amb grups com *Els 30x40* de París, i col·laborant en mostres internacionals com el Saló Internacional Albert I de Bèlgica. Les seves bases són la captació sincera i l'acostament a la societat a partir de vistes que fan del quotidià la seva matèria primera i de l'espontaneïtat la seva millor aliada:

“La fotografía de AFAL ofreció en su momento una producción subversiva en la medida en que retrataba a la sociedad española en su realidad cotidiana. Se trataba de una corriente humanista que denunciaba los problemas sociales, el peso del autoritarismo gubernamental y eclesial, con tintes de humor, rozando a veces el esperpento” (Sougez, 2004 : 453).

La censura i una situació econòmica insostenible, van motivar irremeiablement l'edició de l'últim número de la revista i el cessament de les accions com a grup el 1964, després de vuit anys d'activitat. AFAL s'havia avançat al seu temps. Les seves revolucionàries iniciatives no havien trobat el suport necessari davant la falta d'editors i galeristes disposats a apostar en aquest nou mitjà (Terré Alonso, 2000 : 214). La via de

canvi que proposen queda truncada de manera que la resta de la dècada reprèn les pràctiques formalistes i rànies anteriors (Santos, 1991 : 38).

La tardor del patriarca

En fotografia, com en tots els altres àmbits de la vida de la societat espanyola, la mort del dictador Franco el 1975 va suposar la fi d'una llarga etapa de repressió. Entre les noves generacions s'alcen les veus que s'havien contingut durant les revolucions culturals de la dècada dels anys 60 a Europa i EUA:

“La fotografía, que había vivido los últimos años de censura franquista enmascarada tras la estética del surrealismo para deslizar sus posiciones ideológicas, estalla en múltiples direcciones primando la experimentación y las actitudes rupturistas con el pasado” (Castellote, 2008 : 234).

L'esclat cultural es manifesta a la fotografia en múltiples direccions. La influència del documentalisme humanista i la recuperació d'iniciatives avantgardistes de l'anterior període republicà donen lloc a una producció singular carregada de contingut reivindicatiu (Monzó, 1991 : 23).

La cerca de noves tècniques i materials que caracteritza la producció dels artistes plàstics en els anys seixanta, i donen lloc al *pop art*, el *happening* i la *performance*, és també la que motiva l'aparició de les primeres obres pictòriques que inclouen la fotografia, ben emulsionades sobre el llenç, o bé com a element de collage (Terré Alonso, 2000 : 224).

El maltractament de l'autoestima col·lectiva que compara el seu endarreriment folklòric amb els avanços dels altres estats socialdemòcrates europeus motiva una dinàmica d'admiració pel forà que converteix l'estranger en el lloc perfecte en el qual buscar inspiració i legitimitat, al mateix temps que influeix directament i negativa sobre l'exercici de la fotografia documentalista (Castellote, 1991 : 82): *“No resulta nuevo constatar una vez más que nuestro país no está, en estos momentos, en la vanguardia del arte y de la cultura, sino que le toca seguir pautas foráneas dictadas con años de antelación”* (Fontcuberta, 2005 : 68).

A banda d'això, però, cal destacar també el fet que la fotografia es converteix en el mitjà gràfic més popular gràcies a l'expansió comercial que dona lloc a l'aparició de càmeres d'usuari assequibles i al revelat mecanitzat (Fontcuberta, 2005 : 67). Aquesta democratització de la pràctica fotogràfica li farà un flac favor al mitjà, ja que la societat tendirà a desconfiar que un acte aparentment tan senzill i quotidià pugui arribar a ser una dedicació professional seriosa (Santos, 1991 : 36).

En aquest mateix moment, però, també apareixen les primeres galeries especialitzades en fotografia i els organismes oficials comencen a subvencionar exposicions sobre fotografia d'autor. La comunitat fotogràfica comença a prendre cos en diferents regions en les quals fins ara la infraestructura que permetés el seu desenvolupament era inexistent (Barth, 1991 : 27). Davant aquesta situació precària són els mateixos fotògrafs els qui en múltiples ocasions assumeixen diverses tasques. Seran crítics i galeristes, organitzaran esdeveniments i es dediquen a l'ensenyament, fundaran editorials i crearan les seves pròpies col·leccions: una multiplicat de rol que involuntàriament dona lloc a un pernicios *ghetto*: *“Las exposiciones han puesto en evidencia un problema existente: la falta de una crítica especializada. Es decir, el problema de la crítica es que no existe”* (Fontcuberta, 2005 : 68).

El concepte i les connotacions culturals comencen a estar presents en l'obra. Aquest canvi en la teoria fotogràfica és efecte o forma part de tota una sèrie de moviments crítics que es donen en aquest moment com el feminisme, el conceptualisme, la teoria fílmica o els estudis semiòtics i culturals. Jorge Ribalta sintetitza aquests canvis que provoca l'arribada d'aquests nous discursos crítics en l'afirmació: *“La imagen ya no puede ser ajena a la ideología”* (Ribalta, 2008 : 12).

La revista *Nueva Lente* entra en escena el 1971 marcada profundament per la cerca de nous camins cap a la fotografia artística. Miles Barth defineix aquesta aparició com *“el evento más importante para anular los efectos de la mentalidad salonista”* (Barth, 1991 : 28). *Nueva Lente* es caracteritza per l'ús d'un llenguatge violent i avantguardista, i la seva aposta clara per consolidar la idea d'autor en la fotografia. Les seves obres estan immerses en una estètica neosurrealista i simbolista, en gran nombre d'ocasions treballades a partir de tècniques de fotomuntatge. Els canvis que viu la societat la porten a madurar i fer-se més sofisticada una vegada superat l'exaltat període

franquista, aventurant-se en una poètica més íntima i subtil fins a la seva desaparició ja en els anys vuitanta (Santos, 1991 : 45).

La convocatòria que al 1974 es fa des de *Nueva Lente* a la *Quinta Generación*, respon a la intenció d'agrupar a tots aquells joves fotògrafs adeptes a la idea de la nova fotografia, promovent un lloc de trobada i una idea de comunitat. L'anàlisi d'aquest fenomen en paraules de Laura Terré Alonso, autora sempre crítica amb el antirrealisme, conclou: *“Se establece una conciencia de grupo fundamentada en la amistad y la juventud de sus miembros y reforzada por la contracultura y la filosofía hippy, ecos del 68 que llegaban a España con cierto retraso”* (Terré Alonso, 2000 : 239).

Entre ells, el destacat grup format per Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Manel Esclusa i Humberto Rivas es confirma a Catalunya com un focus de floriment fotogràfic de primer ordre. Les seves iniciatives són clau en el conflicte entre fotògrafs creatius i professionals que tant es dilatarà en la història de la nostra fotografia (Ribalta, 2008 : 10):

“Durante los años setenta se ha dado a conocer una nueva generación que ya ha entendido plenamente la fotografía como medio expresivo sin prejuicios. Sus méritos como autores han sido reconocidos dentro y fuera de Cataluña y esta estima se ha manifestado tanto en las revistas especializadas extranjeras como en las galerías y museos” (Fontcuberta, 2005 : 69).

La “fotografia útil” de la generació anterior, molt relacionada amb el món de la moda i la publicitat, i el treball per encàrrec, disminueix davant la falta de demanda editorial (Terré Alonso, 2000 : 216). Així, la nova generació, que lluita per formar part de l'autonomia de l'art, guanya terreny canviant la pàgina impresa per l'exposició, i ingressant al mercat artístic. Ambdues visions, necessàriament oposades, haurien conviscut durant aquests anys amb un ànim mútuament excloent: *“Este conflicto surge del modo en que los viejos profesionales se ven relegados a una suerte de clase trabajadora frente a la emergencia de la joven clase dirigente de los artistas”* (Ribalta, 2008 : 11).

Jorge Ribalta va escriure un extens article sobre aquestes qüestions en què destaca el paper teòric i ideòleg de Joan Fontcuberta. Segons Ribalta, aquesta tasca teòrica, que inicia a partir de les seves col·laboracions amb *Nueva Lente* entre 1974 i 1978, marcats per la defensa del valor creatiu que s'oposa a acceptar qualsevol pòsit de tradició anterior, dibuixen a Fontcuberta com un líder aglutinador de la seva generació, i

al mateix temps suposen un apreciable primer intent davant la manca d'historiografia fotogràfica a Espanya (Ribalta, 2008 : 12).

Al mateix temps, l'aparició en aquests anys dels primers programes acadèmics dedicats a la fotografia tècnica i artística van incentivar els primers intents historiogràfics i van donar lloc al començament d'un diàleg ric amb d'altres arts plàstiques (Barth, 1991 : 28), encara que la manca d'una major dedicació a l'ensenyament pràctic d'algunes de les altres arts plàstiques motivava la supervivència d'agrupacions a principis dels setanta (Terré Alonso, 2000 : 214).

La difusió més enllà de les nostres fronteres es fa efectiva especialment a partir de l'exposició que dedica a la fotografia espanyola els *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles* el 1978. Així, la relació amb l'exterior és una faceta del nou fotògraf. Els joves fotògrafs catalans d'aquest moment són els primers a gaudir d'aquesta nova projecció internacional (Barth, 1991 : 28), que al mateix temps els separa dels fotògrafs madrilenys amb els quals havien iniciat la seva carrera dins de *Nueva Lente* (Terré Alonso, 2000 : 230).

L'inici de la transformació

Un gran nombre d'autors coincideixen a situar en els anys vuitanta el canvi que es veuria a Espanya: ja no es tracta només d'una nova manera d'entendre la fotografia, sinó de tota una nova manera de concebre les relacions entre l'art i la societat, reflectida en las paraules de Joan Fontcuberta, qui ho va viure en primera persona: “*A lo largo de la década de los 80 nos han convulsionado nuevas actitudes y formas de pensamiento. En las artes visuales se ha acentuado la problematización de lo real en una dinámica que nos arrastra efectivamente a una profunda crisis de la verdad*” (Fontcuberta, 1997 : 15).

L'ímpetu per pertànyer a aquesta Europa que només s'havia pogut admirar des de l'altre costat de la barrera i l'eufòria de sentir recuperada la llibertat, dóna lloc a una enèrgica primavera cultural en la qual la fotografia juga un paper protagonista en un ambient caracteritzat per la presència de tendències dispars (Castellote, 2008 : 235):

“La evolución desde las posiciones de Nueva Lente (...) a las posiciones actuales, más moderadas y reflexivas, de contenidos más sutiles y mayor densidad conceptual, de

planteamientos estéticos más sensibles y sofisticados, etc., señala un salto crucial: el de la libertad al rigor” (Fontcuberta, 2005 : 207).

La positiva visió d'aquest moment de vitalisme creatiu és oposat als corrents realistes defensats extensament per Publio López Mondéjar, qui valora aquest moment com una etapa marcada per la pèrdua d'identitat plena d'obres decorativistes i complaents (López Mondéjar, 2005 : 516). Així, es diu que l'ímpetu antidocumentalista dóna lloc a una producció marcada per la recuperació de tendències surrealistes i l'interès per l'escenificació:

“La asimilación de la autonomía artística a la libertad democrática produjo en la segunda mitad de los 70 una eclosión de prácticas fotográficas inclinadas a lo fantástico, al delirio imaginativo, en detrimento de postulados documentales, que están históricamente vinculados a posturas de resistencia política” (Ribalta, 1998 : 2).

La millora econòmica i l'ingrés d'Espanya en la Comunitat Europea el 1986 completen el camí cap a l'obertura i el progrés, deixant espai per a una classe mitjana social que es convertirà en autora i consumidora de fotografia. Proliferen els grans centres d'art i les fundacions, promogudes des d'organismes públics i privats, que assumeixen el relleu de les anteriors, i ja desaparegudes, galeries especialitzades. Aquests centres desenvolupen una nova pràctica artístic-cultural centrada en grans exposicions així com l'adquisició, conservació i difusió d'una col·lecció pròpia que troba recolzament en una llarga llista d'organismes que apareixen a l'entorn de la fotografia; editorials com La Fàbrica o Lunwerg Editors, trobades com La Primavera Fotogràfica de Catalunya, institucions com el Centro Andalúz de Fotografía de Almeria, o centres dedicats a l'ensenyament com Grisart o el taller fotogràfic Spectrum. A tot això cal sumar l'aparició dels primers programes universitaris per a l'ensenyament de la fotografia i l'augment d'exposicions fotogràfiques en centres culturals i museus (Santos, 1991 : 45).

Així, el treball col·lectiu va desapareixent davant del creixent individualisme i la competència imposada per l'instaurat neoliberalisme (López Mondejar, 2005 : 516). L'abandó de la concursística i la introspecció simbòlica motiven la consolidació del criteri de sèrie o assaig, que porta als autors a concebre cada projecte o exposició com una obra tancada en si mateixa (Santos, 1991 : 48). Aquest canvi dóna lloc al concepte de narració, una de les bases de la fotografia contemporània.

A més a més, l'aparició dels treballs *Herbarium* de Joan Fontcuberta i *Homenajes* de Javier Vallhonrat marcarà un gir en la fotografia artística a Espanya i Catalunya. Un gir en la mateixa direcció projectada des de camins diferents: el paròdic estil documental modern del primer i l'estratègia historicista del segon. Entre tots dos s'estableixen paral·lelismes antirealistes que il·lustren les crítiques de Roland Barthes o Allan Sekula, i que serviran a més a més com a introducció a l'estètica del postmodernisme formulat per Fredric Jameson (Ribalta, 1998 : 1).

De la mateixa manera, la crisi documentalista dels vuitanta s'impulsa enormement des del focus madrileny que, imbuït en la *movida*, concentra un gran nombre de propostes escenificadores i rupturistes. La seva fotografia s'erigiria com la lleial hereva de *Nueva Lente*, encara que amb un llenguatge més subtil i perfeccionat a partir d'experimentació i domini de nous materials i tècniques. Aquest moment ens projecta fora de les nostres froteres, com recull el director artístic francès especialitzat en fotografia Louis Mesplé: “*En 1976, le vent nouveau qui souffle en Espagne après quarante ans de dictature franquiste décape un pays de son immobilisme rance. Sa capitale, Madrid, passe á la movida, exubérance festive et créatrice*” (Mesplé, 2006 : 158).

La producció madrilenya, doncs, comparteix amb altres fotografies europees l'afany escenificador, però al mateix temps aquest afany es converteix en un element identificador davant la pobresa de mitjans. Solucions simples d'aspecte *kitsch* davant l'absència de grans escenaris, així com l'ús *atrezzo* i models assequibles, compensen la precarietat amb originalitat, mantenint per tant la fotografia pobra defensada per *Nueva Lente* (Santos, 1991 : 51).

A més a més, aquest focus madrileny recupera en gran manera el gènere del retrat, que és utilitzat ara per plasmar la societat a partir d'exemples concrets, entre els quals abunden membres de tribus urbanes. Es tracta d'un clar subjectivisme o documentalisme antropològic, traduït en una retratística íntima en què el fotògraf ignora els esdeveniments excepcionals per mostrar una certa quotidianitat que convidi a la reflexió. Aquesta producció es completa amb un cert grau de realisme màgic o oníric que accentua les seves característiques antidocumentalistes (Ribalta, 1998 : 2).

Però tot i això, la intensa activitat del focus madrileny va ser també efímera, apagant-se amb la fi de la dècada: “*Esa etapa de psicodelia, alegría y apertura no*

cuajó finalmente más que en unos pocos nombres, hoy prácticamente encerrados en una historia que envejece cada vez más deprisa” (Olivares, 2006 : 19). Finalment, doncs, queda esmentar que amb aquest recorregut ja tenim les bases per a la fotografia contemporània, malgrat que encara quedarà molt més camí per recórrer quant a la configuració d'estructures i una consciència social òptima que permeti l'ascens de la fotografia a categoria artística plena dins de l'àmbit espanyol (Olivares, 2006 : 11).

FOTOGRAFIA CONTEMPORÀNIA A ESPANYA I CATALUNYA

El triomf internacional de la fotografia ha forçat la seva actualització en l'endarrerit panorama artístic espanyol (Olivares, 2006 : 9), on encara es mantien fronteres que separaven aquells autors que es dedicaven a la fotografia amb finalitats artístiques d'aquells amb intencions més professionals. Fins i tot es poden trobar, ja en el segle XXI, opinions com la de Maria Josep Mullet, que assegura:

“És cert que els discursos dels anys 70 han fet trontollar els esquemes convencionals i les practiques conceptuals han obligat a mirar i a analitzar la fotografia amb altres ulls, però malgrat això encara roman, inclosos els especialistes i els professionals, el menyspreu vers la capacitat creativa del fotògraf i vers la càrrega teòrica i expressiva de la fotografia” (Mullet, 2000 : 8).

Com a mostra d'aquesta superació, és significatiu valorar com en l'últim relleu generacional d'autors que treballen amb fotografia en el nostre territori són ben pocs els que es denominen fotògrafs a si mateixos, un fet indispensable per Rosa Olivares el nou estat de la fotografia:

“A los que más les ha costado esta nueva situación ha sido a los propios fotógrafos, que por una parte quieren participar del mundo del arte, pero por otra quieren conservar su territorio profesional (...) Tal vez esto pueda justificar que en las nuevas generaciones que han colocado la fotografía en igualdad de condiciones con otros lenguajes plásticos, no haya fotógrafos profesionales” (Olivares, 2006 : 11).

A principi del anys noranta es celebra l'exposició *Cuatro Direcciones*, una iniciativa comissariada per Manuel Santos i molt celebrada pel que fa a l'estudi de la fotografia contemporània a Espanya. Al prefaci del seu monumental catàleg s'explicaven les raons que havien motivat el projecte afirmant que la iniciativa “*surge por la carencia de información que existe en el campo de la fotografía española*”. Rosa Olivares revisa el treball de *Cuatro Direcciones* anys després i declara a propòsit de

l'anterior citació: *“Poco más de una década después se puede afirmar exactamente lo mismo”* (Olivares, 2006 : 11).

A més a més, aquests primers anys de la dècada dels noranta estan marcats per la ampliació d'infraestructures culturals, materialitzades ara en nous museus d'art contemporani que s'aixequen per tot l'Estat, donant peu a una renovació cultural que facilitarà la reactivació de l'activitat fotogràfica després del fracàs de l'auge efímer dels setanta: *“El panorama parece que mejoraba pero sencillamente fue una eclosión momentánea, ya que ahora, a principios de los noventa, todo continúa igual”* (Monzó, 1991 : 24).

Així, la fotografia gaudeix de considerables millores a partir de la seva major presència a les galeries d'art i de la consolidació del seu ensenyament, que dóna pas a l'aparició d'una producció que ara és més sofisticada que mai gràcies a uns autors plenament conscients de la seva tasca creativa (Santos, 1991 : 55). Aquests èxits són celebrats en molts textos, entre els quals destaquem el d'Alberto Anaut:

“Impulsada por una ola de opinión favorable, la fotografía ha tenido el talento y la fortuna de evolucionar en varias direcciones acertadas: la que llevaba del ghetto a la moda, sin caer en la trampa de lo efímero; la que pasaba de la marginalidad dentro de las artes a la estrecha colaboración y a compartir caminos con el vídeo; la que salía del amateurismo para entrar directamente en el mercado del arte” (Anaut, 2007 : 5).

D'aquesta manera, el anys noranta es poden veure com l'inici d'una trajectòria que dibuixa un increment ascendent de la fotografia dins dels circuits mercantils i museístics en el territori espanyol, malgrat que encara sigui visible la pervivència d'elements caducs, com la supervivència d'associacions fotogràfiques i l'existència d'un cert tipus de fotografia obstinada a retratar el folklore espanyol amb l'ús d'un discurs ple tòpics:

“Aún hoy es un tipo de fotografía rentable, la que nos habla de la miseria, la incultura y la negrura de costumbres superadas o al menos cambiadas de sentido. Y aunque esa no sea la verdadera historia de la fotografía española, sí es sin embargo una imagen que vende, sobre todo fuera de España” (Olivares, 2006 : 17).

Aquesta integració de la fotografia a la nostra societat es veu recolzada, a més a més, amb esdeveniments com el festival *PHotoEspaña* o el reconeixement que des del govern es fa a partir del lliurament del *Premio Nacional de Fotografía*, atorgat des de

1994 com a categoria independent al *Premio Nacional de Artes Plásticas*, encara que el seu judici hagi estat també motiu d'algunes crítiques, com la que els dedica Rafael Doctor des del debat estatal quan diu: “*Los responsables de nuestro país tienen una idea muy vaga o nula de lo que es el medio*” (VVAA, 1999 : 102), o el que estableix Rosa Olivares quan assegura:

“Aunque los Premios Nacionales de Fotografía parecen surgir en un momento en el que ya nadie espera nada del Estado en estos aspectos. Estos premios, que parecen alternar entre un nombre histórico y un valor actual ya consagrado, se han dedicado hasta ahora a cubrir huecos de reconocimiento, a veces con nombres que han sorprendido, pero que indudablemente van llenando esos vacíos de reconocimientos artísticos y culturales que la historia debería revisar y reescribir” (Olivares, 2006 : 19).

Per contra, es poden valorar certs aspectes que funcionen de manera negativa cap a la fotografia i el seu desenvolupament al nostre territori, tal com és la falta d'especialistes en les administracions dels museus, un fet destacat per Alejandro Castellote, qui pensa que això podria afavorir l'adquisició d'obra fotogràfica d'autors plàstics, dificultant al mateix temps el comerç i el reconeixement de gran part dels joves fotògrafs, espanyols i catalans, que es veurien així forçats a dirigir-se a un mercat internacional (Castellote, 2008: 236). Un altre efecte negatiu és destacat per Publio López Mondéjar, qui assegura que:

“La nueva fotografía se ha ido haciendo cada día más dependiente de los mandatos de las plurales <fuerzas reales> del mercado convencional. Su incertidumbre tiene mucho que ver con la confusión de este mercado, que ha provocado una huida consciente de cualquier tipo de dogmas” (López Mondéjar, 2005 : 526).

Malgrat tot, es pot dir que el triomf de la nostra fotografia contemporània és un fet gràcies als autors que, rebent el llegat antirealista dels anys vuitanta, s'han aconseguit convèncer que la imatge fotogràfica mai va ser un document veraç sinó una creació del seu autor:

“La fotografía constituye una realidad propia, autónoma, en la cual las consideraciones acerca del realismo no parecen pertinentes. El dispositivo fotográfico aparece así como un puro mecanismo de generar imágenes, en las que el valor descriptivo permanece ambiguo, accidental” (Ribalta, 1998 : 8).

Entre el volum de producció d'aquest moment es poden apuntar certes característiques comuns, com la gradual desaparició del blanc i negre, la maximització

dels formats i l'enriquiment de la temàtica que, aspirant a la total llibertat de l'artista, es troba cada vegada més propera al valor subjectiu. En aquest sentit, s'han de valorar dos factors importants com l'obertura a l'exterior i la profunditat conceptual de l'obra: *“La evolución ha venido desde afuera del mundo de la fotografía, desde una estructura artística más poderosa que se ha visto influenciada por el auge de la fotografía en el terreno artístico internacional”* (Olivares, 2006 : 17).

A aquestes característiques s'hi han d'afegir els efectes del procés d'autonomia de la imatge fotogràfica, que sorgeix com a prolongació de la crítica al realisme fotogràfic i els corrents antidocumentalistes, i que han donat lloc al sentit d'espectacle així com a l'auge del discurs narratiu, que es reflecteix en la concepció seriada i l'ús d'elements que afavoreixen la funció discursiva de la imatge. El pes de l'obra autobiogràfica és un altre d'aquests trets aglutinadors, que s'explica en paraules de Manuel Santos: *“El fotógrafo contemporáneo desea que su obra pueda quedar marcada por él, que ofrezca un vínculo único con el que la ha creado. Algo que la diferencie para siempre del resto de fotografías similares”* (Santos, 1991 : 56).

El valor creatiu i la redefinició del mitjà que ha provocat la irrupció del suport digital, han motivat la pèrdua de referents en la tradició fotogràfica anterior. Aquesta marcada ruptura és, per a alguns, motiu directe de la pèrdua d'espontaneïtat i d'identitat en els autors de nova generació i, per d'altres, la raó per la qual un important volum de producció anterior roman encara sense l'adequat reconeixement i estudi (Olivares, 2006 : 15):

“En la nueva fotografía, marcada por una ingenua euforia rupturista y una actividad genuflexa, que vendría a certificar la vocación cosmopolita de nuestros creadores, seducidos por la retórica de un vanguardismo inocuo y domesticado, y por la sumisión a los dictados de las tendencias previamente sancionadas por el mercado artístico internacional. Las corrientes lúdicas y descomprometidas acabaron por imponerse, aboliendo cualquier responsabilidad moral del artista ante la sociedad” (López Mondéjar, 2005 : 518).

A més a més, el procés d'uropeïtzació arriba a la plenitud amb el canvi de segle fent que la producció artística assoleixi un nivell internacional. La nostra fotografia comparteix les tendències europees així com a nivell teòric es comparteix també el debat sobre la mort de la fotografia. Aquest mateix procés és el que impulsa la sortida dels joves fotògrafs que emigren per desenvolupar la seva formació a l'estranger, com el fet de que aquests mateixos s'afanyin per no ser identificats sota el terme de fotògrafs:

“La principal reivindicación que se hace visible en el último tercio del siglo XX es la voluntad de pertenecer a Europa, y por extensión al colectivo de naciones desarrolladas. No se trataba tanto de subrayar quiénes éramos sino de saber quiénes queríamos ser” (Castellote, 2008 : 236).

Autors

Jordi Bernadó

Lleida, 1966.

Gabriel Bauret retrata Bernadó com un fotògraf itinerant que relata la història dels seus viatges a partir del *objet trouvé*. Segons Bauret, la seva fotografia ens convida a la trobada del propi autor amb el món, un món que ens resulta nou i propi alhora gràcies al seu personal ús dels signes i un brillant sentit de l'humor:

“Apreciamos su fantasía, su manera de proceder mediante toques comedidos, de decir cosas importantes mientras parece estar divirtiéndose y, en particular, el hecho de subrayar las absurdidades del mundo occidental, los excesos del consumismo, la desencarnación del paisaje urbano” (Bauret, 2002).

El paisatge urbà és el tema incansable en una producció de característiques formals molt definides per l'ús del format horitzontal estilitzat, que trenca l'harmonia tradicional entre les dues dimensions, i el punt de vista frontal, que recull tots els elements de la imatge en el mateix plànol, facilitant així la seva lectura. A més a més, l'ús del color, lleugerament saturat, serveix per intensificar la percepció dels objectes capturats. Rosa Olivares ha destacat com alguns d'aquests trets formals serveixen al contingut de l'obra: *“Su recurso del formato panorámico le acerca al cine, pero no en un sentido narrativo, sino como escenario de la vida moderna, de lo absurdo del desarrollo”* (Olivares, 2006 : 62).

Cal no oblidar, a més a més, que la ironia omple de contingut les seves imatges. Sense models, escenografia o un elaborat tractament digital, la seva producció es conforma per un seguit d'instantànies captades directament del món, una característica que l'ha dut a ser valorat com un dels autors més genuïns del moment (Olivares, 2006 : 62): *“La aproximación a la realidad se realiza sin artificios ni intervenciones,*

empleando el objetivo de la cámara como distante testigo de un paisaje urbano en el cual la intervención humana tiene a menudo efectos inesperados” (VVAA, 2007 : 217).

Diferents autors, entre els quals trobem Xosé Garrido, qui aprofunditza en l'obra de Bernadó, adverteixen com les vistes urbanes amb què dóna transcendència als objectes quotidians més ignorats, on l'autor es limita a assenyalar la qualitat d'extravagància d'una realitat que desborda el sentit comú de les coses, es carreguen irremeiablement amb una crítica cap a la societat i la cultura que ens envolta (Garrido : 2012):

“Bernadó fotografía lugares y objetos sin variar lo que se muestra ante su cámara. Hasta cierto punto, podríamos decir que se trata de un omnívoro visual, para él todo es susceptible de ser fotografiado. A pesar de ello es sumamente selectivo, busca lo raro, lo inadvertido, aquello que se oculta en un vasto mar de banalidad” (Castellote, 2008 : 209).

Per últim, cal destacar que les seves imatges es veuen afavorides per la lectura en conjunt, fet que motiva la seva concepció directa com a producte editorial amb títols com *Good News* Always Read the Fine Print* (1999), *Very Very Bad News* (2002) i *True Loving and Other Tales* (2007).

Bleda y Rosa

María Bleda: Castellón, 1969.

José María Rosa: Albacete, 1970.

El treball d'aquesta parella artística es defineix, en paraules de la historiadora Oliva María Rubio, com una fotografia dedicada a la transformació d'aquesta disciplina en element de recerca històrica a partir d'una producció basada en la idea de la memòria que reté un espai anteriorment habitat:

“Más que la ruina o el monumento, lo que les mueve es el registro de la huella y la memoria. Sus proyectos muestran y nos hacen conscientes de cómo el tiempo modifica los espacios en los que habitamos. Abordan siempre lugares marcados por un tiempo pasado, por un tiempo que ya no es el nuestro” (Rubio, 2007 : 17).

Les seus projectes s'organitzen en sèries repetitives d'imatges de neta composició que ens remetent a la influència dels Becher, així com la seva manera d'enfrontar-se i captar els escenaris naturals ens recorda al treball d'artistes *Land art*.

Així, donen lloc a un imaginari ple d'espais buits en què la presència de l'home és evocada a partir de ruïnes i per la potència del títol que acompanya cada obra i la completa. Aquest recurs en el text és destacat per Alejandro Castellote com una eina que singularitza l'obra d'aquests autors a la recerca dels límits de la representació fotogràfica: “*Su obra es sobria, elegante, simple y puramente documental, aunque intensamente evocadora de la manera en que fotografía y texto interactúan para dar significado a la presencia de la ausencia*” (Castellote, 2008 : 210).

Així, la producció iniciada amb *Campos de Futbol* (1992-1995) ha evolucionat coherentment des de l'enfrontament físic simbolitzat per la competició esportiva cap a *Campos de batalla* (1995-1996), en què tota una sèrie de vistes d'actuals camps de cultiu que un dia van ser lloc de batalles històriques conformen un treball que, segons Rosa Olivares: “*alcanza un carácter evocador de la historia de España*” (Olivares, 2006 : 66). Els treballs següents comencen una introspecció prehistòrica que s'ha mantingut en *Ciudades* (2000), *Ciudades del Mediterraneo* (2001) i *Origen* (2003-2005), en els quals veiem que la major profunditat de l'exercici històric no altera una fórmula estètica austera i diàfana.

Daniel Canogar

Madrid, 1964.

Es tracta d'un autor profundament marcat pel sentit de l'espectacle propi de la fotografia contemporània. Segons Alejandro Castellote, la seva obra ens apropa a una reflexió sobre l'era tecnològica que sumeix la humanitat en un període decadent (Castellote, 2008: 213). Aquesta opinió és recolzada per Jorge Ribalta, qui afegeix la importància de l'ús d'un llenguatge dramàtic en la seva finalitat reaccionària, així: “*El interés por el espectáculo es para Daniel Canogar una forma de reflejar la iconoadicción del postmodernismo, de la cultura del simulacro y el espectáculo. Y también de reaccionar a ella*” (Ribalta, 1998 : 13).

El cos humà, l'òptica i l'electrònica, apareixen com a constants en reflexió en els seus projectes, compostos per un corpus retòric i sofisticat, fundat en denses recerques teòriques i formals prèvies: “*Seguir trabajando entorno al cuerpo a principios del siglo*

XXI, sólo puede ser aceptable cuando se incorporan fórmulas plásticas y sobre todo, cuando se plantean nuevas dudas, nuevas preguntas” (Olivares, 2006 : 74).

L'evolució formal i conceptual a la seva obra porta a la destrucció del suport fotogràfic tradicional tot mantenint, al mateix temps, la imatge fotogràfica gràcies a projeccions de llum fruit d'elaborats sistemes tecnològics. Dites projeccions li permeten fer jocs de llums i ombres fomentant l'espectacle en les seves instal·lacions (Olivares, 2006 : 74). El projecte *Distorsiones* (1994) és simptomàtic d'aquesta desmaterialització del suport gràcies a l'ús de la fibra de vidre que permet una projecció que dona pas a un alt grau d'interacció de l'obra amb el públic.

Finalment, entre els seus últims projectes destaca *Ingrávidos* (2003), un treball que condensa tota la seva producció fotogràfica i que evidencia la proximitat d'aquest autor amb l'àmbit de l'art conceptual (Olivares: 2006 : 74), a partir del que Ivan de la Nuez declara: “Daniel Canogar ha perseguit a consciència aquesta forma de produir l'excrecència: rastres d'escurabutxaques o de cables, d'ordinadors o altres restes. És la seva manera de representar, en part, la mort urbana o la nova condició de la ciutat zombi” (De la Nuez, 2010 : 154).

Naia del Castillo

Bilbao, 1975.

La dona s'erigeix com a clar protagonista en l'obra d'aquesta autora que va més enllà dels límits de la fotografia. Rosa Olivares ha destacat com la seva producció, de temàtica constant, ha evolucionat de manera significativa a partir de canvis formals i de contingut. Des de l'economia de mitjans de què feia gala en els seus inicis amb el projecte *Atrapados* (2000-2002), en què l'obra convidava a reflexionar sobre el rol més tradicional de la dona com a personatge submís i domèstic, els seus plantejaments semblen carregar-se d'un major contingut per desembocar en un estil molt més sofisticat i simbòlic, on trobem treballs com *Sobre la seducción* (2002-2004) i *Ofrendas y Posesiones* (2004-2006), on profunditza en el paper sensual femení: “*Su estilo a veces casi teatral se vuelve con el tiempo cada vez más denso, oscuro y abigarrado, quedando atrás la sencillez y luminosidad de sus primeros trabajos. Sus imágenes se van llenando*

de misterio y ocupan paulatinamente toda la superficie de la fotografía” (Olivares: 2006 : 90).

Les seves instantànies mostren una posada en escena en què els diferents models interactuen amb objectes creats per la pròpia artista, entre els que abunden vestits i joies, que són exposats juntament amb les imatges fotogràfiques. Objecte i fotografia es completen amb un títol suggestiu que recolza la profunditat simbòlica de l'obra, sobre la que Alenjandro Castellote ha declarat: *“La suya es una visión personal más que un manifiesto general (...) La joyería y vestidos que crea para sus piezas poseen un valor simbólico, no simplemente como objetos en sí mismos, sino en cómo altera su función básica para servir a sus propósitos”* (Castellote, 2008 : 214).

Toni Catany

Llucmajor, 1942.

La recuperació de gèneres tradicionalment pictòrics i el seu singular tractament ha portat aquest autor a ser definit per Laura Terré Alonso com: *“el fotografo que mejor ha encarnado la definición de fotografía mediterrania, y se ha sentido cómodo con ella”* (Terré Alonso, 2000 : 243).

La seva producció es compon d'imatges impregnades d'una nostàlgia poètica a partir de composicions harmòniques d'elements que aspiren al concepte de bellesa clàssica. Entre elles abunden, d'una banda, els nus, erotitzats gràcies al tractament de la llum que evidencia les imperfeccions, i de l'altra, els bodegons, tractats amb un profund colorisme, que ha estat interpretat per Joan Fontcuberta com a una apropiació del llenguatge cinematogràfic:

“Estos estallidos cromáticos, aparentemente gratuitos, rememoran la estética de las películas de ciencia ficción y de guerras intergalácticas. El diseño refinado y elegante cede paso a un aprovechamiento creativo, a una nueva <apropiación>, de una modalidad concreta y vigente de la cultura de masas” (Fontcuberta, 2008 : 210).

Una altra de les particularitats del seu treball ha estat la recuperació de tècniques fotogràfiques històriques com el calotip, que fa que al mateix temps pugui recuperar el concepte d'obra única. El personal domini d'aquestes tècniques, al qual ha arribat mitjançant l'experimentació autodidacta, li serveix per donar un acabat pictòric a les

imatges, en les quals el temps sembla suspès i, no poques vegades, deixen transpirar un cert grau d'ironia (Fontcuberta, 2008 : 209).

La seva producció, per tant, podria entendre's com una continuació d'aquella fotografia intimista i poètica obsessionada amb el concepte de bellesa que va ser desbancada per l'auge del documentalisme social dels anys seixanta (Olivares, 2006 : 94), però que al mateix temps ens és transportada a l'etapa contemporània amb un nou i indubtable valor artístic: *“Su valentía estriba en la falta de pretensiones, un posicionamiento que se adquiere cuando obra y fotógrafo maduran a la vez”* (Castellote, 1991 : 83).

A més a més, el contingut poètic de la seva obra l'ha portat a aconseguir l'edició impresa dels seus projectes, concebuts a manera de dietaris íntims en els quals text i imatges relaten la història d'un cert viatge (Terré Alonso, 2000 : 244). El primer llibre va ser *Natures Mortes* (1987), una obra destacada per la reinterpretació del bodegó clàssic i per la reutilització de fotografies antigues (Santos, 1991 : 52):

“El título genérico del trabajo entra en contradicción con la vida cromática de estas imágenes. El color está pensado más allá de la razón: está sentido (...) sinestesia cromática. Belleza barroca, al gusto de la pintura del siglo XVIII, pero con un don de observación y simplicidad japonés” (Terré Alonso, 2000 : 244).

Joan Fontcuberta

Barcelona, 1955.

El concepte clau que ens dóna l'entrada a l'univers de Fontcuberta és el de veritat. Una veritat que la fotografia està incapacitada de captar, i al voltant de la qual ha girat el gruix de la seva producció fotogràfica i teòrica: *“Il fonde ses travaux sur le perpétuel rapport entre la réalité et la fiction. Inventant des scénarios plausibles, il fabrique de vrais-faux documents, invente des personnages, si calqués d'une réalité qu'il place le spectateur dans le doute absolu”* (Mesplé, 2006 : 141). I encara: *“Il emmène le spectateur dans des histoires où le grotesque et la supercherie forment autant de preuves que la photographie est sans égal lorsqu'il s'agit de tromper le monde”* (Poivert, 2010 : 54).

Així, i d'una banda, com a assagista el seu afany per desacreditar l'objectivitat de la fotografia ha estat inclòs en el camí de Roland Barthes i Susan Sontag (Poivert, 2010

: 54). Aquest rol l'ha portat a ser considerat dirigent de la generació que va començar la lluita per aconseguir l'estatus d'artista pels mateixos fotògrafs: *“Ha sido el ideólogo principal de la neo-vanguardia fotográfica española de los años 70, que reivindicó un valor autónomo para la fotografía a partir de la ruptura explícita con el modelo profesional dominante”* (Ribalta, 1998 : 1).

De l'altra, en la seva faceta com a fotògraf, coherentment, els seus projectes reincidenten en la incapacitat de veracitat de la imatge fotogràfica. Així, molts dels seus projectes parteixen d'un fil narratiu fals que es presenta com un fet real a partir d'una base documental també falsa. Aquest joc, que acaba per desemmascarar la ficció, és celebrat per aquells que, com Jorge Ribalta, interpreten el seu treball com un al·legat contra l'estereotip i l'artifici que domina la nostra societat (Ribalta, 1998 : 5), però al mateix temps el du a ser criticat per uns detractors, entre el que destacant las opinions de Laura Terré Alonso, qui troba que les seves premisses són una falta a la raó mitjançant l'ús de la freda tecnologia (Terré Alonso, 2000 : 246).

En qualsevol cas, el cert és que el formalisme sofisticat del seu treball conté una profunda reflexió que pot passar desapercibuda per a l'espectador neòfit, ja que el seu llenguatge, lluny del discurs aspre o dramàtic, ens és transmès amb un important grau d'humor. Aquesta característica estableix la duplicitat creadora d'aquest autor a mig camí entre l'artista metòdic i el pedagog lúdic (Terré Alonso, 2000 : 247):

“El juego entre lo ficticio y lo real depende solamente de los argumentos visuales, de un engaño sofisticado para el que no sólo usa las técnicas de fotografía, sino las del lenguaje y los entresijos de la instalación cultural y científica, dejando claro que lo más parecido a la verdad es la mentira” (Olivares, 2006 : 130).

A més a més, des que obtingués un gran reconeixement amb el seu projecte *Herbarium* (1984), paròdia de la retòrica científica que inicia la seva producció madura, els seus treballs semblen alternar aquests jocs ficticis-veritables com ho fa a *Fauna* (1987-1989) amb projectes que, igualment, tracten temes metafotogràfics des d'un punt de vista més experimental, com *Frottogrames* o *Palimpsests*, evolucionant cap a projectes cada vegada més ambiciosos i multidisciplinaris (Ribalta, 1998 : 4).

Aquesta producció, basada en la fotografia com a eina de ficció, s'ha vist enriquida a més a més amb l'arribada de les tècniques digitals, que han estat molt presents en el seu treball per la manera en la qual faciliten la creació d'evidències en les

seves imatges, i en les seves reflexions teòriques per la manera en la qual han interferit en la societat (Castellote, 2008 : 215).

Ferran Freixa

Barcelona, 1950.

La producció d'aquest autor es compon d'un conjunt d'imatges que serveixen per evocar una acció passada a partir de l'evidència de les seves conseqüències. Segons Manuel Santos, la fotografia d'aquest autor és al servei de la memòria que ens relata una història humana sense personatges, en la qual els espais quotidians i els objectes obtenen el paper principal:

“Su misión está más allá, en captar la pátina de esos objetos, dotarlos de un pasado particular, de un dueño y una época. Al mismo tiempo, ofrecérmolos, hacerlos nuestros: reflejar el pasado de esos objetos y paredes con la mirada fotográfica concreta y transparente del presente” (Santos, 1991 : 68).

El seu gust pel detall i el fragment queda patent en escenes construïdes a partir d'un cert rigor compositiu i una il·luminació suau i descriptiva, que accentuen la sensació d'imatge congelada en el temps que destaca Oliva María Rubio en la seva producció:

“La presencia de los humanos sólo se denota a través de su ausencia, y en ellas todo parece a la espera. La acción se haya suspendida (...) Su pulcritud aparenta frustrar cualquier posibilidad de acción. Hay por tanto ellas una sensación de espera indefinida, de tiempo detenido” (Rubio, 2007 : 18).

Aquesta trajectòria l'ha portat a ser considerat dins del corrent europeu de documentalisme subjectiu, ja que s'entén que el poder evocador de les seves instantànies prové d'una profunda dimensió autobiogràfica (Rubio, 2007 : 18).

Alberto García-Alix

León, 1956.

El seu treball emergeix en època de transició fent gala dels valors d'identitat i individualitat tan a l'alça en aquell moment. El caràcter de la seva fotografia és fins i tot

lloat per un autor antirealista com Joan Fontcuberta, qui comenta: *“Aparece como un fotógrafo de pura sangre que no necesita teorías para convertir un exceso de vitalidad en imágenes prodigiosas. Podría haber sido un miembro rezagado de la generación beat o un beatnik adelantado de una generación por llegar”* (Fontcuberta, 2007 : 8).

El seu imaginari està ple de retrats tant de persones com d'objectes, amb els quals conforma el retrat de la seva pròpia vida. Les seves imatges aspiren a copsar un valor essencial a partir de la complicitat amb els personatges i els detalls que selecciona per explicar-nos una història mancada d'ànim reivindicatiu malgrat la seva cruesa. El mismo García-Alix explica su intención artística dient: *“Retratar equivale a prestar atención a lo que te rodea, a las otras personas, a ti mismo. En ese esfuerzo por ver, me autorretrato constantemente”* (Rubio, 2007 : 19). Així, García-Àlix queda descrit per Manuela Villa com a *“cronista de su tiempo, [y] el trabajo de este fotógrafo discurre en paralelo a sus experiencias vitales, por lo que el conjunto de su obra constituye un paseo por la historia compartida de toda una generación”* (Villa, 2007 : 202).

Així, aquest fotògraf que podríem calificar d'autodidacte, demostra la seva preferència per les composicions sòbries i la fotografia directa, gairebé sempre, en blanc i negre, fet que ha servit a Rosa Olivares per enllazar la seva obra amb a la tradició fotogràfica americana que reinterpreta el romanticisme a finals del segle XX (Olivares, 2006 : 146).

De fet, el canvi de centúria ha marcat l'inici dels seus projectes en vídeo, suport que li ha permès accentuar el caràcter autobiogràfic de la seva obra afegint la seva pròpia veu i text a unes imatges que no han abandonat el seu *leitmotiv* original: el relat íntim i sincer de la seva experiència vital. Tanca així una producció que ha sabut mantenir-se sempre apartada de tendències en voga sense caure en el desfasament, arran de la qual Oliva María Rubio declara: *“El autor no duda en desnudarse y por ende desnudarnos a nosotros mismos”* (Rubio, 2007 : 19).

Cristina García Rodero

Puertollano, Ciuda Real, 1949.

És l'autora d'una de les produccions fotogràfiques més representatives de l'àmbit espanyol, la qual ha marcat un punt d'inflexió únic en què s'uneixen la tradició

documentalista i la fotografia contemporània: “Per a ella, allò important són els éssers humans, llurs creences, festes i activitats en un marc popular i tradicional” (Caro Baroja, 1998 : 48). I encara: “*Posee una mirada llena de fuerza pero sin caer en el exhibicionismo ni el artificio. Sus imágenes son muy potentes pero reales, fruto de la vida de las personas que retrata y no de los funambulismos de la técnica*” (Villa, 2007 : 210).

La seva trajectòria comença amb una important empresa dedicada a la plasmació de tradicions populars espanyoles en el moment en què la transició, i l'ona de canvi i progrés que l'acompanyava, amenaçaven amb la seva desaparició. Les imatges es veuen així afavorides per un valor antropològic que es completa gràcies a una particular capacitat per captar situacions insòlites, completant el sentit de l'obra amb un grau d'ironia, que dóna lloc a un acabat tan enigmàtic com burlesc. Aquestes imatges queden recopilades i publicades anys després a *España Oculta* (1974-1989), la seva obra emblema. Així, es pot ben dir que la seva obra “*trata artísticamente conceptos antropológicos con innegables referencias a la literatura y a la pintura del 98 y que homenajea a fotógrafos anteriores*” (Olivares, 2006 : 150). De fet, aquesta producció “*constituye un espejo deslumbrante de las fiestas tradicionales de la España rural a través de unas imágenes sorprendentes, cautivadoras y de una extraordinaria plasticidad, que reflejan con gran emoción, sabiduría y honestidad la realidad religiosa y profana de los viejos ritos de Iberia*” (López Mondéjar, 2005 : 521).

Aquesta sèrie de ritus, tradicions i festes de la “Espanya profunda” conté les característiques que més tard transportarà al seu treball en llocs remots, reunits en projectes com a *Cultos y Ritos en el Mediterráneo europeo* (1989) o *Rituales en Haití* (2001), en els quals retrata poblacions humils en la seva relació amb el lloc del que procedeixen a partir d'instantànies que capten els esdeveniments genuïns d'aquest lloc:

“En sus diversos proyectos, la autora ha utilizado la fotografía como documento antropológico tanto como artístico. Su ojo punzante nos enseña aquello que escapa a nuestra mirada proporcionando a sus imágenes una originalidad y especificidad que las dotan de un gran atractivo y fuerza visual” (Rubio, 2007 : 20).

El seu interès en la captació de cerimònies paganes li ha portat a centrar la seva producció més recent en la plasmació d'esdeveniments urbans multitudinaris, en els quals destaca la presència del sexe i l'ús del color: “*En estos trabajos, sobre las más*

paganas fiestas, los rituales sexuales del siglo XXI, el método de trabajo y la forma de mirar es la misma, la del entomólogo que debe catalogar y cualificar los ejemplos para llegar si no a una conclusión, al menos a un planteamiento riguroso” (Olivares, 2006 : 150).

Pierre Gonnord

Cholet, Francia, 1963.

Transporta el clàssic gènere del retrat i l'especial herència barroca d'aquest mateix gènere a la tradició espanyola al segle XXI i a la fotografia (Castellote, 2008 : 128). Aquesta idea defensada per Alejandro Castellote és també secundada per Manuela Villa, qui diu: *“Sin artificios, con un retrato cercano al de los grandes pintores del siglo de oro español, comparte con Velázquez, Zurbarán o Goya ese afán de encontrar en los seres más inhóspitos la fuerza del arte y la creación”* (Villa, 2007 : 238).

La seva fotografia, sincera i minimalista, explora una nova via pictòrica. A partir d'elements bàsics com una cuidada il·luminació i un fons negre homogeni, ens ofereix una mirada diferent sobre els personatges anònims i discriminats de la nostra societat actual, transformant-los en tipus similars a aquells que habiten les grans teles de pintors com Goya, Velázquez, Murillo o Zurbarán: *“La identidad y la dignidad se encuentran en el corazón de la obra de Gonnord, a pesar de seleccionar a sus personajes atraído por un algo de su persona aún sin conocerlos”* (Castellote, 2008 : 128).

En projectes tan celebrats com *Urbanos* (1999), *Utópicos* (2004) i *Gitanos* (2007) retrata personatges anònims que el propi fotògraf capta d'entre la població de grans ciutats de manera espontània. Aquests models queden plasmats en la seva aparença quotidiana, sense maquillatge, vestuari o escenografia preparada. Tots semblen compartir un cert aire turmentós a la mirada, que sempre és dirigida directament a l'espectador. Rosa Olivares destaca com amb aquests retrats sembla concebre un canó de bellesa diferent, simptomàtic de la nostra societat actual tan canviant: *“El retrato es empleado como una herramienta de investigación antropológica y social de nuestra contemporaneidad, del individuo dentro de una sociedad que se deshace en un cambio continuo”* (Olivares, 2006 : 178).

A *Incendio* (2009), un dels seus últims treballs, s'ha apartat per primera vegada del retrat per submergir-se en el també tradicional gènere del paisatge natural. Aquest és un canvi molt significatiu, malgrat que també es pot apreciar com manté aquesta sensibilitat especial per aproximar-se a allò pictòric sense excedir els mitjans estrictament fotogràfics.

Dionisio González

Gijón, 1965.

La seva producció fotogràfica constitueix una crítica visual sobre la relació de l'home amb l'entorn que habita.

Des dels seus primers projectes, com *Rooms* (1998) i *Levels of Sound* (1999), on prevalia la importància del muntatge o escenificació, i on el contingut es dirigia de manera més específica a explorar les conseqüències de la irrupció d'Internet en les relacions humanes, passem a una etapa de maduresa en la qual la seva obra aferma uns trets molt propis i particulars.

Així, l'inici d'aquesta segona etapa queda marcat per la presentació dels projectes *Situ-Acciones* (2001), on intervé el casc antic de l'Havana a Cuba, i la sèrie *Favelas* (2004-2007), que capta aquestes comunitats marginades brasileres. Aquests projectes inauguren una extensa producció en la qual l'arquitectura i l'edició digital determinaran unes imatges que, segons Rosa Olivares, se'ns presenten carregades de reivindicació social dirigida a la idea de ciutat: "*La ocupación de estos lugares, la reinención del paisaje y la somera crítica al posibilismo político ajeno a los ciudadanos y a la realidad estética y social, están en el centro de este proyecto*" (Olivares, 2006 : 182).

D'aquesta manera, en les obres d'aquesta segona etapa els personatges perden el protagonisme inicial per convertir-se en un simple element anecdòtic en el paisatge urbà, que esdevé una barreja de ficció i realitat en el qual s'hi introdueixen elements dissonants gràcies a una apurada manipulació digital. El format d'aquestes vistes uneix les grans dimensions tan característiques en la fotografia contemporània amb l'horitzontalitat pròpia de la tradició pictòrica paisatgista. L'atreuït tractament tonal potencia, a més a més, la sensació irreal al mateix temps que enriqueix les seves atractives vistes. Alejandro Castellote estableix relacions entre aquets trets formals i el

contingut de les obres, ja que: *“González enfoca su radical Cartografía desde una postura humanista (...) Sus imágenes son horizontales e infinitamente dilatables como reflejo de su anhelo por ver una sociedad en movimiento, aunque, una más sana y sostenible”* (Castellote, 2008 : 219).

Les architectures fictícies que apareixen camuflades en escenaris reals donen lloc a unes imatges d'acabat atractiu i irreal, carregades tant d'imaginació com de sarcasme. que li serveixen per clamar una crítica contra la societat que vulnera el dret bàsic a l'habitatge digne. Iván de la Nuez destaca la manera en què aquestes imatges serveixen per anar conformant un al·legat en defensa dels més desfavorits sense caure en un discurs demagògic sobre la misèria (De la Nuez, 2010 : 80).

La sèrie *Venecia* (2011), que serveix de nexa per entendre el canvi que el seu treball ha experimentat plenament en el seu projecte més actual: *Le Corbusier* (2013), en el qual el seu particular interès per l'arquitectura utòpica el porta a recrear en un espai real una sèrie de projectes del famós arquitecte que mai es van arribar a construir.

David Jiménez

Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1970.

Es tracta d'un autor d'una fotografia minimalista molt personal que refusa de moltes de les tendències contemporànies més predominants. Fixa el seu objectiu en detalls intranscendents aïllats, que li serveixen per establir no obstant això un profund diàleg amb aquells espectadors que li dediquin l'oportú temps d'observació. D'aquesta manera, el corpus complet de la seva obra es converteix en una oda contra la rapidesa i, per tant, contra la societat actual, entre la qual el seu treball es presenta com un oasi de tranquil·litat, i en la que Alejandro Castellote troba diversos referents:

“Su personal estética sublima una buena parte de la evolución que ha experimentado la fotografía en los últimos 30 años; incorpora el hermetismo formal de las polaroids de Robert Frank y la poesía post beat de Bernard Plossu con ecos al mejor Ralph Gibson de los años setenta” (Castellote : 2013)

A més, la delicadesa de les seves instantànies al·ludeix a l'intangible; semblen parlar-nos de sentiments en veu baixa. L'ús del petit format, sense edició digital, i la reduïda gamma tonal determinen un treball en sèrie marcat per la neteja formal,

concebut per a la seva observació conjunta i pausada, que ha mantingut des dels seus inicis recopilats sota el títol *Lo que queda* (1994-2001), fins al seu el més recent *Índia* (2003):

“Un libro sin palabras que se lee de igual manera desde el comienzo y desde el final en una lectura de encuentros visuales; fotografías con un tamaño al margen de la moda actual; un uso intuitivo del blanco y negro, pero sin despreciar el color cuando el estado anímico así lo procura; y sobre todo, un pequeño número de imágenes mostradas, definen el micromundo visual de David Jiménez” (Olivares, 2006 : 210).

Chema Madoz

Madrid, 1958.

L'obra d'aquest autor marca una nova via d'introspecció en la fotografia a partir dels conceptes bàsics de quotidianitat i imaginació: *“Estamos ante un artista inclasificable: es y no es un fotógrafo, es y no es un poeta visual, es y no es un neo-conceptual emergente, es y no es un representante del <cutting edge> internacional”* (Rubio, 2007 : 22).

La seva fotografia mostra la incapacitat de veracitat d'aquest mitjà a partir de relacions insòlites entre objectes d'ús quotidià, que sorgeixen de la seva fascinació pel concepte (Barth, 1991 : 29). Segons l'estudi de Fernando Castro Flórez, la “poesia somrient” d'aquest autor està repleta d'un simbolisme dens al qual arriba a partir de tres vies bàsiques diferents: la reiteració funcional en objectes modificats, la subtil relació a partir de semblances i la diversitat de la qual fa gala la seva imaginació més surrealista (Castro Flórez : 2012). Així, queda retratat en paraules de Rosa Olivares com un:

“creador de objetos imposibles y de poesía visual a un mismo tiempo, Madoz dota a todas sus obras de una especie de aura atemporal, apolítica y asexual, que le hace presentarse como un raro en una sociedad artística cada vez más marcada por diferentes acepciones del documentalismo” (Olivares, 2006 : 218).

En la seva evolució ha passat de plasmar aquelles relacions que trobava de forma fortuïta a provocar aquestes mateixes relacions mitjançant certa manipulació i, finalment, a construir-les. En qualsevol cas, l'objecte acaba per adquirir cos, la qual cosa suposa una presència material enfront de l'objectiu de la seva càmera, alguna cosa que dificulta el discerniment de l'espectador entre el real i fictici:

“Su obra se basa en la gelatina de plata para crear imágenes en blanco y negro. Algunas de las fotografías poseen ese algo de la magia del cuarto oscuro, pero mayormente crea sus construcciones y las fotografía empleando métodos tradicionales. Está ahí en la fotografía, piensa el espectador, por lo tanto debe ser real” (Castellote, 2008 : 221).

Diversos autors han intentat referenciar l'obra de Madoz dins del corrent surrealista marcat pels grans pintors. Castellote parla de l'herència de recull d'autors com Man Ray, René Magritte i Meret Oppenheim, i afegeix a més la possible influència del dadaisme i l'obra de Marcel Duchamp (Castellote, 2008 : 220). Rosa Olivares també apunta aquesta influència del surrealisme i afegeix a més la de Dalí, Picasso i Kèrtesz (Olivares, 2006 : 218). Així, *“las fotografías de Chema Madoz incorporan la alegoría del surrealismo con la mitología contemporánea. En muchas de sus obras, Madoz ha creado sustancias innovativas que son fantásticas en su percepción y recuerdan a las esculturas surrealistas de Man Ray”* (Barth, 1991 : 30).

Les seves imatges poques vegades van més enllà del primer plànol, sense perspectives. La presència humana hi és escassa, i quan aquesta apareix és generalitzada, sense rostre. A més a més, la manca de títol convida l'espectador a participar del joc: *“El fotógrafo sugiere el potencial de una tercera realidad que es la interpretación del espectador de la situación existente en la fotografía”* (Barth, 1991 : 30).

La imaginació de la qual fa gala no és fruit de cap manipulació digital sinó d'una associació semiòtica inversemblant, amb un alt grau d'humor (López Mondéjar, 2005 : 528). No es tracta, en qualsevol cas, d'un joc de significats elitista, sinó que és la seva obvietat, precisament, la causa de la nostra sorpresa en admirar-les: *“Si la fotografía es capaz de elevar al Olimpo de lo Bello el más anodino de los objetos, también puede desnudarle de referencias utilizando maliciosamente la presumible candidez de un espectador que confía en el medio fotográfico como suministrador de verdades”* (Castellote, 1991 : 84).

Anna Malagrida
Barcelona, 1970.

El seu treball s'insereix dins de l'àmbit artístic conceptual. El tema central a la seva obra és el paper de l'individu en relació a la ciutat que habita i als altres habitants. Les seves

fotografies tracten reflexions que ens parlen de solitud, de tecnologia i dels mitjans de comunicació.

A banda d'això, els seus projectes s'aventuren en l'ús de nous suports fotogràfics, com a instal·lacions i projeccions, que alliberen la fotografia del seu format tradicional, afavorint el sentit de l'espectacle a més de tot un seguit de possibilitats plàstiques noves.

La vida a la ciutat cosmopolita en l'era tecnològica, on els habitants pateixen sota el seu efecte d'una total manca de comunicació, és retratada en l'obra d'aquesta autora a partir de la reflexió sobre els límits de la privacitat:

“Hoy en día, cuando mucha gente cuelga su vida entera, incluyendo sus proezas eróticas, en internet, a disposición de todo el que quiera verlo, otra afirmación se ha establecido: la vida es una performance en la que siempre hay implicada una audiencia. La Privacidad, parece ser, ya no es deseable (...) Cada una de estas instantáneas se convierte es escenario para el monólogo de un solo individuo, como los personajes de las obras más duras de Beckett” (Castellote, 2008 : 221).

La instal·lació *Telespectadores* (1999), un dels seus treballs inicials, dona pas a la sèrie doble *Interiores* (2001), composta per parelles d'imatges, en les quals ens mostra, d'una banda, interiors habitats per uns personatges ociosos i inadvertits als quals observem sense ser vistos, i per una altra, exteriors de l'edifici amb una quadrícula estructural que afavoreix especialment la capacitat narrativa del conjunt, on les escenes pretenen captar un moment real que, gràcies al valor de conjunt, sembla parlar-nos de la humanitat:

“Las acciones de los diferentes cuadros se suman, como en un museo de la vida, para dibujar un conjunto representativo de la condición humana en un momento histórico singular. Y a la vez, los retratos y las escenas de interiores de la primera parte de la serie permiten concretar lo que la vista desde el exterior apenas puede sugerir: que la vida, en la era de la intimidad, es más bien poca cosa – aislamiento, dependencia morbosa de los medios de comunicación de masas, melancolía, huida de los más próximos, y hasta de uno mismo” (De La Rica, 2012 : 5)

Aquest treball consolida una manera particular de captar l'individu en la seva rutina domèstica que transporta, de la mà de la fotografia, la tradició pictòrica dels interiors holandesos al món contemporani. A partir d'aquesta obra la presència del vidre es farà predominant en una sèrie de projectes en els quals sembla evolucionar suaument cap a un contingut més abstracte, com *Point de Vue* (2006), *Vistes, Vetllades i Vitrines* (2008): *“Las referencias a la historia del arte, tanto en el uso del género del retrato*

como en el paisaje, es una constante en la construcción de unas imágenes que nos refieren a distintas épocas y estilos creativos enfrentadas a las nuevas formas y lenguajes artísticos de la actualidad” (Olivares, 2006 : 222).

Ángel Marcos

Medina del Campo, Valladolid, 1955.

El paisatge és la constant en l'obra d'aquest autor, que se submergeix en el corrent conceptual, destacant el gust pel caràcter narratiu i la influència del llenguatge cinematogràfic.

Els seus projectes, concebuts com a obra completa tancada en si mateixa, reflexionen sobre qüestions socials concretes, però d'elles podríem extreure una qüestió comuna, en un grau més inconscient, que s'interroga sobre el llenguatge plàstic, el seu significat i la diatriba interior/exterior: *“Su obra se centra en el territorio y en el poder evocador de la memoria, así como en el viaje como rito iniciático y descubrimiento personal” (Villa, 2007 : 344).*

Treballa mitjançant presa directa i manipulació o creació digital subtil, que en gran nombre d'ocasions passen desapercibudes, complicant la recepció del missatge a l'espectador. Aquestes escenes, preses del natural o a partir de posades en escena, aconseguen un alt grau de perfecció tècnica.

En la seva particular plasmació del paisatge urbà, Marcos ha fixat la vista en els “no llocs” (descrits per l'antropòleg Marc Augé), captats en nombroses ocasions a partir de la seva contraposició a grans edificis al fons. També són per a ell imprescindibles en les seves visions urbanes els elements extrets del món de la publicitat i propaganda governamental, imatges que es converteixen en icones dins de l'imaginari col·lectiu, i l'ús de el “fora de camp” que doten les seves imatges d'un cert aire enigmàtic:

“Parte de una complicidad con el espectador y mantiene un diálogo entre la realidad construida y su entorno más inmediato, la naturaleza, entendida como soporte plástico y continente de historias encubiertas. El laberinto del deseo, la aparición de cuerpos entre las sombras, las sugerencias narrativas, son fundamentales” (Rubio, 2007 : 23).

D'aquesta manera, *“Marcos nos habla de la desolación. Sus paisajes son lugares por donde ha pasado el hombre, vemos sus huellas, pero son huellas de abandono y desolación”* (Olivares, 2006 : 226).

Finalment, el seu treball *Alrededor del Sueño* (2001) ha estat interpretat com a condensador d'una producció marcada per la narració dins de la narració, a partir de la inclusió de la finestra en el quadre, i per l'ús del paisatge simbòlic, amb el qual construeix imatges que conviden a la reflexió (Olivares, 2006 : 226).

Ouka Leele

Madrid, 1957.

Autora de gran rellevància en el focus madrileny de transició democràtica de què la seva obra es va alçar com a estandard:

“Elle devient une star dans ce milieu d'artistes espagnols qui bousculent l'image dans ses derniers et convenables retranchements. Sa notoriété franchit les frontières, et ses photographies deviennent le symbole de cette explosion culturelle espagnole, provocatrice et appelée à s'assagir” (Mesplé, 2006 : 158).

Així, *“sus fotografías pintadas se transformaron en algunos de los iconos históricos más celebrados de ese momento, en el que fue elegida como representante de lo que se denominó postmodernidad”* (Rubio, 2007 : 25).

La gran troballa en el seu treball, que iniciaria per la via del seu professor Pablo Pérez Mínguez, va ser l'aplicació de colors àcids saturats a partir d'aquarel·les: una tècnica pictòrica sobre un suport fotogràfic en blanc i negre, del que en resulta un aspecte irreal i artificial. Aquesta estètica particular al·ludeix a un romàntic món propi, compost per un gran nombre de retrats i escenes dràmatic-surrealistes. Aquestes escenes, plenes d'objectes simbòlics acuradament seleccionats i disposats, es mostren impregnades d'un llenguatge surrealista i oníric que s'ha anat fent més poètic i barroc al llarg de la seva dilatada carrera (Olivares, 2006 : 298):

“Se inició con unas imágenes inmaduras y sorprendentes, pero cuyas pretensiones de artisticidad le han ido llevando no sólo a pintar sobre los propios soportes, sino a recrear escenas pueriles, extemporáneas y decididamente kitch, próximas al universo alegórico del primer pictorialismo” (López Mondéjar, 2005 : 527).

L'evolució en la maduresa d'aquesta autora és paral·lela al canvi que experimentarà el panorama artístic i fotogràfic en la dècada dels anys setanta i vuitanta. Com a exemple d'aquesta qüestió podem visualitzar treballs com *Peluquerías* (1979), que participa de l'aspecte agressiu de l'estil de *Nueva Lente*, i com tot això és matisat posteriorment en la seva producció de mitjan anys vuitanta, fent el pas de la protesta crispada a la introspecció i el suggeriment (Santos, 1991 : 51):

“El mundo de Ouke Leele es una aventura hacia la libertad de creación, un mundo pleno de significado en el que potencia la imaginación, la humanidad de los objetos, la poetización de lo cotidiano, y logra una fuerte originalidad. Su arte reside en la reinención de la disposición del espacio escénico” (Rubio, 2007 : 25).

Xavier Ribas

Barcelona, 1960.

Aquest autor dedica les seves sèries fotogràfiques a una incansable reflexió sobre la ciutat contemporània i el seu extraradi. Així, en la seva producció abunden els senyals i les petjades, com a residu o com a ruïna, que serveixen per evidenciar el pas de l'home: *“A partir de la noción de huella, o de límite, sus imágenes nos inducen a pensar en el tiempo histórico y biográfico del paisaje y sus componentes simbólicos o rituales”* (VVAA, 2007 : 218).

La seva producció s'inicia amb una primera etapa marcada per l'exploració de l'espai urbà, etapa que inclou el projecte *Domingos* (1994-1997), en el qual es mostra com l'oci fa que els espais perifèrics es poblïn de manera ocasional. Aquesta serie és reconeguda com a referent de la fotografia documental de la dècada dels noranta, així com de les preocupacions davant de l'urbanisme convuls d'aquesta etapa, a més d'assentar les bases de la seva producció posterior (Martín, 2008 : 1): *“Lo que nos trasmite es la experiencia del lugar antropológico, lo que desvela son las estructuras y las dinámicas que construyen el espacio social y conforman su identidad”* (Martín, 2008 : 1).

La seva producció en els anys següents, en la qual es fa present l'ús d'una estètica fotogràfica de la lletjor (Valdés, 2010 : 1), manté la recerca del territori viscut a partir de sèries que s'articulen sobre un element concret que és el que dóna nom al

projecte. En aquesta etapa s'incideix especialment en la idea de memòria i identitat dels llocs, donant lloc a sèries com *Flores* (2000), caracteritzada per la captació de llocs marcats per un anterior esdeveniment tràgic en les quals la fotografia es converteix en participi d'aquesta penosa memòria.

En els seus últims treballs pot admirar-se també com la seva obra s'ha tornat més complexa. El seu interès per l'espai habitat i la memòria el porten a captar jaciments arqueològics en *Estructuras Invisibles* (2006) en què l'absència d'indicis porta a la memòria a fer-se present a partir d'allò que ha desaparegut.

Montserrat Soto

Barcelona, 1961.

Artista l'obra fotogràfica del qual gira entorn de la capacitat de l'home per adequar-se al paisatge que l'envolta: “*En una revisió postmoderna del romanticismo y sus tácticas estéticas, Soto vuelve a colocar al espectador frente al espacio infinito e imposible del arte y de la naturaleza*” (Olivares, 2006 : 366).

En la seva producció se serveix de la repetida captació d'un gran espai buit per evocar en l'espectador la frustració enfront de la inaccessibilitat:

“El espectador se ve forzado a contemplar la naturaleza del significado y del espacio, así como el sentimiento de estar siendo explícitamente apartado por un sistema u otro. El anhelo de llenar la vacuidad, se convierte en empeño secreto que nos empuja a través del mismo, sin embargo, siempre fracasamos en nuestros esfuerzos” (Castellote, 2008 : 227).

A través de les seves preocupacions sobre els ciutadans i la seva manera de viure ha centrat la seva mirada en l'extraradi de les grans ciutats. Mostrant-nos rasos i zones en construcció, a partir d'unes imatges asèptiques, ens parla dels desfasaments d'unes ciutats que comparteixen aquestes zones inidentificables (De la Nuez, 2010 : 60).

Javier Vallhonrat

Madrid, 1953.

La seva llarga trajectòria, exemplar quant al paper del fotògraf bipolaritzat entre la moda i la creació, fet tan estès en les dècades precedents al canvi de segle, l'ha portat a aconseguir un gran reconeixement nacional i internacional.

La seva producció artística, conceptual i intimista, se centra en el protagonisme del cos humà així com en l'exploració dels límits entre la fotografia, la pintura, la *performance* i l'escultura. En aquestes dilatades recerques híbrides l'autor ha mantingut com a constants la reflexió formal, la recerca de bellesa i la importància del concepte de creació, que es tradueix en l'ús de la posada en escena, un concepte de fotografia que ell mateix ens explica:

“La fotografía nos permite situarnos en un punto intermedio entre lo puramente cotidiano y lo instrumental. Es decir, puede concebirse como instrumento de persuasión en una sociedad de consumo...Pero a la vez, nos permite actuar con un propósito radicalmente opuesto, como es el empeño de utilizar el proyecto artístico para posibilitar la experiencia de construir el ser” (VVAA, 2003 : 18-19).

Dins de les seves influències, Rosa Olivares apunta l'obra d'artistes com Marcel Duchamp, Francis Bacon o James Casebere, així com els moviments cubista, futurista i dadaïsta (Rubio, 2007 : 28) i influències que poden desprendre's del seu ampli coneixement de la fotografia contemporània (Olivares, 2006 : 394).

L'ús de la hibridació en la seva producció primerenca va tenir un fort impacte en el context madrileny dels anys vuitanta (Santos, 1991 : 51). La seva obra marcava així una ruptura que l'identificava com a autor profètic a partir dels qüestionaments metartístics en el quals no ha deixat d'evolucionar fins als nostres dies (Castellote, 2008 : 227). La relació entre pintura i fotografia destaca en la seva producció a partir de la sèrie *Homenajes* (1982-1983) portant fins al dubte la percepció de l'obra a partir dels seus propis fonaments tècnics (López Mondéjar, 2005 : 527):

“En Javier Vallhonrat encontramos otro de esos lugares comunes típicos del arte contemporáneo: la repetición del itinerario estilístico de los <ismos> pictóricos mejor acogidos, como una prueba definitiva de que el arte cada vez tiene menos que ver con el mundo de las cosas y más con el mismo mundo del arte” (Fontcuberta, 2008 : 213).

La recerca sobre les limitacions del propi mitjà fotogràfic ha centrat gran part de les seves preocupacions teòriques. Això va motivar una manera de treballar a partir de conceptes bàsics com el temps i la llum, que conformen l'emblemàtica sèrie

Autogramas (1991), que més tard s'ha vist completada amb el protagonisme creixent de la construcció. Per a Oliva María Rubio, aquesta inclusió de l'arquitectura en les seves peces interroga sobre la fragilitat del llenguatge fotogràfic, sobre el caràcter construït o fictici a partir de la idea de la fotografia com a suport bidimensional (Rubio, 2007 : 28).

La hibridació serveix a aquest autor per presentar un camí a l'autonomia artística en què la fotografia s'uneix a la història de l'art a partir d'unes imatges antirealistes de potent càrrega dramàtica i mínims elements:

“La manera de dar a su obra autonomía artística va en la dirección de un reduccionismo metalingüístico que adopta formas difusas de conceptualismo y minimalismo (...) El anti-realismo de Vallhonrat no es tanto un programa minuciosamente articulado sino más bien una consecuencia empírica de su aproximación a la fotografía desde criterios pictóricos o escultóricos” (Ribalta, 1998 : 6).

El cos humà apareix com a element fonamental a partir de projectes com a *Animal-vegetal* (1986), projecte que destaca Joan Fontcuberta com a punt de trobada per a disciplines com la *performance* i el *bodyart* amb la tradició pictòrica i escultòrica (Fontcuberta, 2008 : 214).

Alejandro Castellote ha identificat el projecte *Acaso* (2001-2003) com la seva obra mestra (Castellote, 2008 : 227). La reflexió sobre els límits fotogràfics pren un to més enigmàtic i crític, nu de retòrica i artifici en aquest treball sobre el que Castellote comenta: *“Acaso es un viaje a la psique de Javier Vallhonrat, una penetración en su subconsciente y su vuelo por imágenes simbólicas, sueños y representaciones en fotografía. Se trata de un mundo tanto bi como tridimensional, real y artificial”* (Castellote, 2008 : 227).

Valentín Vallhonrat

Madrid, 1956.

La producció fotogràfica d'aquest autor reuneix diferents propostes que convergeixen en l'anàlisi de la perspectiva. Per aconseguir-ho, parteix de diverses tècniques fotogràfiques, amb les quals sovint aconseguix imatges amb una il·luminació forçada o un to extrem que du l'espectador a qüestionar allò que li és mostrat.

Les seves metòdiques sèries són mostra de la fredor amb les quals aborda el seu treball. Segons Rosa Olivares, la coherència s'aconsegueix a partir de la repetició de models, reals o no, amb els quals simbolitza tot un seguit d'emocions que sembla voler catalogar:

“La naturaleza a partir de su representación. Esta será la clave de toda su producción posterior (...) Todo lo que no siente ni palpita servirá para catalogar los sentimientos (...) El sentido del espectáculo, reforzando la carga emotiva de la representación por encima de lo representado, es un denominador común en todo su trabajo” (Olivares, 2006 : 398).

En aquest sentit és molt significatiu el treball recollit sota l'enunciat *Cristal Oscuro* (1996), en el qual analitzava les emocions humanes des de la seva representació a partir de retrats de maniquís anatòmics o nines (Rojo, 1996). Un treball que va cridar l'atenció de Daniel Canogar, qui va dir: *“Con expresiones extremadamente humanas y expresivas, los maniqués recuerdan a penitentes de la iconografía pictórica mística (...) El estetismo que impregna la realización de esta serie parece conferir vida al cadáver anatómico”* (Canogar, 2004 : 173).

Entre els seus projectes destaca *Vuelo del Ángel* (2011), una sèrie d'imatges on apareixen maquetes d'importants centres religiosos o de poder embolicats per una densa atmosfera blavosa. El títol d'aquesta sèrie fa referència al punt de vista des del qual aquestes arquitectures fingides són captades. El to blau, obtingut mitjançant una clàssica tècnica cinematogràfica (*la nuit américaine*), evoca un moment crepuscular i doten l'estructura d'un aire romàntic i enigmàtic:

“Valentín Vallhonrat nos muestra a través de sus instantáneas que vemos lo que queremos ver. Anulamos nuestra responsabilidad para criticar las estructuras de poder y sus simulaciones. Simplemente creemos en la Force majeure de la imagen icónica, de que los poderes que existen han creado para controlarnos. La genial fotografía y lenguaje visual de Vallhonrat revelan que este hipnotizante truco de magia aparece sin lugar a duda salido de la nada” (Castellote, 2008 : 229).

CONCLUSIONS

Per concloure aquest estat de la qüestió sobre la fotografia contemporània al nostre territori hem volgut fer una petita reflexió sobre les dades extretes de la bibliografia.

Així, podem concloure que el paper de Catalunya ha estat de gran importància per a la fotografia de l'estat espanyol del segle XX, sobretot pel que fa a l'arribada de diverses tendències artístiques internacionals. D'aquesta manera, l'arribada d'aquests contactes amb l'exterior va ser clau per a l'activitat fotogràfica, una disciplina artística insuficientment desenvolupada en el nostre país a mercè de les dificultats derivades del problemes polítics i socials.

L'etapa d'estudi que ens ha ocupat, per tant, és la que aconseguim, no només acabar amb el retard anterior, sinó avançar fins a posar-se al costat del panorama artístic internacional del segle XXI, caracteritzat per la globalització i la consolidació de la fotografia com a mitjà protagonista emergent enmig de l'huracà de tendències postmodernes.

D'aquesta manera, i finalment, avui dia sembla que pot dir-se que la fotografia espanyola contemporània ja dóna els seus fruits o, com a mínim, que floreix amb la mateixa intensitat o en les mateixes circumstàncies amb què ho fa aquesta mateixa disciplina a qualsevol altre estat del món occidental.

BIBLIOGRAFIA

- Alberto ANAUT (2007): “Razones para el futuro”. *Diccionario de fotógrafos: 1998-2007*. Madrid: La Fábrica.
- Miles BARTH (1991): “Revolución, Evolución y Fotografía Española hacia los noventa”. *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Gabriel BAURET (2002): “Interrogar a la ciudad”. *Very very bad news*. Barcelona: Actar.
- María Llüisa BORRÁS (1998): “L’ull de sis fotògrafes”. *L’ull de sis fotògrafes: Pilar Aymerich, Colita, Silvia T. Colmenero, Cristina G. Rodero, Isabel Muñoz, Ana Torralva*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell.
- Francisco CAJA (1991): “Fotografía y modernidad”. *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- David CAMPANY (2006): *Arte y fotografía*. Barcelona: Phaidon.
- Daniel CANOGAR (2004): “El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte”. *La Certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carlos CÁNOVAS (2008): “Renovar la mirada”. *Entre sombras; fotografías en la Fundación Museo Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Julio CARO BAROJA (1998): “La pasión de la fotografía”. *L’ull de sis fotògrafes: Pilar Aymerich, Colita, Silvia T. Colmenero, Cristina G. Rodero, Isabel Muñoz, Ana Torralva*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell.
- Alejandro CASTELLOTE (1991): “En la línea de la sombra”. *En la línea de sombra diez fotógrafos españoles*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ____ (2008): “Campos de golf en el desierto”. *Nuevas historias: a new view of Spanish photography and video art*. Ostfildern: Hatje Cantz.

- ____ (2013): “Sobre David Jiménez” en *Muy Cerca*, <http://www.muycerca.net/>, consultat el 04/04/2013.
- Fernando CASTRO FLÓREZ (2012): “Chema Madoz: ocurrencias y regalos para la vista”. *Chema Madoz*. Madrid: La Fábrica.
- Iván DE LA NUEZ (2010): *Atopia. Arte y ciudad en el s. XXI*. Barcelona: Diputació de Barcelona, CCCB.
- Álvaro DE LA RICA (2012): “Las fronteras transparentes. A propósito de las fotografías de Anna Malagrida”. *Revisiones 07*. Ed. Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo/ Universidad de Navarra.
- José Maria DÍAZ MAROTO (2008): *15 años de Fotografía Española Contemporánea*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Rafael DOCTOR (1993): “Introducción a la fotografía de creación en España”. *Nueva Lente; Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*. Madrid: Canal de Isabel II.
- Joan FONTCUBERTA (1984): “Nueva visión y fotografía experimental”. *Idas y Caos; Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Madrid: El Viso.
- ____ (2003): *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ____ (1997): *El Beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ____ (2008): *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ____ (2007): “Fotografía: ¿Por qué la llamamos amor cuando queremos decir sexo?” *Diccionario de fotógrafos: 1998-2007*. Madrid: La Fábrica.
- Xosé GARRIDO (2012): “Ideas, reflexiones y digresiones en torno a la obra de Jordi Bernadó”. *Fragmentos para una cronotopografía del simulacro*. A Coruña: MACUF, Gas Natural Fenosa. Consultado en <http://www.jordibernado.com/> (08/08/2013).
- Publio LÓPEZ MONDÉJAR (2005): *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

- Alberto MARTÍN (2008): *Xavier Ribas. De la periferia al subsuelo*. León: MUSAC.
- Louis MESPLE (2006): *L'aventure de la photo contemporaine*. Paris: Chêne.
- Josep MONZÓ (1991): "El camino de la fotografía en España". *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Rosa OLIVARES (2006): *100 fotógrafos españoles*. Madrid: Exit.
- Glòria PICAZO/ Jorge RIBALTA (2003): *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Michel POIVERT (2010): *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Jorge RIBALTA (1998): "Espectáculos fotográficos. Notas sobre formas Anti-Documentales en algunos Trabajos Fotográficos recientes en España". *Zeitgenössische Fotografie aus Spanien*. Düsseldorf: Galerie Wolfgang Gmyrek.
- ____ (2008): "Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española". *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Josep RIGOL (1988): "Entrevista a Joan Fontcuberta". *Camera Internacional, Mayo-Junio*.
- José Andrés ROJO (1996): "Valentín Vallhonrat viaja al otro lado del espejo". *EL PAÍS*. Madrid, 7 de Febrero de 1996. Consultado en http://elpais.com/diario/1996/02/07/cultura/823647603_850215.html (02/07/2013).
- Oliva María RUBIO (2007): *Itinerarios afines: 10 fotógrafos españoles / Affinity paths: 10 spanish photographers*. Madrid: SEACEX.
- Manuel SANTOS (1991): *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Xosé Luis SUÁREZ CANAL (1991): "Lo caduco y lo nuevo". *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Laura TERRÉ ALONSO (2000): "Otro fin de siglo la fotografía en Cataluña de 1975 a 1999". *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona: Lunwerg.
- Andrea VALDÉS (2010): *Antes que Todo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.

- Manuela VILLA (2007): *Diccionario de fotógrafos: 1998-2007*. Madrid: La Fábrica.
- David PÉREZ (2004): *La Certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maria Josep MULET (2000): *Fotografia contemporània a Mallorca*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears.
- VVAA (1995): *A corps perdus. Rencontres internationales de la Photographie d'Arles*. Arles.
- VVAA (1999): *I Debate de Fotografía: Estado de la fotografía contemporánea española, tercera mesa*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- VVAA (2003): *Javier Vallhonrat habla con Santiago Olmo*. Madrid: La Fábrica.
- VVAA (2007): *Ocho Visiones: Distrito C*. Fundación Telefónica.