



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA,
NUEVA FOTOGRAFÍA
FOTOGRAFÍA DE LOS AÑOS 80 Y 90
EN LA COLECCIÓN DEL MNCARS**

2004

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

museu
d'Art
espanyol
contemporani

Fundació Joan March
Palma

Sant Miquel, 11. Palma
www.march.es


museo
de Arte
abstracto
español

Fundación Joan March
Cuenca

Casas Colgadas. Cuenca
www.march.es



8 428845 011647



NUEVA TECNOLOGÍA
NUEVA ICONOGRAFÍA
NUEVA FOTOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA DE LOS AÑOS 80 Y 90 EN LA
COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

NUEVA TECNOLOGÍA NUEVA ICONOGRAFÍA NUEVA FOTOGRAFÍA
FOTOGRAFÍA DE LOS AÑOS 80 Y 90 EN LA COLECCIÓN DEL
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

NUEVA TECNOLOGÍA
NUEVA ICONOGRAFÍA
NUEVA FOTOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA

DE LOS AÑOS 80 Y 90

EN LA COLECCIÓN DEL

MUSEO NACIONAL

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

14 septiembre - 4 diciembre 2004

museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

museo de Arte abstracto español, Cuenca

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 5 **Presentación**
- 7 *Nueva tecnología + nueva iconografía =
nueva fotografía. Fotografía de los
años 80 y 90 en la colección de MNCARS*
Catherine Coleman
- 29 *Lo nuevo y la manera. Algunos aspectos
de la fotografía artística desde los años 70*
Pablo Llorca
- 52 **Catálogo de obras**
- 135 **Forward**
- 136 *New Technology + New Iconography = New
Photography: Photography of the 80's and
90's in the Collection of MNCARS*
Catherine Coleman
- 141 *The New and Style: Some Aspects of Artistic
Photography Since the 70's*
Pablo Llorca

Bajo el título *Nueva tecnología, nueva iconografía, nueva fotografía*, la Fundación Juan March presenta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma y posteriormente en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca una selección de 39 fotografías, de 36 autores, realizadas durante los años 80 y 90, procedentes de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Esta exposición colectiva quiere reflejar, a través de un panorama internacional, el importante cambio producido durante las últimas décadas del siglo XX en la cultura visual y la relevante transformación de la fotografía como herramienta de registro documental en instrumento con valor artístico autónomo; un cambio sustancial que ha proporcionado nuevas vías de experimentación alterando las reglas y códigos propios del lenguaje fotográfico. Ante las posibilidades que ofrece el desarrollo de las nuevas tecnologías, los artistas proponen nuevas imágenes con diferentes planteamientos documentales, narrativos o conceptuales, con los que plasmar temas e iconografías variadas, como la identidad de los géneros, el paisaje rural o urbano y la arquitectura. Los artistas contemporáneos, conscientes de la capacidad expresiva de la fotografía y protagonistas de la disolución de las fronteras o los límites entre los géneros y las modalidades artísticas, proponen nuevas imágenes como una forma diferente de entender y plasmar el mundo para reintroducir el arte en la realidad e incluso reinventarla.

La Fundación Juan March agradece al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía su generosidad en el préstamo de las obras y, muy especialmente, a su conservadora de fotografía, Catherine Coleman, su asesoramiento como comisaria de la exposición y como autora de uno de los textos del catálogo; a Gabriela Castillo su eficaz ayuda y colaboración desde el departamento de fotografía del MNCARS; y a Pablo Llorca su contribución con un texto para el catálogo. Con la colaboración de todos ellos la Fundación Juan March muestra una selección de obras de algunos de los creadores más emblemáticos de la fotografía contemporánea.

NUEVA TECNOLOGÍA + NUEVA ICONOGRAFÍA = NUEVA FOTOGRAFÍA

Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS

Catherine Coleman

La selección de veinte años de fotografía de la colección del MNCARS refleja los numerosos cambios que han tenido lugar entre 1980 y 2000 tanto en la práctica como en el contenido artísticos en el mundo de la fotografía. El vertiginoso desarrollo tecnológico producido en el ámbito de la fotografía a color y de la imagen digital ha dejado que la tradicional copia de gelatina en blanco y negro quede rezagada, al tiempo que ha abierto una puerta a nuevas posibilidades artísticas que atrajeron a nuevos seguidores. La fotografía ya no queda relegada únicamente a los fotógrafos sino que pintores, escultores y artistas multidisciplinares también la adoptan. Las trascendentales innovaciones que se han logrado en este período de veinte años sólo son comparables a los rápidos cambios que tuvieron lugar en los primeros veinte años de la historia de la fotografía, que contemplaron el nacimiento del daguerrotipo en

1836 (una imagen única), el proceso positivo/negativo que produjo el calotipo, que permitió la creación de múltiples imágenes a partir del mismo negativo, inventado por William Henry Fox Talbot en 1834 y perfeccionado en 1840, y el descubrimiento del colodión en 1851. Éste supondrá un salto cualitativo, ya que proporcionará al autor la conjunción de lo mejor de las técnicas del daguerrotipo y del calotipo.¹

La relación simbiótica entre ciencia, industria y arte siempre se ha identificado como una cualidad única de la fotografía y así se ha mantenido debido a las importantes innovaciones de las décadas de los 80 y 90 del siglo XX. El cibachrome (nombre que proviene de la empresa farmacéutica suiza Ciba Geygi) o la fotografía a color revelada industrialmente se comercializó a partir de 1981 como la copia ilfochrome. Este invento proporciona dos ventajas igualmente atractivas para pintores y fotógrafos. En primer lugar, el artista no tiene que realizar el laborioso trabajo en el cuarto oscuro puesto que la copia se revela industrialmente. En segundo lugar, la copia se puede revelar a un tamaño mucho mayor que si procediera de un negativo tradicional; de esta forma, una fotografía a color, grande y de gran calidad puede competir con un cuadro tanto en tamaño como en paleta. Un factor añadido es el motivo comercial: una fotografía a color de gran tamaño se multiplica a partir del mismo negativo, mientras que el cuadro es único, una situación muy sugerente para el propietario de una galería.² Por consiguiente, ahora es muy común que un pintor sea además fotógrafo, como es el caso del artista irlandés afincado en Barcelona, Sean Scully.

La fotografía digital, inventada por Sony en 1980, que utiliza un soporte magnético (la conversión de analógico a digital) y cuyas consecuencias y alcance todavía se desconocen, convierte al carrete en un

objeto obsoleto.³ Desde su invención, la resolución de píxeles de la imagen digital ha ido mejorando constantemente, produciendo una calidad cada vez mejor de imágenes impresas por ordenador (por ejemplo, las copias realizadas con impresora de chorro de tinta de Paloma Navares). La imagen digital provoca el surgimiento de nuevos contenidos como la investigación de la veracidad de la representación. La manipulación de la realidad de Gregory Crewdson en *Wonder Bread Pile* (1998) (cat. 10) es un ejemplo de ello. El siniestro escenario es un jardín trasero americano habitado por pájaros disecados que protegen montones de Wonder Bread (pan Bimbo) y que están rodeados de comida putrefacta, madera quemada y escombros originados por una catástrofe inexplicada. Una neblina humeante oculta la apenas visible casa de las afueras que se intuye en la parte superior izquierda y crea una atmósfera espectral. A Crewdson le interesa el modo en que la fotografía se distingue de otras formas de narración como la escritura o el cine pero también su relación con éstas. Presentimos que algo no funciona y que el peligro acecha en el bosque. Crewdson crea un mundo verosímil y lo exagera con el objeto de describir un desastre ficticio y desconcertante.

El cuerpo: el género y el yo

En las décadas 80 y 90 asistimos a la aparición de la mujer como protagonista en la escena artística con una nueva iconografía: el cuerpo, la identidad de género, el auto-análisis, la auto-conciencia, la auto-representación y la denuncia de estereotipos, entre otros, que contribuyen a la ruptura de los límites disciplinares tradicionales. Hay temas de género que se han abordado en fotografía y no así en pintura. Los temas históricos de *El Rapto de las Sabinas* o *Judith y Holofernes* se encuentran entre las escasas

excepciones mencionables, aunque por costumbre pintadas desde un punto de vista masculino.⁴ No es circunstancial que la mujer artista y la fotografía como medio artístico se introdujeran en consonancia en la institución del museo de arte en la década de los 70 en los Estados Unidos y en algunos países europeos, y en España algo después, a mediados de los 80 y durante los 90, esto último por razones históricas obvias que no nos conciernen aquí⁵. Por qué tantas mujeres artistas escogen la fotografía o formas artísticas basadas en la fotografía como principal medio de expresión es un tema en el que no entraremos y nos limitaremos a afirmar que hay una relación entre la aceptación por parte de los museos de arte tanto de artistas mujeres como de fotografía en el período que tratamos. Hay motivos socio-económicos que conducen a esta *consagración* institucional y la nueva iconografía desarrollada por las mujeres artistas que utilizan la fotografía como instrumento constituye una novedad en el tradicional vocabulario artístico de los museos.

De los treinta y seis artistas representados en “Nueva tecnología, nueva iconografía, nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS”, diez son mujeres⁶ pero no son las únicas en abordar los temas más posmodernos: la identidad y el yo. El japonés Yasumasa Morimura (que reivindica ser un artista y no un fotógrafo) estudia, con mucho humor e ironía, las fronteras del cambio de género en *Doublonnage (Marcel)*, 1988, (cat. 24), una referencia obvia al álter ego de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, tal y como lo fotografió Man Ray en 1921 (fig. 1). Morimura juega con lo doble, como se evidencia en la cinta geométrica del sombrero: él es su propio modelo y, de hecho, la mayoría de su obra son autorretratos. Esta fotografía sirve de muestra de una segunda tendencia posmodernista, la de la apropiación, donde el artista recrea las imágenes de un maestro anterior (Walker Evans apropiado por Sherrie Levine, por ejemplo). Morimura mezcla influencias japonesas y occidentales. Su maquillaje blanco es como el de las geishas y, como señala Pilar Gonzalo⁷,

Doublonnage es una referencia al teatro tradicional Kabuki, donde los personajes femeninos (Onnagata) los interpretan hombres, de la misma forma que Duchamp es Rose Sélavy y Morimura es el áter ego femenino de Duchamp. El título "doble" también es una referencia a los diversos significados que se encuentran en la propia fotografía. El rostro es afeminadamente pálido mientras que los brazos y las manos (los de Morimura) son robustos y masculinos; en la fotografía de Man Ray son los de una mujer.

Robert Mapplethorpe también estudia la identidad sexual, para la que utiliza modelos y a sí mismo. En su autorretrato de perfil (cat. 23) lleva maquillaje, un hermoso pelo ondulado y un elegante abrigo con un lujoso cuello de pieles, el modelo de feminidad. En otro autorretrato de la colección del MNCARS vemos a Mapplethorpe vestido de cuero negro: las tendencias sadomasoquistas del artista son notorias. Adopta la postura de macho desafiante de James Dean, con un pitillo pendiéndole de la boca, lo contrario del primer autorretrato maravillosamente ficticio. Mapplethorpe cultiva la estética de sus temas a través de una tradicional fotografía en blanco y negro, con la que acentúa la belleza física, la textura corporal, la composición geométrica y una iluminación profesional y cuidada. Admira el



Fig. 1. Man Ray
Portrait of Marcel Duchamp as Rose Sélavy,
1921



Fig. 2. Cindy Sherman
Untitled (Serie "Bus Riders"), 1976/2000

cuerpo masculino musculoso y hasta las flores que fotografía poseen un fuerte contenido erótico. Mapplethorpe fue uno de los primeros artistas que utilizaron su propia imagen con el objeto de transgredir el tema tradicional y enfrenta el estereotipo de hombre "duro" con el de la mujer "guapa y sumisa".

Cindy Sherman utiliza una táctica distinta ya que en sus obras tempranas (fig. 2) ella misma es la protagonista: disfrazada, con peluca y maquillada para muchos *roles* que parodian los estereotipos femeninos y denuncian la violencia de género. En *Untitled #156* (cat. 35) cultiva la estética de la fealdad y la decadencia y explora el mito de la mujer/bruja, tan siniestra como las del *Aquelarre* de Goya, o alude a la Eva culpable expulsada del Jardín del Edén. En esta fotografía en concreto, abierta a la interpretación individual, los ojos ennegrecidos de la figura parecen denunciar el abuso físico. Hay un tono de violencia, bien física, debido a los golpes, o bien psicológica, debido a la pobreza, ya que va vestida como una mendiga. Sherman es extremadamente camaleónica en sus transformaciones, se ayuda de partes del cuerpo y mucho maquillaje, mutilaciones

y añadidos que deforman y transforman su cuerpo. También se cuida, de una forma perfeccionista, de adquirir el *attrezzo* adecuado, controla la iluminación y crea un ambiente siniestro, irónico o trágico; en esta “película” sólo faltan el sonido y el movimiento.

Sherman crea y controla todos y cada uno de los aspectos psicológicos de la imagen, un método de trabajo adoptado por el cubano Juan Pablo Ballester, como se ve en *Fidel* (cat. 3), cuyas animadoras de inspiración *yankee* posan bajo un cartel de Coca-Cola. Las imágenes con las que Sherman se autorretrata en este período las realiza con una cámara de rebobinado automático, mientras que Ballester dirige la imagen como un cineasta y en realidad no saca la fotografía (un proceso similar al de Helena Almeida, que no siempre toma la instantánea cuando ella es la protagonista que actúa dentro del cuadro). Al igual que con Gregory Crewdson, numerosos críticos asocian la obra de Sherman con las películas de terror de Alfred Hitchcock, de las que es una gran entusiasta.

La artista portuguesa Helena Almeida se autorretrataba a mediados de los 70 y aparecía con la cara pintada, una práctica que más tarde abandonaría. Sin embargo, siempre está presente en sus fotografías, en las que retrata su cuerpo, piernas, manos y brazos transformados por la pintura o representados por formas pintadas que la prolongan o la “penetran” (cat. 2). Ella enfatiza tanto su presencia como su ausencia física a través de una desintegración corporal progresiva, casi desaparición, acompañada de una violencia insinuada.

Ana Laura Aláez se ocupa del estereotipo de mujer publicitaria y utiliza su bella imagen y su hermoso cuerpo para desafiar el concepto de belleza, artificial e impuesto, en una fotografía que irónicamente titula *Creative*

Powder (cat. 1), un juego de palabras entre poder (power) creativo y polvos (powder) cosméticos, dos palabras que en inglés prácticamente se escriben y se pronuncian igual. Su doble autorretrato reflejado en un espejo con polvos de colores amontonados, como si fueran la paleta de un pintor, es una doble burla. Esta actitud contrasta con la de Rafael Navarro, que continúa explotando el canon de belleza y las proporciones femeninas en *Dúo III* (cat. 28), donde yuxtapone las piernas de una mujer a un fragmento de escultura de cerámica para contrastar la textura orgánica con la inorgánica. *Dúo* está hecha a partir de dos negativos, uno de ellos invertido.

Susy Gómez pinta sobre la fotografía de un anuncio en el que unas piernas elegantes acaban en raíces pintadas en vez de en pies (cat. 17). Oculta la imagen de la modelo y desfigura las piernas perfectas para hacer referencia a la existencia superficial y vacua de la modelo. Al igual que Aláez, ataca el estereotipado concepto masculino de belleza ideal.

La monumental fotografía en blanco y negro sobre algodón de los 90 de Hannah Collins, *Hair with Eyes* (cat. 9), muestra una hermosa cabellera, el atributo femenino de seducción y tentación. Como Victoria Combalía ha señalado, "rapar el cabello a una mujer ha sido uno de los castigos humillantes, tanto en la Edad Media como en nuestro siglo, y tal vez por ello, para subvertir esta maldición, las jóvenes de hoy se rapan el pelo al cero"⁸. Para las mujeres, el pelo supone tanto una obsesión como una afirmación, lo que explica, en parte, que en los retratos que hace Carmela García de lesbianas, algunas lleven el pelo cortado casi al rape (cat. 14). El intercambio de miradas en la zona de duchas está impregnado de deseo y de palabras sobreentendidas, recalcadas por el reflejo en los espejos.

Otro artista que halla simbolismo en el pelo es el brasileño Tunga, que trabaja el video, la *performance*, la escultura y la fotografía, todas “mutuamente contaminadas”, según sus propias palabras. Su simbolismo, sin embargo, no se fundamenta en el tema del género. Tunga, más bien, ha basado gran parte de su obra, durante un período de tiempo prolongado, en un “mito” inventado sobre el pelo⁹. El artista “construye documentación alternativa que mezcla lo fantasmagórico y lo mundano, lo plausible y lo implausible”¹⁰. Su serie de cuatro fotografías *P.Q.R.K.* (cat.37) es el resultado de una instalación preparada para la decimonovena Bienal de São Paulo en 1987, en la que están presentes dos elementos constantes en la obra de Tunga: el pelo y el círculo. En la serie encontramos un doble autorretrato. El actor que hace girar la cabeza describiendo un círculo en la playa es el propio Tunga (fig. 3) y la cabeza decapitada es un molde que se asemeja a él. La *performance* que documentan estas fotografías se titulaba “Sembrando sirenas” y originalmente era un



Fig. 3. Tunga
Semeando Sereias, 1988

cortometraje producido para Greenpeace. Sin embargo, el corto se perdió y no se hizo nada con la obra hasta 1998, cuando organizó la exposición "Amnesia". Fundamentalmente, la obra de Tunga se ocupa de la mitología, la alquimia, la sexualidad, la ciencia y el ritual. La *performance* es fundamental en sus obras y estas cuatro fotografías documentan ese proceso. Los objetos, las reliquias y las fotografías tienden a autentificar la estructura mitológica y, de esta forma, actúan como sustitutos de la propia historia.

La prostitución masculina es el tema de una serie de fotografías que sacó Philip-Lorca diCorcia del bulevar Santa Mónica de Hollywood iluminado por luces de neón, donde la calle es el lugar de trabajo. DiCorcia fríamente etiqueta las fotografías con el nombre, la edad, la ciudad de origen y el precio del chapero. *Brent Booth* de Des Moines, Iowa, cuesta 30 dólares y diCorcia le pagó al modelo esa cantidad para hacerle la fotografía (cat. 11). Sin embargo, el trabajo de diCorcia no es fotoperiodismo crítico como, por ejemplo, la denuncia de males sociales y la explotación infantil de Lewis Hine. Algunos críticos creen que la figura solitaria y desolada es una "víctima extrema de la hipócrita moralidad de la cultura occidental"¹¹. Este no es necesariamente el caso puesto que cualquiera puede conseguir un trabajo de baja categoría en los EEUU. Brent Booth podría ganarse la vida con el salario mínimo precisamente en el autocine en el que está sentado. DiCorcia no juzga; es lo que ha elegido Brent Booth.

Paloma Navares también ha trabajado con instalaciones utilizando varios instrumentos: la escultura, el video, el dibujo y la fotografía. Envuelve sus fotografías de acetato en bolsas de plástico transparente o las mete en frascos de cristal. Trabaja con fragmentos de imágenes que representan ojos, manos o torsos

como en *A Durero* (cat. 27). La artista hace frecuentes referencias a los maestros antiguos de la historia del arte, una práctica que ha seguido Morimura (Duchamp/Velázquez), Cindy Sherman (maestros del norte de Europa), Joel-Peter Witkin (Velázquez), Vik Muniz (Richard Serra) y Thomas Struth (que fotografía un doble autorretrato, el de Durero y el suyo propio, dándole la espalda al espectador [cat. 36]). En *A Durero* la percha simula los hombros de la mujer decapitada y el gancho, la cabeza y el cuello. La obra de Navares es autobiográfica y su trabajo posterior hace referencia a sus problemas con la vista; durante varias épocas tuvo los ojos vendados debido a una enfermedad ocular degenerativa.

La utilización del cuerpo de Daniel Canogar no está en absoluto relacionada con el tema del género. Mediante la utilización de la sencilla tecnología de los 90 (bombilla halógena, fotolito y cable eléctrico) se empeña en investigar la gravedad, con lo que logra que sus imágenes floten como fantasmas, y explora el interior del ser humano no por la vía de la radiografía científica y funcional, sino de una forma más mística (cat. 7). La imagen es intangible pero parece moverse dependiendo del punto de vista del espectador.

Las referencias corpóreas inmateriales de Gonzalo Puch (cat. 31) forman parte de una instalación efímera que realizó a principios de los 90, cuando había dejado de pintar. La americana colgada de una percha de madera comienza a arder. El humo que desprende la manga de la chaqueta provoca un proceso incontrolado cuyas imágenes están intencionadamente colocadas en un orden ilógico. El autor considera la pieza una muestra de su sentido del humor –no hay en absoluto violencia implícita– y un estudio de los efectos de la iluminación natural sobre las llamas. La vieja chaqueta la había utilizado en *performances* anteriores y, con el objeto de limpiar su armario, “arrasó con todo a su paso”.



Fig. 4. Robert Rauschenberg
Venice Canal, 1952

Volviendo a la práctica artística posmodernista a la que ya nos hemos referido, la apropiación de maestros antiguos y la cuestión de la autenticidad, hallamos incluso otro concepto, el de reciclar la obra propia, una práctica común a lo largo de la historia. Robert Rauschenberg vuelve a trabajar sobre su obra pero sin el bagaje teórico posmodernista. Un buen ejemplo es la fotografía que hizo de las góndolas venecianas en 1952 (fig. 4), refotografiadas en polaroid y blanqueadas en 1990 (cat. 32). Las primeras fotografías de Rauschenberg datan de 1949: cianotipos sobre papel heliográfico y revelados al sol, inconsciente de que estaba emulando las *Sun Pictures* (Imágenes solares) de Fox Talbot. Después de estudiar pintura con Josef Albers en el Black Mountain College, escogió primar la pintura porque exige una intervención más física pero nunca excluye la fotografía. No obstante, los primeros cuadros encáusticos de Rauschenberg que datan de 1951-52 nunca son completamente negros o completamente blancos, polaridades que recuerdan a las películas en blanco en negro. La intervención de 1990 muestra el compromiso continuo de Rauschenberg con todos los aspectos de la creación de imágenes, superando la distinción entre fotografía y pintura; en *Gondolas. Venice*

divide la obra en cuatro cuadrados al tiempo que oscurece y recrea la simple representación de las góndolas: de la fotografía de 1952 aún se distinguen el pegaso y las rayas del cojín. El precedente de borrar un trabajo anterior (no siempre el suyo) se remonta a *Erased De Kooning drawing/Robert Rauschenberg/1953*, una hoja de papel en blanco con una sombra apenas visible de sus anteriores huellas que continúa perteneciendo a la colección del artista.

Enfoques poco convencionales: el paisaje rural, el paisaje urbano y la arquitectura

Un tema más tradicional como es el paisaje rural, el paisaje urbano y la arquitectura en diversas variaciones se enfoca desde un punto de vista minimalista/conceptual impersonal. Desde mediados de la década de los 80, un grupo de fotógrafos alemanes se esforzaron por codificar el mundo exterior o figurativo. Esta documentación objetiva (a veces interpretada como banal) de arquitectura industrial, impersonal y anónima, fue postulada por Bernd y Hilla Becher, profesores en la Kunstakademie Düsseldorf, que trabajan con fotografía en blanco y negro. Sus alumnos continúan su trabajo sistematizado, o trabajo en serie, pero en color. Thomas Ruff enturbia la imagen arquitectónica que rememora nuestros recuerdos borrosos (cat. 33). Candida Höfer documenta interiores públicos impersonales y Thomas Struth clasificaciones de museos. El doble autorretrato tomado en la Pinakothek de Munich reduce el espacio entre los planos visuales.

Las fotografías de Axel Hütte están desprovistas de seres humanos pero la ausencia romántica se sitúa en una rica interpretación de un paisaje evocador. Obras como *Nourlangie Billabong I Australia 2000*

(cat. 21) relucen, bien debido al reflejo del agua en un pantano tropical, o bien por el truco del espejo sobre el que está colocada la fotografía. Jan Fabre (que no pertenece a la Escuela de Düsseldorf) invierte el reflejo del castillo de Tívoli en el agua, tal vez un juego sobre la imagen invertida de la fotografía tradicional cuando se mira a través del objetivo (cat. 12).

Las monumentales copias en color de Andreas Gursky, que también pertenece a la Escuela de Düsseldorf, son un excelente ejemplo de los efectos del desarrollo tecnológico en la fotografía a color de los 90. Es fotografía monumental para arquitectura monumental. La escala es un elemento imponente en las fotografías de Gursky y la presencia humana está ausente o es insignificante. La fotografía ampliada revela detalles que el propio fotógrafo desconoce hasta que se revela la fotografía. *Shanghai* (cat. 19) es una visión de la "tecnología punta" del hotel Grand Hyatt de dicha ciudad, el tercer rascacielos más alto del mundo, construido por Jin Mao. El propio hotel ocupa veinticuatro plantas, 53-87. Gursky se sitúa en una parada del ascensor y mira al frente, en dirección a los cuadros enmarcados que cuelgan en la rotonda y captura el movimiento ascendente del ascensor. La vista panorámica es una progresión de visibilidad total a reducida aunque queda por alcanzar la última planta. Las coloridas formas geométricas del interior dominan absolutamente sobre las poquísimas personas (se cuentan tres en dieciséis plantas) que hay en los pasillos.

Al igual que Axel Hütte, el australiano Bill Henson también fotografía puentes. Desde 1997 ha trabajado en un proyecto en curso en el que fotografía puentes como obras de ingeniería abstractas y no funcionales, donde ofrece una información visual absolutamente mínima. En *Sin título* (cat. 20), el puente está envuelto en la más profunda de las oscuridades de una (silenciosa) noche sin luna en una carretera de Australia perdida de la mano de Dios. La serie es tan pavorosa como las fotografías de Crewdson y

el paisaje vacío, sin un alma, provoca una inquietante sensación de miedo o, como ha señalado un autor, la inquietud de lo desconocido.

Los últimos paisajes rurales y urbanos que vamos a tratar nos devuelven al punto de partida de la fotografía tradicional (técnicamente hablando) en blanco y negro. Chema Madoz elabora sus fotografías y hace una declaración elocuente acerca del paisaje rural que vemos en nuestros viajes colocando montañas de roca y arena en una maleta, con lo que crea un paisaje portátil, muy similar a la forma en que una postal resume una experiencia vivida (cat. 22). Madoz no crea obras monumentales como la Escuela de Düsseldorf, tampoco tiene que viajar a Alaska o al trópico para tratar un tema. Toda la experiencia de viajar –no sólo su memoria fotográfica– está contenida en la maleta. Ana Prada también aborda el tema de la escala y del objeto colocado fuera de contexto al fotografiar en color sus esculturas de objetos cotidianos transformados en formas sugerentes. Una cuchara de plástico corriente, por ejemplo, adquiere un nuevo significado cuando la sostiene o ataca una “tarántula Viuda Negra” de la misma forma que un tenedor de plástico cuyas púas, prolongadas con pajitas de plástico, se curvan como elegantes dedos (cats. 29-30).

Sergio Belinchón ha capturado las calles, pasos a nivel y hazañas de la ingeniería moderna de los nuevos sectores de la antigua Roma (cat. 6), de la misma forma que optó por fotografiar la arquitectura contemporánea del casco viejo de París. Gabriele Basilico ha fotografiado de modo conmovedor los edificios bombardeados de Beirut, en ruinas debido a la intervención bélica del hombre y no al paso natural del tiempo (cat. 5). Superviviente de la juerga prolongada que fue “La movida”, Alberto García-Alix fotografió la pared blanqueada de la “desaparecida” discoteca “Ole

Ole Angelot" (cat. 15) del paraíso *hippy* que fuera Formentera en la década de los 80. Las letras del nombre de la discoteca bailan en la pared blanca bajo la intensa luz del mediodía. Como poeta que es, muchas fotografías de García-Alix incluyen los elementos gráficos que se encuentran en los anuncios de películas y los carteles de escaparates. El juego de sombras y letras la convierte en una fotografía casi abstracta, a pesar de que García-Alix es más conocido por sus retratos, en particular por sus autorretratos.

La fotografía convencional en blanco y negro se presta bien a la invención y contraste formales, particularmente apropiada para los retratos. Xavier Guardans ha aprovechado este hecho al fotografiar una boda de afroamericanos en Whitney, Alabama (cat. 18). El trío mira fija y directamente a la cámara, sólo la novia sonríe. Otras fotografías de Guardans hablan más de la pobreza e idiosincrasia de la América profunda de los estados sureños. Cristina García Rodero fotografía tres niñas rezando y cantando con los ojos cerrados en la primera fila de una iglesia en Haití (cat. 16). La congregación de jóvenes estudiantes expresa la emoción religiosa inocente. García Rodero ha dedicado una larga carrera a documentar la práctica espiritual contemporánea, en ocasiones de origen antiguo.

A través de la fotografía en color, Tina Barney retrata la familia americana guapa y sana (la suya propia) que vive en Manhattan, veranea en Rhode Island, esquía en Sun Valley y tiene fortuna suficiente para poseer un Picasso del Período Azul en la colección de arte de la familia y criados a su servicio. Sus cibachromes documentan ocasiones sociales familiares e informales: barbacoas, picnics, graduaciones universitarias y, en este caso, una boda. *The Watch* muestra a los miembros de la familia (flanqueados por *Hombre con Absenta* de Picasso) mirando la hora, presumiblemente para dirigirse al evento (cat. 4).

En realidad, las copias a color y de gran formato realizadas por Barney, como hemos mencionado anteriormente, compiten con cuadros, de los que es coleccionista.

Joel-Peter Witkin realiza bocetos preparatorios de sus obras, que él llama pinturas o cuadros. En este sentido se trata de un ilustrador moderno. También interviene en su obra. Dibuja o raya el contacto de la fotografía con el fin de modificar cualquier aspecto de la realidad física que no quiere que aparezca en el negativo definitivo. El fotógrafo español José Ortiz Echagüe retocaba sus copias positivas. Witkin construye complejos *tableaux vivants* realizados exclusivamente para fotografiarlos. *Las Meninas* se encargó especialmente para su exposición en el Centro de Arte Reina Sofía en 1988 (cat. 39). A pesar de que en las obras de Witkin no abundan los autorretratos, en ésta sustituye a Velázquez por sí mismo en el caballete. En el dibujo preparatorio (fig. 5) ha anotado junto a su autorretrato, "yo, derrengado" y en este sentido se autoetiqueta como un bicho raro. La condición sin piernas de la Infanta se representa a través de un miriñaque sobre ruedas que sostiene la criatura esforzada y trunca, cuyo torso en miniatura hace referencia a la defiguración genética de los Habsburgo¹². Esta fotografía pictórica incluye varias referencias a la historia del arte y de la fotografía,



Fig. 5. Joel-Peter Witkin
Segundo dibujo preparatorio para
Las Meninas, 1987



Fig. 6. Joan Fontcuberta
Giliandria Escaliforcica (Serie "Herbarium"), 1984

entre ellas a El Bosco, Picasso y Miró. El artista es erudito y religioso, al declarar que "La Creación no acabó al sexto día, sino que continúa a través nuestro." *Las Meninas* es muy *amable* puesto que los modelos no encarnan el habitual y perverso erotismo, las rarezas sexuales y las deformidades de Witkin.

Joan Fontcuberta y Joel-Peter Witkin son, al mismo tiempo, diferentes y semejantes. Ambos son extremadamente claros al escribir acerca de la historia del arte y de la fotografía e incluyen referencias sobre éstas en su trabajo: Fontcuberta nos ha embaucado con sus proyectos de "Miró fotógrafo" y "Picasso fotógrafo". Mientras Witkin hace referencia a la historia antigua de la fotografía y utiliza un método artesanal, Fontcuberta adopta la nueva tecnología. Su serie *Herbarium* (de la década de los 80) es una astuta referencia a Blossfeldt (fig. 6). Sin embargo, las plantas de Fontcuberta no son ni reales ni naturales, más bien son un ensamblaje de objetos encontrados, como bolsas de plástico, huesos y desechos industriales. Son esculturas realizadas únicamente para

fotografiarlas, como los *tableaux vivants* de Witkin. Fontcuberta cuestiona la naturaleza de la fotografía y el papel engañoso de los documentos “auténticos” y de los hechos y descubrimientos científicos (es decir, verdaderos). *Blanquerna (Llull)* (cat. 13) es, por encima de todo, una fotografía en blanco y negro a color, una copia cromogénica de tipo C (las de menor tamaño son cibachrome). Cada una de las veinticinco fotografías constituye la primera página de un libro importante de la literatura, la ciencia, la religión o la filosofía. En este caso, la referencia es al filósofo mallorquín de la época medieval Ramon Llull.

Fontcuberta ha fotografiado el libro en braille –fotografía para los ciegos– visión para los que carecen de visión. De la misma forma que el braille es escritura para los ciegos, Fontcuberta postula que la fotografía es reescritura. Esta serie de “paisajes” en braille se titula *Semiopolis*, ciudades de signos. El libro que se publicó con estas imágenes se titula apropiadamente “Zonas de Penumbra”. Siempre ensaya conceptos y pone a prueba al espectador, como se aprecia en una de las series, titulada *Constelación*, que parece el cielo de una noche estrellada pero en realidad es la fotografía de unos bichos espachurrados en el parabrisas de un coche a toda velocidad. Se dice que Fontcuberta ha afirmado que un buen fotógrafo es “el que miente bien la verdad”. A pesar de que no pueden considerarse verdaderos autorretratos, Fontcuberta se ha utilizado como actor y protagonista de muchos de sus proyectos: *Sputnik* y *Karelia: Milagros and Co.*, entre otros.

La ecléctica selección de la colección del Museo en “Nueva tecnología, nueva iconografía, nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS” muestra la flexibilidad de la fotografía y su potencial crecimiento. En España, artistas como Luis Gordillo y Darío Villalba fueron pioneros a mediados de los 60, al realizar obras que utilizaban como soporte la fotografía y al sentar las bases de una experimentación futura absorbida por generaciones posteriores.



Fig. 7. Pablo Picasso
Yo Picasso, 1901

Las imágenes digitales desafían la perspectiva de un único punto de vista, crean un nuevo tipo de espacio pictórico y juegan con diferentes nociones de “verdad” fotográfica al unir varias imágenes en un nuevo acercamiento al fotomontaje. Los fotógrafos construyen guiones al crear “otra” realidad. El único elemento constante que surge en esta visión de conjunto es la dependencia del yo como contenido. Picasso comenzó el siglo pasado con su serie de autorretratos (fig. 7) influenciado por el culto del individuo de Nietzsche y las dos últimas décadas del siglo finalizaron con conceptos del yo, nuevos y previamente inimaginables en la práctica artística, que demuestran la riqueza de un nuevo contenido fotográfico y las ilimitadas posibilidades de su tecnología.

-
- 1 Significa que hay mayor calidad en cuanto a la definición de la imagen propia del daguerrotipo y la posibilidad de reproducir cuantas veces se quiera una imagen a partir de un negativo, cualidad aportada por el calotipo.
 - 2 La conservación y longevidad de la copia sacada por ordenador se está investigando. A raíz de que la fotografía se estableciera con firmeza en el mercado del arte, se tiende a presentar la fotografía en un soporte o a montarla sobre plexiglás o aluminio de forma que se convierte en un objeto más concreto que puede competir con un cuadro (y más caro de transportar).

- 3 Kodak anunció a finales de 2003 la suspensión de la producción de carretes.
- 4 Una excepción es la pintora barroca Artemisia Gentileschi (1593-1652) que aborda intensamente el tema de Holofernes.
- 5 La renovación de la fotografía en España y su aceptación artística se inicia con la primera etapa de la revista *Nueva Lente* (1971-75), dirigida por Pablo Pérez-Minguez y Carlos Serrano. Aún quedan cinco años del franquismo, pero la fotografía ya demuestra un tono marcadamente irreverente, a diferencia del realismo tradicional sin carga crítica pero no exento de inquietud, ternura y sencillez de los años anteriores. Técnicamente, predomina el color, la imagen intervenida o manipulada y una temática centrada en lo onírico y lo urbano. La imagen provocativa está a la orden del día.
- 6 No hay desglose de artistas por género en la colección del MNCARS. No obstante, la paridad no ha constituido una prioridad. Actualmente, en la colección permanente del museo, se exhibe el trabajo de doce artistas mujeres, tres de las cuales son video-artistas.
- 7 Pilar Gonzalo, *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Fundación Telefónica, 2000, p. 14.
- 8 Victoria Combalía, *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Tecla Sala, 1998, p. 19. Véase su nota 15.
- 9 El "mito" o historia fantástica es como sigue: "... el tema del 'pelo' surge con el informe de un científico sobre unas gemelas siamesas unidas por el pelo. Tras la muerte de las gemelas, el extraño trofeo de su cabellera llega a las manos de una mujer que extrae dos pelos rubios de la misma para bordar una imagen de sus sueños. Cuando lo hace, los hilos se convierten en metal, por lo visto en oro. La cabellera llega hasta el Templo de Yun Ka, ¡donde los hombres se dedican a pintar imágenes sobre seda con pinceladas gestuales mientras se muerden la lengua! Estaban tan hechizados con el bordado de la mujer que la retuvieron en un estado de perpetuo sopor con el objeto de producir las imágenes somnolientas pintadas sobre seda (*seda* proviene de la misma raíz que sedativo en portugués). Y así sucesivamente." Guy Brett, "Everything Simultaneously Present" (Todo presente simultáneamente), *Tunga: 1977-1997*, Bard College, Nueva York, 1997, págs. 97-98.
- 10 Christopher Grimes, e-mail, 14 de abril, 2002.
- 11 Rafael Doctor, *Espacio Uno/Un Espacio*, Fundación Marcelino Boñín, Villa Iris, Santander, 1998, p. 8.
- 12 Eugenia Parry, *The Bone House*, Twin Palms Editions, New Mexico, 1998, p. 181.

LO NUEVO Y LA MANERA

Algunos aspectos de la fotografía artística desde los años 70

Pablo Llorca

Introducción: algunos que intentaron popularizar el arte y otros que desligaron fotografía y verdad

Aunque algunos creadores ya habían utilizado la fotografía como instrumento artístico, para realizar obras en sí y no con fines documentales, es a lo largo de los años 70 cuando las artes plásticas apelan a la misma y comienza la asunción no traumática de la fotografía como un medio homologable con los tradicionales. Al mismo tiempo, y en un movimiento general relacionado, la fotografía de carácter documentalista, que mayoritariamente se había mantenido alejada del mundo del arte, comienza a ser considerada como parte de su historia.

Como sucede con tantos elementos del arte del siglo pasado, la relación entre las artes plásticas y la fotografía está basada en gran medida en la retórica. Si ha habido unas palabras repetidas de manera

extenuante durante las últimas décadas esas han sido las de Walter Benjamin referidas al cambio en la práctica artística que seguiría al desarrollo de la fotografía¹. Convencido del absurdo de mantener el aura de la obra única en la época contemporánea, adujo la desaparición de la obra de arte como icono a idolatrar. No obstante todo ello, y a pesar de la expansión incontenible de lo fotográfico, el mercado ha sabido reciclarse y ha superado el asunto de una manera que sin duda puede parecer absurda pero que ha arraigado con firmeza: las obras fotográficas siguen siendo consideradas trabajos únicos o, a la manera de las ediciones gráficas, piezas de ediciones muy limitadas. Hay que mencionar también el recurso al tamaño como una forma de significación, que lleva a un crecimiento considerable de las medidas.

De las consecuencias previstas por el filósofo a partir de la relación entre arte y fotografía hay que mencionar igualmente la expansión de lo artístico en la sociedad “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte”². Conscientes del carácter elitista del mundo de las artes plásticas, a comienzos de los 70 hubo creadores que reclamaron popularidad para la obra de arte. Para conseguirlo recurrieron al medio fotográfico, que consideraban de lectura más fácil. Antes de esa fecha, Warhol no había dudado a la hora de reproducir imágenes fotográficas en sus obras. Siguiendo el pensamiento, y la práctica, de algunos constructivistas soviéticos o de los artistas políticos alemanes de entreguerras, hubo creadores vinculados al marxismo –fue el caso del británico Victor Burgin– que utilizaron la fotografía como un soporte más accesible y al mismo tiempo objeto de reflexión, sobre todo a partir del medio publicitario. De una manera que más tarde inspiraría a otros (de Haacke a los jóvenes neoyorquinos que se apropiarían de la publicidad, como Richard Prince o Barbara Kruger), Victor Burgin cogía prestados imágenes y contextos publicitarios para subvertirlos y subrayar su carácter

alienante. Usando un registro distinto, no estrictamente ideológico pero con consecuencias similares, hay que mencionar lo que también a comienzos de esa década realizaba Christian Boltanski, quien en *Album fotográfico de la Familia D. 1939-1964* de 1971 (fig. 1) reunió más de cien instantáneas extraídas del archivo de Michael Durand-Dessert para tratar de construir a su antojo una biografía de un grupo familiar. Una ambigüedad entre lo que es real y lo que es ficción que no ha abandonado desde entonces.

La intención de popularidad que Christian Boltanski aducía como una de las justificaciones del uso de la fotografía ha sido siempre el recurso reiterado de Gilbert & George, cuyas primeras obras fotográficas eran denominadas *esculturas*, seguramente como reflejo de una evolución que arranca desde su célebre *The Singing*



Fig. 1. Christian Boltanski
Photo Album of the Family D., 1939-1964, 1971

Sculpture. Desde entonces han reivindicado el “arte para todos”, en sus propias palabras, comenzando a autorrepresentarse en fotografías, rodeados por imágenes diversas que reflejan de manera coherente el realismo popular en el que sus obras quieren inspirarse.

Por su procedencia del ámbito de las *performances*, Gilbert & George marcaban la diferencia con los muchos artistas que durante la década anterior y la de los 70 estaban utilizando la fotografía como un medio de documentación –para registrar esas actuaciones o las esculturas a las cuales era difícil acceder de manera física. Pocos de los artistas que se adscribían a las áreas conceptuales o minimalistas escapaban del uso mencionado de la fotografía como mero instrumento. Hubo excepciones, como Kosuth con su obra *Una y tres sillas* (1965), o Bruce Nauman en trabajos seminales como *Bound to fail* o su autorretrato como fuente, ambos de 1967. Para la mayoría, sin embargo, lo fotográfico no era el soporte de la obra en sí sino sólo del documento de registro. Se había establecido una relación entre la fotografía y el rechazo a la obra de arte como un objeto concreto; de ahí que esas imágenes registraran los procesos, enfatizándolos, al mismo tiempo que de manera automática se establecía una alineación entre fotografía y verdad. Y sin embargo, desde comienzos de los 70 y en pleno auge del arte procesual y performativo, los mencionados Burgin y Boltanski se estaban encargando de sugerir que lo fotográfico no es un valor objetivo absoluto sino instrumento de manipulación, tal y como hemos visto. “Cuando miramos una foto siempre creemos que es real; no es real pero tiene una conexión cercana con la realidad. Si pintas un retrato, esa conexión no es tan cercana; en cambio ante una foto sientes que esa gente estaba allí realmente”³. Una estrategia de ficción (el mismo Boltanski ha apelado a veces a lo teatral e incluso a lo melodramático) en la que años más tarde incidirán, con registros personales distintos, artistas fundamentales como Cindy Sherman o

James Casebere, y que abrirá la puerta a toda una generación posterior, ya en los 90 y con el auge de lo digital, fascinada por las posibilidades no vistas de lo fotográfico.

Interludio en Los Ángeles y la transición a Nueva York

De los muchos artistas educados en las escuelas californianas a lo largo de los 70 y los 80, bastantes se sintieron atraídos por las *performances*, construidas con acentos propios de la Costa Oeste. Fueron años en los que los entonces jóvenes Mike Kelley, Paul McCarthy o Tony Oursler planteaban actuaciones de las que más adelante extraían imágenes, en vídeo o fotográficas, para realizar no sólo documentos sino también otras obras plásticas. Entre ellas destacan las que llevó a cabo el primero de los mencionados, quien a partir de *Poltergeist* (1979) realizó una obra de pared, para la que apeló a varias técnicas. En ella el dibujo era importante, pero también lo fotográfico, pues la parte central de esta especie de tríptico era un autorretrato manipulado. La técnica no importaba, tan sólo la aportación de una imagen realista suficientemente expresiva. Una falta de sofisticación y un desinterés técnico muy extendidos a través de los artistas californianos, que usaban la fotografía como otro medio más. Algo de lo que en parte tenía la culpa John Baldessari, quien un año después de la fundamental *26 Gasoline Stations* de Ruscha había realizado una serie que mostraba la parte trasera de los camiones que rebasaban su propio coche. Como sucedía a Ruscha, lo esencial era acentuar la intención, sin importar de manera específica los medios utilizados. Alternando el medio fotográfico con la pintura, y a veces usándolos en la misma obra, Baldessari realizaba auténticos *collages* apropiacionistas, manejando desde imágenes de polaroids hasta postales, con bastante humor y mucha ausencia de prejuicio. Su influencia, por otro lado, no se limitó a los artistas residentes en la Costa Oeste, pues muchos de sus alumnos acabaron marchándose a Nueva York. Hay que citar a algunos para darse cuenta de la trascendencia que tendría en la década siguiente

su legado: David Salle, Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Eric Fischl, James Welling, Matt Mullican, Ross Bleckner... De todos éstos, pocos fueron los que se decantaron por la utilización específica de la fotografía, pero incluso una buena parte de los que no lo hicieron la tenía en consideración a la hora de pintar. Muchos de ellos expandieron las ideas de apropiación, metalenguaje y ausencia de jerarquías entre los distintos medios, asuntos que en Nueva York encontraron un suelo fértil, pues habían ido llegando allí desde mediados de los 70 artistas que, usando pintura o fotografía, se disponían a adoptar intenciones y temas que si no nuevos –había mucha influencia del arte pop y del conceptual, y ya hemos visto lo que algunos como Burgin ofrecían–, suponían una renovación respecto al tipo de arte más extendido entonces. Desde luego uno de los aspectos principales era la reivindicación de la figura y de la realidad en general, si bien vista a veces a través de los medios de comunicación.

De las muchas exposiciones que desde finales de esa década sugerían la renovación destaca “Image Scavengers” (Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 1982), que reunió a pintores y fotógrafos interesados por las apropiaciones de imágenes ajenas. Entre los que ya entonces usaban el medio fotográfico hay que mencionar a Barbara Kruger, Richard Prince, Louise Lawler, Sherrie Levine, Jeff Koons o Cindy Sherman (una excepción por no usar imágenes ajenas). Aunque ni siquiera entonces había intereses similares entre ellos, en esas exposiciones se tendía a englobarlos bajo un paraguas común, seguramente porque la batalla artística se estaba librando a favor de la mencionada recuperación de la realidad, aunque en muchos de los casos mencionados no existía correspondencia precisa entre su iconografía figurativa y lo real. Para la exposición que muy posiblemente estableció el certificado institucional de la importancia de la nueva generación, la Bienal del Whitney de 1983, los comisarios escribieron un prólogo en el cual señalaban que, a diferencia de lo que sucedía en los años 70,

caracterizados por el “pluralismo estético”, su edición destacaba por la unidad⁴. ¡No importaba que allí se hubieran juntado David Salle con John Coplans o Bill Viola!

La mayoría de los artistas de aquella generación que empleaban la fotografía, de manera exclusiva o compartida, estaban interesados en el significado que proporcionaba la apropiación de imágenes, bien de la propia historia del arte, bien de los medios de comunicación. En sintonía con lo que el pop norteamericano había realizado –juegos formales en torno al propio arte, junto a un despliegue lujurioso de imágenes atractivas, para lo cual lo fotográfico contó mucho–, fueron varios los artistas que adaptaron aquello a sus propias estrategias. Usaron medios coincidentes para fines distintos: una lectura del lenguaje subyacente en los medios de comunicación, desde la publicidad a las tiras cómicas (Richard Prince, fig. 2), la adopción de esas mismas estrategias publicitarias con fines comunicativos (Barbara Kruger), o la redefinición de la propia obra de arte a través de imágenes



Fig. 2. Richard Prince
Untitled (Woman with Compact), 1983

publicitarias (Jeff Koons), de espacios museísticos (Louise Lawler) o de obras de artistas como Miró o Walker Evans (Sherrie Levine). Es precisamente ésta quien sugiere, a través de la adopción simultánea de ambos artistas (aunque no limitó a aquél la nómina de fotógrafos), que tanto la obra pictórica como la fotografía clásica eran asuntos del arte. Algo que hace veinticinco años no era anómalo pero tampoco estaba asimilado.

Aunque todos los aludidos, a los que habría que añadir otros nombres, usaban la fotografía como base técnica, sus creaciones no podían reivindicar ese espíritu popular aducido por otros ya mencionados, o por artistas que se estaban incorporando a la escena neoyorquina, como Cindy Sherman. Al contrario, pese a la aparente sencillez de sus imágenes, para la mayoría de aquéllos sólo era posible llegar a ellas y a sus significados si el espectador tenía en cuenta ciertos sistemas filosóficos. Eran artistas que habían leído a Sartre, Levi-Strauss, Wittgenstein o Heidegger, e intentaban aplicar sus teorías, como señaló Dan Cameron en el catálogo de la exposición que presentó en España a muchos de ellos⁵.

Como he mencionado antes, la mayoría de artistas que utilizaban la fotografía para documentar sus actuaciones establecían una ecuación entre fotografía y verdad. El aspecto estético no debía ser tenido en cuenta, y si se hacía era para relacionar la verdad con la belleza. Por eso no es de extrañar el impacto posterior que producirá la obra inicial de Cindy Sherman, realizada mientras aún estudiaba en la universidad y dada a conocer con bastante rapidez (fue el primer artista que usaba la fotografía que gozó de una retrospectiva en el MoMA, en 1987). Aunque ya había hecho series en las que ella misma adoptaba el rol de diferentes personas, fueron los *Film Stills*, realizados entre 1977 y 1980 (fig. 3), los que trastocaron la relación planteada, al estar enfocados como una reunión de falsificaciones. Concebidos con la apariencia de ser fotogramas de películas –lo que no eran en absoluto–, en los que

una actriz –la propia artista– se disfraza de cientos de personajes, todo ello revela una maquinación encaminada a sugerir que nada es lo que parece. Y, en lo que nos interesa ahora, que el medio fotográfico puede ser un elemento más en la construcción de una manipulación. Su obra será fundamental años más tarde, sobre todo entrada la década de los 90, y marcará a muchos artistas que propondrán sus propios cuerpos y rostros como sujetos artísticos, y que además insistirán en la idea de que la imagen puede ser resultado de una falsificación, desde las manipulaciones seriadas de Vibeke Tandberg al transformismo continuo de Yasumasa Morimura. O, en España, en los roles adoptados por artistas como Carles Congost o Ana Laura Aláez⁶. Una aspiración aún más acentuada desde la implantación de las técnicas digitales. Y, en una evolución que es la culminación de las aspiraciones de los *Film Stills*, hay que mencionar obras recientes realizadas en vídeo, en las que el autor se propone como actor protagonista de



Fig. 3. Cindy Sherman
Untitled Film Still #2, 1977

ficciones sucesivas, muchas veces pirateadas de películas concretas. Es el caso de Matt Mareello, o de Brice Dellsperger con su serie *Body Double*. De manera similar a otra compañera suya de generación, la mencionada Barbara Kruger, Cindy Sherman había declarado que, como espectadora, el cine le atraía más que el arte. “Yo sólo quería ser accesible. No me gusta el elitismo de tanto arte que resulta tan difícil, del cual se tiene que saber la teoría para entenderlo⁷. Para ella, como para otros ya analizados, existe una relación directa entre accesibilidad de lectura y uso de la fotografía. “Desconozco si la gente comprende mis intenciones con tan solo mirar, pero sí que pueden reconocer las cosas de manera inmediata”⁸.

Si ella planteaba la posibilidad de la figura humana de ser un artificio, una puesta en escena, años más tarde surgirá una tendencia que hará lo mismo respecto al espacio, mostrando lugares fotografiados que en realidad son maquetas. También en este caso las posibilidades digitales han multiplicado ese tipo de intervenciones, con resultados a veces complejos, que frecuentemente (como veremos más adelante, al hablar de algunos discípulos de los Becher) crean lecturas especulares. No obstante, incluso antes de la eclosión de lo digital hubo artistas que fotografiaban maquetas que luego presentaban como trampantojos. Es el caso de James Casebere (fig. 4), cuya inspiración ha servido posteriormente a decenas de artistas que no retocan en ordenador los materiales sino que construyen auténticas escenografías o se interesan por las preexistentes (Thomas Demand, Miriam Bäckstrom...). El rizo se curva aun más en el caso de algunos, como Alexander Timtschenko, que retratan espacios reales que parecen increíbles por su artificio.

El desembarco de la fotografía clásica

Como he mencionado antes, entre los artistas cuya obra resultó apropiada por Sherrie Levine, se encontraba también Walker Evans, que era tenido en cuenta como uno de los fotógrafos más prestigiosos del siglo. A diferencia de otros, populares sobre todo entre los fotógrafos profesionales, Evans era reivindicado de manera militante por bastantes artistas, que lo consideraban un precedente y que se sentían en armonía con su mirada y su manera distante de captar la realidad. Algunos de esos admiradores eran norteamericanos, como Dan Graham o Robert Adams, pero también europeos, como Bernd y Hilla Becher y sus discípulos.

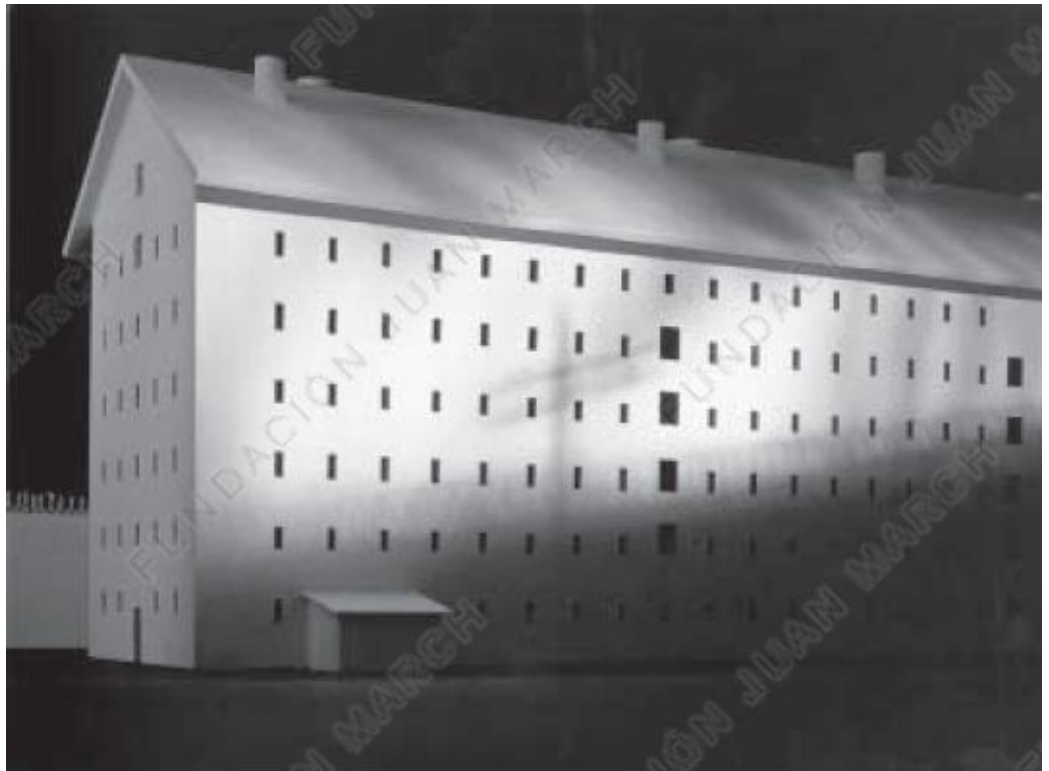


Fig. 4. James Casebere
Sing Sing, 1992

Hasta los años 70 la diferencia entre el fotógrafo-artista y el fotógrafo profesional estaba muy bien definida. Entre otras cosas y en líneas generales, aquél no se interesaba por la técnica, sus imágenes eran la antítesis de la sofisticación y generalmente sólo existían para documentar la obra auténtica. Poco a poco, sin embargo, comenzaron a irrumpir en EE.UU. fotógrafos que eran profesionales del medio, que conocían los entresijos técnicos, y que trabajaban con apariencias realistas, cuando no documentales. Y que no obstante planteaban algo diferente a lo que era habitual en el reportaje fotográfico. Sobre todo porque sus series solían estar vinculadas a elementos autobiográficos marcados, cuando no a obsesiones personales o temas que repetían sin desmayo. Un recurso más propio de las artes plásticas que de la agencia Magnum, por ejemplo. De manera parecida a pioneros como Lee Friedlander (que en su obsesión autorretratística planteaba algo similar a ellos) y a diferencia de otros que abrazaron la manipulación artística de imágenes –como Robert Frank o Duane Michals–, éstos no distorsionan la realidad sino que fotografían aquello que tienen delante... aunque en algún caso parezca fruto de la alucinación.

La edición de 1979 de la Bienal Whitney fue un momento significativo de ese cambio. Junto a artistas que mantenían las técnicas tradicionales, o a los que usaban la fotografía con un sentido "artístico" (fue una edición muy fotográfica: William Wegman, Sandy Skoglund, Richard Misrach, etc.), en ella también hubo sitio para Robert Mapplethorpe y Larry Clark. El significado más interesante de eso, de los muchos posibles, es que la reivindicación de la realidad que comenzaba a ser una señal inequívoca para el arte de la época tenía su adecuación más contundente en el trabajo de fotógrafos que usaban esa realidad de manera directa. Más vinculado al reportaje, Larry Clark poseía un toque de autor en el hecho de repetir de manera obsesiva retratos y situaciones de

adolescentes vinculados con el sexo y las drogas. Mapplethorpe, en cambio, proporcionaba más sofisticación técnica y un cuidado especial en la apariencia de luces y texturas de sus imágenes, que derivará en una especie de preciosismo pictórico. Los géneros a los que recurrió son comunes a los de la historia de la pintura (retratos, desnudos, bodegones...). Y uno de los más frecuentes en él, el autorretrato, fue el que le proporcionó su enorme fama. Algo parecido a lo que en fechas similares sucedía en su propio país con Nan Goldin o en España con Alberto García Alix.

Todos ellos practicaron una síntesis basada en la documentación de sus contextos respectivos con una carga autobiográfica de peso. No sólo por esa enorme cantidad de autorretratos en todos los casos, sino porque las personas que aparecen ante la cámara suelen ser figuras de su entorno personal o con los que se ha establecido algún vínculo (fig. 5). Y tanto en los desnudos o en las escenas sexuales –en el caso del norteamericano–, como en las imágenes con objetos –en el del español–, existe una fuerte dosis de esa proyección autobiográfica. Algo que en un *joven veterano* que comenzó a fotografiar en 1978, John Coplans, se convirtió en una obsesión auténtica: de manera insistente escudriñaba cada centímetro de su cuerpo, convirtiéndose en otro de los pioneros de lo que luego se extendió de forma abrumadora, el arte del cuerpo.

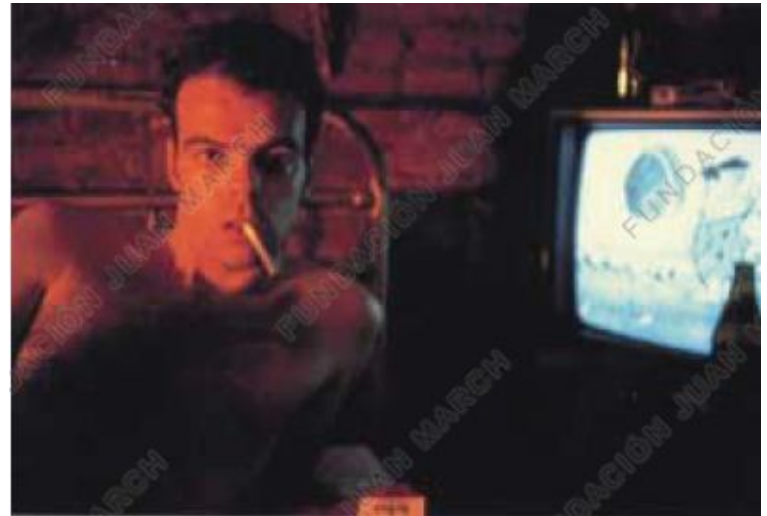


Fig. 5. Nan Goldin
Brian with Flintstones, New York City, 1981

Antes y después de todos ellos existieron otros que llevaban años trabajando con parámetros similares, aunque algunos alejados de las ambiciones artísticas. Hubo quienes, como Joel-Peter Witkin, tuvieron que esperar a que el terreno estuviera abonado para que asimilara su propuesta alucinada. Otros, como Andrés Serrano, cayeron en suelo fértil, aunque controvertido, y pronto tuvieron éxito en el ámbito artístico. En su caso, además, fue un éxito revelador de los vínculos estrechos que comenzaban a establecerse entre fotografía y pintura, ya que sus imágenes en cibachrome, con colores saturados, eran versiones fotográficas contemporáneas de cuadros de la época barroca. Otro elemento significativo comenzó también a destacar: las fotografías tendían a aumentar de tamaño. Ya no se trataba de las modestas proporciones de los *film stills* de Cindy Sherman, sino de que las imágenes enmarcadas de Andrés Serrano que se colgaban en las galerías (y también las posteriores de la propia Sherman, algunas enormes) siempre medían más de un metro. La unión de esos tres elementos –imágenes realistas sofisticadas, tamaños considerables, irrupción en el mercado del arte– fue posiblemente lo que determinó que muchos de esos fotógrafos-artistas estuvieran en el punto de mira de la cruzada moralista desatada en EE.UU. en aquellos años.

El siguiente paso lógico que había que dar era la reivindicación sin ambigüedades, aunque con la deseable adaptación al mercado, de los fotógrafos reporteros, que pasaron de enseñar sus obras en los medios impresos a hacerlo en las galerías de arte (David Goldblatt, Cristina García Rodero, etc.). Y también la irrupción de los retratistas fotográficos, que habían realizado a lo largo de las décadas, y de manera fluida, un registro iconográfico de personas que artistas actuales como Thomas Ruff o Rineke Dijkstra han perseguido con mucho más ahinco y bagaje teórico. El campo abierto con este paso ha sido vastísimo, y no siempre ha traspasado fronteras nacionales. Desde el corazón de Africa

hasta Galicia, han sido rescatados los archivos de numerosos profesionales que llevaban muchos años realizando su tarea al margen de cualquier connotación artística. Los africanos Seidou Keïta y Malick Sidibé –descubiertos en Francia a comienzos de los 90– o, en España, Virgilio Vieitez, han constituido, entre otros, la punta del iceberg que podría ser descubierto si se mantuviera la lógica de que en todo fotógrafo que documenta su entorno existe una veta inagotable. Llevando ese pensamiento hasta una conclusión coherente –lo cual ha sucedido a veces en exposiciones más o menos recientes que han reivindicado la fotografía anónima– el filón abierto sería infinito y millones de obras fotográficas podrían ser creaciones artísticas de valor equivalente o superior a muchos cuadros o esculturas que sí pretenden ser obras de arte o documentos de su tiempo. En cierto modo ésa ha sido una de las grandes revoluciones de la irrupción de la fotografía en el contexto artístico: la constatación de lo obsoleto de la historia del arte contemporáneo tal como ha sido entendida a lo largo de las décadas pasadas, un entendimiento que dejaba las obras fotográficas a un lado, descontextualizadas de las disciplinas clásicas.

El Círculo de Vancouver

“Entre 1967 y 1969 pinté y expuse varias monocromías en un intento de definir lo que se podía conseguir como cuadro (...) [y que] pudieran materializar el ideal abstracto del arte como objeto de reflexión y juicio (...) [Pero] parecía que el mundo era demasiado atractivo para desviarse hacia una idealización abstracta que sólo materializara su propia presencia. Era necesario encontrar una relación con la representación del mundo y esto exigía una solución técnica inexistente con la condición pictórica” (Ian Wallace).

En 1966 Dan Graham publicó un foto-ensayo, *Homes from America*, que poco tiempo después influiría en un grupo de artistas de Vancouver que deciden abandonar la pintura como práctica exclusiva y abrazar la fotografía como un medio idóneo para recopilar información sobre aspectos contemporáneos. De ese grupo hay que destacar a Ian Wallace, y también a Jeff Wall, sin duda uno de los artistas más influyentes en la década pasada, mencionado por Catherine David, a propósito de Documenta X, como “probablemente la figura más destacada de los 80 en esta Documenta”¹⁰. Ambos formados en historia del arte (Wall realizó incluso un doctorado en el Courtauld Institute de Londres), desde sus comienzos adoptaron la fotografía como una estrategia de síntesis. Les atraía la facilidad del medio para atrapar imágenes reales, pero al mismo tiempo éstas debían poseer un carácter trascendental que remitiera a otros significados más profundos. Ian Wallace se fue decantando hacia un tipo de obra que acentuaba la dicotomía de la representación fotográfica como ilustradora de la realidad o como entidad en sí misma. Para subrayarlo acudía a una representación pictórica abstracta, que era alineada junto a la imagen fotográfica. Establecía así una relación de yuxtaposición física entre ambos medios.

Un recurso similar al que desde finales de los años 70 había establecido Jeff Wall, aunque con medios distintos pues en su caso no hay una participación directa de la pintura. No obstante, lo pictórico sobrevuela todo su trabajo. En 1969 había participado en “Photoshow”, una exposición que lo reunía junto a ilustres del movimiento conceptual y de otros movimientos afines. En esas obras iniciales, el interés de Jeff Wall por los propios conceptuales era algo notorio. Y también la relación con la teatralidad de las puestas en escena de algunos *performers*. Interesado por los orígenes del modernismo en el siglo XIX y por el papel de la pintura, sus obras se irán contaminando cada vez con mayor intensidad de los elementos de pictoricismo y teatralidad. En 1978 realizó *The destroyed room*, una caja de luz que



Fig. 6. Jeff Wall
Mimic, 1982

aunque no contaba con figuras humanas estableció un modelo que él mismo continuaría usando hasta mediados de los 90 y que se configuraría como paradigma para un número amplio de artistas jóvenes, que abrazarán la adaptación de elementos pictóricos al medio fotográfico. No es otra cosa el *estilo* de Jeff Wall, que prepara de manera meticulosa los distintos factores que van a estar presentes en la imagen: hace *casting* de modelos, selecciona los lugares y prepara las escenografías, ensaya los movimientos de las figuras, etc. (fig. 6). El resultado es similar al de una composición en la línea establecida por los

fotógrafos pictoricistas del XIX. El propio autor ha reivindicado su alejamiento de la espontaneidad fotográfica: "Lo espontáneo es la cosa más bella que puede aparecer en una fotografía. Pero nada en arte aparece menos espontáneo que eso... así que creo que el cine está estéticamente más desarrollado que la estética de la mayor parte de las fotografías espontáneas, la identificada con Cartier-Bresson, por ejemplo. La fe en la espontaneidad inmediata debilita la imagen, la reduce a un nivel en el cual opera la dialéctica permanente entre esencia y apariencia¹¹".

Los medios empleados no es lo único que le une a Henry Peach Robinson y otros fotógrafos decimonónicos similares. También la carga literaria con que están imbuidas las imágenes que, en coherencia con la puesta en escena, tratan de poseer un contenido de trascendencia. Éstas nunca son muy explícitas, y el espectador no llegará a formarse una explicación concreta de la obra, pero sin embargo podrá apreciar la intención del que ha dispuesto los elementos para narrar algo. Como hemos visto antes, lo cinematográfico es un elemento latente que ha pesado mucho en la generación de artistas fotógrafos que comenzaron alrededor de 1970. Como en el caso de Jeff Wall, muchos de ellos, al no desarrollar de manera real imágenes en movimiento, acabaron por realizar algo más parecido a una fotonovela, al contrario que las generaciones más jóvenes, que gracias en parte a la disponibilidad de medios técnicos asequibles han realizado auténticas películas. De entre los muchos artistas influidos por su obra (que abarcarían un espectro de apariencias variadas, aunque sus espíritus sean similares, desde Gregory Crewdson a Philip Lorca diCorcia, por ejemplo) hay que mencionar a la británica Sam Taylor Wood, que arrancó de un claro espíritu *walliano*, con formas semejantes a las de sus *tableaux*, para abrirse de manera sucesiva caminos que desembocaron en auténticas películas o en instalaciones compuestas por multitud de vídeos diseminados. Ella es un claro ejemplo de la evolución formal, que no de otro tipo, de muchos artistas fotógrafos recientes.

Los mundos en Alemania. Maestros y discípulos. Lo nuevo y la manera

Alemania ha sido un país en el que la relación entre fotografía y artes plásticas ha sido especialmente fértil. Joseph Beuys, junto a otros muchos artistas conceptuales o que realizaban *performances*, usó la fotografía y ayudó a su difusión como instrumento, pero el suyo era un empleo vinculado casi siempre a las propias actuaciones o a procesos que documentaba de esa manera. Como en tantas otras zonas, era un instrumento de registro.

Para comprender el desarrollo de la fotografía artística en la Alemania reciente hay que tener en cuenta a tres personas, con papeles respectivos fundamentales. Todos ellos, como Beuys, coincidieron en la Escuela de Düsseldorf, sin duda alguna la institución más pródiga en la posguerra europea. Dos de ellos, Bernd y Hilla Becher, formaban pareja artística y personal, de la que se nutriría, sobre todo a partir del establecimiento de Bernd como profesor, en 1976, un grupo de alumnos, no muy numeroso (nunca escogía más de un número limitado por curso), pero sí influyente. El tercer personaje fundamental para el desarrollo de la fotografía fue Gerhard Richter, que era, y aún sigue siendo, más conocido por su faceta de pintor que en gran medida mantiene vínculos con lo fotográfico. Sin embargo, cuarenta años después del establecimiento de su obra más personal, su gran aportación no parece estibar en los cuadros –un intento por encontrar su propio lugar bajo el sol– sino en su trabajo estrictamente fotográfico. Esto no quiere decir que fuera fotógrafo en sentido estricto (aunque en ocasiones sí utiliza algunas fotografías realizadas por él), sino más bien recopilador de imágenes.

En 1962 Richter comenzó a acumular fotografías de procedencias muy diversas y con asuntos muy dispares. Tan sólo las reproducciones artísticas estaban vetadas e incluso con excepciones (algún trabajo de Beuys ha llegado a formar parte del conjunto). Desde entonces el proyecto no ha parado de crecer y *Atlas* (fig. 7) se ha convertido en un enorme archivo que trata de abarcar las cosas visibles de cualquier categoría que pueda haber en el mundo. Sin prejuicios de ningún tipo, sin jerarquías, y sin pretender establecer un simbolismo entre la imagen y su referente real, Gerhard Richter lleva más de cuarenta años construyendo este almacén universal. Su influencia, que hasta los 90 no había sido tan fuerte como la de los Becher, ha calado incluso entre artistas veteranos como los suizos Fischli y Weiss, quienes en su gigantesca instalación *Mundo visible* compendiaron

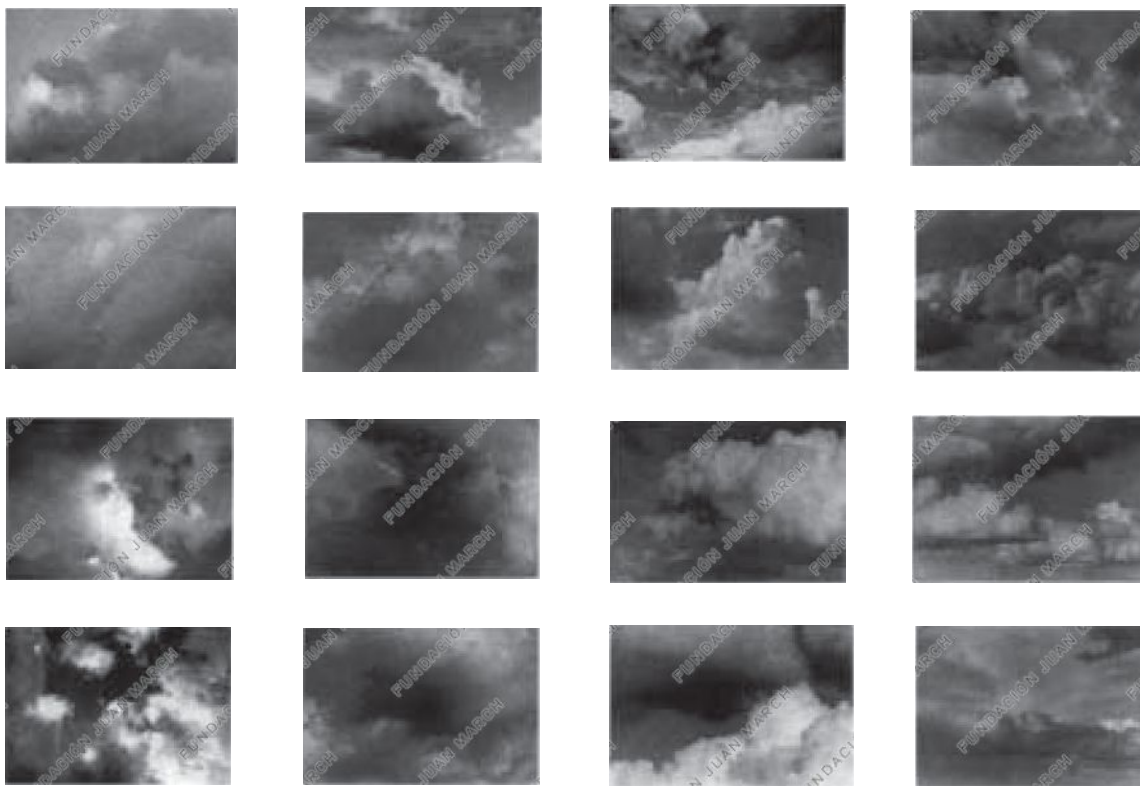


Fig. 7. Gerhard Richter
"Atlas", Clouds, 1976

su propio trabajo realizado a lo largo de mucho tiempo con una intención similar a la del alemán: mostrar la energía del mundo a través de las cosas cotidianas. Y en años recientes, artistas más jóvenes, como Wolfgang Tillmans, han realizado una síntesis propia entre la fotografía de rasgos *amateurs* hecha por ellos mismos, en muchos casos con elementos autobiográficos, e imágenes encontradas, de las cuales se apropian. De esta manera elaboran *collages* narrativos en los que contar cosas a través de esos materiales de procedencias diferentes.

Para descubrir otra figura clave, escasamente conocida fuera de las fronteras alemanas hasta hace poco, hay que volver a retroceder en el tiempo. Se trata de Hans-Peter Feldmann, nacido en Dusseldorf en 1941, y cuya obra puede ser dividida en dos etapas separadas por casi diez años de inactividad pública. Desde finales de los 60 hasta 1980 realizó libros en los cuales acumulaba de manera frenética fotografías con imágenes muy variadas (fig. 8). Eran volúmenes de apariencia modesta, normalmente con tamaño de bolsillo, compuestos por fotos anodinas carentes de cualquier dramatismo, y que registraban postales, cromos,



Fig. 8. Hans-Peter Feldmann

instantáneas familiares, publicidad cinematográfica, fotos hechas por él mismo, etc. De manera excepcional, en 1977 publicó un libro cuyo contenido fue mostrado también en una exposición. “Una ciudad: Essen” sugería una visión caleidoscópica a través de fotografías de edificios, calles solitarias o personas haciendo la compra. Algunas eran frontales, otras en escorzo, otras desenfocadas... Al contrario de lo que sucedía con los Becher y sus discípulos, para él no era posible predeterminedar una fórmula o un estilo. Igual que las imágenes de todo tipo constituían una especie de registro universal, que albergaba todas las posibilidades, también así debía suceder con los puntos de vista posibles.

Tras el paréntesis de los 80 retomó la actividad con una energía considerable, elaborando libros sucesivos: *Voyeur 1* (1994) y *Voyeur 2* (1997) –cada uno contiene unas 800 fotos sin texto– o *Porträt* (1994), un álbum de fotos familiares de una amiga suya que abarca cincuenta años a partir de 1943. Con él hace más visible aún la dimensión narrativa que concibe para el arte. Al igual que en el caso de Boltanski, acumula fotografías de procedencia dispersa para establecer un hilo que simula coherencia y que no es sino algo ficticio aunque cargado de evocación. Y lo hace con una coherencia insólita entre la intención y los medios dispuestos, lo que le conduce a la distancia que ha tenido respecto al mundo del arte, que necesita de objetos de más peso (una obra de su categoría tan sólo ha gozado de dos catálogos hasta 2002).

En 2000 publicó un libro, *100 años*, en el que proponía en cada página –de 1 a 100– un retrato de una persona cuya edad se correspondía con el número de la hoja. Ni las fotos eran más que las habituales instantáneas familiares que cada aficionado realiza, ni el tamaño trascendía el de un libro. ¿Qué pensar, por ejemplo, al relacionar este trabajo con los retratos gigantescos que Thomas Ruff realizó entre 1984 y

1989 y que constituyeron su tarjeta de visita en el mercado internacional, y el primer aldabonazo crítico y comercial para un discípulo de la pareja Becher?

Como en el caso de muchos otros de los alumnos, la evolución de Thomas Ruff es reveladora de las posibilidades que se ofrecen hoy a los artistas que fotografían. Después de esa serie de retratos, probó a registrar fachadas de edificios. Como los rostros, también las fachadas eran captadas de manera similar y monótona, tratando de alejarse de cualquier connotación dramática. De esa serie se podría pensar lo que dijo Peter Galassi a propósito de este grupo de fotógrafos que reflejaban la imagen de los 80 y su dimensión social: "son la personificación de una era occidental joven y bien alimentada"¹². Con la nueva serie de los edificios de posguerra, Thomas Ruff se situaba aún más cerca de los Becher, al observar que algunas de esas arquitecturas ya mostraban el paso del tiempo y su propia caducidad. Sin embargo poco después, con los conjuntos sucesivos, la brecha se fue agrandando y los intereses mostrados comenzaron a aparecer en ocasiones diametralmente opuestos. Así podría pensarse de sus obras con los rostros compuestos tridimensionalmente, los paisajes nocturnos *invisibles*, o *I.m.v.d.r.*, que retrataba edificios de Mies van der Rohe manipulados digitalmente. Con ellas mostraba que más que interesado en los asuntos en sí y en su realidad aparente lo estaba en los modos de percepción y de representación. Una postura cercana a la de gran parte de la pintura del siglo XX.

No ha sido el único de los discípulos que ha recurrido a la manipulación digital. También Andreas Gursky ha tratado de borrar fronteras en sus enormes fotografías que captan grandes conjuntos de cosas o personas. Ya se trate de libros en bibliotecas, de edificios gigantescos con innumerables ventanas, o de gente que asiste a fiestas multitudinarias, lo que al final acaba imponiéndose es la imagen de conjunto,

cuyos diferentes componentes son percibidos como sujetos abstractos difuminados, en beneficio de la impresión global, compuesta por elementos formales –la composición general, el color, etc. A diferencia de la mayoría de sus compañeros, Andreas Gursky no sólo estudió con Bernd Becher, sino que anteriormente había asistido a la Escuela de Folkwang, con Michael Schmidt como profesor, muy influido a su vez por lo que el ya mencionado Robert Adams venía realizando desde hacía tiempo. Por eso no deja de ser chocante el recorrido establecido por varios de estos artistas fotógrafos –o viceversa– que partían de la aproximación empírica a la realidad para desembocar en la perplejidad ante la misma (negando las ideas del propio Adams: “Una de las cosas de la fotografía actual que me parecen equivocadas es (...) que la gente sale de la escuela con muy poco interés en el tema y mucho en el estilo”¹³). Otros, como Thomas Struth o Candida Höfer y, en una posición intermedia, Axel Hütte, han mantenido en grados diferentes la inclinación hacia la realidad preconizada por los Becher. Es seguramente la ambigüedad que la obra de éstos reviste lo que explica que sus frutos puedan llegar a ser tan dispares. Al fin y al cabo accedieron al olimpo artístico gracias a un artículo de Carl André en el que eran reivindicados como “fotógrafos minimalistas”¹⁴, y ellos mismos calificaron sus primeras obras como “esculturas anónimas”, de lo que luego renegarían¹⁵. Y aunque han dejado bien claro que sus principales preocupaciones son el tema y su descripción documental¹⁶, lo cierto también es que en ellos el punto de vista ha sido férreo y que el legado común que recorre la obra de cada uno de sus alumnos es la predeterminación similar hacia lo fotografiado. La diferencia –ahora es evidente– entre los maestros y sus discípulos es que mientras hace casi cincuenta años aquéllos encontraron un territorio virgen, éstos parten de una postura preconcebida, a la que pueden acogerse o rechazar. Lo que era novedad ya es manera.

- 1 BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973.
- 2 Op.cit., p. 44.
- 3 AA.VV.: *Christian Boltanski*. London, Phaidon Press Ltd., 1997, p.25.
- 4 AA.VV.: "Preface by the curators", en *1983 Biennial Exhibition*. New York, Whitney Museum of American Art, 1983, p. 9.
- 5 CAMERON, Dan: *Art and its Double. A New York perspective*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 24.
- 6 En época tan temprana como 1974, Luis Gordillo realizó una serie de autorretratos fotográficos en donde se enmascaraba mediante unos ojos artificiales, una especie de juego de ocultamiento similar al de todos ellos. Gordillo, a propósito, es un artista que desde mediados de los 70 usó mucho lo fotográfico, como metáfora e instrumento de una realidad fragmentada.
- 7 SIEGEL, Jeanne: *Art Talk: The early 80s*. New York, Da Capo Press, 1988.
- 8 *Art Talk: The early 80s*, cit.
- 9 WALLACE, Ian: "Fotografía y monocromía: apología, exégesis e interrogaciones", en LEBRERO STALS, José: *Cámaras indiscretas*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992, p. 57.
- 10 STORR, Robert: "Robert Storr talks with Artistic Director Catherine David", *Artforum*, New York, XXXV, num. 9, mayo 1997, p. 129.
- 11 BARENTS, Els: "Typology-Luminescence-Freedom, Selections from a conversation with Jeff Wall", en WALL, Jeff: *Jeff Wall: Transparencies*. New York, Rizzoli, 1985, p. 100.
- 12 GALASSI, Peter: "Gursky's world", en *Andreas Gursky*, New York, The Museum of Modern Art, 2001, p. 17.
- 13 "Interview with Michael Köhler", *Camera Austria* 9, 1984, pp. 2-6. Citado en *Un'altra obiectivita/Another objectivity*, Milano, Idea Books, 1989, p. 42.
- 14 ANDRE, Carl, *Artforum*, XII-1972, p. 59.
- 15 "Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth. 21-1-1989", en *Un'altra obiectivita/Another objectivity*, cit, p. 61.
- 16 *Un'altra obiectivita/Another objectivity*, cit, pp. 57-58.

C

ATÁLOGO DE OBRAS

1

Creative Powder, 2001

Fujichrome print sobre poliéster montado sobre aluminio

100 x 133 cm.

ANA LAURA ALÁEZ (Bilbao, 1965)

Formada en la Facultad de Bellas Artes de su ciudad natal, está considerada una de las artistas españolas más destacadas de la última generación. Sus propuestas se caracterizan por la seducción, la pasión y el deseo, los guiños hacia la propia esencia de la creación, el narcisismo, la cultura de club, el consumismo y sus interés por el diseño, la moda y la música electrónica. Sus primeros trabajos destacables se apreciaron en las exposiciones colectivas *Autobiografía* (1992) y *Arte y mujer* (1993). Participó en la Bienal de Estambul y en la de Venecia junto a Javier Pérez, en 1997, y en la exposición *The Royal Trip* comisariada por Harald Szeemann en el PS1 del MOMA de Nueva York (2003) y en el Museo Patio Herreriano de Valladolid (2004). Entre sus exposiciones individuales destaca *Dance & Disco*, en el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000) y *Beauty Cabinet Prototype* en el Palais de Tokyo de París (2003).



2

Sin título (Serie de 7 fotografías), 1996

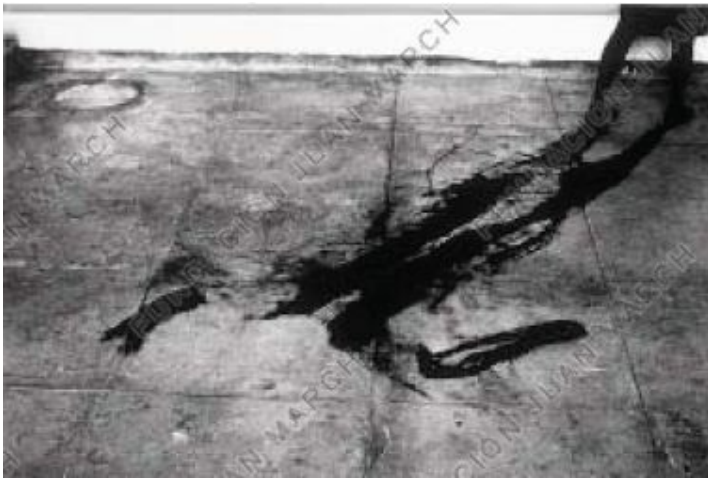
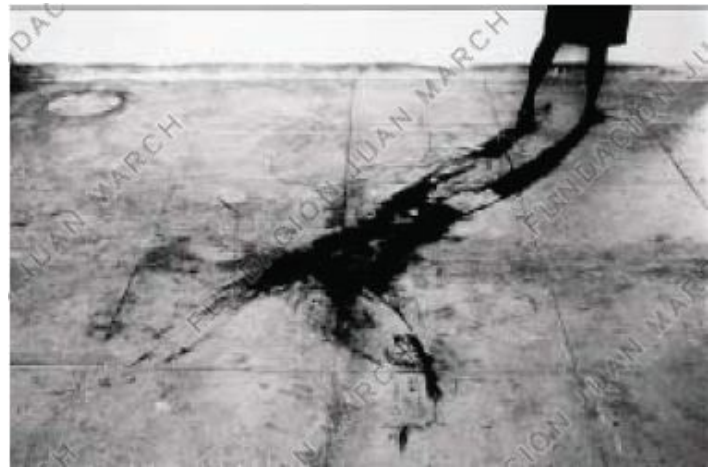
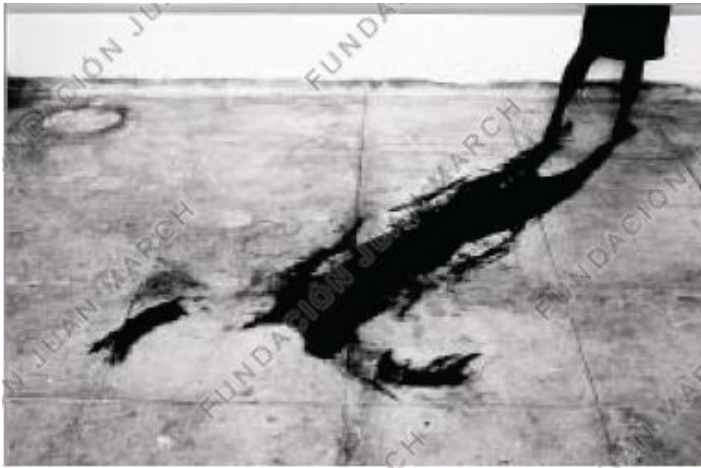
Bromuro de plata en gelatina sobre papel

127 x 185 cm.

HELENA ALMEIDA (Lisboa, 1934)

Licenciada en Pintura por la Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa,, está considerada una de las artistas más interesantes y activas del panorama contemporáneo portugués. Su trabajo es fruto de la eficaz combinación de distintas disciplinas: fotografía, pintura, escultura, escenografía y *performance*. Para la creación de imágenes utiliza su propio cuerpo como instrumento de mediación. Sus fotografías combinan de manera poética pintura y dibujo con la auto-representación, dando la impresión de bidimensionalidad y sugiriendo una relación física entre la fotografía y la pintura; su cuerpo, o parte de él, es alterado por manchas de pintura de color que se superponen a la fotografía en blanco y negro. Los colores que emplea no están exentos de significado: el negro hace alusión a la densidad y ausencia de luz; el azul al espacio; el blanco a la pureza y el rojo al drama. En numerosas ocasiones realiza series de varias fotografías que representan, con una progresión temporal y concediendo una gran relevancia al espacio, una acción de gran capacidad narrativa. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Portugal, Bélgica, Francia, Italia, Suiza, Japón, Inglaterra y España.





3

Sin título (Fidel), 1993-94

Cibachrome sobre poliéster

178 x 126 cm.

JUAN PABLO BALLESTER (Camagüey, 1966)

Formado en la Escuela Nacional de Arte y en el Instituto Superior de Arte de la Habana y miembro integrante del grupo ABTV de dicha ciudad en la segunda mitad de los años 80, la obra de este artista cubano que reside en Barcelona desde 1994 se ve condicionada por la compleja problemática del exilio, la expatriación y el carácter irónico con el que aborda cuestiones sociales, políticas y culturales de la sociedad en la que vive. Interesado por la temática de la identidad (en ocasiones trabaja sobre su propio cuerpo), los entramados sociales, las relaciones jerárquicas, las estructuras del poder, la maquinaria del deseo o la inestabilidad del sujeto, persigue incesantemente un espacio propio, donde el artista interviene como observador e invita a los espectadores a hacer sus propias lecturas. Sus fotografías y montajes cuidan la puesta en escena y, mediante manipulaciones, simulacros y escenas falseadas, juega con los límites entre la realidad y la ficción. Influenciado por las cuestiones de actualidad que le preocupan, bajo la perspectiva de su propia experiencia y ante la posibilidad de reconstruir pasajes de la historia política y social, evoca a personajes como Fidel Castro o temas como la fuga de los balseros, en espacios cargados de ambivalencia. Expone habitualmente en la galería La Fábrica de Madrid, Tomás March de Valencia y Nina Menocal en México D.F. Ha participado en exposiciones colectivas como *Cuba siglo XX. Modernidad y Sincretismo* que recorrió varias ciudades españolas en 1996, *Trasvases* en el Museo Carrillo Gil, en México D.F. y en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (2000), *Ofelias y Ulises* (49 Bienal de Venecia, en los graneros de la Giudecca (2001) o *Héroes caídos* en el Spai d'Art Contemporani de Castellón y *Atravesados* en la Fundación Telefónica de Madrid (2002).



Fundación Juan March

4

The Watch, 1985

Cibachrome sobre poliéster

125 x 150 cm.

Dación Fondos Fotográficos Fundación Banesto

TINA BARNEY (Nueva York, 1945)

Nacida en el seno de una familia de la más alta sociedad americana, pasó del coleccionismo de la fotografía a la práctica de la misma. Ha capturado insistentemente con su cámara, durante las dos últimas décadas y en fotos de gran escala, su propia vida y la del círculo de sus familiares y amigos, reflejando con una mirada íntima las relaciones personales y el estilo de vida de la ociosa y privilegiada sociedad a la que pertenece; una sociedad que difícilmente deja conocer sus costumbres, intencionadamente ocultas en sus privacidad. Sus fotos, de intenso contenido psicológico, esconden historias implícitas tras unas fotografías de rico colorido y extraordinario detalle. Tras una aparente impresión de espontaneidad, y retratados como si participaran en situaciones privadas de su vida cotidiana, los personajes posan, con una actitud que podría ser considerada teatral, en escenas representadas en ricos interiores o exuberantes paisajes exteriores. La conversación, la lectura del periódico o las celebraciones familiares son, entre otros, temas de su interés. Su obra está presente en numerosas colecciones públicas y privadas como el MoMA de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Houston o el Museo de Arte de la Universidad de Yale.



5

Rue Allembly/Rue Fakhry Bey, 1991-95

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

100 x 120 cm.

GABRIELE BASILICO (Milán, 1944)

Está considerado uno de los fotógrafos documentales europeos más destacados. Sus estudios de arquitectura lo ponen en contacto con editoriales para las que realiza, exclusivamente en blanco y negro, y por encargo de instituciones públicas o privadas, gran cantidad de fotografías. Sus campos de acción e investigación son el paisaje industrial y urbano, el territorio y la arquitectura. En 1984-85 es invitado por el gobierno francés a formar parte del grupo de fotógrafos encargados de la misión fotográfica de DATAR (delegación para la planificación del país y ayuda regional) con el objetivo de documentar la transformación del paisaje trasalpino. Su contribución a esta misión se expone en 1985 en la gran colectiva del Palais de Tokyo, en París. Desde entonces es invitado a participar en acciones similares por varios países europeos: Italia, Francia, Alemania, Suiza, España, Portugal, Holanda y Austria. En 1994 la Fundación de la Banca del Gottardo, en Lugano, muestra una importante exposición retrospectiva de sus fotografías de los últimos quince años. En 1996 el jurado internacional de la sexta exposición de arquitectura de la Bienal de Venecia le otorga el primer premio de fotografía de arquitectura contemporánea. El Stedelijk Museum de Amsterdam muestra en 2000 su obra relacionada con el libro *Paisajes Urbanos* y, ese mismo año, obtiene el primer premio del I.N.U., Instituto italiano para la planificación urbanística, por su contribución a la fotografía urbana contemporánea.



Fundación Juan March

6

Via Prenestina (Serie Roma), 2000

Bromuro de plata en gelatina sobre papel montado sobre aluminio

74 x 100 cm.

SERGIO BELINCHÓN (Valencia, 1971)

El interés de este fotógrafo español, que reside en Berlín, se centra en el paisaje, la ciudad y el urbanismo, ante la brutal colonización de la naturaleza por el hombre. Su trabajo, agrupado en series, capta la ciudad como habitat humano y recoge paisajes cotidianos y espacios intervenidos en permanente transformación. La gente, que rara vez aparece físicamente en sus fotografías, habita las ciudades, frías, solitarias y anónimas que representa. De igual manera se interesa por el extrarradio o las zonas suburbanas, que despiertan en el espectador similar misterio y sublimación. También reflexiona ante la acumulación de las fantasmales urbanizaciones de estructuras repetitivas de la costa, explotada masivamente por las especulaciones urbanísticas y el deseo irracional del desarrollo turístico. Participa por primera vez en una exposición colectiva en 1995 en el Centro Cultural de Belem, en Portugal, y en 1998 tiene su primera muestra individual en la galería Raylowsky de su ciudad natal. En 1996 el Injuve le otorga el Premio Imágenes Jóvenes, en 1997 obtiene una beca del Colegio de España en París, en 1999 de la Academia de España en Roma, en 2001 de la Casa de Velázquez de Madrid y en 2002 obtiene el Premio de Arte Contemporáneo de L'Oreal.



7

Pasaje, 1995

Estructura de madera, fotolito, luz halógena

210 x 150 x 50 cm.

DANIEL CANOGAR (Madrid, 1964).

Licenciado en Ciencias de la Imagen por la Universidad Complutense de Madrid, este creador español de reputación internacional trabaja con la fotografía como medio de expresión plástica desde principios de los años ochenta. Sus estudios de postgrado en arte y su especialización en fotografía, en el Internacional Center of Photography de Nueva York, le facilita la experimentación con otros medios artísticos como la escultura, la instalación y *performance*. Su trabajo difícilmente puede definirse como estrictamente fotográfico. En sus obras intervienen aspectos tan esenciales como la luz y la representación figurativa del cuerpo. Éste se proyecta sobre la pared como una metáfora de la fragilidad del ser humano, cuya auténtica identidad se busca en la representación del cuerpo, que unas veces se fragmenta, y otras se multiplica o se superpone. La arquitectura y la puesta en escena dotan a sus obras de un sentido del espectáculo, que cobra un especial protagonismo en sus propuestas más recientes. Sus proyectos muestran, con una radical innovación tecnológica, imágenes que proceden tanto del mundo real como del imaginario. Ha participado en numerosos cursos, seminarios y talleres sobre arte, fotografía y nuevas tecnologías en diversas instituciones académicas y fundaciones culturales. Es autor de numerosos artículos en revistas especializadas y de textos para catálogos y otras publicaciones. Ha expuesto su obra en galerías y museos como el Wexner Center for the Arts en Columbus, Ohio; en la Fundación Arte y Tecnología y en el Palacio de Velázquez de Madrid; en el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen en Dusseldorf; o en L'Espace d'Art Yvonamor Palix de París.



Fundación Juan March

8

Untitled (Snails in a Bag), 1990

Bromuro de plata en gelatina sobre algodón

222,5 x 133,5 cm.

HANNAH COLLINS (Londres, 1956)

Licenciada por la Slade School of Fine Art de Londres, esta artista británica, una de las creadoras multidisciplinares más interesantes del panorama plástico actual, vive entre Barcelona, Londres, donde trabaja como conferenciante invitada en The Royal College of Art, y California, donde imparte clases de fotografía en la Universidad Davis. Su producción se centra en la fotografía, el cine y la instalación. Sus primeras fotografías, en blanco y negro y de gran formato, remiten al relato cinematográfico, y dan paso con el tiempo a la fotografía en color. Sus imágenes, a veces monumentales, impresas sobre algodón o lino, implican al espectador en la contemplación de la obra, provocándole una cierta inquietud. Su obra puede ser entendida como una reflexión sobre el paso del tiempo en los objetos, las personas, los paisajes o las arquitecturas que fotografía. Sus motivos, aparentemente simples, ocultan una fuerte carga simbólica o metafórica. Algunos temas de su interés han sido la búsqueda de identidad en lugares como Polonia o Silesia tras la caída del comunismo, las condiciones de vida de los emigrantes de la Europa oriental, la dura existencia de lugares superpoblados como la India o la vida de la comunidad gitana en un barrio de Barcelona, como testimonio de su existencia cotidiana. Obtuvo una beca Fullbright-Hays en 1978-79, el Premio Europeo de la Fotografía en 1991 y fue nominada al Premio Turner en 1993. Ha expuesto su obra en muestras individuales y colectivas por Europa y Estados Unidos y está representada en colecciones públicas y privadas como la Tate y el Victoria & Albert Museum en Londres, El Walter Art Center en Minneapolis, el Deutsche Bank o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.



Fundación Juan March

9

Hair with Eyes, 1992

Bromuro de plata en gelatina sobre algodón

160 x 118 cm.



Fundación Juan March

10

Sin título (Wonder Bread Pile), 1998

Láser C-print sobre papel

121,9 x 152,4 cm.

GREGORY CREWDSON (New York, 1962)

Licenciado por la Yale School of Art en la Yale University de New Haven, este creador americano está considerado uno de los más interesantes exponentes de la fotografía narrativa.

Conocido por su cuidadosa puesta en escena, en la que recurre a la utilización de pesadas grúas, muchos focos y un gran equipo, pone en contraste el mundo doméstico y el natural con una actitud obsesiva y hasta perturbadora. Los personajes de sus elaboradas construcciones actúan en situaciones inusuales y sugieren un discurso narrativo misterioso que remite a un mundo sobrenatural. En su temprana serie fotográfica titulada *Natural Wonder* (1992-1997), el artista construye en su estudio, recurriendo incluso a detallados dioramas, complicados decorados de los que toma imágenes de apariencia hiper-realista y terrorífica, que aluden a una presencia enigmática en la naturaleza. En la serie *Hover* (1996-97), el artista sale de su estudio a la calle, donde fotografía escenas suburbanas de la vida americana.

En la serie *Twilight* (1998-2000), explora la iconografía del paisaje suburbano en el momento del crepúsculo, transmitiendo ansiedades y miedos psicológicos e incorporando, en equilibrio con la naturaleza, elementos domésticos. Profesor de fotografía en la Yale University, ejerce una gran influencia en muchos de sus estudiantes y es precursor de un grupo de fotógrafos que combinan la fotografía documental tradicional con elementos de ficción.



Fundación Juan March

11

Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30, 1990-92

Ektacolor sobre papel

76,2 x 101,5 cm.

PHILIP-LORCA DICORCIA (Hartford, Connecticut, 1953)

El interés por la fotografía de este artista norteamericano que reside y trabaja en Nueva York comienza a principios de los años 70 en la Universidad de Hartford. Tras cursar estudios de fotografía en la School of the Museum of Fine Arts de Boston, obtiene en 1979 el Master of Fine Arts Degree in Photography de la Universidad de Yale. Después de trabajar como asistente de fotógrafos profesionales, de los que aprende el uso de las técnicas utilizadas en la fotografía publicitaria, trabaja en los años 80 como fotógrafo independiente para revistas de viajes, moda o sociedad. En una de sus series más tempranas *Family and Friends* retrata con carácter documental su mundo personal de familiares y amigos en un entorno doméstico. En su serie *Hollywood* (1990-1992) plasma el mundo de los prostitutas, drogadictos y desempleados del bulevar de Santa Mónica de Los Ángeles, que son sacados del anonimato y retratados paradójicamente como estrellas de cine; hombres jóvenes y perdedores posan en lugares urbanos impersonales como moteles, hamburgueserías o aparcamientos, donde la luz y la posición del retratado han sido minuciosamente estudiados para su puesta en escena. Los títulos de las fotos recogen el nombre del modelo, su edad, lugar de nacimiento y la suma de dinero que cobra por posar. En su serie *Streetwork* (1993-1999) refleja la pérdida de identidad de ciudadanos anónimos, esta vez ajenos a las intenciones del fotógrafo, en grandes metrópolis del mundo, como Tokio, Nueva York, Londres, Berlín, Calcuta, o México D.F. En su serie *Heads* (1999-2001), este renovador de la fotografía callejera incluye retratos de personajes también anónimos; visiones más íntimas de gente cuidadosamente iluminada sobre un fondo oscuro, como si se tratara de actores sobre un escenario. Ha recibido becas de la Fundación Guggenheim y del NEA (The National Endowment for the Arts, el Fondo Nacional de las Artes de los EE.UU.). Su obra ha sido expuesta en museos y galerías de todo el mundo; en el MoMA en 1993, la Photographers' Gallery, en Londres, en 1996, el Reina Sofía de Madrid en 1998, el Sprengel Museum de Hannover en 2000, La White Chapel Art Gallery de Londres en 2003 y el Centre National de Photographie de París en 2004.



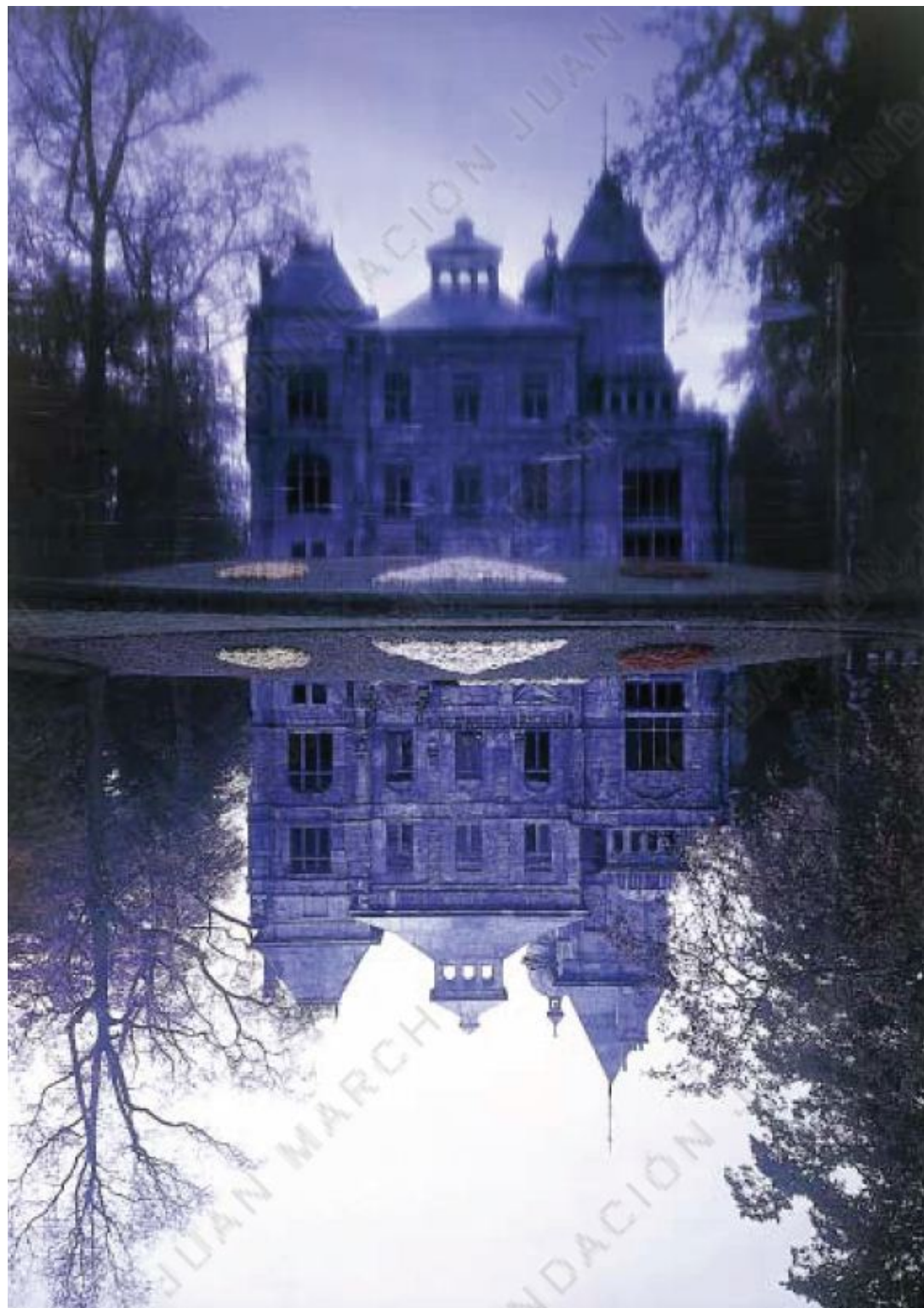
12

Castle Tivoli, 1991

Cibachrome print sobre poliéster montado sobre aluminio
170 x 122 cm.

JAN FABRE (Amberes, 1958)

Este autor flamenco, eminentemente conceptual, destaca como uno de los artistas más multidisciplinares del panorama internacional por su exploración constante y controvertida en diferentes medios de expresión: dibujo, pintura, escultura, instalación, dirección teatral, coreografía, escenografía de ópera, danza, creación y edición literaria. Cursa estudios artísticos en el Institut d'arts décoratifs et artisanaux y en la Académie Royale de Beaux-Arts, en Amberes, donde vive y trabaja. Se da a conocer, a la edad de diecisiete años, a través de *performances* callejeras, como una crítica al carácter mercantil de la obra de arte. En su trabajo pueden rastrearse influencias de la tradición flamenca de Jan Van Eyck, El Bosco, Brueghel o Rubens, pero también de Marcel Duchamp o Joseph Beuys, de Rimbaud o Baudelaire, Robert Wilson y Pina Bausch. Es uno de los creadores escénicos europeos más relevantes; animado por una verdadera revuelta poética, y con un estilo personal, provocador y cargado de ironía, trabaja con un grupo de colaboradores, en la compañía "Troubleyn", desde la que intenta comunicar a sus contemporáneos, mediante la trasgresión de las reglas, su visión de amante de la vida a través de la expresión del cuerpo en acción. Sus espectáculos muestran una tensión entre el universo ordenado y el caos. Entre los temas recurrentes de su obra destacan el mundo del insecto, especialmente el escarabajo como metáfora del paso hacia una nueva vida, el cuerpo humano, entendido como laboratorio mecánico, químico o mental, que destila sus propios fluidos, y la guerra. Ha trabajado con coreógrafos como Forsythe, escritores como John Berger, filósofos como Diezmar Kamper y Meter Sloterdijk o el artista ruso Llya Kavakov.



Fundación Juan March

13

Blanquerna (Llull) (Serie "Semiopolis"), 1999

C-print sobre papel montado sobre aluminio

180 x 120 cm.

JOAN FONTCUBERTA (Barcelona, 1955)

Licenciado en Ciencias de la Información, este artista catalán ha desarrollado una actividad amplia y variada en el campo fotográfico; junto a la propia creación artística destacan, entre otras, la docencia (ha impartido clases en diferentes centros y universidades en Europa y Estados Unidos y actualmente es profesor en los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), la crítica de arte y el comisariado de exposiciones (es especialista en fotografía española del siglo XX) y la labor editorial (colabora habitualmente en publicaciones especializadas de arte e imagen y es jefe de redacción de la revista *Photovisión*, que co-funda en 1980). Entre sus publicaciones destacan las relacionadas con la historia, la estética y la pedagogía de la fotografía. Entre los temas objeto de su reflexión se encuentran la representación, el reverso de las apariencias, el conocimiento, la memoria, la verosimilitud, la ambigüedad y el engaño visual, con un concepto subversivo del realismo fotográfico, donde se confunden lo natural y lo artificial, lo verdadero y lo falso. Ha promovido y fundado numerosas manifestaciones y eventos fotográficos como las Jornadas Catalanas de Fotografía en 1979, la Primavera Fotográfica de Barcelona en 1982 y la dirección artística del Festival Internacional de Fotografía de Arles en 1996. En reconocimiento al conjunto de su labor fotográfica recibe en 1988 la medalla David Octavious Hill de la Fotografisches Akademie GDL en Alemania y, en 1994, es distinguido como *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* por el Ministerio de Cultura en Francia. En 1997 el Arts Council de Inglaterra le concede *The UK Year of Photography and Electronic Image Award* y en 1998 recibe el Premio Nacional de Fotografía, otorgado por el Ministerio de Cultura.



Fundación Juan March

14

Sin título (Serie "Chicas, deseos y ficción"), 2000

C-print sobre aluminio platinado

120 x 150 cm.

CARMELA GARCÍA (Lanzarote, 1964)

Formada en España y Gran Bretaña, decide abandonar la fotografía profesional para dedicarse a la artística. Junto a sus creaciones en video y fotografía, destacan también sus propuestas escultóricas.

Sus fotografías, de fuerte carga narrativa, ocultan una profunda reflexión sobre el mundo de la mujer, por lo que destaca como una de las representantes más significativas de la iconografía femenina de la fotografía actual. Primero se interesa por el tema del Infierno, en el que refleja el horror de las mujeres maltratadas, y posteriormente aborda el tema del Cielo, propuesto como alternativa y búsqueda del paraíso perdido. En su representación de un mundo idealizado, los hombres están ausentes y reivindica un discurso femenino autónomo, ajeno a la tradicional mirada masculina; un discurso, no obstante, abierto y misteriosamente ambiguo. En la serie *Chicas, deseos y ficción* (2000), la mujer, protagonista de sus representaciones, se muestra sola o relacionada con otras mujeres, en parejas o grupos, en situaciones cotidianas pero cargadas de contenido, que estimulan el deseo y la seducción y muestran la intimidad y complicidad entre ellas. Otras veces muestra a la mujer en entornos naturales, grandiosos e inaccesibles, donde, ensimismada y melancólica, destaca ante la fuerza de la naturaleza. Entre sus exposiciones cabe mencionar las del Espacio Uno en el MNCARS, en el Institute of Civil Disobedience de Oslo y en La Maison Européenne de la Photographie de París en 2000, y las del Museo Sofía Imberg de Caracas y el Granieri de la Giudecca de Venecia en 2001.



15

Sin título (Ole Ole Angelot), 1996

Bromuro de plata en gelatina con baño de selenio sobre papel

110 x 110 cm.

ALBERTO GARCÍA-ALIX (León, 1956)

Cronista de su época, este reconocido fotógrafo español es considerado uno de los estandartes de la llamada *movida madrileña* y símbolo de la cultura *underground* de los últimos años. Resulta clave en su devenir artístico el traslado desde su ciudad natal a Madrid, productiva fuente de inspiración, donde comienza su temprana carrera como fotógrafo en 1975, tras abandonar sus estudios de Derecho. El conjunto de su obra, la mayoría fotos en blanco y negro, puede ser entendido como un gran autorretrato. Su universo es el lado oscuro de la sociedad, el mundo de los suburbios, de los personajes marginales, de los supervivientes del caos, al que se siente pertenecer; el entorno de la contracultura, que recoge en sobrecogedores retratos de pintores, músicos, actores, yonquis, presos, moteros, estrellas del porno, modelos o musas. Ha sido fotógrafo de portadas e interiores de discos de emblemáticos músicos o grupos musicales, ha dirigido cortometrajes y documentales, ha interpretado, ha colaborado con cineastas y ha hecho reportajes de moda. De espíritu inquieto e impulsivo ha viajado por muchos países y ha recorrido Europa en moto, su principal pasión junto con los tatuajes, que están ligados a su imagen y muy presentes en su obra. En 1999 obtiene el Premio Nacional de Fotografía como reconocimiento de su obra, frontal y directa, fiel testigo de los momentos, lugares y personas que configuran su particular iconografía.



16

Rituales de Haití (Niñas rezando), 2001

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

76 x 113 cm.

CRISTINA GARCÍA RODERO (Puertollano, Ciudad Real, 1949)

Licenciada en Bellas Artes con especialidad en Pintura por la Universidad Complutense de Madrid, esta creadora contemporánea se consagra al medio fotográfico, del que se vale como instrumento de registro documental, de forma paralela a una intensa dedicación a la docencia como profesora de fotografía. En 1973 inicia, gracias a una beca de creación artística de la Fundación Juan March, y desde la perspectiva que le brinda la fiel observación de la realidad, un trabajo de investigación y recopilación de fiestas tradicionales populares, celebraciones y ritos religiosos y paganos, no sólo de España, sino también de otros lugares de la Europa Mediterránea. Este proyecto culmina en su libro *España oculta*, publicado en 1989, por el que recibe el Premio al Libro del Año en el Festival de Fotografía de Arles. En su serie *Rituales en Haití (2001)* penetra con gran sensibilidad en la experiencia religiosa de sus habitantes y recoge la simbiosis entre los rituales colectivos del culto vudú a los dioses de la Naturaleza, propio de los esclavos negros importados desde África, con las celebraciones del catolicismo. Recibe, entre otros galardones, el Premio de la Fundación Eugene Smith de Nueva York, en 1989, el primer premio World Press Photo en la categoría de Arte, en 1993, el Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Cultura en Madrid y el Premio Forum Iberoamericano de Fotografía de la Habana, en 1996, y el Premio Godó de Fotoperiodismo en 2000. Ha sido requerida por organizaciones como la UNESCO o Médicos sin Fronteras para registrar sus actividades en distintas zonas del mundo, que le ha permitido sumergirse, con atenta curiosidad, en las vidas y los sentimientos de la gente y sus culturas.



17

Sin título, 1995-98

Técnica mixta sobre papel sobre tabla

240 x 360 x 5 cm.

SUSY GÓMEZ (Pollença, Mallorca, 1964)

Esta artista mallorquina, formada en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, irrumpe en la escena española en la década de los noventa. Su obra se caracteriza por la variedad de medios y técnicas en los que trabaja: dibujo, video, escultura, fotografía y otras técnicas híbridas como el collage manipulado por medios informáticos o el dibujo ampliado fotográficamente, en una búsqueda constante de nuevas formas de expresión. Dentro de su trabajo fotográfico destacan sus ampliaciones de imágenes de revistas de moda; fotografías pintadas y posteriormente ampliadas a un gran formato con fuerte carga simbólica. Continúa la estela de la tradición iniciada por el postminimalismo y su lenguaje personal, formado por imágenes de objetos reconocibles: casas, barcas, vestidos, ojos, melenas, piernas, cortinas, corazones, lágrimas, rosas..., nos hablan de forma obsesiva del amor, el interior, las apariencias, la infancia o la memoria; temas a la espera de recibir la mirada y el encuentro con el espectador, imágenes metafóricas, deudoras en cierto modo de un surrealismo amplio que va desde Buñuel a Louise Bourgeois o Bruce Nauman. Su obsesión por la imagen del cuerpo femenino se presenta como un autorretrato constante, con el que se aleja de otras posturas femeninas que pone en cuestión. Su estética remite al cuerpo, a la identidad femenina y al fin de la inocencia; sus propuestas evidencian el gran sentido de la espacialidad y la teatralidad con que presenta sus obras de forma interrelacionada en un espacio simbólico, en un paisaje mental o espacio transitable que forma parte de su proceso creativo.



18

Whitney, Alabama, 1996

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

100,5 x 100,5 cm.

XAVIER GUARDANS (Barcelona, 1954)

Tras una inicial formación en la Escuela de Estudios Empresariales de Barcelona (1974-77), este fotógrafo catalán afincado en Nueva York cursa estudios de fotografía, cine y televisión y se especializa en fotografía en el Bournemouth and Poole College of Art en el Reino Unido (1979-82). Es aceptado como miembro de la Society of Industrial Artists and Designers y de la Royal Photographic Society. Después de colaborar con el fotógrafo londinense Brian Griffin, trabaja como fotógrafo independiente en Londres, España, Tokio y París. En 1983 abre estudio en Barcelona y diez años más tarde se traslada a los Estados Unidos. Entre los temas de sus fotografías destacan los industriales, los comerciales o publicitarios, los retratos, los viajes y la moda. Su fotografía hunde sus raíces en la pintura, y la concepción espacial y la relación del retratado con el entorno remiten al arte español de los siglos XVII y XVIII. En 1996, fascinado por la música de jazz y blues, y por los acontecimientos históricos, realiza una serie de viajes por el Sur de los Estados Unidos, en los alrededores del río Mississippi, desde St. Louis a Nueva Orleans, donde realiza numerosos retratos, con los que desea profundizar en silencio en el alma del retratado y ahondar con gran respeto en sus espíritus solitarios. A través del retrato en blanco y negro muestra la realidad sin añadidos. Sus obras, de ejecución técnica impecable y gran habilidad estética, tienen la capacidad de reducir las cosas a la belleza de su esencia, a la verdad última.



Fundación Juan March

19

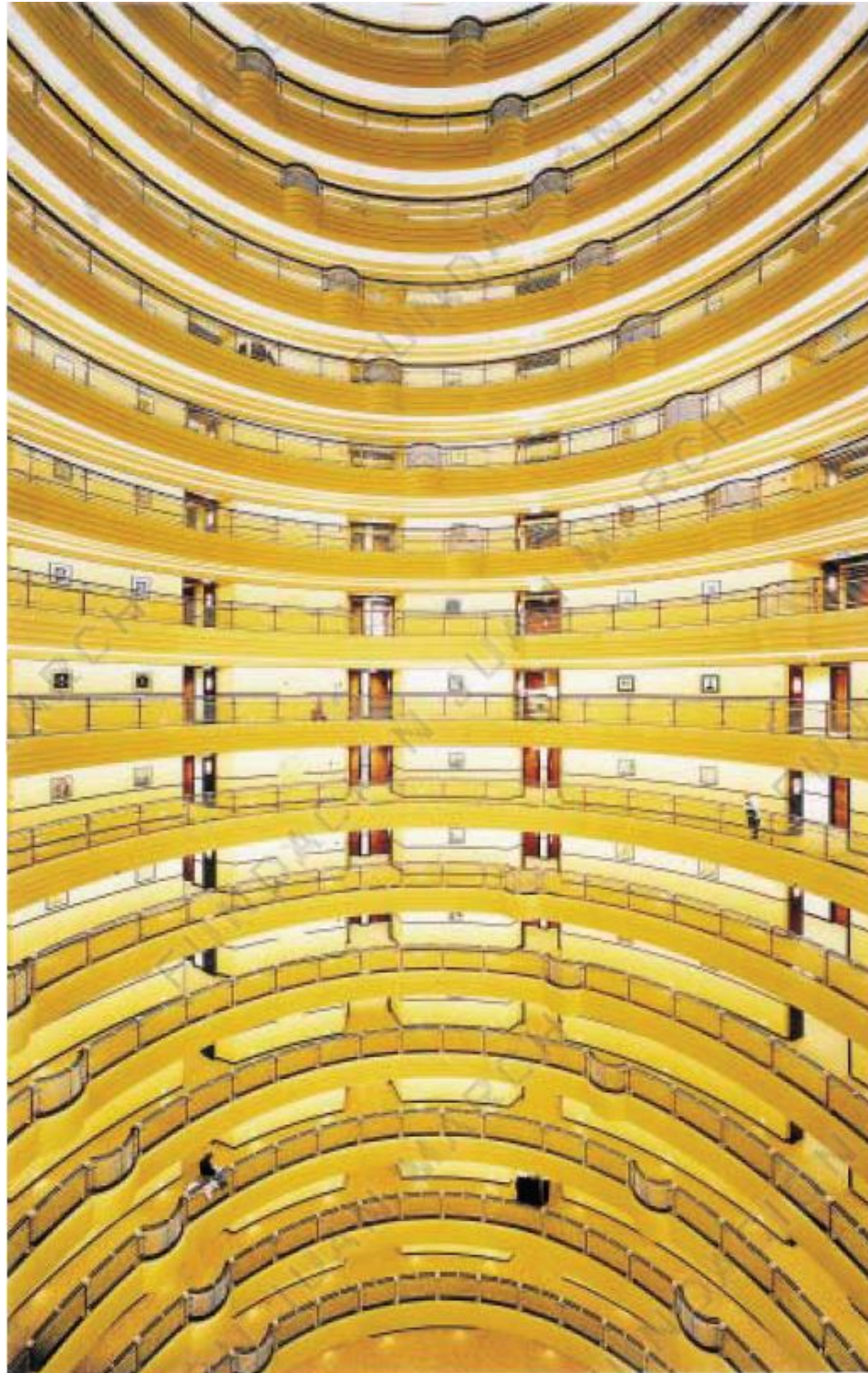
Shanghai, 2000

Chromogenic print sobre papel

280 x 200 cm.

ANDREAS GURSKY (Leipzig, 1955)

Hijo de un exitoso fotógrafo comercial, este artista alemán crece en Düsseldorf, donde aprende la profesión paterna y, a finales de los 70, asiste a la Escuela de Folkwang en Essen, lugar de aprendizaje de fotógrafos profesionales de la Alemania occidental, especialmente fotoperiodistas. A finales de los 80 estudia en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf que, gracias a artistas como Joseph Beuys, Sigmar Polke y Gerhard Richter, se había convertido en escenario fundamental de la vanguardia de posguerra alemana. Allí aprende el riguroso método de Bernd y Hilla Becher, bajo cuyos postulados se configura, en la década de los 80, la denominada *Nueva Escuela de Fotografía Alemana*, donde, junto a otros discípulos de los Becher como Candida Höfer, Tata Ronkholz, Thomas Ruff y Petra Wunderlich, Gursky comienza a obtener reconocimiento público; su fotografía se interpreta entonces como una extensión de la estética de sus maestros. Pero el verdadero alcance de su obra llega con sus grandes y audaces fotografías, ricas en color, que recrean multitud de detalles. A partir de 1990 se desplaza a enclaves internacionales como Hong Kong, El Cairo, Nueva York, Brasilia, Tokio, Estocolmo, Chicago, Atenas, Singapur, París o Los Ángeles. El interés temático de sus obras evoluciona desde las actividades propias del ocio dominical y del turismo local de sus primeras propuestas a los espacios públicos como aeropuertos, estaciones, discotecas, enormes plantas industriales, construcciones de apartamentos, hoteles, edificios de oficinas, almacenes, supermercados, edificios de bolsa, parlamentos..., con los que muestra el impactante abismo de la civilización contemporánea, tecnológicamente desarrollada y global, donde la presencia humana resulta insignificante.



Fundación Juan March

20

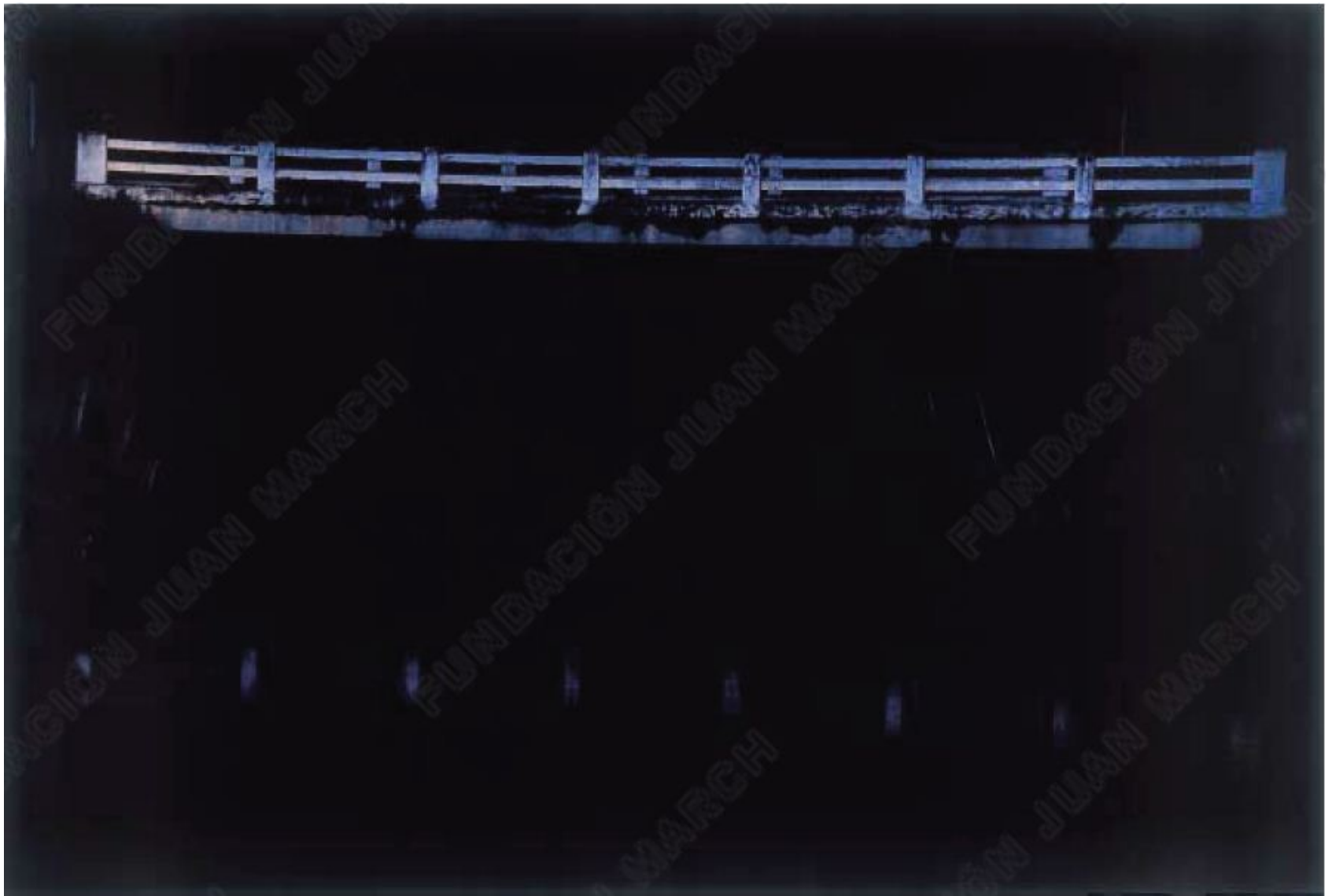
Sin título, 2000-01

C-print sobre papel

127 x 180 cm.

BILL HENSON (Melbourne, 1955)

Las fotografías de este artista australiano que vive y trabaja en Sydney siguen la tradición de la literatura y la pintura románticas en la era post-industrial. La gente y los lugares captados en sus fotografías evocan paisajes reales o imaginarios habitados por fantasmas de hermosas jóvenes y encantadores caballeros, lúgubres edificios, carreteras y puentes desolados sin principio ni fin que se pierden en la oscuridad y bosques de siniestras implicaciones en la exploración apasionada y visionaria del crepúsculo, que configuran situaciones ambiguas entre el día y la noche, la naturaleza y la civilización, la juventud y la madurez, lo masculino y lo femenino. La elección de la juventud como tema subyacente en algunas de sus obras se basa en su profunda fascinación por la experiencia del crecimiento humano y la transición entre el niño y el adulto. Capta el delirio de la juventud en escenas de gran tensión, imagen de la pérdida de la inocencia de muchos jóvenes de la sociedad contemporánea. En otros casos, modelos andróginos adoptan poses sensuales con una actitud teatral, frecuentemente ubicados en lugares remotos. A finales de los 80 el formato de sus obras cambia radicalmente; comienza a trabajar en una escala mucho mayor, manipula las imágenes y crea enormes collages. Su tratamiento de la luz, suave, sensual y melancólica resuena en sus fotografías de magistral composición. Sus obras evocan paisajes irreales de extraordinaria belleza; lugares olvidados, abandonados y desiertos, como metáforas del lado oscuro de la condición humana moderna, que provocan una tensión entre lo bello y lo grotesco.



21

Nourlangie Billabong I Australia 2000, 2000

C-print sobre papel

157 x 237 cm.

AXEL HÜTTE (Essen, 1951)

Discípulo de Bernd y Hilla Becher en la Kunstakademie de Düsseldorf (1973-1981), pertenece a la nueva generación de fotógrafos alemanes. Ha demostrado un especial interés por el retrato, el paisaje, la naturaleza y la ciudad nocturna, con un carácter más pictórico que documental. Sus obras de principios de los 80 muestran evidentes deudas de sus maestros: una fría utilización del blanco y negro, composiciones simétricas, una ausencia absoluta de la figura humana en sus arquitecturas, y retratos que muestran los rasgos psicológicos del modelo. Su concepto de naturaleza y paisaje es, a la vez, estético y espiritual. Ha fotografiado, fruto de su afición por los viajes, lugares de los cinco continentes. Sus paisajes, algunos en blanco y negro y la mayoría en color, se muestran, bajo la estela del romanticismo nórdico, deshabitados ante amplios y desolados horizontes; paisajes sublimes, silenciosos, que, tomando la realidad como punto de partida, reconstruyen la naturaleza; paisajes tan variados como los del húmedo y denso trópico, el árido e infinito desierto, un glaciar o un espeso bosque. Algunas obras muestran diminutas y borrosas figuras femeninas en inmensos paisajes arbolados reflejados en un río o un lago, que unen el género del paisaje con el del retrato. Otras evidencian el interés por la arquitectura industrial, los bloques de oficinas y apartamentos situados en suburbios desolados y las estaciones de metro. En los 90 inicia la serie *Nocturnos* con interiores de salas de exposiciones o bibliotecas y exteriores de grandes ciudades dormidas, con edificios y calles iluminados que aluden a la presencia del hombre, ausente no obstante en la representación; una presencia sugerida en último término por las huellas del propio artista, mediante la elección del lugar, la perspectiva y el encuadre; en definitiva, una presencia condicionada por la mirada del artista.



22

Sin título (Maleta con arena), 1997

Bromuro de plata en gelatina virado al sulfuro sobre papel

100 x 100 cm.

CHEMA MADOZ (Madrid, 1958)

Tras simultanear estudios de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y de Fotografía en el Centro de Enseñanza de la Imagen entre 1980 y 1983, este reconocido fotógrafo español desarrolla en 1990, con un profundo sentido crítico y una gran capacidad de seducción, el concepto de objetos que caracteriza su obra posterior, cercana a la poesía visual, la pintura y la escultura; objetos descontextualizados que trascienden a sí mismos, que son capaces de contar cosas que de ordinario ocultan; metáforas fotográficas, objetos engañosos, juegos visuales dispuestos a provocar la sonrisa del espectador y que, tras su apariencia habitual (un sobre, un guante, una cerilla, un bastón, una balanza, una maleta...) revelan una singularidad que viene definida por la ilusión del *trompe l'oeil*. Toma la mayoría de sus fotografías con luz natural y sólo introduce algo de luz artificial para resaltar algún detalle. Con un dominio del espacio y de la escala, un control del engaño fotográfico y una cierta dosis de ironía, Madoz cuestiona la actualidad, invita a la observación y la reflexión del espectador, y a descubrir los secretos que esconden los objetos. Los somete a ligeras transformaciones y los priva de su función habitual, modificando el contexto de su uso y alterando la percepción de la realidad, pero distanciándose de posturas como las de los surrealistas, Man Ray o Duchamp. Premio Kodak en 1991, Premio Nacional de Fotografía y Autor Destacado de la Bienal De Houston Fotofest en 2000, su obra ha sido objeto, entre otras, de una exposición individual en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela (1999) y en el Reina Sofía (1999-2000), siendo ésta la primera retrospectiva que el museo dedica a un fotógrafo español en vida.



23

Self-portrait, 1980

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

50 x 40 cm.

© Robert Mapplethorpe Foundation

ROBERT MAPPLETHORPE (Nueva York, 1946 -1989)

Nacido en Long Island, en el seno de una familia acomodada, este artista americano abandona su tradicional hogar y asiste al Pratt Institute en Brooklyn, donde trabaja varios medios plásticos, fundamentalmente pintura y escultura. Su interés por la fotografía se remonta a sus primeros collages, a los que incorpora imágenes fotográficas tomadas de revistas y libros. Fascinado por las imágenes de los *sex-shops* de Times Square, recorta fotografías de revistas pornográficas que incluye en sus composiciones. Su paso a la fotografía como único medio de expresión se realiza paulatinamente a mediados de los 70. Sus primeras fotografías son autorretratos y retratos de su círculo de amigos y personajes cercanos: artistas, escritores, cantantes, compositores y estrellas del cine porno, que capta con una Polaroid. Pese a la excelencia de su técnica, se ha visto rodeado por el escándalo debido a su polémico contenido (explícitas escenas sexuales, relaciones sadomasoquistas). A principios de los 80 se produce un cambio en su obra, que alcanza un refinamiento y una acentuación de la belleza clásica en sus desnudos masculinos y femeninos, tratados como esculturas; en los retratos convencionales de artistas y famosos; y en las naturalezas muertas con flores, cuidadosamente dispuestas en estudiadas composiciones, cuyas formas remiten a una cruda sexualidad, más potente incluso que sus desnudos. Sus obras, la mayoría fotografías en blanco y negro, son de una elegancia minimalista. También se inicia en el mundo del cine con una serie de cortometrajes, cuya crudeza de imágenes le impide desarrollarse en este sector. Antes de su muerte funda The Robert Mapplethorpe Foundation, cuyo objetivo es promover la fotografía y apoyar la investigación médica y la lucha contra el sida, enfermedad que acaba con su vida.



Fundación Juan March

24

Doublonnage (Marcel), 1988

Cibachrome sobre poliéster

150 x 120 cm.

YASUMASA MORIMURA (Osaka, 1951)

Este creador japonés de gran proyección internacional destaca por su intenso conocimiento de la historia del arte. En sus autorretratos se apropia, con perfecta ejecución técnica y aguda ironía, de obras maestras de la historia del arte occidental como la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, la *Olimpia* de Manet, *La Maja desnuda* de Goya, *Las Meninas* de Velázquez o *Marcel Duchamp como Rose Sélavy* de Man Ray, que reinterpreta a modo de crítica pero también de homenaje; realiza copias fotográficas de las obras, sustituye los rostros de los protagonistas por el suyo propio, de rasgos asiáticos, y, mediante manipulaciones digitales, crea su versión de la obra y explora su propio ser como un medio para conocerse a sí mismo. En otras ocasiones, el modelo suplantado son estrellas de Hollywood como Marilyn Monroe o Faye Dunaway. Su implicación personal en la obra se aprecia en la utilización de recursos como el maquillaje, el vestuario y los decorados. Su obra juega con la ambigüedad entre la pintura y la fotografía, la *performance* y la fotografía, el pasado y el presente, el original y la copia, la realidad y la ficción, lo masculino y lo femenino, lo oriental y lo occidental; y en su discurso se aprecia el concepto de la difusión de los límites culturales, el intercambio de influencias y una crítica a la convencional consagración de la historia del arte.



Fundación Juan March

25

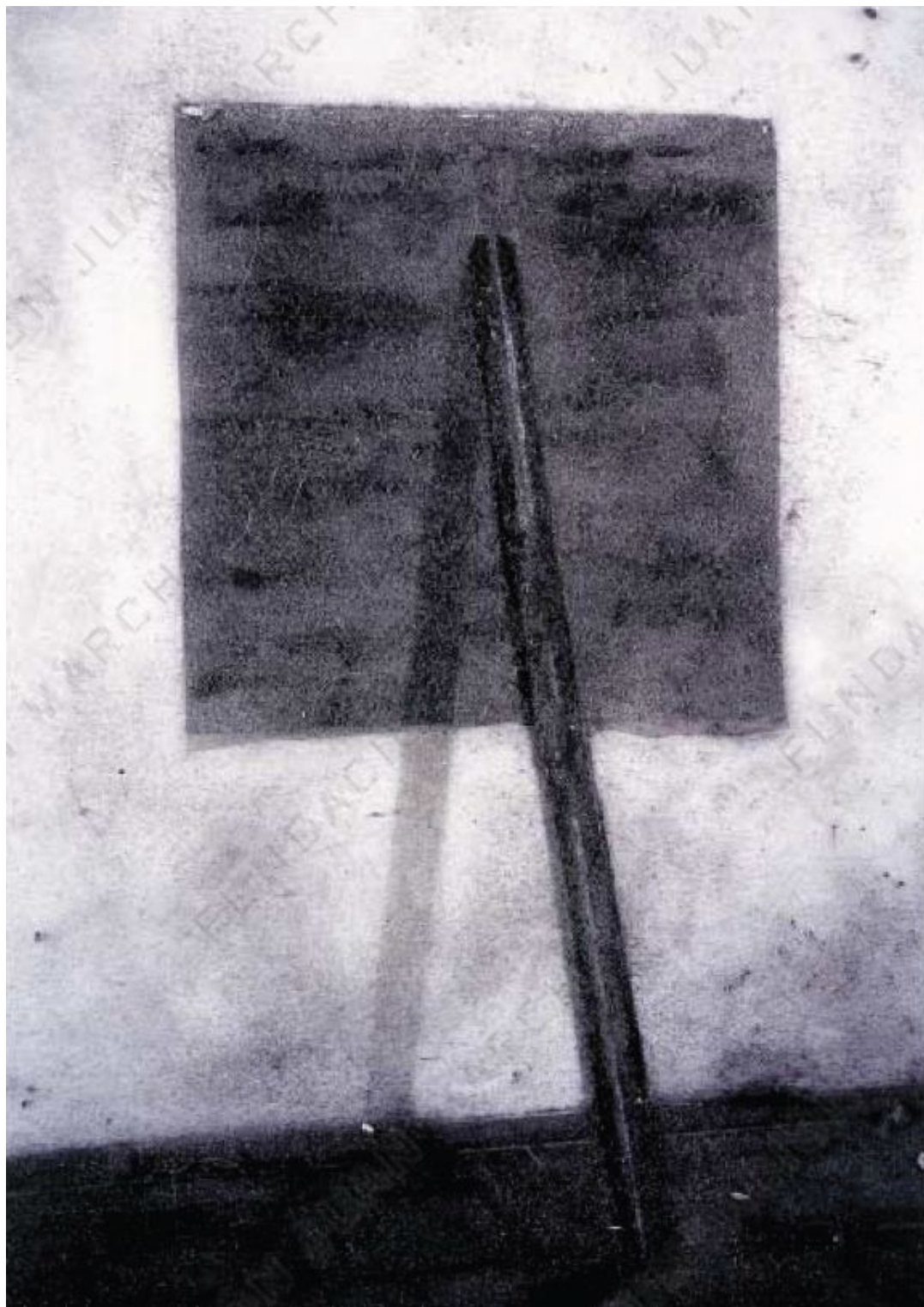
Picture of Dust (Fotografía sobre Richard Serra, Prop. 1968), 2000

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

170,5 x 121,9 cm.

VIK MUNIZ (São Paulo, 1961)

Este creador brasileño, residente en Nueva York desde 1983, pertenece a una generación de artistas que, desde Man Ray o el Lissitsky, confieren a la fotografía la categoría de objeto, al margen de la realidad histórica y cotidiana. Recurre a una gran variedad de materiales sorprendentes e inesperados de transitoria naturaleza, que proporcionan una narración del proceso creativo y son transmisores de fenómenos psicológicos, muchas veces relacionados con la propia imagen, aunque no siempre de una forma explícita. Así, utiliza polvo (*Pictures of Dust*), sirope de chocolate (*Pictures of Chocolate*), recortes de revistas (*Pictures of Magazines*), alambre (*Pictures of Wire*) o tierra (*Pictures of Earthworks*). Los materiales empleados condicionan la creación de las imágenes, en muchos casos citas visuales de artistas a los que rinde homenaje, como Leonardo da Vinci, Piranesi, Van Gogh, Alfred Stieglitz, Jackson Pollock o Andy Warhol, y otros iconos culturales o sociales. Sus obras, realidades artificiales sometidas a ciertas trampas visuales, nos hablan del engaño de las apariencias en el mundo de la imagen, de la percepción y de la ilusoria naturaleza del arte.



Fundación Juan March

26**De manos, 1997**

Técnica mixta: 11 impresiones de chorro de tinta
sobre acetato encapsuladas

14 x 50 x 9 cm.

PALOMA NAVARES (Burgos, 1947)

Esta artista española, considerada un referente internacional del arte español contemporáneo, otorga una gran carga poética a sus instalaciones multimedia, en las que combina escultura, fotografía, video y audio, que le permiten explorar nuevas posibilidades de representación. Entre los temas recurrentes de su obra destacan la condición femenina, el paso del tiempo, la imagen ideal del hombre, la cuestión de la belleza corporal o el envejecimiento. El papel jugado por la seducción, la memoria y los recuerdos, la armonía entre el alma y el cuerpo, la voluntad de fragmentación, y la tecnología o la utilización de nuevos materiales que conservan claras vinculaciones con el mundo doméstico femenino son los pilares básicos de su obra. Sirviéndose de iconos de la historia del arte, selecciona fracciones del cuerpo humano: torsos, pechos, pubis, caderas o miembros extraídos de obras de Cranach, Dürero, Tiziano, Rembrandt, Rubens, Modigliani o Ingres, a los que otorga nuevos significados rompiendo con los estereotipos femeninos tradicionales, como denuncia contra la tradición dominante del hombre. Bajo la influencia de la estética y la escenografía barrocas, sus obras sugieren relaciones entre la realidad y la ficción o el artificio. Sus imágenes multiplicadas se muestran encerradas y aisladas en cajas, vitrinas, tubos o botes y otorgan una gran importancia a la luz, al carácter tridimensional de las imágenes fotográficas y a la realidad física de sus obras.



27

A Durero, 1993

Técnica mixta: bromuro de plata en gelatina
sobre Duraclear, percha de plástico

43 x 50 x 5,5 cm.



28

Dúo III, 1990

Bromuro de plata en gelatina virado al selenio
sobre papel
80,5 x 120 cm.

RAFAEL NAVARRO (Zaragoza, 1940)

Este reconocido creador español destaca, con un lenguaje muy personal, como uno de los pioneros en la reivindicación de la fotografía como arte. En busca de la belleza de ideas y sensaciones, este artista autodidacta trabaja el cuerpo de manera sistemática desde 1968. En 1977 funda, junto con Manuel Esclusa, Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, el grupo Alabern. Su interés por la fotografía le lleva a través del reportaje, el teatro y los deportes a las artes plásticas. En 1978 es designado representante en España del Consejo Latinoamericano de Fotografía y en 1985 miembro del Consejo Asesor de la Fundació Joan Miró de Barcelona. Observa y estudia detenidamente el cuerpo femenino, que trata en sus obras como si fuera un paisaje; en él descubre planos insospechados, curvas sugerentes y sensuales en las que el juego de luces y sombras de los objetos y las situaciones recreadas convierten sus fotografías en composiciones abstractas minimalistas. A través del díptico consigue combinar imágenes aparentemente diversas para ofrecer una nueva relación fotográfica, basada en la repetición, que ofrece nuevas miradas. Sus imágenes, frescas y luminosas, nos hablan de la relación entre los objetos, que pierden su condición habitual y son capaces de transmitir emociones.



29

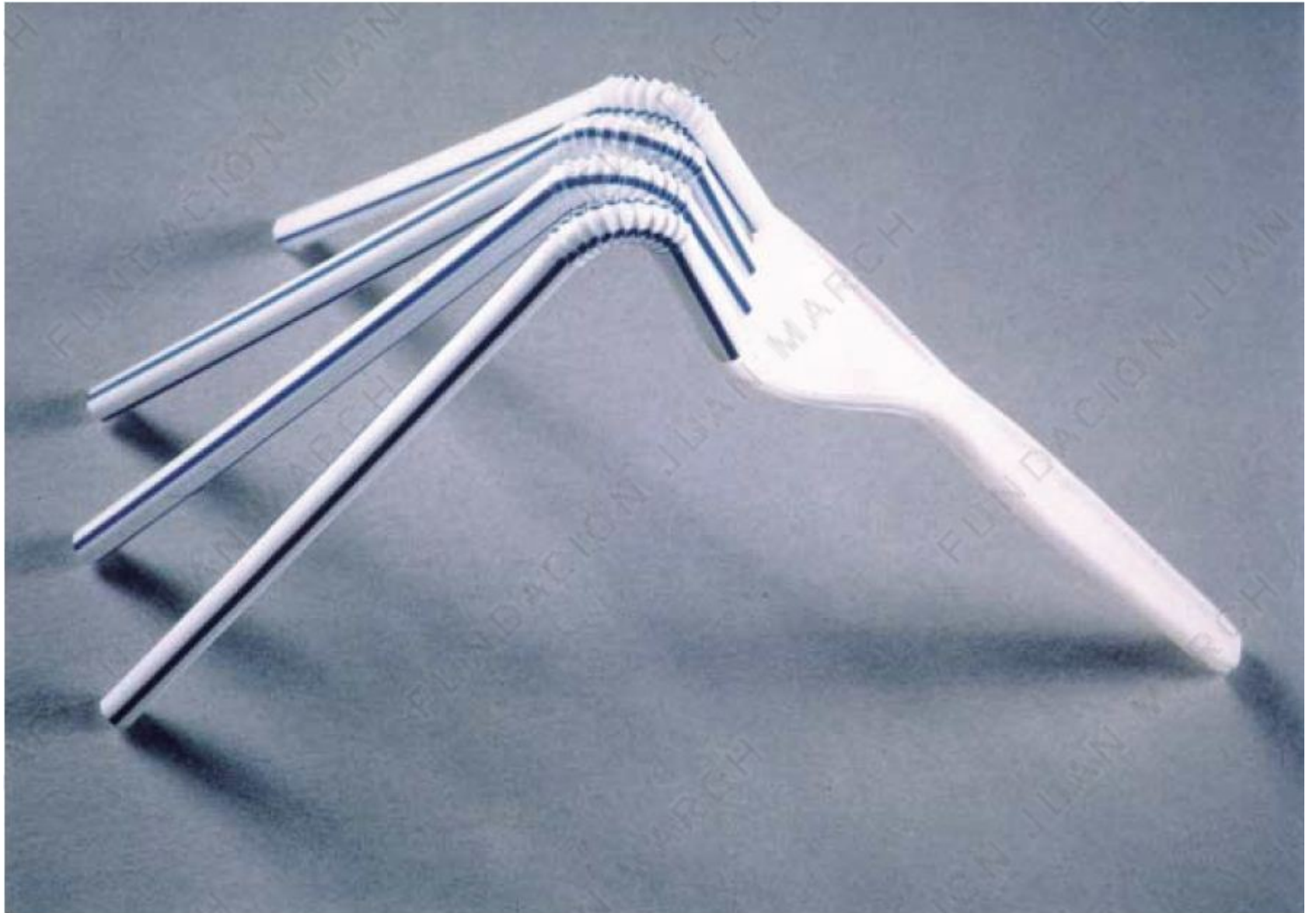
Sin título (Tenedor con paja), 1994

C-print sobre papel sobre cartón pluma

12,5 x 18 cm.

ANA PRADA (Zamora, 1965)

Esta joven escultora española que vive y trabaja en Londres irrumpe en el panorama artístico en la década de los 90, con unas propuestas híbridas entre el objeto y el suceso, que combinan la práctica artística tradicional con unas técnicas innovadoras de instalación. Sus primeras esculturas transforman fragmentos de objetos cotidianos en formas ambiguas que alteran su significado original con un importante sentido de la percepción. En 1994 comienza a trabajar con objetos cotidianos y banales de materiales desechables, que transforma en objetos exóticos, cuya inesperada presencia en el espacio sorprende al espectador; objetos de producción de masas, como cuchillos, tenedores, cucharas, pajas, botellas de plástico, velas, globos, medias de nylon o rulos para el pelo que, organizados en secuencias múltiples o repetitivas y clavados, grapados o adheridos a la pared, ofrecen una nueva perspectiva. Su compleja construcción, que en algunos casos requiere varios días de instalación, implica que estos objetos, contruidos para un espacio determinado, se descompongan al ser desmontados. Las formas geométricas básicas y los colores brillantes contribuyen a otorgar un carácter pictórico a sus obras que, al ser observadas desde la distancia, recuerdan a cuadros abstractos minimalistas.



30

Sin título (Tarántula), 1995

C-print sobre papel sobre cartón pluma

12,5 x 18 cm.



31

Sin título (Serie de 6 fotografías), 1991

C-print sobre papel

80 x 74 cm.

GONZALO PUCH (Sevilla, 1950)

La producción fotográfica ha proporcionado mayores posibilidades plásticas a este creador español de reconocido prestigio que, procedente del mundo de la pintura abstracta y autor de una escultura de sugerencias arquitectónicas a principios de los 90, pertenece a una generación de artistas sevillanos que deliberadamente adoptaron los fundamentos de la modernidad. Se adscribe a una corriente fotográfica que surge en los años 80, denominada documentalismo-ficción, cuyos seguidores toman como referencia el cine, la pintura de historia o el fotoperiodismo, con el objetivo de otorgar una apariencia real a narraciones ficticias. Sus fotografías cuestionan la veracidad de la imagen; son registros de escenas representadas, recreaciones espaciales cargadas de significados metafóricos que pretenden dejar constancia de una acción desarrollada en el tiempo; construyen y describen un mundo artificial con una extraña poética, donde los objetos dialogan con la luz y el espacio en cuidadas escenografías de figuras humanas o elementos naturales que destacan sobre el fondo. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, algunas de sus últimas propuestas fotográficas incluyen objetos (libros, pizarras, maquetas, mapas y hasta sus propios alumnos) que remiten a la actividad docente que comparte con su producción plástica.



32

Gondolas: Venice, 1990

Cuatro polaroids teñidas y blanqueadas montadas sobre aluminio
126,5 x 110 cm.

Dación Fondos Fotográficos Fundación Banesto

ROBERT RAUSCHENBERG (Port Arthur, Texas, 1925)

Tras licenciarse en la Armada de los Estados Unidos, este creador que vive en Florida, pionero del arte multimedia, trabaja con un amplio repertorio de temas, estilos, materiales y técnicas. Formado en la renombrada escuela del Black Mountain College, en Carolina del Norte, se traslada a Nueva York en 1949, donde realiza unas primeras obras de pincelada suelta, cercanas al expresionismo abstracto. A mediados de los años 50, y en su intento por conciliar el arte y la vida, comienza a realizar los *combine-paintings*, obras en las que compagina el lienzo con el ensamblaje de objetos dispares del mundo real, algunos de desecho: animales disecados, botellas, ruedas de coches, sillas, ventiladores, etc., que yuxtapone sin relación alguna, elevándolos a la categoría de arte, tras la estela de los *ready-made* de Marcel Duchamp. A finales de los años 50 y principios de los 60 realiza dibujos, litografías y serigrafías, para las que se sirve de fotografías y recortes de periódicos y revistas, razón por la que se le asocia con el arte pop; entre los años 70 y 90 realiza collages y perfecciona las técnicas de la transferencia con disolventes. En los años 60 participa en teatro y danza, con el diseño de decorados, vestuarios, iluminación, coreografías e incluso interpretación. Su temprano interés por la fotografía se renueva a partir de 1979 con una afición por los temas comunes y callejeros. Desde entonces, las imágenes que incorpora a su trabajo proceden exclusivamente de sus propias fotografías. En la década de los 80 explora la incorporación del metal como soporte para su pintura y, desde 1992, produce impresiones digitales en color de sus fotografías, con las que consigue imágenes de alta resolución y unas tonalidades luminosas en sus recientes obras sobre papel a gran escala.



RAMON TORRES 6-90

33

Wh. S. 08, 2001

Chromogenic print

180 x 239 cm.

THOMAS RUFF (Zell am Harmersbach, 1958)

Considerado uno de los fotógrafos de más reconocido prestigio de la escena internacional, este artista que vive y trabaja en Düsseldorf, se forma en la Staatliche Kunstakademie de dicha ciudad, bajo los postulados de Bernd y Hilla Becher. En 1979, para financiar sus estudios, trabaja para un fotógrafo comercial en el mundo de la construcción. Su experiencia práctica, junto con su interés por el medio urbano y por la fotografía de la arquitectura de la Bauhaus, le permite desarrollar su obra en series, en las que combina referencias históricas con temas contemporáneos y manipula el medio sirviéndose de una tecnología punta. Realiza una profunda investigación de la historia de la fotografía y de la imagen fotográfica, rechazando su tradicional cualidad de representación de la realidad, especialmente interesado por el proceso de la percepción. En su primera serie, *Interiores* (1979-1983), incluye imágenes de ámbitos domésticos cotidianos: baños, dormitorios, salones; para su serie *Retratos* (1980) fotografía a jóvenes anónimos de medio cuerpo, en idéntica posición, iluminados con una luz frontal uniforme; retratos que en 1986 alcanzan un formato de grandes dimensiones y le consagran internacionalmente. La serie *Casas* (1987) incluye construcciones de funcionalidad banal con un estilo frío y documental, que continúa la tradición de fotografía de arquitectura iniciada en la Bauhaus y que, a finales de los 90, retoma con sus trabajos sobre la obra de Mies van der Rohe; para la serie *Noches* fotografía paisajes urbanos nocturnos; en *Desnudos* (1999) reutiliza fotografías pornográficas capturadas de la red y en *Subtrato* (2001) reflexiona en torno al mundo pictórico de Internet. Representante de Alemania en la Bienal de Venecia de 1995 forma parte de la generación de nuevos fotógrafos alemanes que defienden la objetividad como estandarte de sus postulados.



34

Land, Sea, Sky, 1999

C-print sobre papel montado sobre plexiglás

103 x 70 cm.

SEAN SCULLY (Dublín, 1945)

Este irlandés de nacimiento, que actualmente reside y trabaja en Barcelona, Londres y Nueva York, es uno de los artistas más respetados del panorama plástico actual. Tras un temprano traslado a Londres con su familia, y sucesivos estudios en la Central School of Arts y el Croydon College of Art, prosigue su formación en las Universidades de Newcastle y Harvard, y se desplaza a vivir a los Estados Unidos en 1977, donde enseña en Princeton hasta 1983. Bajo la influencia de Mondrian, Rothko y Matisse, su lenguaje pictórico es fruto de sus investigaciones sobre las ilusiones ópticas, la percepción del relieve a través de estructuras seriadas y la sensación de movimiento que genera la superposición; destaca la utilización de líneas, franjas y bloques de color que cubren sus cuadros horizontal y verticalmente. Interesado por la capacidad expresiva y emocional de la pintura, y en la tradición del minimalismo, sus composiciones geométricas de intensas vibraciones cromáticas denotan un proceso de creación por capas que acumulan diferentes pigmentos. Tanto en sus pinturas como en sus fotografías de fragmentos cúbicos de la realidad, las interpretaciones se abren libremente ante el espectador; sus posibles referencias a edificios, fachadas o paisajes no encierran mensajes cerrados. En sus fotografías, la mirada se posa en el límite entre diferentes territorios cromáticos, en cuyo encuentro se halla la línea del horizonte que, pese a la distribución racionalista del plano, revela ciertos ecos románticos.



Fundación Juan March

35

Untitled #156, 1985

Cibachrome sobre poliéster

125 x 185 cm.

CINDY SHERMAN (Glen Ridge, New Jersey, 1954)

Esta fotógrafa americana irrumpe en la escena neoyorquina a principios de los 80 junto a una generación de artistas preocupados por los códigos de representación. Tras estudiar pintura en el State University College de Búfalo, en 1976, se traslada a Nueva York al año siguiente, donde defiende una postura feminista contra la hegemonía masculina. Realiza múltiples series de fotografías en las que investiga sobre la construcción de la propia imagen, con la que desafía los mitos de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas. Su obra más temprana, la serie *Untitled Film Still*, de finales de los 70, compuesta por 69 fotografías, le permite cuestionar la identidad femenina, su principal preocupación teórica, junto a la inestabilidad, la ambigüedad y la fragilidad. Desde 1977 Sherman toma pequeñas fotografías en blanco y negro de sí misma; se representa sola, seductora, como una heroína cinematográfica, en distintos escenarios. Todas sus obras, excepto los maniqués y sus fotografías de fluidos corporales, son autorretratos, aunque ella no los considera como tales. En sus *History Portraits* (1988-1990) toma fotografías en color de gran formato en las que recrea los ambientes de cuadros de retratos europeos del siglo XV al XIX, cuyos maestros, Rafael, Caravaggio, Ingres y otros, le sirven de fuente de inspiración. A lo largo de su trayectoria, su trabajo va adquiriendo un tono más agresivo y grotesco, como se aprecia en su serie *Disasters and Fairy Tales* (1985-1989) y en su *Sex Pictures* de 1992, donde utiliza muñecas articuladas, prótesis y falsos miembros, en comprometidas posiciones sexuales que, realizadas en color, persiguen el impacto y la provocación en el espectador.



36

Alte Pinakothek (Self-Portrait), Munich 2000, 2000

C-print sobre poliéster

170 x 200 cm.

THOMAS STRUTH (Geldern, 1954)

La afición al dibujo y la pintura de este fotógrafo alemán, le lleva a matricularse, como alumno de Gerhard Richter, en la Kunstakademie de Düsseldorf. Pero pronto comienza a usar la cámara y decide cambiar sus clases de pintura por las de fotografía de Bernd y Hilla Becher. Durante varios años, interesado en explorar espacios urbanos, fotografía la ciudad de Düsseldorf en blanco y negro; sus calles y edificios son un fiel reflejo de la mentalidad de su sociedad y sus fotografías no están exentas de una cierta carga psicológica y social.

Posteriormente fotografía la ciudad de Nueva York, a la que se desplaza gracias a una beca de estudios. Le siguen fotografías de las calles vacías y fantasmagóricas de ciudades inglesas, francesas e italianas, pero también americanas y asiáticas, donde los edificios y los coches son evocadores de la presencia humana. También cultiva el género del retrato de familia o amigos, así como el de los visitantes de museos públicos como el Louvre de París, The Art Institute de Chicago, las Estancias de Rafael en los Museos Vaticanos, la Academia de Venecia, el Alte Pinakothek de Munich, el MoMA de Nueva York o el Museo de Pérgamo en Berlín, donde estudia las conductas de sus visitantes. Otro de los géneros que trabaja es el de los paisajes o naturalezas exuberantes de selvas y bosques de todo el mundo, a los que otorga un punto de vista menos rígido y ordenado.



37

P.Q.R.K., 1998

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

51 x 76 cm.

TUNGA (Palmares, Pernambuco, 1952)

La poética de Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourao, conocido como Tunga, se alimenta de cuestiones cruciales para el hombre, como la vida, la muerte, la memoria, la sexualidad o el sueño. Investiga en disciplinas como la literatura, la poesía, la filosofía, el psicoanálisis, el teatro y la ciencia. Este artista brasileño contemporáneo de renombre internacional es arquitecto por la Universidad de Santa Úrsula, en Río de Janeiro, y heredero de la tradición de Helio Oitica, otro gran artista brasileño que utiliza el cuerpo como protagonista de su experiencia estética. Tunga genera historias; narraciones con analogías inesperadas, marcadas por la ambigüedad y la proliferación de los sentidos. No concibe sus esculturas como volúmenes estáticos, sino como formas organizadas que se expanden y relacionan. Sus instalaciones y *performances*, que él prefiere llamar *instauraciones*, sus diseños, fotografías, *happenings* y películas forman parte de su intensa y variada producción. En 1987 Tunga presenta en la Bienal de São Paulo *Sembrando sirenas*, una larguísima y voluptuosa cabellera que nacía de una cabeza decapitada cuyos rasgos son los del propio artista y que remataba en una trenza. Tunga imaginó haber encontrado en el agua su propia cabeza envuelta en esos cabellos. En su iconografía se encuentran lagartijas, escarabajos, pelucas, trozos de hierro, madera, oro, goma, trapos, vidrios, plata, que contribuyen a la puesta en escena de su imaginación desbordante.



38**En la calle (Valencia), 1990**

Fotolaminado acrílico sobre lienzo

243 x 243 cm.

IAN WALLACE (Shoreham, 1943)

Este artista de nacimiento británico que reside en Canadá desde 1944 tiene un Master en Historia del Arte por la University of British Columbia. Ha contribuido a la reputación de Vancouver como centro puntero de creación artística y, como fundador del fotoconceptualismo, ha ejercido una gran influencia en artistas como Jeff Wall, Ken Lum o Rodney Graham. En su obra se distinguen tres diferentes periodos: sus primeras fotografías, de finales de los 60, reflejan el arte conceptual de la época; en los años 70, Wallace desarrolla con grandes posibilidades expresivas una serie de fotografías de gran formato para las que pide a varios amigos tomar parte en escenarios de ficción; y, desde principios de los 80, realiza fotolaminados sobre lienzo yuxtapuestos a zonas pintadas, en los que combina una pintura monocromática, abstracta y pura, con la fotografía documental. En sus obras aborda temas de historia, naturalezas muertas y la vida urbana en la calle. Confiere una gran importancia a la percepción visual y provoca sensaciones ilusorias en sus fotografías de edificios de viviendas en Valencia. Dedicado intensamente a la docencia desde que termina la universidad, ha formado en Vancouver a varias generaciones de jóvenes artistas, a los que ha enseñado cómo participar activamente en el debate contemporáneo sin renunciar a su compromiso con la historia del arte y como reflexionar desde un contexto local sobre problemas centrales de la cultura moderna.



39

Las Meninas, 1987

Bromuro de plata en gelatina sobre papel

71 x 71 cm.

JOEL-PETER WITKIN (Nueva York, 1939)

Tras trabajar como asistente de fotografía en dos estudios y como fotógrafo del ejército, este artista americano regresa a Nueva York, donde ejerce su profesión de forma independiente. Formado en Bellas Artes por la Cooper Union, recibe una beca de poesía de la Universidad de Columbia y realiza estudios de postgrado en fotografía en la Universidad de Nueva York, en Albuquerque. Las imágenes sobre la condición humana de este inquieto fotógrafo americano son extraordinariamente poderosas, misteriosas, perturbadoras, terroríficas y a la vez fascinantes; son paradojas visuales que desafían la percepción del espectador en contextos cargados de ambigüedad. En los años 80 escandaliza a la opinión pública cuando, interesado por cualquier forma de perversión y rareza extrema, y especialmente atraído por los cadáveres, busca sus propios colaboradores en visitas a escuelas médicas y morgues y mediante anuncios en prensa. Así, fotografía con mucho interés, un gran respeto y un fuerte compromiso hermafroditas, transexuales, enanos, gigantes, mujeres barbudas, tullidos, jorobados y otros personajes transformados, voluntariamente o no, y deformes; seres grotescos en los que es capaz de encontrar belleza; imágenes provocadoras que, no obstante, invitan a la reflexión y proporcionan, pese a su crudeza, una comprensión tolerante hacia lo diferente, lo ajeno, lo extraño. Su continua referencia a obras de la historia del arte, de El Bosco, Goya, Velázquez, Miró, Boticelli y Picasso, y la utilización de imágenes y símbolos del pasado, le sirven para redefinir su presente y cuestionar la sociedad actual, llena de prejuicios.



FORWARD

The Fundación Juan March presents “New Technologies, New Iconography, New Photography” in the Museu d’Art Espanyol Contemporani, Palma. The exhibition consists of 39 photographs from the Eighties and Nineties by 36 authors. The selection is part of the collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

This group exhibition reflects, via the international artistic scene, the important changes brought about in visual culture during the last decades of the twentieth century and the relevant transformation of photography from a documentary tool to an autonomous instrument of artistic value. It has been a substantial change, eliciting new modes of experimentation that have altered the rules and codes particular to the language of photography. With the possibilities offered by the development of new technologies, artists propose new images with different documentary, narrative, and conceptual exponents, capturing a variety of themes and iconographies such as gender identity, rural or urban landscape, and architecture. Contemporary artists, conscious of photography’s expressive capabilities, are protagonists in the disappearance of boundaries between the various media and artistic modes. They propose new images as different ways of understanding and conceiving the world and thus reintroduce art to reality or even reinvent it.

The Fundación Juan March is grateful to the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía for their generous loan; and in particular, to the curator of the Department of Photography, Catherine Coleman, for her labors as the show’s curator and author of one of the essays. The Fundación is also thankful to Gabriela Castillo for her able assistance and cooperation from said department and to Pablo Llorca for his contribution with an essay in the exhibition’s catalogue. With the collaboration from the aforementioned, the Fundación Juan March exhibits a selection of works by some of the more emblematic creators in the field of contemporary photography.

NEW TECHNOLOGY + NEW ICONOGRAPHY = NEW PHOTOGRAPHY: Photography of the 80's and 90's in the Collection of MNCARS

Catherine Coleman

The selection of twenty years of photography from the MNCARS collection reflects the many changes that have taken place between 1980 and 2000, in both artistic practice and content in the world of photography. The vertiginous growth in technology in the fields of color photography and digital imagery has left the traditional black-and-white gelatin print fallen in the wake and, at the same time, has opened the door to new artistic possibilities that have attracted new practitioners. Photography is no longer limited to photographers and is now embraced by painters, sculptors, and multidisciplinary artists. The far-reaching innovations in this twenty-year period are comparable only to the rapid changes that took place in the first twenty years of photography's history, which saw the development of the Daguerreotype in 1836 (a one-of-a-kind image), the positive/negative process that produced the Calotype, which permitted multiple images from the same negative—invented by William Henry Fox Talbot in 1834 and perfected in 1840—and the discovery of the Collodion in 1851. The Collodion was a qualitative leap as it provided the photographer with the best features of the Daguerreotype and Calotype.¹

The symbiotic relationship between science, industry, and art has always been identified as a quality unique to photography and this relationship has been maintained due to important innovations in the 1980's and 90's. The Cibachrome (after the Swiss pharmaceutical firm, Ciba Geygi), or color photography developed industrially, was commercialized after 1981 as the Ilforchrome print. This invention permits two advantages that are attractive to painters and photographers alike. First, the artist does not have to do the laborious manual work in the darkroom since the print is industrially developed. Second, the print developed could be of a much greater size than the print from a traditional negative; thus, a large, high-quality color photograph could vie with a painting in both size and palette. An additional factor is a commercial motive: the large color photograph is a multiple from the same negative, whereas the painting is unique, a situation very attractive to the gallery owner.² As a result, it is now common practice for a painter to also be a photographer, as is the case with the Irish artist based in Barcelona, Sean Scully.

Of still unknown and far-reaching consequences is digital photography, invented by Sony in 1980, which uses a magnetic support (analogical conversion to digital) and makes film obsolete.³ Since its invention, the pixel resolution of the digital image has constantly improved, producing increasingly higher-quality images printed by computer (Paloma Navares's ink-jet prints, for example). Digital image-making gives way to new content such as the investigation of the veracity of representation. Gregory Crewdson's manipulation of reality in *Wonder Bread Pile* (1998) (cat. 10) is a case in point. The sinister scenario is the American backyard inhabited by stuffed birds that protect piles of Wonder Bread and are surrounded by rotting food, burnt timber, and the debris of an unexplained catastrophe. Smokey haze hides the barely visible suburban house in the upper-left cor-

ner and creates an eerie atmosphere. Crewdson is interested in how photography is distinct from but connected to other narrative forms like writing and film. We sense that something is wrong and danger lurks in the woods. Crewdson creates a credible world and exaggerates it in order to describe a disconcerting fictitious disaster.

The Body: Gender and Self

In the 1980's and 90's we are witness to the emergence of the female as a protagonist in the art scene with a new iconographic agenda: the body, gender identity, self-exploration, self-awareness, self-portraiture, and the denouncement of stereotypes, among others, that contribute to the breakdown of traditional disciplinary boundaries. Gender themes are tackled in photography that have not been investigated in painting. The historical themes of *The Rape of the Sabines* or *Judith and Holofernes* being the few exceptions we can recall, but habitually painted from a masculine viewpoint.⁴ It is not circumstantial that the female artist and photography as an artistic medium enter the institution of the art museum in consonance during the decade of the 70's in the United States and some European countries, and in Spain somewhat later, in the mid-80's and 90's, the latter due to obvious historical reasons that are not our concern here.⁵ Why so many female artists choose photography or photography-based art forms as their major mode of expression is a subject into which we will not delve except to state that there is a corollary between the art museum's acceptance of both female artists and photography in this given period. There are socio-economical motives for this institutional *consecration* and the new iconography developed by women artists who use photography as their medium constitutes an innovation in the traditional *museum-oriented* artistic vocabulary.

Of the thirty-six artists represented in "New Technology, New Iconography, New Photography: Photography of the 80's and 90's in the Collection of MNCARS," ten are women⁶ but they are not alone in addressing that most post-modern of themes: the self and identity. The Japanese Yasumasa Morimura (who claims to be an artist not a photographer) studies, with much humor and irony, the frontiers of gender exchange in *Doublonnage (Marcel)*, 1988 (cat. 24), an obvious reference to Marcel Duchamp's alter ego, Rose Sélavy, as photographed by Man Ray in 1921 (fig.1). Morimura plays the double, as evidenced by the geometric hat band: he is his own model and, in fact, most of his work is self-portraiture. This photograph demonstrates a second post-modernist trend that of appropriation, where the artist reworks the images of a previous master (Walker Evans appropriated by Sherrie Levine, for example). Morimura mixes Japanese and Western influences. His white makeup is like the Geisha's and, as Pilar Gonzalo observes,⁷ *Doublonnage* is a reference to the traditional Kabuki theater where the feminine personages (onnagata) are interpreted by men, just as Duchamp is Rose Sélavy, and Morimura is Duchamp's female alter ego. The title "double" is also a reference to the various layers of meaning found in the photograph itself. The face is femininely pale while the arms and hands (Morimura's) are strong and masculine; in the Man Ray photograph, they are those of a woman.

Robert Mapplethorpe also investigates sexual identity, using both models and himself. In his profile self-portrait (cat. 23) he wears makeup, has

beautiful wavy hair and wears an elegant coat with a luxurious fur collar, the model of femininity. In another self-portrait in the MNCARS collection, we see Mapplethorpe dressed in black leather: the artist's sado-masochistic tendencies are notorious. He adopts a macho James Dean defiant stance, cigarette dangling from his mouth, the opposite of the beautifully made-up first self-portrait. Mapplethorpe cultivates the aesthetics of his subjects through traditional black-and-white photography, accentuating physical beauty, body texture, geometrical composition, and careful and professional illumination. He admires the muscular male body and even the flowers he photographs possess a strong erotic content. Mapplethorpe was one of the first artists to use his own image in order to transgress traditional subject matter, confronting the "tough" male stereotype and the "pretty and submissive" female one.

A different tactic is taken by Cindy Sherman, who, in her early work (fig. 2), uses herself as the protagonist: costumed, wigged, and made-up for many rôles that parody female stereotypes and denounce gender violence. In *Untitled #156* (cat. 35), she cultivates the aesthetic of ugliness and decay and explores the myth of the woman/witch, as sinister as those in Goya's *Conventicle*, or refers to the guilty Eve thrown out of the Garden of Eden. In this particular photograph, open to individual interpretation, the figure's blackened eyes seem to be a denouncement of physical abuse. There is a tone of violence either physical, due to beating, or psychological, due to poverty, as she is dressed like a bag lady. Sherman is extremely chameleonic in her facial transformations, aided by body parts and extensive makeup, mutilations, and additions that deform and transform her body. She also takes a perfectionist's care to acquire the adequate *atrezzo*, controlling the lighting, and creating the sinister, ironic or tragic ambiance; only the sound and movement are lacking from this "film."

Sherman creates and controls every psychological aspect of the image, a working method adopted by the Cuban Juan Pablo Ballester as seen in *Fidel* (cat. 3), whose cheerleaders of Yankee inspiration pose under a Coca-Cola sign. Sherman's self-images of this period are taken by an auto-wound camera, whereas Ballester directs the image as a filmmaker and does not actually take the photograph (a process similar to that of Helena Almeida, who doesn't always snap the shot when she is the protagonist performing within the frame). Just as with Gregory Crewdson, numerous critics associate Sherman's work with Alfred Hitchcock's horror films, of which she is an enthusiast.

The Portuguese artist, Helena Almeida, took self-portrait photographs in the mid-70's showing her face painted over, a practice she later abandoned. She is, however, always present in her photographs, depicting her body, legs, hands, and arms which are disfigured by paint or represented by painted shapes that elongate or "enter" her (cat. 2). She emphasizes both her physical presence and her bodily absence through a progressive corporal disintegration, almost disappearance, accompanied by an insinuated violence.

The commercial female stereotype is taken up by Ana Laura Aláez, who uses her own beautiful image and body to challenge the imposed artificial concept of beauty in a photograph ironically titled *Creative Powder* (cat. 1), a play on words between creative power and cosmetic powder. Her double self-portrait reflected in a mirror, spotted with colored powders as if it were a painter's palette, is a double spoof. This attitude contrasts with that of

Rafael Navarro, who continues to exploit the canon of female beauty and proportion in *Duo III* (cat. 28), juxtaposing a woman's legs with a fragment of a ceramic sculpture, contrasting the organic and inorganic textures. *Duo* is made from two negatives, one inverted.

Susy Gómez paints over a commercial photograph of stylish legs that terminate in painted roots instead of feet (cat. 17). She masks the super-model's image and effaces the perfect legs in reference to the model's superficial and vacuous existence. Like Aláez, she attacks the stereotypical masculine concept of ideal beauty. Hannah Collins's monumental black-and-white photograph on linen from the 90's, *Hair with Eyes* (cat. 9), shows a beautiful head of hair, the feminine attribute of seduction and temptation. As Victoria Combalía has observed, "to take a woman's hair has served as a humiliating punishment as much in the Middle Ages as in our own century and perhaps because of that, and to subvert this curse, today's young women shave their hair down to nothing."¹⁸ Hair as a female obsession and statement is also touched upon in Carmela García's portraits of lesbians, some of whom have close-cropped hair (cat. 14). The exchange of looks in the shower room is pregnant with desire and unspoken words, underscored by the reflection in the mirrors.

Another artist who finds symbolism in hair is the Brazilian Tunga, who works in video, performance, sculpture and photography, all "mutually contaminated," in his own words. His symbolism is not rooted in gender, however. Rather, Tunga has based many works over an extended period of time on a fabricated "myth" about hair.⁹ The artist "constructs alternative documentation that mixes the phantasmagoric and the mundane, the plausible and the implausible."¹⁰ His series of four photographs *P.Q.R.K.* (cat. 38), is the result of an installation prepared for the nineteenth São Paulo Biennial in 1987, in which two constant elements in Tunga's work were present: hair and the circle. In the series we find a double self-portrait. The actor swinging the head in a circle on the beach is Tunga himself (fig. 3), and the decapitated head is a cast of his likeness. The performance these photographs document was titled "Seeding Mermaids" and was originally a film-short produced for Greenpeace. However, the film was lost and nothing was done with the work until 1998, when he organized the exhibition "Amnesia." Fundamentally, Tunga's work deals with mythology, alchemy, sexuality, science, and ritual. Performance is central to his work and these four photographs document this process. The objects, relics, and photographs tend to authenticate the mythological structure, acting as surrogates for the story itself.

Male prostitution is the subject of a series of photographs taken by Philip-Lorca diCorcia on neon-lit Santa Monica Boulevard in Hollywood, where the street is the workplace. DiCorcia dispassionately labels the photographs with the hustler's name, age, city of origin, and price. *Brent Booth* from Des Moines, Iowa, costs \$30 and diCorcia paid the sitter that fee to take his picture (cat. 11). Yet, diCorcia's work is not critical photojournalism as is Lewis Hine's denouncement of social ills and child exploitation, for example. Some critics feel the desolated and lonely figure is "an extreme victim of the moral hypocrisy of Western culture."¹¹ This is not necessarily the case as anyone can get a menial job in the USA. Brent Booth could work for a living earning minimum wages precisely in the drive-in theater where he sits. DiCorcia makes no judgements; it is Brent Booth's choice.

Paloma Navares has also worked in various media: installations, sculpture, video, drawing, and photography. She wraps her acetate photographs in transparent plastic bags or places them in glass jars. She works in image fragments depicting eyes, hands or the body as in *To Durer* (cat. 27). The artist makes frequent references to past masters in art history, a practice followed by Morimura (Duchamp/Velázquez), Cindy Sherman (Northern European masters), Joel-Peter Witkin (Velázquez), Vik Muniz (Richard Serra), and Thomas Struth (who photographs a double self-portrait, that of Dürer and his own, with his back to the spectator [cat. 36]). In *To Dürer* the coat hanger simulates the shoulders of the decapitated female and the curved hook, her head and neck. Navares's art is self-referential and her posterior work refers to her problems with vision; for periods of time her eyes were bandaged due to a degenerative ocular disease.

In no way gender-related is Daniel Canogar's use of the human body. Using the simple technology of the 1990's (Halogen bulb, photolithograph, and electric cord), he strives to investigate gravity, allowing his images to float like phantoms, and explores the human interior not via the functional scientific x-ray but in a more mystical manner (cat. 7). The image is intangible but appears to move according to the spectator's view point.

Gonzalo Puch's bodiless corporal references (cat. 31) form part of an ephemeral installation done in the early 90's, when he had stopped painting. The blazer hung on a wooden hanger is set afire. The smoke pouring out of the jacket sleeve produces an uncontrolled process whose images are meant to be presented in an illogical order. The author considers the piece a demonstration of his sense of humor—absolutely no violence implied—and a study of the effects of natural lighting on flames. The old jacket was used in previous performances and in order to clean out his closet, he “burned his bridges behind him.”

Returning to the post-modernist artistic practice to which we have already referred, the appropriation of past masters and the question of authenticity, we find yet another concept, that of recycling one's own work, a common practice throughout history. Robert Rauschenberg reuses his own work but without the post-modernist theoretical baggage. A fine example is the photograph taken of Venice gondolas in 1952 (fig. 3), re-photographed in Polaroid and whitened in 1990 (cat. 32). Rauschenberg's first photographs date from 1949—cyanotypes done with blueprint paper and developed in the sun, unwittingly emulating Fox Talbot's *Sun Pictures*. After studying painting with Josef Albers at Black Mountain College, he chose to favor painting because it requires more physical involvement but he never excludes photography. Nevertheless, Rauschenberg's first encaustic paintings dating from 1951-52 are either entirely black or entirely white, polarities that recall black-and-white film. The 1990 intervention shows Rauschenberg's continuous involvement with every aspect of image-making, breaking down the distinction between photography and painting; in *Gondolas: Venice*, he divides the work into four squares while obscuring and elaborating upon the simple representation of the gondolas—the Pegasus and the cushion stripes of the 1952 photograph are still discernible. The precedence for erasing previous work (not always his own) dates back to *Erased De Kooning drawing/Robert Rauschenberg/1953*, a white sheet of paper with a faint shadow of its former markings, still in the artist's own collection.

Unconventional Approaches: Landscape, Cityscape, and Architecture

More traditional subject matter such as landscape, cityscape, and architecture in different variations is approached from an impersonal Minimal/Conceptual angle. Since the mid-1980's, a group of German photographers has strived to codify the exterior or representational world. This objective (at times interpreted as banal) documentation of anonymous and impersonal industrial architecture was postulated by Bernd and Hilla Becher, teachers at the Kunstakademie Düsseldorf who work in black-and-white photography. Their systemized work, or work in series, is followed by their students but in color. Thomas Ruff blurs the architectural image reminiscent of our fading memory (cat. 33), Candida Höfer documents impersonal public interiors, and Thomas Struth museum classifications. Struth's double self-portrait, taken in Munich's Pinakothek, narrows the space between picture planes.

Axel Hütte's photographs are devoid of humans but that romantic absence is situated in a rich rendering of atmospheric landscape. Works, such as *Nourlangie Billabong I Australia 2000* (cat. 21), shimmer, either due to the water's reflection in a tropical swamp or the artifice of the mirror upon which the photograph is positioned. Jan Fabre (not of the Düsseldorf School) inverts the reflection of Tivoli Castle in the water (cat. 12), perhaps a play on the reversal of the image in traditional photography when seen through the lens.

Also of the Düsseldorf School, Andreas Gursky's monumental color prints are an excellent example of the effects of technological development in color photography in the 90's. It is monumental photography for monumental architecture. Scale is an imposing element in Gursky's photographs and the human presence is either absent or insignificant. The enlarged photograph reveals details of which the photographer is not always aware until after the photograph is developed. *Shanghai* (cat. 19) is a view of that city's “high-tech” Grand Hyatt Hotel, the third-highest skyscraper in the world, built by Jin Mao. The hotel itself occupies twenty-four floors, 53-87. Gursky's viewpoint is from the elevator stop, looking straight across at the framed pictures hanging in the rotunda, and he captures the elevator's ascending motion. The panoramic view is a progression from full to diminished visibility – we have yet to reach the top floor. The colorful interior's geometric forms absolutely dominate the very few people (we count three on sixteen floors) in the hallways.

Like Axel Hütte, the Australian Bill Henson also photographs bridges. Since 1997, he has worked an on-going project of photographing bridges as abstract, not functional, engineering constructions, offering an absolute minimum of visual information. In *Untitled* (cat. 20), the bridge is enveloped in the pitch-black darkness of a (silent) moonless night on a God-forsaken rural road in Australia. The series is as eerie as the photographs by Crewdson and the unpeopled, empty landscape provokes a sensation of disquieting fear, or as one author has pointed out, an anxiety of the unknown.

The last landscapes and cityscapes to be discussed bring us back full circle to traditional (technically speaking) black-and-white photography. Chema Madoz fabricates his photographs and makes an eloquent statement about the landscape seen in our travels by placing mountains of rock and sand in a suitcase, creating a portable landscape, much in the way a post-

card sums up an experience (cat. 22). Madoz does not create monumental works like the Düsseldorf School, nor must he travel to Alaska or the tropics for his subject matter. The whole travel experience itself—not just its photographic memory—is contained within the suitcase. Issues of scale and the object placed out of context are also addressed by Ana Prada, who photographs in color her own sculptures of everyday objects transformed into suggestive forms. The common plastic spoon, for example, acquires new meaning when it is upheld or attacked by a “Black Widow spider,” as does the plastic fork whose prongs, extended by plastic straws, are bent like elegant fingers (cats. 29-30).

Sergio Belinchón has captured the city streets, overpasses, and engineering feats of the modern sectors of ancient Rome (cat. 6), just as he chose to photograph contemporary architecture in historical Paris. Gabriele Basilico has poignantly photographed Beirut’s bombed buildings, in ruin due to man’s bellicose intervention and not the natural passage of time (cat. 5). Survivor of the prolonged spree that was “La movida,” Alberto García-Alix photographed the whitewashed wall of the “defunct” discotheque Ole Ole Angelot (cat. 15) in the hippy haven that was Formentera in the 1980’s. The letters of the discotheque’s name dance on the white wall under the strong afternoon sunlight. Himself a poet, many of García-Alix’s photographs include the graphics found in movie advertisement and shop-window signs. The play of shadows and letters makes for an almost abstract photograph, even though García-Alix is better known for his portraits, particularly his self-portraits.

Straight black-and-white photography lends itself well to formal invention and contrast, particularly appropriate for portraiture. Xavier Guardans has taken advantage of this fact while photographing an African-American wedding in Whitney, Alabama (cat. 18). The threesome stares directly at the camera, only the bride smiling. Other of Guardan’s photographs speak more of the poverty and idiosyncrasies of the Deep South. Cristina García Rodero photographs three girls praying and singing with their eyes closed in the front row of a church in Haiti (cat. 16). The congregation of young students expresses innocent religious emotion. García Rodero has spent a long career interested in documenting contemporary spiritual practice, sometimes of ancient origin.

Photographing in color, Tina Barney portrays the handsome, wealthy American family (her own) who lives in Manhattan, summers in Rhode Island, skies in Sun Valley, and is fortunate enough to have a Blue Period Picasso in the family art collection and maids to serve them. Her Cibachromes document informal family social occasions: barbecues, picnics, college graduations, and, in this case, a wedding. *The Watch* (cat. 4) shows family members (flanked by Picasso’s *Man with Absinthe*) checking the time, presumably to leave for the event. In fact, the large-format color prints produced by Barney, as mentioned before, compete with painting, of which she is a collector.

Joel-Peter Witkin does preparatory sketches for his works, which he calls paintings or pictures. In this sense he is a latter-day pictorialist. He also intervenes in his own work. He draws or scratches upon the contact of the photograph in order to modify any aspect of physical reality that he does not want to appear in the definitive negative. The Spanish photographer José

Ortiz Echagüe, for example, also retouched his positive prints. Witkin builds complex *tableaux vivants* made exclusively to be photographed. *Las Meninas* (cat. 39) was commissioned especially for his exhibition at the Centro de Arte Reina Sofia in 1988. Although Witkin’s works do not abound with self-portraiture, here he substitutes himself for Velázquez at the easel. In the preparatory drawing (fig. 5) he has annotated next to his self-portrait, “me crippled” and in this sense, he labels himself a freak. The Infanta’s legless condition is represented by a farthingale on wheels that supports the effrontive, truncated creature whose miniature torso equates Hapsburg royalty with genetic disfiguration.¹² This painterly photograph includes various references to art and photography history, among them Bosch, Picasso, and Miró. The artist is erudite and religious, stating that “Creation did not end on the sixth day but continues through us.” *Las Meninas* is rather *gentle* in that the models do not exhibit Witkin’s habitual and perverse eroticism, sexual oddities, and deformities.

Joan Fontcuberta and Joel-Peter Witkin are at once dissimilar and alike. Both are extremely articulate in writing about art and photography history and include references to it in their work: Fontcuberta has bluffed us with his projects of “Miró photographer” and “Picasso photographer”, whereas Witkin refers to past photographic history and uses artisanal methods, Fontcuberta embraces new technology. His series *Herbarium* (1980s) (fig. 6) is a cunning reference to Blossfeldt. However, Fontcuberta’s plants are neither real nor natural; rather they are an assemblage of found objects such as plastic bags, bones, and industrial leftovers. They are sculptures made only to be photographed, like Witkin’s *tableaux vivants*. Fontcuberta questions the nature of photography itself and the deceiving role of the “authentic” document and scientific (i.e. true) fact and appearance. *Blanquerna (Llull)* (cat. 13) is, first of all, a black-and-white color photograph, a Chromogenic type-C print (the smaller sizes are Cibachrome). Each of the twenty-five photographs consists of the first page of an important book of literature, science, religion or philosophy. In this case, the reference is to the medieval Mallorcan philosopher, Ramon Llull. Fontcuberta has photographed the book in Braille—photography for the blind—vision for the visionless. Just as Braille is writing for the blind Fontcuberta posits that photography is re-writing. This series of Braille “landscapes” is entitled *Semiopolis*, cities of signs. The published book of images is appropriately titled “Twilight Zone.” Always testing concepts and the spectator, one of the series titled *Constellation* looks like the star-filled night sky but it is actually a shot of bugs splattered on the window-shield of a speeding car. Fontcuberta has been quoted as saying that a good photographer is “one who lies well about the truth.” Although they cannot be considered real self-portraits, Fontcuberta has used himself as an actor and protagonist in many of his projects: *Sputnik* and *Karelia: Milagros and Co.*, among others.

The eclectic selection from the Museum’s collection in “New Technology, New Iconography, New Photography: Photography of the 80’s and 90’s in the Collection of MNCARS,” demonstrates photography’s flexibility and potential for growth. Within Spain, artists such as Luis Gordillo and Dario Villalba established themselves as pioneers in the mid-60’s, producing photography support-based works and setting the ground for future experi-

mentation taken up by later generations.

Digital imagery defies a single-point perspective, creates a new kind of pictorial space and plays with notions of photographic “truth,” uniting several images in a new approach to photomontage. Photographers build scenarios creating an “alter” reality. The single most constant element that surfaces in this survey is the dependence upon the self as content. Picasso started off the past century with his series of self-portraits (fig. 7) influenced by the Nietzschean cult of the individual and the last two decades of the century ended with previously unimaginable new concepts of the self in artistic practice that demonstrate the richness of new photographic content and the limitless possibilities of its technology.

-
- 1 It means that there is greater quality with regard to the definition of the Daguerreotype image and the possibility of reproducing it as many times as desired from a negative, a feature contributed by the Calotype.
 - 2 The conservation and longevity of the computer print is under investigation. With photography firmly established in the art market there has been a tendency to present the photograph in a container or mount it on Plexiglas or aluminum, making it a more concrete object that can compete with painting (and more expensive to travel).
 - 3 Kodak announced the suspension of film production in late 2003.
 - 4 An exception is the Baroque painter Artemisia Gentileschi (1593-1652), who energetically takes on the Holofernes theme.
 - 5 The renewal of photography in Spain, and its artistic acceptance, begins with the first issue of the magazine *Nueva Lente* (New Lens) (1971-75), under the direction of Pablo Pérez-Minguez and Carlos Serrano. With yet five years of *franquismo* still ahead, photography already demonstrates a markedly irreverent tone, in contrast with the traditional realism devoid of critical content, but not exempt from the anxiety, tenderness, and simplicity of the previous years. Technically, color, the intervened or manipulated image, and a theme centered on the Oneiric or the urban predominate. The provocative image is the order of the day.
 - 6 There is no breakdown of artists by gender in MNCARS's collection. However, parity has not been a priority. Presently twelve women artists' works are on display in the museum's permanent collection, of which three are video artists.
 - 7 Pilar Gonzalo, *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Fundación Telefónica, 2000, p. 14.
 - 8 Victoria Combalía, *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Tecla Sala, 1998, p. 19. See her note 15.
 - 9 The “myth” or fantastic yarn goes as follows: “... the ‘hair’ theme originates with a scientist's report about Siamese twins joined by the hair. After their death the strange trophy of their scalp passes to a woman who extracts two blond hairs from it to embroider an image from her dreams. As she does so, the threads turn metallic, apparently to gold. The scalp is passed on to the Temple of Yun Ka, where the men engage in painting images on silk with gestural brush strokes while biting their tongues! They were so entranced by the woman's embroidery that they kept her there in a state of perpetual sleepiness, in order to produce the somnolent images brush-stroked on silk (*sedá* meaning silk, is from the same root as sedative in Portuguese). And so on.” Guy Brett, “Everything Simultaneously Present,” *Tunga: 1977-1997*, Bard College, New York, 1997, pp. 97-98.
 - 10 Christopher Grimes, e-mail, April 14, 2002.
 - 11 Rafael Doctor, *Espacio Uno/Un Espacio*, Fundación Marcelino Botín, Villa Iris, Santander, 1998, p. 8.
 - 12 Eugenia Parry, *The Bone House*, Twin Palms Editions, New Mexico, 1998, p. 181.

THE NEW AND STYLE

Some aspects of artistic photography since the 70's

Pablo Llorca

Introduction:

Those who tried to popularize the art and others who undid the relationship between photography and truth

Although a few practitioners had already utilized photography as an artistic tool to make works of art as opposed to works that were merely documentary, it is only in the 70's, when the visual arts looked to photography, that the non-traumatic process of its acceptance as a medium worthy of standing alongside traditional ones could begin. Concurrently, as part of a related generalized movement, the genre of documentary photography, which had for the most part steered clear of the art world, began to be considered part of its history.

As is the case with so many elements of art over the last century, the relationship between the visual arts and photography is based to a large extent on rhetoric. If there is one source who has been cited ad nauseum over the last few decades, then it is sure to be Walter Benjamin referring to the changes that would affect artistic practice in the wake of photography's development.¹ Convinced of the absurdity of trying to preserve the mystique of uniqueness surrounding the work of art in the contemporary age, he heralded its disappearance as an icon of idolatry. In spite of all that, and regardless of the unrestrained expansion that photography underwent, the market has cleverly adapted to the situation and has dealt with the issue in a way that may seem quite absurd, but which nonetheless has been implemented across the board: photographic works are still treated as unique or, like engravings and prints, as part of very limited editions. Neither should one overlook the use of proportion to connote importance, leading to a considerable increase in the size of works. With regard to the consequences foreseen by Benjamin on the relationship between art and photography one should also mention the increasing assimilation of art into society ("Mechanical reproduction of art changes the reaction of the masses toward art.")²

Aware of the elitist nature of the visual arts world, a number of artists at the beginning of the 70's demanded that the work of art be more popular. To accomplish this they turned to the medium of photography which they considered easier to understand. Before this date, Warhol would not have thought twice about putting photographic images into his works. Following up on the ideas and methods of some Soviet Constructivists, as well as some interwar German political artists, were those Marxist artists-as was the case with the British artist Victor Burgin-who saw photography as a more accessible medium and, at the same time, as an object of reflection, above all, via the medium of publicity. In a style that would later influence others (from Haacke to young New Yorkers like Richard Prince and Barbara Kruger, who also borrowed from publicity), Victor Burgin took advertising images and situations and subverted them by heightening their alienating quality. In a similar vein, not strictly ideological but with similar results, one should also mention the work being done early in the decade by Christian Boltanski, who in his *Photo Album of the D. Family 1939-*

1964 (1971) (fig. 1), collected over a hundred snapshots from the archive of Michael Durand-Dessert in an attempt to construct the biography of a family group as he saw fit. This ambiguity between what is real and what is fiction has been a constant in the artist's work ever since.

This desire to popularize, that Christian Boltanski adduced as one of the justifications for the use of photography, has invariably been the goal of Gilbert and George, whose first photographic works were termed sculptures, in all likelihood as a reflection of their evolution, which began with their celebrated *The Singing Sculpture*. Since then they have demanded, in their own words, "art for all," and began portraying themselves in photographs surrounded by a variety of images succinctly reflecting the popular realism they sought to give expression to in their works. The fact that they came from a performance art background differentiated them from many artists who, in the 60's and 70's, were also using photography as a documentary medium-to record performances and sculptures that would have otherwise had very limited accessibility and viewers. Few of the artists who were incorporating Conceptual or Minimalist styles escaped the aforesaid use of photography as a mere instrument of documentation. There were some exceptions, such as Kosuth and his piece *One and Three Chairs* (1965), or Bruce Nauman in seminal pieces such as *Bound to Fail or Self-Portrait as a Fountain*, both from 1967.

For the majority, however, photography was just a method of documentation and not a medium with which to create works of art. A widely held view was that photography was related to the rejection of the work of art as a physical object; it was this that led to the use of photographs to record processes and to heighten them, and it also automatically associated photography with truth. Yet even so, at the beginning of the 70's when process art and performance art were all the rage, the aforementioned Burgin and Boltanski suggested that photography was not an absolute force but rather an instrument of manipulation, as we have already seen. "When we look at a photo we always believe that it's real; it's not real but it has a close connection with reality. If you paint a portrait, that connection is not so close. With a photo you really feel that the people were *there*."³

A strategy of fiction (one that Boltanski has sometimes labeled theatrical or even melodramatic) would be explored some years afterwards, and from distinct personal standpoints, by key artists such as Cindy Sherman or James Casebere. They cleared the path for the next generation who became fascinated by the non-veristic potential of photography made possible by the rise of digital media in the 90's.

Interlude in Los Angeles and the Move to New York

Of the many artists trained in California schools in the 70's and 80's, many were attracted by performance art, crafted in a specifically West Coast style. These were the years in which young artists such as Mike Kelley, Paul McCarthy and Tony Oursler, for example, planned performances of which they recorded images in the form of video stills or photographs, not only to make documentary recordings but also to employ in other visual art works. Perhaps this was most notable in the work of Mike Kelley who, after *Poltergeist* (1979), made a wall-hanging in which he utilized various techniques. Drawing was an important element of the piece as was photography due to the fact that the

centerpiece of this triptych-style work was a manipulated self-portrait.

Technique was not essential for these artists; the important thing was to produce an adequately expressive realistic image. This lack of technical prowess and sophistication was widespread among California artists, who used photography as just another medium. John Baldessari was partly to blame for this state of affairs as it was he who, a year after Ruscha's landmark 26 *Gasoline Stations*, made a series depicting the back ends of trucks overtaking his own vehicle. As had been the case with Ruscha, the priority was to stress intent, without paying particular attention to the media involved.

Alternating between the photographic medium and that of painting, and sometimes using both of them in the same piece, Baldessari made some truly intertextual *collages*, employing everything from Polaroids to postcards, with large doses of humor and a lack of prejudice. His influence, moreover, was not limited to artists living on the West Coast as many of his students ended up in New York. It is worth mentioning just a few of them to give an idea of the importance of his legacy over the next decade: David Salle, Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Eric Fischl, James Welling, Matt Mullican, Ross Bleckner.

Although only a few of these artists would choose to use photography specifically, the majority of them would take it into account in their paintings. Many of them expanded the ideas of intertextuality, metalanguage, and the absence of hierarchy between different mediums, issues that found a fertile testing ground in New York. This was a result of the steady influx of artists there in the mid-70's who, using painting or photography, expressed ideas and themes that, though not new, were strongly influenced by Pop Art and Conceptual Art. As already noted, the work of artists such as Burgin signified a renewal in the prevailing art scene of the era. One of the principal factors was the emphasis placed on the figure and on reality in general, even though it was often seen through the eyes of mass media.

Of the exhibitions embodying this renewal at the end of the 70's, it is worth highlighting "Image Scavengers" (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1982), which brought together painters and photographers working with appropriated, found images. The artists featured in the exhibition who already used the medium of photography included Barbara Kruger, Richard Prince, Louise Lawler, Sherrie Levine, Jeff Koons, and Cindy Sherman (who was the exception in not using found images). Despite the fact that even then there was no real similarity between them, these exhibitions tended to group these artists together under the same heading, in all likelihood because of the artistic battle being fought on the side of the aforementioned recovery of reality. In many cases, however, there was no real relationship between the artists' figurative iconography and reality.

It was the Whitney Biennial of 1983 that garnered for this new generation an official seal of approval. In the catalogue's prologue, the exhibition organizers stressed that, in contrast to the 70's-characterized by an "aesthetic pluralism," of their exhibition was notable for its unity.⁴ They seemed quite unperturbed by the fact that they had brought together artists such as David Salle, John Coplans and Bill Viola!

The majority of artists of that generation who employed photography, either exclusively or occasionally, were fascinated by the implied meanings of appropriated images, in particular images from art history and mass media. In

tune with the challenges that American Pop Art had taken on-formal games revolving around the subject of art alongside a luxurious array of attractive images in which photography had played a key role-a number of these artists adapted this to suit their needs. They used similar means for very different ends: for an interpretation of the hidden language of the mass media from advertising to comic strips (Richard Prince, fig. 2), for a redefinition of the work of art through advertising images (Jeff Koons), for museum spaces (Louise Lawler), and through the use of works by artists such as Miró and Walker Evans (Sherrie Levine). It is actually the latter who suggests, by adopting both artists at the same time (though she did not limit herself solely to those two), that both painting and classic photography works were matters of art. Twenty-five years ago this idea, though not unusual, was not widely accepted.

Although all the artists just mentioned, and others who have not been, used photography as a technical base, their creations could not command the popular spirit fostered by artists referred to earlier, or by those who had joined the New York scene, such as Cindy Sherman. Indeed, despite the apparent simplicity of their images, for the most part the viewer could only approach them and their meaning with a foreknowledge of certain philosophical systems. These artists, as Dan Cameron pointed out in the catalogue of an exhibition he organized in Spain featuring many of them, had read Sartre, Levi-Strauss, Wittgenstein, and Heidegger, and attempted to demonstrate their theories.⁵

As mentioned previously, the majority of artists who used photography to document their performances established an equation between photography and truth. The aesthetic aspect was not taken into account, and if it was it was only to relate truth to beauty. This is why it is not surprising that Cindy Sherman's early work-made while she was still a college student and which quickly came to light (she was the first photographic artist to be privileged with a MoMA retrospective in 1987)-had such a great impact. Though she had already made a few series of photographs in which she appeared playing different characters, it was in *Film Stills*, produced from 1977 to 1980 (fig. 3), that the relationship in question was completely disrupted because the photographs were made to appear phony. Designed in the style of film stills-which they were not-in which the actress (the artist herself) dressed up as hundreds of different characters, the series revealed a plot suggesting that nothing is as it seems. In terms of the matter at hand, it suggested that the photographic medium could be another element in the construction of manipulation. Her work would prove fundamental some years later, especially in the 90's, and influenced many artists to portray their own bodies and features as artistic subjects. It also encouraged them to explore the idea of the image as the outcome of a forgery, as seen in the serialized manipulations of Vibeke Tandberg, the continual role-playing of Yasumasa Morimura, and, in Spain, in the roles adopted by artists such as Carles Congost and Ana Laura Aláez.⁶

This field has been explored even more thoroughly with the advent of digital media. Neither should one overlook recent video work-the evolutionary culmination of the aspiration of *Film Stills*-in which the author is the main character in a series of successive fictions, often derived from real movies. Such is the case with Matt Mareello and Brice Dellsperger in his series *Body*

Double. In sympathy with her contemporary Barbara Kruger, Cindy Sherman declared that, as a spectator, cinema attracted her more than art: "I just want to be accessible. I don't like the elitism of a lot of art that looks like it's so difficult, where you must get the theory behind it before you can understand it."⁷ For Sherman, as for some of the others already analyzed, a direct relationship exists between the accessibility of interpretation and the use of photography. "I don't really know if people understand what my intentions are, looking at it, but they can recognize things right away and recognize whether they're turned off or laughing or what sort of immediate reaction they have."⁸

Whereas Sherman explored the potential of the human figure as artifice, a staged setting, some years afterwards a tendency would appear that would do the same in terms of space, depicting photographed places that are actually scale models. The potential of digital media has also led to the proliferation of this style of approach, with results that are sometimes quite complex, and which often (as we will see later with some of the Bechers' followers) result in speculative interpretations. Nevertheless, even before the emergence of digital media there were artists who photographed scale models and presented them as *trompe l'oeil*. This is the case with James Casebere (fig. 4), whose ideas influenced dozens of artists who, instead of retouching the material on a computer, actually build the scenery themselves or aim their lenses at pre-existing settings (Thomas Demand, Miriam Bäckstrom). In some instances this loop becomes even tighter, Alexander Timtschenko, for example, portrays real places that look unreal due to their artificiality.

Classic Photography Takes the Beachhead

Walker Evans, whose work, as mentioned earlier, was appropriated by Sherrie Levine, is considered one of the century's foremost photographers. Evans, unlike many other photographers who were popular mainly among fellow photographers, was staunchly supported by a large number of artists who saw in him a precedent and felt in harmony with his viewpoint and with his detached way of capturing reality. Some of his admirers were Americans, such as Dan Graham and Robert Adams, but he also had his European supporters, such as Bernd and Hilla Becher and their followers.

Up until the 70's the difference between a photographer/artist and an artist/photographer was very clearly defined. In general terms, the former was not concerned with technique and the images taken were the antithesis of sophistication and usually only existed as a means to record the genuine piece. Little by little, however, professional, trained photographers familiar with the technical intricacies of the medium and working with realistic, as well as documentary, subjects began to appear on the American scene. They did, nonetheless, offer something quite different than what people were used to in reportage photography. This was mainly due to the fact that their series of photographs were often markedly autobiographical, when not dealing with personal obsessions and constant thematic repetitions. These were subjects that one would expect to find in the visual arts rather than in, for example, the Magnum Agency.

These photographers, in a fashion similar to pioneers such as Lee Friedlander (who in his obsession with self-portraiture tackled similar terrain),

and unlike others who embraced the artistic manipulation of images-such as Robert Frank and Duane Michals-did not distort reality, they simply photographed what they had in front of them even if it sometimes looked as though it had been produced by a hallucination.

The 1979 Whitney Biennial was a crucial factor in this change. Alongside artists who continued to use traditional techniques and those who used photography in an "artistic" way (it was a very photographic Biennial: William Wegman, Sandy Skoglund, Richard Misrach, etc.), there was also room for Robert Mapplethorpe and Larry Clark. Of the many things this show signified, the most revealing is that the championing of reality, which was becoming a hallmark of the art of the day, had its greatest exponent in work by photographers who were directly using this reality.

Closer to reportage, Larry Clark's work revealed a very personal artistic touch in the way he obsessively repeated portraits and situations featuring teenagers and sex and drugs. Mapplethorpe, in contrast, applied greater technical sophistication and painstakingly arranged light and textures in his images, which resulted in a kind of painterly preciousness. The genres they explored were well established in the history of painting (portraits, nudes, still-lives). It was the self-portrait, one of the genres most often employed, that made Mapplethorpe so enormously famous.

Something similar was occurring, at about the same time, to Nan Goldin in America and to Alberto García Alix in Spain. In their works they also combined the documentary aspect of their respective contexts with strong autobiographical content. Not only did they both produce a large number of self-portraits but often the people appearing before the camera are from their personal circle of friends or those with whom they had formed some sort of bond (fig. 5). Thus, in nudes and in sexual scenes-in the American photographer's case-and in pictures with objects-in the Spanish photographer's case-there is a great deal of autobiographical projection. This autobiographical element turned into a real obsession for the young veteran John Coplans, who began taking photographs in 1978. He persistently scrutinized every inch of his body, in this manner becoming one of the pioneers of a genre that would spread like wildfire, body art.

However, preceding and following these artists were others who had already spent years working in a similar terrain, though occasionally without artistic pretensions. Artists such as Joel-Peter Witkin had to wait for the ground to be prepared before his hallucinatory approach found acceptance. Others, like Andrés Serrano, found a fertile, if controversial, field in which to work and quickly became successful on the artistic scene. In the latter's case, it also demonstrated the close ties that had begun to develop between photography and painting, because his Cibachrome images, with their saturated colors, were contemporary photographic versions of baroque paintings. Another important aspect became noticeable: the size of photographs was increasing. They were no longer made in the modest proportions of Cindy Sherman's *Film Stills*. The framed images taken by Andrés Serrano and hung in galleries invariably measured over a meter (in a manner similar to Cindy Sherman's subsequent works, some of them enormous). The combination of these three aspects-sophisticated, realistic images; large format; art market desirability-was probably largely res-

possible for guaranteeing that many of these photographer artists would come under fire from the moral crusade unleashed in America at that time.

The next logical step taken was the unequivocal defense, though it would also involve an adaptation to suit the market, of journalist photographers who went from showing their work on the printed page to displaying it in art galleries (David Goldblatt, Cristina García Rodero, etc.). This coincided with the increasing interest in portrait photographers who had, over the years, and quite eloquently, made iconographic records of individuals of the kind that current artists such as Thomas Ruff and Rineke Dijkstra had pursued with greater determination and a heavier theoretical cargo.

A vast field was opened thanks to this step, though it has not always been able to move beyond national borders. From the heart of Africa to Galicia, the archives of numerous professionals, who worked for many years without any perceived artistic connotations, have been recovered. The African photographers Seidou Keïta and Malick Sidibé-discovered in France at the beginning of the 90's-and Virgilio Vieitez, in Spain, among others, are the tip of the iceberg in terms of what exists out there if one accepts the idea that every photographer who records his or her surroundings is a rich vein in an inexhaustible goldmine. Taking this idea to its logical conclusion-which has happened occasionally in some relatively recent exhibitions that have explored anonymous photography-the results could be infinite and millions of photographic works might be regarded as artistic creations of similar or even superior value to those iconic paintings and sculptures considered works of art, or documents, of their times. In a certain sense, this has been the real revolution that the rise of photography has had on the art world: proving just how obsolete our understanding of contemporary art history has become over the last few decades, a history in which photographic works were set apart and not regarded within the context of classic disciplines.

The Vancouver Circle

"Between 1967 and 1969 I painted and exhibited several monochromes in an attempt to define what was possible as a painting [...] and as such could embody the abstract ideal of art as an object of reflection and judgment [...]. It seemed that the world is much too compelling to bypass for an abstract ideality that only reifies its own presence. Some relation to representation of the world was necessary, and this demanded a technical solution outside of the existing state of painting."⁹ (Ian Wallace)

In 1966, Dan Graham published the photo-essay *Homes from America*, which was to have an influence on a group of artists from Vancouver who, shortly afterwards, decided to abandon painting as their exclusive medium and embrace photography as the ideal means to gather information about contemporary issues. From among the group it is worth mentioning in particular Ian Wallace and Jeff Wall, who is probably one of the most influential artists of the last decade, described by Catherine David, on the occasion of Documenta X, as "probably the major figure from the '80s in this Documenta."¹⁰ Both of them were trained in art history (Wall carried out doctoral research at the Courtauld Institute in London), and from very early on in their careers they adopted photography as a process of synthesis. They were attracted by the effortlessness of the medium to capture real images,

but at the same time wanted those same images to possess a transcendental quality that would lead to other deeper meanings. Ian Wallace moved increasingly towards a type of work that stressed the dichotomy of photographic representation as illustrative of reality and of the entity itself. To bring this to the fore he employed an abstract painted depiction which he aligned next to the photographic image. In this manner, he created a physical juxtaposition, a relationship, between both mediums.

This was similar to the method Jeff Wall utilized at the end of the 70's, though the similarity was due to other aspects as he did not use paint directly. Nevertheless, a pictorial sense dominates his entire body of work. In 1969, he took part in "Photoshow," an exhibition that brought together some of the notable artists of the Conceptual movement and other related movements. In these early works, Wall's interest in the Conceptual artists themselves and the associated theatricality of some performance artists' *mise-en-scenes* was quite notorious. Interested in the origins of modernism in the 19th century and in the role of painting, his works became more and more intensely affected by pictorial and theatrical elements. In 1978, he produced *The Destroyed Room*, a box of light which, though it did not yet feature human figures, would define the model that he would continue using until the mid-90's. It thus became a paradigm for a large number of young artists who welcomed the adaptation of pictorial elements into the medium of photography.

Wall's style is just that, he painstakingly prepares the many factors that will appear in the image: from casting models, selecting locations, and preparing the scenery to rehearsing the movements of the figures, etc. (fig. 6). The result is similar to those line compositions made by nineteenth-century pictorial photographers. The artist has described his rejection of photographic spontaneity in his own words: "The spontaneous is the most beautiful thing that can appear in a picture, but nothing in art appears less spontaneously than that. So I think that cinematography is aesthetically more developed than the more spontaneous photographic aesthetic, the one identified with Cartier-Bresson, for example. The reliance on immediate spontaneity thins out the image, reduces the level at which the permanent dialectic between essence and appearance operates in it."¹¹

Wall's technique is not the only thing that links him with Henry Peach Robinson and other nineteenth-century photographers. There is also the literary content that infuses his images as they strive to possess a transcendental quality in harmony with the staged arrangement. This quality is never very explicit and viewers will find it hard to reach a convincing explanation of the work, yet they will certainly be able to appreciate that the elements have been arranged with a narrative purpose. As we saw earlier, film is an underlying element that has greatly influenced photographic artists who began in and around 1970. Many of them, like Jeff Wall, did not really work with moving images and thus ended up making something akin to photo-stories, unlike younger generations who, thanks in part to the availability of affordable technical equipment, have made actual films.

Of the many artists influenced by Wall's work (who appear in a wide variety of guises, though they are very similar in essence, from Gregory Crewdson to Philip-Lorca diCorcia, for example) one should mention the British artist photographer Sam Taylor Wood, who set out with a clearly

Wallian spirit, employing shapes that are reminiscent of his tableaux. Wood then followed a number of successive paths that led her to make actual films or installations consisting of numerous scattered videos. She is a clear example of the stylistic evolution (not to be confused with any other kind of evolution) of many recent artist photographers.

The Worlds in Germany. Masters and Disciples. The New and Style

Germany is a country that has enjoyed a particularly productive relationship between photography and the visual arts. Joseph Beuys, alongside many other Conceptual and performance artists, employed photography and encouraged its acceptance as a tool, yet his use of it was invariably tied to his own performances or to processes documenting this style. As was the case in so many places, photography was considered a tool for recording.

For a proper understanding of contemporary artistic photography in Germany we must take into account three people, each of whom played a fundamental role. All of them, like Beuys, attended the Düsseldorf School, without doubt the most prodigious artistic institution in postwar Europe. Two of them, Bernd and Hilla Becher, formed an artistic as well as personal partnership which nurtured-especially after Bernd became a teacher in 1976-a small, but influential group of students (he invariably chose a limited number for each course). The third keystone in the development of photography in Germany was Gerhard Richter who was, and still is, better known for his work as a painter, which, to a large extent, reflects a debt to photography. Nevertheless, forty years after the establishment of his most personal work, his foremost contribution does not seem to stem from his paintings-an attempt to find his own place in the sun-but in his singularly photographic work. This does not imply that he was ever a photographer in the true sense of the word (though he does occasionally use photographs that he himself has taken), but rather a compiler of images.

In 1962, Richter began to collect photographs of very mixed subjects from a great variety of sources. The only subject that he had forbidden himself to collect were reproductions of art works, though he made a few exceptions to this rule (the occasional piece by Beuys has cropped up as part of the group). Since then his project has continued to grow and *Atlas* (fig. 7) has evolved into an enormous archive endeavoring to encompass a visible record of every possible category imaginable. Richter has spent more than forty years building this universal storehouse, not based on any kind of bias, or hierarchy, and without any attempt to detect a symbolism between the image and its actual referent. His influence, which until the 90's was not as strong as the Bechers', has been felt even by veteran artists like the Swiss Fischli and Weiss who compended their own work, carried out over many years, in their gigantic installation *Visible World*, with objectives similar to those of the German artist: to display the energy of the world by means of everyday things. And more recently, younger artists such as Wolfgang Tillmans have carried out their own synthesis of non-professional-looking photographs taken by themselves, often with autobiographical content, and pictures they have found and appropriated. In this way they build narrative *collages* in which they relate things by means of those materials of diverse origins.

To uncover another key figure, little known outside Germany until relatively recently, one must go back in time. The figure in question is Hans-Peter Feldmann, born in Düsseldorf in 1941, and whose work can be divided into two phases separated by a period of public inactivity that lasted nearly ten years. From the end of the 60's until 1980, Feldmann made books in which he assiduously assembled photographs depicting a wide variety of subject matter (fig. 8). They were ordinary looking volumes, usually pocket-sized, comprising bland photographs lacking any drama, featuring postcards, picture-cards, family snapshots, film flyers, his own photos, etc. In 1977, quite unusually, he published a book the content of which was also the subject of an exhibition. "A City: Essen" conjures up a kaleidoscopic picture using photographs of buildings, deserted streets, and people out shopping. Some of them are frontal views, others are foreshortened, others out of focus. In contrast to the Bechers and their followers, Feldmann found it impossible to apply a predetermined formula or style. Just as an assortment of images constituted a sort of universal register, housing all kinds of possibilities, the same should also be true of all points of view.

After the hiatus of the 80's he took to work again with considerable vigor, making one book after another: *Voyeur 1* (1994) and *Voyeur 2* (1997)-each of which contain some 800 photos and lack text-and *Porträt* (1994), an album of the family photos of one of his friends that, beginning in 1943, spans nearly fifty years. In this piece he made the narrative aspect he associates with art even more evident. As is the case with Boltanski, he collects photographs from a wide variety of sources and then provides them with a line-through that implies a kind of coherence which, though fictitious, is highly evocative. He accomplishes this with a rare cohesion between his intention and the techniques employed, so much so that it has set him apart from the rest of the art world in its pursuit of objects of greater proportions and import (up until 2002, his excellent work along these lines had only been published in two catalogues). In 2000, Feldmann published the book, *100 Years*, in which he offered on each page-from 1 to 100-a portrait of a person whose age matched the page number. The photos were ordinary family snapshots that any amateur might take, and the size of the pictures fitted easily into a book. So how should we judge this kind of work in light of the gigantic portraits made by Thomas Ruff from 1984 to 1989, that became his calling card on the international market and signified the first resounding critical and commercial success for one of the Bechers' students? Like many of them, the career of Thomas Ruff is revealing because it demonstrates the opportunities available today for artists who photograph. After the portrait series, he turned to photographing the façades of buildings. The buildings, like the faces in his portraits, were captured in a uniformly monotonous way in an attempt to remove any dramatic connotations. To describe the series one could borrow the words of Peter Galassi who, when alluding to this group of photographers who evinced the image of the 80's and its social dimension, stated: "They are the embodiment of the young and well-fed West, period."¹²

With his new series of postwar buildings, Thomas Ruff drew even closer to the Bechers, especially as he observed that some of this architecture was already showing signs of the passage of time and its eventual ruin. Despite this, shortly afterwards in his subsequent groups, the breach between

him and the Bechers grew wider and the interests he displayed occasionally appeared to be totally the opposite. One could reach this conclusion, in light of his works featuring three-dimensionally composed faces and invisible night landscapes, or, in particular, in *l.m.v.d.r.*, wherein he digitally reworked depictions of buildings designed by Mies van der Rohe. With these works he showed that rather than being interested in the subjects themselves and their apparent reality, he was interested in methods of perception and representation, a view that was shared by much of twentieth-century painting.

Thomas Ruff is not the only one of the Bechers' followers to resort to digital manipulation. Andreas Gursky has also attempted to blur frontiers in his enormous photographs depicting large assortments of objects or people. Whether he is portraying the books in a library, gigantic buildings with countless windows, masses of people at a crowded party, what it finally boils down to is a group photo, the different components of which are perceived as blurred, abstract subjects, to heighten a global effect composed by formal elements-the general composition, color, etc. Unlike the majority of his fellow students, before joining Bernd Becher's class Andreas Gursky had trained at the Folkwang School under Michael Schmidt who, in turn, had been strongly influenced by Robert Adams' early work.

For this reason, the path chosen by some of these artist photographers-or vice versa-is quite surprising because they departed from an empirical approach to reality only to become perplexed by it (contradicting Adams' view: "One of the things that seems to me to be wrong about photography now is [...] that people are coming out of school with very little interest in subject matter and a great deal of interest in style."¹³). Others, such as Thomas Struth, Candida Höfer and, somewhere in between, Axel Hütte, have upheld to varying degrees the view of reality advocated by the Bechers. In all likelihood it is the ambiguity contained in their work that explains the enormous scope of their results. After all, they had earned their place in the artistic Olympus thanks to Carl André's article in which he described them as "minimalist photographers,"¹⁴ and they themselves also referred to their early works as "anonymous sculptures," a statement they would later deny.¹⁵ Although they have made it quite clear that their main concern is the subject and its documentary description,¹⁶ it is also true that each of them has a steely point of view and that the common legacy that runs through the work of these students reveals a similar predetermination towards the subject being photographed. The difference between master and disciple-which is finally made clear to us is that fifty years ago the former was exploring a virgin land while the latter now starts out with a preconceived approach which he or she can either accept or reject. What was once new is now style.

-
- 1 BENJAMIN, Walter: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," originally published in 1935. Spanish edition cited here: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica," in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973.
 - 2 Op.cit., p. 44.
 - 3 Various authors: *Christian Boltanski*, London, Phaidon Press Ltd., 1997, p.25.
 - 4 Various authors: "Preface by the curators," *1983 Biennial Exhibition*, New York, Whitney Museum of American Art, 1983, p. 9.
 - 5 CAMERON, Dan: *Art and its Double. A New York Perspective*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 24.
 - 6 As early as 1974, Luis Gordillo had made a series of photographic self-portraits in which he masked himself behind artificial eyes, playing a kind of hide-and-seek that is to be found in the work of others as well. Gordillo, incidentally, is an artist who has used photography frequently since the mid-70's, both as a tool and as a metaphor for a fragmented reality.
 - 7 SIEGEL, Jeanne: *Art Talk: The Early 80s*, New York, Da Capo Press, 1988.
 - 8 *Art Talk: The Early 80s*, cit.
 - 9 WALLACE, Ian: "Fotografía y monocromía: apología, exégesis e interrogaciones," in LEBRE-STALS, José: *Cámaras indiscretas*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992, p. 57.
 - 10 STORR, Robert: "Robert Storr talks with Artistic Director Catherine David," *Artforum* XXXV, no. 9, May 1997, p. 129.
 - 11 BARENTS, Els: "Typology-Luminescence-Freedom, Selections from a conversation with Jeff Wall," in WALL, Jeff: *Jeff Wall: Transparencies*, New York, Rizzoli, 1985, p. 100.
 - 12 GALASSI, Peter: "Gursky's world," *Andreas Gursky*, New York, The Museum of Modern Art, 2001, p. 17.
 - 13 "Interview with Michael Köhler," *Camera Austria* 9, 1984, pp. 2-6. Quoted in *Un'altra obbiettività/Another objectivity*, Milano, Idea Books, 1989, p. 42.
 - 14 ANDRE, Carl, *Artforum*, XII-1972, p. 59.
 - 15 "Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth. 21-1-1989," in *Un'altra obbiettività/Another objectivity*, cit, p. 61.
 - 16 *Un'altra obbiettività/Another objectivity*, cit, pp. 57-58.

CRÉDITOS

© Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma, 2004
© Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2005
© Vegap, 2004

Textos:

© Catherine Coleman
© Pablo Llorca

Biografías: María Toledo

Traducciones:

© Paloma Farré (al español del texto de Catherine Coleman)
© Thomas C. Skipp (al inglés del texto de Pablo Llorca)

De las fotografías: © Joaquín Cortés

Restauración: Juan Anonio Sáez, MNCARS

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.
ISBN: 84-7075-522-6 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-49-1 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M-36112-2004

