

pre-posfotográfica), sino como concepto de vinculación al individuo. El «paisaje construido» de Miguel Aguiló, imágenes de hábitats o terrenos que son asaeteados constantemente por identidades y que se relacionan con lo humano. Bruno Silva, Diana Sá, José Alves y Miguel Vieira Pinto hacen un trabajo de campo desde los márgenes, convencidos de que el centro ya está demasiado fotografiado y con el objetivo de crear un nuevo centro al que traer lo que nunca fue digno de ser imagen vanagloriada. Buscan la alteridad para ofrecerle al espectador/a un claro oxímoron de reconstrucción del contexto de lo real que se balancea en la hegemónica capacidad de verismo de la fotografía para ofrecernos una otra visión, ahora escenificada, ahora fruto de la edición. Son, finalmente, los responsables de traernos un sinfín de recursos identitarios, ya sean inocuos (que casi nunca lo son), o cargados de un sentido crítico que politizan nuestra mirada con un fin concreto.

En línea con las teorizaciones de la posfotografía de la última década está el trabajo de Carlos Trancoso en el que constantemente cuestiona los límites de la fotografía, no sólo en la conceptualización del proyecto, sino también en la puesta en escena y mismo en la producción de las imágenes. En la posfotografía, el artista «ya no trata de producir obras sino de prescribir sentidos» (primer punto del decálogo posfotográfico de Joan Fontcuberta). En su obra prevalece la conceptualización y la gestión de la imagen sobre el contenido de la misma y en su filosofía existe un discurso deslegitimador de la originalidad, apropiándose de imágenes para construir sus objetos. El cuestionamiento de lo fotográfico no se queda en el fondo, también lo lleva a la forma en que nos presenta las piezas en sala explorando nuevas formas de percepción, o en la producción, para la que ya no utiliza cámaras fotográficas introduciendo naturalmente otros dispositivos. Aunque no es el único que usa dispositivos no fotográficos: Ana Rego se apropia de imágenes creadas con máquinas del sistema sanitario.

El uso de archivos fotográficos para darles nuevas lecturas es algo propio de esta generación y que ya tiene una larga tradición que empieza con unos parámetros diferentes de los que veremos dos ejemplos. Berenice Abbott retrató a Eugène Atget poco antes de su muerte. Quedó tan impactada que compró una pequeña parte de su archivo para publicar Atget, fotógrafo de París en 1930, del que fue editora. Más tarde publicaría más, hasta que en los 60 culminaría el estudio del archivo con dos grandes publicaciones que contribuyeron a que el fotógrafo francés adquiriese reconocimiento y prestigio internacional. El Atget que conocemos es el de Abbott. Ella escogió, reencuadró y editó sus fotografías para actualizarlas a la gramática coetánea, lo que hizo que Atget, sin ninguna pretensión artística, acabase siendo desplazado para el campo del arte de forma póstuma. Un ejemplo más cercano (en espacio y tiempo) es el que Manuel Sendón hizo con el archivo de Virxilio Viéitez que de fotógrafo social en la Galiza rural pasó a ser desplazado para el campo del arte con fotografías con un renovado estilo cercano al de August Sander.

Hoy en día la apropiación no entiende de autorías y las fotografías no sólo cambian de campo (del vernacular al artístico) sino que cambian su significado y significante. Pedro Malheiro rescata un archivo del ostracismo para deconstruirlo y actualizar su narrativa. Al tiempo que nos habla de un tiempo pasado, reflexiona sobre el presente convirtiendo el tiempo en un acordeón. Del mismo modo, la parte del trabajo de Inês Fernandes de la que aún no hablamos, es un gran archivo que digitaliza para presentar en Sala proponiendo inevitable comparación y un ejercicio de imaginación: el espacio de dónde salieron las imágenes, a quién pertenecieron y qué historias esconden detrás. De nuevo vemos como coinciden a pie juntillas con los preceptos de la posfotografía, y volviendo al decálogo de Fontcuberta, tanto Fernandes como Malheiro desdibujan el límite que existía entre fotógrafo, editor y comisario poniendo, una vez más, en duda la autoría y originalidad, mientras que alardean de forma ostentosa de una ecología de la imagen para alentar el reciclaje de la imagen.

Vítor Nieves.

Comisario de la exposición.

Sala de Exposiciones
Lonja del Pescado
Av. del Almte Julio Guillén Tato,
s/n, 03001- Alicante
7.3.20 / Mar a Sab 10:00 a 22:00
Dom 10:00 a 14:00



DESPUÉS DEL DOCUMENTO.

Fotografía portuguesa para la nueva década.

Ana Rego / Bruno Silva / Carlos Trancoso / Diana Sá / Fátima Abreu Ferreira / Inês Fernandes / José Alves / Miguel Vieira Pinto / Pedro Malheiro / Raquel Calviño.

EL CONTEXTO.

La fotografía portuguesa, al igual que en el resto de Europa, está en los últimos años en entredicho, deambulando por diversas cuestiones en el plano del conceptualismo y abandonando, consecuentemente, las inherentes a la especificidad del medio.

Después de la gran tradición salonista, enfocada en los dos ejes gran-urbanos (Porto y Lisboa) de los años 60, la fotografía comenzó un largo recorrido hacia lo que muchas preconizaron como su fin, y otras como su renacimiento en la década de los 90 del siglo pasado. Entremedias, el nacimiento de los museos de arte contemporáneo y las galerías que tímidamente introdujeron la fotografía en sus paredes y colecciones, la proliferación de artistas —en su mayoría pintores— que sucumbieron a la práctica fotográfica, y la llegada de grandes exposiciones internacionales, así como la salida de fotógrafos a bienales internacionales, establecieron un nuevo mapeado de las artes en Portugal donde la fotografía usurpaba paulatinamente el lugar de la pintura. En ese proceso jugaron un papel muy importante los festivales, creados ya en la década de los 80 y las escuelas que impartían conceptos posmodernistas y que inculcaron que la conceptualización tenía que ganar peso en detrimento de las enseñanzas propias del medio.

La reflexión sobre la fotografía ha llegado a situarse mucho más lejos en el campo del arte que en el campo específico de la disciplina, fruto de la disolución de los límites interdisciplinarios generado después del Modernismo.

La utilización de la fotografía en el campo del arte pasó a ser una práctica común y muy importante, sobre todo a partir del momento en que la fotografía es producida en una relación, a veces conflictiva, con la historia de la pintura y su destino pasa a ser la pared más que (aunque no en exclusiva) la página impresa. Autores como John Coplans (Coplans:1999), Michael Fried (Fried:2008) o Jean-François Chévrier, aseguran que esta transformación ha supuesto uno de los paradigmas más importantes del arte contemporáneo que implica una reformulación de la relación entre el espectador o espectadora y la obra fotográfica, una diferente relación de la fotografía con su propia escala, una diversa percepción de la relación de la(s) historia(s) de la fotografía y de la pintura y una compleja coexistencia de ambas, en la que el espacio de la segunda ha sido claramente invadido, y por épocas apropiado, por la primera.

La introducción de la fotografía de una forma utilitaria en el MoMa (Modern Architects, 1932), el uso de las prácticas fotográficas en exposiciones soviéticas a partir de 1927 (Lissitzky y Rodchenko), o el uso de las fotografías de grandes dimensiones en las exposiciones británicas de los 50 a manos de Hamilton y Alloway, establecen los primeros vasos comunicantes entre la arquitectura, arte y una cierta dimensión etnográfica que sembraron las bases de lo que sería el Pop Art. Y es este movimiento (sea el primigenio europeo relacionado con el collage, o el estadounidense de la seriación) el que abriría definitivamente las puertas de los museos y galerías a la fotografía, destacando en sus comienzos por un tímido uso de las prácticas fotográficas por parte de artistas para poco a poco ir instalándose en claros posicionamientos destructivos para con la tradición pictórica. El Pop Art fue el ancho y farragoso universo en el que germinó, también en Portugal, una diferente relación con la imagen con la que se obtuvo foros de discusión propios más allá del campo de la pintura y de sus discursos teórico-prácticos.

El contexto portugués no era en esta altura muy distante del español, con férreas dictaduras que aislaban a ambos países del mundo. Pero Portugal, a diferencia de España, mantenía ciertas estructuras que la hacían parecer ante el mundo una democracia en situación transitoria de excepcionalidad constitucional. Aunque décadas después se invertiría la imagen que proyectaban al mundo, y por ende, su acogida y simpatías, en los años 40, mientras que España presenciaba la marcha de los embajadores extranjeros, Portugal recibía las ayudas del Plan Marshall, era aceptado como miembro de la ONU, entraba en la OTAN y se incorporaba a organizaciones de ámbito económico y financiero como la EFTA, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. Esta situación económica y de aparente conexión con la internacionalidad facilitó una estructura y soporte del arte que, aún siendo muy precaria, estaba por encima de la existente en el territorio español, lo que posibilitó un desarrollo inequívocamente diferente de las vanguardias artísticas.

Como decíamos, será la introducción de las prácticas fotográficas en el hábito artístico lo que cuestione la imagen más allá de la dimensión de los cánones pictóricos, lo que es fácilmente reconocible en artistas portugueses que inician su actividad en la década de los 60 como Vítor Pomar, Fernando Calhau, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro y Julião Sarmento.

No podemos dejar de mencionar a instituciones que tuvieron un papel importante en el devenir de la fotografía, como el ya citado MoMA, que fue la primera institución que colgó en sus paredes fotografías sin enmascararlas en el academicismo de la pintura, con un Harald Szeemann decidido a hacer historia por su forma de afrontar los comisariados, cambiando para siempre el significado de la profesión. A pesar de la distancia, esto tuvo repercusión en el contexto que estamos analizando, tanto, que António Sena (Sena:1991) marca como año de cambio de paradigma en la fotografía portuguesa la presentación de una exposición de Edward Steichen (que fuera nombrado director del departamento de fotografía del MoMA en 1947) en la Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa), exposición que llegó a tierras lusas en el contexto de la itinerancia internacional. Pronto llegarían las artes performativas, el Happening y el Land Art, cuyos artistas utilizarían la fotografía como simple documentación para llegar a transformar el documento en objeto artístico per se.

Los cambios son rápidos y se solapan en esta década y las posteriores, pero el arte Pop y los Dadaístas se posicionan claramente en el extremo opuesto a los Modernistas introduciendo reflexiones y prácticas que allanarían la abrupta entrada de la fotografía en el campo del arte. Así, la reproductibilidad de las obras, el cuestionamiento de la autoría, el producto industrial reconvertido a obra de arte, la obra por encima de la autoría y la flexibilidad o consciencia de la propia historia, serían temas recurrentes que años después se reconocería como posmodernismo. En esta gran ecuación ya sólo nos falta la introducción de la multidisciplinariedad y la importancia del concepto sobre el objeto artístico que defendían los diferentes agentes del Arte Conceptual para obtener el resultado: el Arte Contemporáneo y, por consiguiente, un asentamiento pleno de la fotografía en el campo del arte.

Ya en el tardosalazarismo, Portugal tenía una economía insostenible y los apoyos internacionales eran casi inexistentes, el país estaba sumergido en un proceso inverso al acontecido en el tardofranquismo, lo que contribuyó a que las artes sufrieran un retroceso considerable por, entre otras muchas razones, la inexistencia de un panorama museológico digno de ese nombre. La fotografía mantenía la tradición salonista curiosamente activa en Portugal –y que se mantuvo décadas– ya que para la dictadura de Salazar, a diferencia de otras europeas, la fotografía era inocua, un instrumento inválido para la protesta y un entretenimiento para burgueses. Pero poco después de la caída del “Estado Novo” las instituciones fueron creándose paulatinamente y siempre con una fuerte articulación centralista capitalina. Así como en el territorio español tendríamos que esperar años para ver la creación del Estado de las Autonomías –ganando a cambio una suerte de diversificación–, la transferencia de competencias, y la creación de las estructuras necesarias para dar soporte al arte (los museos de arte modero y contemporáneo comenzaron muy a finales de los 80 y en los 90), en Portugal empiezan un nuevo panorama a principios de los 80, como el Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, que llegaría para marcar un antes y un después en la práctica expositiva tanto en el campo fotográfico como en el del arte, claramente diferenciados en ese momento, pero cada vez menos distantes. En paralelo surgen las primeras galerías con fotografía en sus fondos (Roma e Pavia, Leo, Altamira, Nasomi…) que aportarían consejos –y obras– a las colecciones de nueva creación como la Colección Nacional de Fotografía o la Colección BES (más tarde Novo Banco). Este nuevo mapa del arte, daría nuevas ínfulas a la fotografía. Esta década se acabaría con la creación del proyecto Serralves. El panorama museológico y de las artes en Portugal había dado un enorme cambio cuantitativo y cualitativo, y fotógrafos como Jorge Molder, Paulo Nozolino, Helena Almeida, José Afonso Furtado, Álvaro Rosendo, entre otros, entraban en el campo del arte a pesar de que algunos de ellos sólo producían obras fotográficas.

En los albores de los 80, como en el resto de Europa, el efecto llamada de Arlès hace nacer los festivales de fotografía. En el caso de Portugal (como en Catalunya con la Primavera Fotográfica o en Galiza con el Outono Fotográfico) el hartazgo, la represión, el inmovilismo, el academicismo modernista y el desierto fotográfico, propician la autoorganización en asociaciones fotográficas (hasta poco antes prohibidas) de fotógrafos y dinamizadores socio-culturales de entornos de ideología izquierdista que habían sido muy activos contra el régimen. Algunos de los festivales nacen con la intención de visibilizar la fotografía y servir de trampolín para su último salto al campo del arte, pero sin percatarse de que en muchas ocasiones articularon un camino paralelo de aislamientos concéntricos, anclando la fotografía una vez más al campo fotográfico en el sentido más modernista del término. Los Encuentros de Fotografía de Coimbra, con una programación notoriamente lejana a las dinámicas del salonismo, fue fundamental para la construcción de una cultura fotográfica en Portugal, presentando fotógrafos lusos como Molder o Nozolino que convivían en los espacios expositivos con, por ejemplo, Robert Frank, muy influyente para la generación de fotógrafos que se estaba formando en ese momento, como Luís de Palma. Poco después nace los Encuentros da Imagem (Braga) con una fuerte adhesión a las prácticas del campo fotográfico, y que es hoy el festival más longevo de Portugal con una larga historia en la que fue adaptando el discurso hasta introducirlo en el campo del arte, programando los nombres más destacados del panorama internacional. Pongamos de relevancia como los festivales nacen lejos del centro de poder lisboeta, quizás en un intento de cubrir el vacío institucional.

En esa década, con ese caldo de cultivo es cuando, se crean también las primeras escuelas como Ar.Co de la que saldrían artistas con discursos alejados del uso vernáculo de la fotografía y que pronto se integran en los planteles de las exposiciones de los grandes centros de arte.

En los 90 se crea el museo nacional de fotografía en Porto, el Centro Português de Fotografía, con Teresa Siza al frente, que en sus primeros años volvería a ser un revulsivo para la fotografía y centro de referencia internacional. Así, en su primera época, se expuso la obra de los más destacados autores y autoras de la fotografía internacional al mismo tiempo que destacaba a fotógrafos portugueses consiguiendo internacionalizarlos a través de aquellas instituciones con las que

mantenía colaboraciones. Esta situación propicia la abertura de galerías con exclusividad para la fotografía tanto en Lisboa como en Porto, como Imago Lucis. Escuelas como MauMaus en Lisboa o la consolidación de facultades de artes públicas y privadas con la asignatura de fotografía, y con una enseñanza enmarcada en la teorización y en el arte, van a marcar lo que estaba por venir.

A finales de esta década, sucede el gran cambio universal en la fotografía marcado por la llegada de la fotografía digital, lo que altera profundamente y sin vuelta atrás el oficio de la práctica fotográfica, la forma en que nos relacionamos con ella y la forma en que la consumimos.

Se genera entonces la segunda democratización después de la ideada por George Eastman once décadas antes. Pero la fotografía digital no sólo ha acarreado una propagación pandémica de dispositivos y de fpm (fotografías por minuto), supuso un cambio de paradigma, muy bien explicado por el triunvirato formado por Kevin Robins, Lev Manovich y William Jhon Thomas Mitchell que, en distintas publicaciones, localizaciones y en diferentes años del primer lustro de los 90, hablaban de la muerte de la fotografía (o al menos como se entendía hasta entonces) y el nacimiento de algo nuevo que bautizaron como posfotografía.

LA EXPOSICIÓN.

1991

La nómina de artistas representados, todos ellos noveles, vienen de diferentes formaciones, muchas de ellas artísticas, y han cursado recientemente el máster de Fotografía Artística del Instituto de Produção Cultural e Imagem (IPCI, Porto). Todos y todas ellas, por tanto, han glosado su cultura visual y su formación después de los 90. Representan esa generación con nuevos modos de ver y hacer, con nuevos discursos críticos que poco a poco consiguen hacerse hueco a través de los festivales, becas y premios, implosionando el discurso hegemónico establecido por la generación que se encumbró en las estructuras ochenteras y que desde entonces han sido legitimados por los diferentes agentes del sistema del arte para no cambiar ni un ápice su discurso.

El IPCI nace en la era posfotográfica y hace un tiempo que imparte conocimientos y genera cultura en una línea diferente a los de su entorno, lo que contribuye a la consolidación de nuevos contextos en la fotografía portuguesa.

Esta exposición no pretende ser un recorrido exhaustivo por la fotografía portuguesa ni una visión que incluya todas las prácticas fotográficas que existen en la actualidad, pero si generar una visión amplia de la fotografía que hoy se practica en el campo del arte en Portugal dejando a un lado la visión de la disciplina, del oficio y la vernácula.

Después de morir la fotografía como la conocimos antaño, más cerca de los conceptos documento y memoria, «las estrategias de la construcción de lo fotográfico en la última década son la seriación, la autobiografía, la apropiación de memorias, la intimidad, la reconstrucción de contextos de lo real, los dispositivos y la percepción, el archivo y la comparación, y el trabajo de campo», dice Emilia Tavares (comisaria y crítica especializada en fotografía), y estos serán los ejes temáticos de los que partiremos en el viaje por esta sala de exposiciones.

Como es habitual, todos los trabajos aquí expuestos están articulados bajo la seriación, en conjuntos de imágenes que a modo de palabras conforman el ensayo. Muchos autores, con la introducción del carrito en el mercado han usado las imágenes de un rollo (36 o 24) como unidad natural para generar una gramática serial que constituye un semantema visual (fijémonos en las hojas de contactos de Ricard Terré). La adecuación al número marcado por la estructura mecánica comercial disponible no deja de ser una idea apropiacionista característica del posmodernismo, de los años de permeabilidad entre Pop y Conceptualismo naciente. Ya en 1946, Moholy-Nagy decía que «en la secuencia de divisibles pero indivisibles partes, la serie fotográfica [...] puede ser un arma potente o tierna poesía».

Formalmente en extremos opuestos, el trabajo de Fátima Abreu Ferreira y el de Raquel Calviño no sólo tienen en común una extrema sensibilidad propia de quien trabaja con lo íntimo, sino que las dos trabajan desde la experiencia vital propia, desde la arquitectura emocional que cargan para construir una historia que les sirva como autobiografía, ya sea ésta fiel a su memoria, iconoclasta con sus recuerdos, o terapéutica.

Desde lo íntimo y la emoción también nos habla Ana Rego, que en su trabajo se apropia de memorias ajenas que las hace propias por encontrarse éstas atravesadas por el vínculo familiar. Ana tiene en común con las anteriores un discurso feminizado y una estética feminizadora, otro de los caballos de batalla presentes en la fotografía de esta generación. Al hilo de esta apropiación de memorias, tenemos una parte del trabajo de Inês Fernandes, que después de una minuciosa investigación y recogida, escenifica sus imágenes para reconstruir historias del pasado, historias que hasta puede que nunca existieran, pero que recoge de sus informantes para crear todo un universo icónico para poner en cuestión las creencias y los dogmas.

Algo muy presente en la fotografía de la última década es el territorio, entendido no como paisaje (tema recurrente en la era