los andaluces

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Obras Públicas y Transportes

Sevilla
2004

los an

Javier Andrada Atín Aya Vicente del Amo Jesús Granada

daluces

Pablo Juliá Carlos Pérez Siquier José Luis Roca Gloria Rodríguez

Los ANDALUCES = Andalusians/ Dirección Damián Álvarez Sala y Juan Bosco Díaz Urmeneta; Traducción Idiomas First Class s.l.; Fotografías Javier Andrada… [et al.].— Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes; Dirección General de Planificación, 2004.

ISBN 84-8095-369-1

264 p.: fot. b/n; 27x26 cm.

Edición bilingüe español inglés

1. Fotografías- Catálogos de Exposiciones- Andalucía- España. 2. Sociología Urbana I. Damián Álvarez Sala, dir. II. Juan Bosco Díaz Urmeneta, dir. III. Sevilla. Idiomas First Class s.l., tr. IV. Javier Andrada, fot. V. Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. VI. Andalucía. Dirección General de Planificación

Consejera de Obras Públicas y Transportes
Concepción Gutiérrez del Castillo

Viceconsejero de Obras Públicas y Transportes
Luis Manuel García Garrido

© De la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Obras Públicas y Transportes
© De las fotografías: los autores
© De los textos: los autores
Dirección del Proyecto: Damián Álvarez Sala y Juan Bosco Díaz-Urmeneta
Coordina la edición: Dirección General de Planificación. Servicio de Publicaciones

Imagen y diseño: Manuel Ortiz
Maquetación: Antonio García
Fotomecánica: Cromotex
Impresión: Escandón
Encuadernación: EVS
Traducción: Idiomas First Class s.l. y Mariana Ariza Gómez

Nº de Registro: JAOP/PL-09-2004
ISBN: 84-8095-369-1
D.L.: SE-4926-2004

Reservados todos los derechos.
Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información sistema de recuperación, sin permiso expreso de la Dirección General de Planificación de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía.

La idea de que el hombre es medida de todas las cosas, que en el devenir de la historia señala, frente a la interpretación mitológica y la fábula, el afianzamiento de la razón como principio de conocimiento e intervención en la realidad, tiene seguramente una de sus raíces profundas en la actividad de construir los espacios de convivencia y de habitación; es decir, la ciudad y la casa.

Lo que hoy entendemos como política de obras públicas no es en lo esencial muy diferente, tres mil años después, del conjunto de actividades que permitieron el asentamiento de los primitivos pueblos nómadas: nivelación y saneamiento de los suelos, construcción de basamentos y muros, captación y conducción del agua, apertura y mantenimiento de vías de comunicación, y construcción de viviendas y edificios públicos. Actividades que dejaron en la tierra los primeros y sucesivos trazos perdurables de las formas y signos de lo humano, haciendo posible, con la fijación de los pueblos a los lugares, el desarrollo de las civilizaciones y la constitución de los paisajes.

Desde entonces, esos trazos son la escritura que la ingeniería civil y la arquitectura no han dejado de entretejer en el territorio, en la tarea nunca acabada de su ordenación y adaptación a la evolución de las necesidades de la subsistencia y del progreso. Con el paso de los siglos, el lenguaje de las construcciones ha llegado a ser, como el del arte y el pensamiento, un lenguaje universal, porque su código se cifra sobre lo que de común hay en los hombres y sus costumbres. Pero, en cada caso, el particular sentido de su expresión responderá a las circunstancias concretas de la sociedad y el momento histórico a los que pertenezca. Ninguna política de obras públicas podría existir sin el acervo de los conocimientos y técnicas generales de la construcción, pero tampoco puede ser explicada cabalmente sin la referencia particular al pueblo que la hace y para el que se hace. Para esta explicación, los principios universales no resultan suficientes, y se hacen necesarias aproximaciones a los individuos y los paisajes como las que nos proporciona la fotografía.

Porque el objeto del arte, en todas las épocas, tal vez no haya sido otro que expresar el momento de síntesis de lo general y lo particular, de lo invariante y lo nuevo, que no deja de producirse en el espíritu del hombre, para intentar explicar lo que éste es, de dónde viene y cual es su destino. Lo que en él es general y permanente, como depósito y raíz principal que sostiene su rumbo; y lo nuevo, en tanto indicador de las ambiciones que inspirarán sus pasos inmediatos. Y esto, que vale para el viejo arte de las construcciones,

nos parece que alcanza especial significado en otro de origen reciente, como es la fotografía. En efecto, el más directo de los modos actuales de representación y de expresión plástica, el más ágil y versátil, y el de mayor accesibilidad, transmisibilidad y utilidad, es también, seguramente, el más afín a nuestra forma de vivir y comunicarnos. Con la fotografía se ha logrado, mejor que con cualquier otro procedimiento de indagación en el espíritu de los individuos y de las colectividades, la penetración más profunda y la expresión más directa, completa y clara de lo iluminado. Por eso, recurrimos a ella cuando necesitamos representar a las personas, los lugares o las cosas de manera fiel, pero no acabada; es decir cuando queremos seguir mirando y descubriendo la totalidad, comprendida pero no plenamente desvelada, en una imagen.

Las consideraciones anteriores están en el origen del proyecto al que se dedican la exposición y el catálogo que ahora se presentan. A partir de los trabajos de preparación de los calendarios que cada año edita la Consejería de Obras Públicas y Transportes, se concibió la idea de reunir un centenar de imágenes de hombres y mujeres de la Andalucía de hoy, en sus actividades y lugares cotidianos, cuya realización se encargó a ocho destacados fotógrafos. El resultado es un mosaico de rostros, actitudes y paisajes, producido por el cruce de las miradas de uno y otro lado de la cámara, en cuya vibración es posible percibir el pulso y la emoción de nuestro momento en la historia y de nuestra trayectoria como colectividad.

El proyecto, una mirada múltiple e intencionada pero no una representación que se presuma única ni la mejor de Andalucía y los andaluces, es también un acto de reconocimiento del trabajo de unos profesionales, los fotógrafos, compañeros habituales en las tareas de hacer visibles los valores espaciales del territorio y la ciudad en transformación, y de contribuir, con ello, a conformar la memoria de la sociedad en su secular actividad de construir y habitar el escenario de la vida cotidiana.

Concepción Gutiérrez del Castillo
Consejera de Obras Públicas y Transportes
Junta de Andalucía

las miradas y los días

1

El centenar de imágenes reunido en la exposición “Los Andaluces” tiene origen en la vieja costumbre de seguir el paso de los días en la tablilla ordenada de sus números, aunque haya encontrado ocasión en el comienzo del siglo y en los procesos que, con intensidad y alcance propios de lo que se podría llamar un cambio de época, están modificando los hábitos individuales, las actividades y formas de vida de la sociedad, y los paisajes de Andalucía.

Desde hace algunos años la producción fotográfica asociada a los programas de la Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía está orientada por el criterio de representación de los espacios y construcciones en situación de estar siendo usados por las personas a las que se destinan. La presencia humana, directa o a través de indicios, de huellas, incorpora a las imágenes la razón de ser de las obras que describen, su utilidad social o individual, pero también referencia a las medidas del hombre, al marco de la ciudad y al paisaje sin los que es imposible entender la escala de los espacios y apreciar su funcionalidad y su belleza. Como esos rostros en los que la obsesión por las arrugas arrasa junto con ellas lo poco que pudieran haber retenido de un tiempo verdaderamente vivido, la fotografía de edificios, parques o carreteras deshabitados deja un inequívoco sentimiento de fracaso en la descripción, de falta de intuición y penetración en la mirada de quien abre el objetivo. Pues, cuando se saben encontrar e incorporar a la imagen, son esas huellas, por sutiles y escuetas que se muestren, lo que transforma la naturaleza en paisaje y la mera yuxtaposición de cosas en escena, en lugar habitado por el espíritu. Entonces la fotografía impregna con significantes propios lo reproducido, y el habitual preciosismo de su realización técnica, en tantos otros casos de pretenciosa trivialidad, queda justificado.

Con especial cuidado el criterio de referencia al hombre ha venido siendo aplicado en la producción de una publicación que aunque de tono menor y no estrictamente técnica es ya habitual de la Consejería

Estación de ferrocarril de Cádiz. Jesús Granada, 2002

como son los calendarios. Los edificios y espacios públicos, el ferrocarril, el mundo del camión, los paisajes interiores o el litoral han inspirado sucesivas ediciones, a partir de trabajos de fotografía realizados bajo la directriz señalada, siempre con el objetivo de cubrir en lo posible la variada realidad física y humana de la región. Apoyando la intención de fondo y con el fin de crear una base de referencia común para los profesionales que habrían de intervenir en el proyecto, se establecieron pautas para la elección de los motivos y el formato de las fotografías, que habrían de realizarse en blanco y negro. La imagen de la obra pública dejaría de ser la de un objeto inanimado para, como ocurre en la realidad, estar poblada de historias de la vida corriente y mostrar su condición de artificios para el habitar y espacios de lo cotidiano.

El trabajo de varios años llevó a plantear a principios de 2002 un proyecto más amplio que tendría como cauce la preparación de los dos calendarios siguientes. Manteniendo las condiciones de formato, se produciría un centenar de nuevas imágenes cuyo conjunto reflejara a los hombres y mujeres de la Andalucía contemporánea en sus lugares y actividades habituales. El criterio inicial había evolucionado hasta la representación del hombre y la sociedad como motivo central mientras que, aunque nunca dejaran de estar presentes, sólo como soporte o referencia, como fondo, se mostrarían la ciudad, el territorio, la arquitectura, los medios de transporte o, en general, las obras públicas y sus espacios e instalaciones.

Autovía A-381, de Jerez a Los Barrios. Jesús Granada, 2002

La circunstancia del comienzo de siglo, con la construcción de la nueva Europa, y el proyecto andaluz de una “segunda modernización” tras los primeros veinte años de autonomía, configuraban una buena oportunidad: el conjunto de imágenes podría mostrar a los protagonistas del proyecto de avance social y también el escenario de ese nuevo salto: los

espacios de la vida pública y privada de los hombre y mujeres de hoy. Pasados los años, toda esa documentación iconográfica no dejaría de tener valor para el historiador, el antropólogo, el estudioso de la sociedad o sencillamente el curioso interesado en asomarse a la escena del pasado. Eso, además de la belleza que como creaciones de la plástica y el pensamiento contemporáneos la imágenes pudieran ofrecer. La producción del material fotográfico se encargó a ocho profesionales; cuatro trabajarían en torno al calendario de 2003 y los otros cuatro en el del año siguiente.

Campiña, Córdoba. Vicente del Amo, 1999

2

El humano apego a lo intrascendente suele aliviar lo humillante de la fugacidad del tiempo distrayendo la severidad del bloque de cifras, única parte necesaria en los calendarios, con un variado complemento: noticia de mareas y lunas, santoral, fiestas locales, efemérides o frases célebres, y en cualquier caso con imágenes escogidas de ese mundo del que las páginas van dando cuenta con periódicos e irrevocables vencimientos.

Una mirada al almanaque cercano –siempre hay uno a la vista– o al de cualquiera habitación que pueda volver a abrir nuestra memoria encontrará la misma suerte de reproche que en forma de bodegón de frutas o de caza, de muchachas bonitas, de paisajes sobresalientes o conocidas obras de arte se hace a la Parca, y que la ironía sostiene sin mucha convicción *('Tiempo, ¿cuál es tu victoria?; aquí están los hombres, aquí su mundo tangible y sus obras; y si han de caer desgranados por la roza de las horas, mira cómo prevalece su legado modelado en tu mismísimo curso, y perdurable, como tu misma pérdida, hasta donde la imaginación alcanza')*. Fingida arrogancia que en la ilustración que preside cada mes se allanará en ritual propiciatorio al monstruo cuyo pulso roe con voracidad irrefrenable, tallo a tallo, la gavilla de los días.

Los almanaques nos acompañan y a ellos se acomoda en su deambular la tibia fantasía del tedio. Llaman la atención con rostros, lugares o actitudes elegidos entre tópicos de lo humano con los que hacer ofrenda al cruel huidizo; no tanto, seguramente, para aplacar su férula como para distraernos del miedo a la nada, enredando cada uno de sus pasos con algo de nosotros mismos. Una vez entronizadas por un mes o por todo un año las figuras que los ilustran adquirirán igual rango sea cual sea su procedencia, dónde estén colgadas y qué representen. No importa si aparecen revestidas de santidad o solemne púrpura, o si van ligeras de ropa. El santo de devoción local o el rutilante velero en la tempestad presidirán el lento curso de las horas en la pelada estancia de los aperos de labranza con idéntica autoridad que la última y opulenta versión de Anita Ekberg lo haga en el taller de reparación de neumáticos, la selección nacional de fútbol en el casino del pueblo o la reproducción de "Los Girasoles" en la habitación del escolar aplicado.

Ayamonte, Huelva. Carlos Pérez Siquier, 2000

Invocación y ofrenda ante el tiempo fugitivo, las ilustraciones son la componente sentimental del calendario; pero junto a ellas, casi siempre ocupando la mitad inferior del papel desplegado, quedará la pequeña victoria de haber aprendido a medirlo engranándolo a las leyes de los astros y a las pautas de nuestro vivir. Pues al fin y al cabo sólo porque lo tasamos con nuestra propia vida el tiempo es algo más que un ente ominoso e inimaginable. Y es la experiencia íntima de su duración y la utilidad que colectivamente le atribuimos lo que lo convierte en destacado objeto de nuestro interés; como son las infinitas partículas suspendidas en la atmósfera lo que al invadir el teórico dominio vacío de la luz la descompone en colores y hace que no sean sólo los físicos o los filósofos los que puedan hablar de ella.

3

Cada forma de expresión artística posee una virtud que le da carácter convirtiéndola en exclusiva dueña de determinadas rutas de conocimiento y creación, y que la protege de confusión con las otras artes, con las que intercambiará no obstante motivos e iluminaciones. Pero no hay conocimiento sin mirada hacia lo real... ni sin imaginación, que es visión inteligente de lo que puede llegar a hacerse realidad. Pues bien, con la fotografía nació una clase de mirada que alcanzó el corazón del devenir temporal reteniéndolo sin matarlo y que abrió paso a una nueva forma de conocimiento. No se trataba de la experiencia de su duración, de la cual otras artes se habrían de ocupar; ni tampoco de la de reproducción mecánica de lo que era exclusivo y delicado asunto de la memoria, sino de una desconocida capacidad para sacar los hechos del río de los instantes y dejarlos a disposición del observador como peces vivos fuera del agua, tocando de manera completamente nueva los resortes del espíritu y moviéndolo a actuar; es decir, conmoviéndolo. Una captura sin daño: el pájaro detenido en vuelo, los labios, el gesto de la mirada, el busto que se adelanta ofreciéndose antes aun de haber comenzado a moverse, las miradas cruzadas que hasta entonces sólo existían en el corazón como duda de haberse en realidad producido... quedaban en las manos, como prueba palmaria de lo visible y de lo invisible, sin quebranto en la inocencia sorprendida.

Plaza de la Corredera, Córdoba. Atín Aya, 1996

La condición de ser prueba de lo existido, junto a lo instantáneo de su ejecución, al inexplicable vacío de tiempo resonante en su interior, hizo de la fotografía una forma de conocimiento rara, difícil de integrar en la corriente de los lenguajes artísticos: refractaria a todo trato con la pintura e irreductible a la modernidad incuestionada del cine, con el que sin embargo mantuvo siempre una estrecha y generosa relación. Pero en la instantánea no hay narración, simplemente está lo que está como está. En

Alcalá de los Gazules, Cádiz. Gloria Rodríguez, 2001

ella encontramos, en un lenguaje original que excita nuestra capacidad de percibir e imaginar, más de lo que podríamos suponer: más información, pero sobre todo revelación de lo que no imaginábamos que formase parte *decisiva* de la existencia. Tal vez eso explique la expectación con que buscamos siempre en la foto que nos hicieron el descubrimiento de algo nuevo sobre nosotros mismos; y el que toda fotografía suscite aceptación o rechazo, pero nunca indiferencia, por parte del fotografiado.

La instantánea captura lo que acontece y deja sobre el papel un orden descoyuntado del curso ordinario del tiempo. De esa ruptura emana el aroma de representación teatral que tiene siempre lo fotografiado, pues tanto el tiempo como la lógica interna de lo que se refleja en el papel, aunque tengan origen en el tiempo y la lógica generales, adquieren realidad propia e independiente, como sucede en el espacio del arte dramático.

El corte que encierra el chasquido del disparo deja a la vista todos los elementos y las acciones de lo real sorprendidos por una iluminación inesperada, como quedan al aire los secretos de las antiguas civilizaciones por las excavaciones arqueológicas. Pero si en éstas lo que se busca son los restos medulares, la cifra de la antigua realidad a partir de la cual podría imaginarse su reconstrucción, en la red de la instantánea fotográfica destellarán los significantes volátiles de lo actual, los rasgos, gestos y actitudes, las composiciones armónicas o paradójicas y los equilibrios efímeros, como seres extremadamente valiosos y frágiles que sólo pudieran vivir entre las dos caras de una misma página de la realidad a la que pertenecen. Cualquier fotografía, no importa si es de un profesional o de un aficionado, permitirá constatar esa facultad de captura de la realidad que la hace accesible a la observación en el instante que ha escapado al tiempo; pero el artista que se ha formado en el lenguaje y la expresión fotográficos desarrollará un sentido especial para entrar, probablemente sin saber

del todo las intenciones de los tentáculos de su espíritu, en el momento justo en que el vértice de la búsqueda y la iluminación se crucen alcanzando la cúspide de una fusión, mientras el infinito y sutil edificio de la visión significante se esfuma en el clic del obturador.

La riqueza de la información capturada por la fotografía no suele advertirse cabalmente sino cuando transcurren los años y la lógica interna de lo que una vez sucedió brilla en la realidad oscurecida por la profundidad del pasado. Por eso nada es más explicable en una situación que sabemos nos interesará rememorar, o de la que querremos saber más en el futuro, que recurrir a la fotografía; como no es, por otra parte, nada más paradójico que la elección de esos frutos vacíos de tiempo para ilustrar con ellas los calendarios. Aunque en esto último no sea difícil encontrar el rastro de aquella ironía que no oculta la fascinación que en nosotros provoca lo que tiene el poder de hacernos sufrir.

4

Cabe preguntarse con qué ojos se mirará a nuestra época cuando hayan transcurrido dos o tres décadas. Cuántos aspectos de la actualidad que hoy nos parecen destacados o incluso imprescindibles para entenderla habrán sido totalmente olvidados, desmoronado el prestigio por el empuje de sucesos o personajes posteriores y desvanecida la imagen en la polvareda indiferenciadora de lo pasado, el desafecto y la extrañeza. Cuántos individuos que brillaron intensamente, cuántos hechos que ocuparon las primeras planas, cuántas modas que parecieron arraigar, cuántos acontecimientos tratados con la pompa reservada a lo que hace historia no habrán quedado para entonces en meras anécdotas perdidas en la inmensidad de lo trivial o como ejemplos de lo no perdurable, de lo que a pesar de las ínfulas de emblema de una época sucumbe inconsistente al sigiloso abrazo del olvido. Pero también, y por el contrario, qué individuos, qué grupos, qué actividades, qué tareas, qué obras que hoy pasan desapercibidas a los ojos de nuestros intereses y aficiones no serán entonces el objeto perseguido con pasión por los investigadores y estudiosos de la sociedad y de la cultura. Qué hilos todavía incoloros trazan ya la trama argumental profunda capaz de explicar los móviles y el destino de nuestro tiempo mientras nos entretienen los signos brillantes y vacíos de lo que tomamos insensatamente por esencia de lo actual. Basta una mirada al pasado reciente para constatar esa inveterada falta de perspicacia de la sociedad ante sí misma y su incorregible tendencia a confundir lo verdaderamente nuevo con lo que, simplemente, cambia de aspecto, a recrearse en lo superficial y no ver más allá de lo

Fiestas en Laujar de Andarax, Almería. José Morón, 1998

inmediato. Tal vez por ello, y siendo patente la función notarial que en el conjunto de las artes contemporáneas le correspondía, la fotografía haya buscado desde sus comienzos, frente a la tentación de lo sorprendente y al reclamo del acontecimiento, el campo de lo intemporal; y ante la cruda demanda de ser copia de lo dado, la elección de interpretar con lenguaje propio lo que sea capaz de ver.

El vivo contrapunto entre lo enunciado y lo sugerido, entre lo que queda dentro y lo que escapa o se deja escapar intencionadamente del foco, marca desde su raíz el desarrollo del lenguaje de la fotografía. En él, más que en cualquier otra forma de expresión artística, el momento anticlásico o manierista, directamente ligado al hecho extraño de la instantánea, puede reclamar la primogenitura, pues su opuesto, la "*mirada natural*", ha de partir siempre, dándole réplica, de tal efecto de extrañeza y de la actitud alterada que en el modelo inducen necesariamente la presencia intimidante del objetivo, lo artificioso de la situación y la inminencia del disparo. Pero, con la fórmula que caracterizará a la mirada de cada autor, ambos momentos se cruzarán y compensarán en toda buena fotografía: el magma envolvente y receptor de la visión natural, y la punción cristalina en la que florece la intención de perturbar y conmover, de provocar el encuentro entre el secreto capturado a la realidad y la atención capturada al observador.

Jardín de Villa Médicis, Roma. José Morón, 2002

Un recorrido por las imágenes que integran la exposición confirmará lo que pueda haber de acertado en estos comentarios. En el encargo del trabajo se hacía hincapié en el interés por la representación de lo contemporáneo. Pero, como sucediera en el magistral trabajo de Henrí Cartier-Bresson sobre los europeos, de 1955, apenas un conjunto minoritario de objetos, formas o actitudes recién incorporados a los espacios de la vida cotidiana quedaron en las redes, cargadas finalmente por una cosecha de rostros, tipos, grupos, ritos, acciones, lugares y cosas idóneos en igual medida para explicar el momento actual de la historia que a ésta en toda su altura y profundidad.

La muestra se asoma a aspectos que nos vienen a la cabeza cuando pensamos en los cambios sociales que hemos vivido en las últimas décadas. Aspectos en los que, muchas veces, el cambio consiste en la extensión de actividades o la dotación de bienes y servicios a amplios sectores de la sociedad que no tenían acceso fácil a ellos: el deporte, la enseñanza universitaria, la música o el teatro, el uso intensivo del derecho a la ciudad y a lo público. Pero también otros que constituyen verdaderas innovaciones: el desarrollo de la gestión democrática de los municipios, el mundo de las telecomunicaciones, la preocupación por la naturaleza, el medio ambiente y el paisaje, los nuevos roles de los adolescentes, los mayores o la mujer, o la presencia y participación crecientes de la población inmigrante en la sociedad.

Las imágenes de esos y otros aspectos son testigos de lo contemporáneo, pero en su conjunto la producción de los ocho fotógrafos parece estar inspirada por motivos más hondos que la simple búsqueda de lo actual, como si cada una de las miradas y el propio espíritu de la realidad observada hubieran buscado bases más reservadas y exigentes para establecer la relación apropiada entre la visión y la expresión de cuanto verdaderamente esencial y perdurable se encierra en lo aparente. Y es aquí donde se despliega la magia de la instantánea fotográfica, pues esos otros aspectos del hombre y el paisaje que se engloban en lo que damos en llamar lo intemporal, se muestran infinitos, aunque nos cueste señalar, de acuerdo con nuestras particulares predilecciones, algunos de ellos: la expresión fisonómica del carácter como invariante profundo, por encima de la circunstancia, la actividad y la edad del individuo; la profundidad en la que se sumergen los niños cuando están ocupados en sus propios asuntos; la medida relación del hombre con sus instrumentos y con el espacio en el que trabaja; la piedad, agradecimiento, amistad, protección, compañía y cuidado de los hombres hacia sus animales domésticos; o el lenguaje de la seducción, madurado y refinado por siglos de civilización y

por el acento personal con el que cada individuo, ante cualquier otro individuo o ante la cámara, intenta la conquista.

En fin, un proyecto de largo desarrollo realizado metódicamente pone pronto de manifiesto que el papel que en él corresponde al fotógrafo no es otro que el de "*medium*". Como a otros creadores, también a él le resulta difícil obrar totalmente por encargo. Puede trabajar en la dirección solicitada pero no servir mecánicamente un producto predefinido. En el impulso, selección y afirmación que preceden al disparo hay siempre algo más que educación visual y técnica de imagen; hay un flujo de voluntad para la representación cuya fuente y curso principal él mismo ignorará en gran medida y que difícilmente podrá someter a unos cauces y a un destino totalmente determinados.

Pero es en esa holgura, en esa libertad de mirada y de expresión que el fotógrafo se toma dentro del campo de motivos que le ha marcado el encargo, donde reside la facultad de iluminación, de información y revelación, y la capacidad de emocionar que pueda alcanzar su obra.

Damián Álvarez Sala

la huella y el recorte

Presencias, individuos

La figura de la muchacha ocupa el eje vertical de la fotografía. Un leve giro adelanta la mitad derecha del cuerpo, prestándole más volumen y confiriendo más profundidad al conjunto. Sólo este breve movimiento y el que revela el desenfoque de las manos alteran la firmeza de una figura que parece poseerse serenamente a sí misma. Esta sencilla rotundidad de la mujer, que recuerda a la de las imágenes clásicas, deja en segundo plano incluso su belleza.

Con frecuencia se insiste en el valor objetivo de la fotografía. Dada su calidad de *huella*, al estar producida por la luz que refleja el cuerpo fotografiado, la imagen fotográfica sería, de acuerdo con la clasificación de Peirce, un *índice*. Éste difiere de la imagen de un cuadro en que no da forma a la figura, sino sólo la registra[1]. Pero la fotografía no registra al azar. El fotógrafo elige su objeto en una operación comparable a la de la mirada que, de entre los rostros de una muchedumbre, separa uno y lo retiene. Al actuar así, la mirada da un sentido a lo que percibe: destaca el rostro porque le recuerda a alguien, admira su belleza o sencillamente parece resumir el instante de esa afluencia multitudinaria[2]. De modo análogo ocurre en la fotografía: la elección del objeto se hace porque encuentra en él o le otorga un sentido determinado. Por eso la fotografía posee un carácter simbólico: la imagen va más allá de sí misma[3].

---

1. Peirce, Ch. S. Obra lógico-semiótica, ed. A. Sercovich, trad. R. Alcalde y M. Prelooker, Madrid, Taurus, 1987, 261-270 que corresponden a los marginales 2.274 al 2.292 de Peirce, Ch. S., Collected Papers, Cambridge, Massachusets, Harvard University Press, 1965.
2. Husserl, E., Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica, trad. José Gaos, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, parágrafos 88-90.
3. Ver al respecto Castel, R., "Imágenes y fantasmas", en Bourdieu, P., ed. Un arte medio, trad. T. Mercado, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 334-346 (la edición francesa es de 1965)

En la foto de Carlos Pérez Siquier a la que acabo de referirme, *Los frutos de la tierra*, la imagen de la muchacha, por su consistencia y firmeza, posee sobre todo un sentido: el de la *presencia*. Un cuerpo que está ahí, ante nosotros, y que reclama ser reconocido como existente. Hay un acto humano, escribía Merleau-Ponty, que de una vez atraviesa todas las dudas posibles para instalarse en plena verdad: este acto es la percepción en el sentido amplio de conocimiento de existencias[4]. El cuerpo no se recoge aquí bajo el punto de vista de la sensualidad o la belleza –aunque las tenga– o de la rutina del trabajo –que es fácil de imaginar– sino que señala sobre todo a alguien que tiene el privilegio de existir. Lo demás, su belleza y la tediosa faena, aparecen más bien como atributos de tal presencia, se apoyan en ella[5].

Este mismo vigor de la presencia alienta en otra foto de Pérez Siquier: el padre que con su hijo en brazos asiste entre la multitud al Corpus en Granada. Los dos conforman un signo de la protección paternal pero el signo es convincente no por poseer la literalidad del reportaje sino por la fuerza de la presencia de las figuras. Esta fuerza de la presencia, que confiere a la figura el privilegio de existir, es la característica básica del *realismo*: es la que da prestancia, en fotografía, al retrato de Picasso por Man Ray o a la célebre *Madre desarraigada* de Dorothea Lange, y, en el caso de la pintura, a figuras como la contundente *Madonna* de Murillo que se conserva en la Academia de Roma.

Pero el atributo de la presencia, en el caso de la figura humana, apunta a algo más: a la singularidad del individuo. Un cuerpo consistente que se posee a sí mismo fue, primero en la escultura clásica y desde los hallazgos de Giotto y Masaccio en la pintura, signo de la individualidad: no sólo posee facciones humanas sino la desconcertante cualidad de poseer un mundo propio[6]. Dos fotografías de Atín Aya, lo muestran con claridad. Una de ellas recoge a un grupo de trabajadores en un bar de Aznalcóllar. En conjunto ofrecen una imagen cotidiana de tipos bien caracterizados. Pero el obrero que está en el centro de la imagen tiene el privilegio de la presencia y de la individualidad: es *alguien*, mientras los demás son figuras características que forman un friso en torno suyo. Sus imágenes sólo *corresponden* a rasgos bien conocidos de trabajadores del campo o la construcción, mientras que la figura central, tiene peso propio, acti-

4. Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972, 50 [trad. española de J. Cabannes, Barcelona, Península, 1975, p. 62]
5. Husserl, *op. cit.*, parágrafo 136.
6. Hegel, *Lecciones sobre la Estética,* trad. de A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, 633 y 514.

tud resuelta y reposa con seguridad en sí misma. Su localización preferente –en el eje vertical coincidiendo con el pilar del fondo y el pliegue de la escalera– no hace sino enfatizar una fuerza que ya tiene por sí misma. Algo parecido ocurre en la fotografía de una chica que aguarda en un cruce de calles en Jerez: a diferencia de las dos figuras del fondo, tiene vida y mundo propios.

Este valor de la *presencia*, que es signo del individuo, se reitera en las fotografías de la exposición y llega a ser una de sus características. En *La carta*, Pablo Juliá logra los mismos efectos en las dos figuras que empujan sus bicicletas, a pesar de su anonimato. De ambas se ha suprimido lo anecdótico para recoger de ellas sólo la dimensión de lo individual. La fotografía de los años cincuenta y sesenta delineó una imagen característica del andaluz. Mientras la mirada oficial del franquismo cultivaba la imagen de una Andalucía heredera de la España de charanga y pandereta subproducto a su vez de la imagen de los viajeros románticos, otra visión presentaba a los andaluces en clave neorrealista con ciertas incursiones en el esperpento. El jornalero que empuja fatigado su bicicleta o los pescadores remendando sus redes en sendas fotografía de Masats[7], el descaro del varón que interpela a dos chicas entre sotanas y uniformes en *El piropo* de Catalá-Roca[8] tienen en nuestra cultura mucha más vigencia que el rancio folklorismo. Las precarias condiciones de vida, la desprotección del trabajo y la pervivencia del arcaísmo de la España profunda fraguaron una imagen veraz y patética de los andaluces. Indudablemente eran imágenes *realistas*, pero, si exceptuamos las que Pérez Siquier hizo en La Chanca, en ellas apenas aparecía la *presencia*, la fuerza de lo individual: su sentido se limitaba a la denuncia. A través de la desprotección o la indigencia, y de ciertas notas de primitivismo, se presentaba el absurdo de la situación española. La fatiga del trabajo, la penuria de medios de vida y ciertos síntomas de arcaísmo cultural, registrados todos ellos en una región potencialmente rica, eran la mejor crítica de la insolvencia del franquismo. Andalucía suministró así síntomas para la crítica de toda la situación española. Quizá por este alcance general, tales imágenes ahondaron en nuestra cultura y se alojaron en ella. Pero es preciso reconocer que esas figuras andaluzas eran más personajes de un guión, sin duda crítico, que individuos vivos, eran más figuras en manos de un oscuro destino que cuerpos capaces de decidir y vivir una vida propia.

7. Varios Autores, *Ramón Masats, fotografías*, Madrid, Lunwergh y Círculo de Bellas Artes, 1999, fotografías fechadas en Arcos de la Frontera, 1959 y Sanlúcar de Barrameda, 1964; sin paginación.
8. Revenga, L., *Francesc Catalá-Roca*, Madrid, La Fábrica-TF editores, 1998, foto núm. 38.

Las fotografías de esta exposición, fruto de la indagación de ocho autores andaluces, nos ofrecen, por el contrario, imágenes del individuo. Ocurre así incluso en los personajes presuntamente marginales o con un modo de vida ajeno a lo moderno. En *Julián, ingeniero de minas*, Jesús Granada emplea la consistencia del primer plano para ofrecer las serenas facciones de este andaluz que si nació en Guinea Ecuatorial, vive y trabaja en Linares. Las manos de su hija asientan aún más la tranquilidad de su expresión. Algo parecido ocurre con el trabajo de Gloria Rodríguez, *Madre Abadesa*: los rasgos corporales –el acentuado pliegue de la risa que hace descender la nariz y recoge en una forma poligonal la dibujada dentadura– ahuyenta el estereotipo de la figura convencional de la monja y la convierte en imagen viva. Estas *imágenes del individuo* abren así una vía, difícil pero fértil, para explorar cómo es eso de tener vida y mundo autónomos en Andalucía más allá de clichés y estereotipos.

Espacios, lugares, territorio

La joven camarera descorre la cortina del café para facilitar la lectura de un cliente. Lo hace desplegando su cuerpo ante la cristalera: su figura ocupa la mitad de la fotografía. El dedo apoyado en la mesa y la dirección de la mirada acentúan su relación con el lector. El gesto de la muchacha es una metáfora de la fotografía: abre paso a la luz y al hacerlo muestra al viejo lector y a ella misma pero también hace posible el reflejo. La foto es *huella*: de cuanto ocurre en el bar y también del entorno, gracias a ese doble de la fotografía que es el espejo. La espectacularidad de ese instante contrasta con el silencioso perfil del parroquiano, concentrado en la lectura e indiferente al gesto de la muchacha y a la fachada barroca de la catedral de Málaga. Su recogimiento, su indiferencia al paso de caminantes y vehículos y al muro de piedra de la catedral se advierte mejor en la segunda fotografía, tomada esta vez desde dentro del café donde el estricto *bodegón* sobre la mesa subraya la intimidad. La exacta sucesión de planos horizontales y verticales con que construye José Luis Roca esta segunda foto, hacen de ella un índice de la continuidad y separación entre interior y exterior. Este lenguaje espacial convierte al café en *lugar*. No es un entorno anónimo sino vivido y habitado, enclavado además en una actividad urbana en la que historia y vida moderna corren parejas.

En la Sierra de Huelva Javier Andrada recoge otras dos muestras de *lugar*. El lenguaje espacial es diferente. En una de ellas, el protagonista es la luz: las manos del Morito, un conocido alfarero de

Cortegana, reposan iluminadas a ambos lados del volumen de la orza formado también en la luz que, además, establece la diferencia entre el fino grano del objeto y el más tosco del ladrillo. Ángel, cestero de Galaroza, trabaja al abrigo de la vieja pared de argamasa y del murete de piedra que da acceso a la casa. La ortogonalidad de los dos planos de rugosa textura protegen a la figura y la incorporan a un espacio que, a diferencia del café malagueño, parece separado de lo moderno. *Astilleros* y *El obrador*, dos fotografías de Atín Aya, tienen también valor de *lugar*. La firmeza de las figuras humanas –de nuevo iconos del individuo– supera el cerco que parecen imponerles los signos del trabajo: la muchacha, aun rodeada por los altos carros del horno, parece crecer gracias al bajo punto de vista; el soldador soporta por su actitud resuelta la toma hecha desde arriba, y se afirma sobre las recias cadenas y la curva sobresaliente del casco del navío. Aquí no hay espacios protectores y la tensión no se da entre exterior e interior sino entre un entorno ajeno y unas figuras que saben comportarse en él y hacerlo propio. Algo diferente es el alcance de la imagen de Vicente del Amo de otro centro de trabajo: sitúa al *Equipo de calidad* de la cooperativa La Palma ante una amplia vista de la nave, como si sobre sus componentes pesara la responsabilidad del trabajo. El claro lenguaje espacial deja en segundo plano la anécdota del pintoresco uniforme de trabajo de las mujeres.

Otros *lugares* presenta Jesús Granada relativos a actividades culturales. El escenógrafo parece insignificante, perdido en la transparente arquitectura del teatro de Mira de Amezcua de Guadix, pero la tensión de sus manos y brazos asegura que tal arquitectura está habitada, que alojará algo que el escenógrafo construye aunque a nosotros se nos escapa. La máquina de cine del teatro municipal de La Puerta del Segura tiene pretensiones de escultura. Quizá porque no es una simple máquina sino el vehículo de muchos sueños. Por eso el hombre que aparece casi oculto por ella en la cabina de proyección la cuidó como algo propio: a falta de repuestos industriales, le instaló un interruptor doméstico y un tubo flexible de cocina para asegurar su ventilación.

Fernando, un pescador de Zahara de los Atunes, establece su *lugar* mediante el fuera de campo en el que lo recoge la foto de Gloria Rodríguez. Red en mano, mira al mar. Al fondo un veraneante hace de la playa un sitio de ejercicio; para el pescador, por el contrario, es un *lugar* fronterizo desde el que rastrear las posibilidades de un quehacer siempre incierto. El fuera de campo hace pensar en un *lugar* límite y eso lleva insensiblemente a la mirada del niño fotografiado por José Luis Roca que observa las costas de África

mientras acaricia a un impasible gato. La tranquilidad de ambos sugiere, por contraste, las travesías del Estrecho de quienes buscan un *lugar* entre nosotros.

Estos *lugares-límite* se completan finalmente con algunas imágenes urbanas diferentes de las que analizamos al principio. Los muchachos almerienses dispuestos a hacer suya la noche que recoge Carlos Pérez Siquier y las jovencitas que juegan al descaro en Sevilla ante la cámara de Pablo Juliá podrían estar y mirar así en cualquier ciudad, en Andalucía o fuera de ella. Ambos autores han elegido espacios urbanos neutros. Son *no-lugares*[9], entornos anónimos, carentes del aura de la historia o de la tradición, y desvinculados de una subjetividad fuerte.

Las fotos que hemos analizado emplean lenguajes espaciales muy diversos. Todos ellos, sin embargo, se encaminan al mismo fin: recoger un entorno que los seres humanos han hecho suyo. No sólo lo habitan sino que lo cuidan, lo cultivan. Han hecho realidad el vocablo latino *incola*. La fotografía tiene una particular capacidad para expresar esto porque, como escribía Stanley Cavell, "está recortada y no precisamente por unas tijeras o una plantilla sino por el propio aparato fotográfico" y "una vez recortada, el resto del mundo se elimina". Estos entornos recortados no están sin embargo aislados entre sí porque, como añade el mismo autor, "la presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente"[10]. Si esto es así, las fotos analizadas distan de ser un anecdotario. Remiten, por el contrario, a un territorio común, en nuestro caso, al de Andalucía.

Las fotos establecen así una nueva diferencia con las imágenes del pasado. Expresan *la diversificación de los entornos vividos* que otorgan al mapa de la comunidad una condición calidoscópica. Las imágenes de Andalucía, en otro tiempo reiteraciones de lo mismo, exigen ahora una comprensión de lo diverso. Quizá sea ese el alcance de una fotografía de Jesús Granada que recoge a un viajero en la estación sevillana de Santa Justa junto a una gran fotografía de Pérez Siquier en la que una mujer duerme en el tren que va de Sevilla a Almería. El anonimato de ambos viajeros, los lugares de paso –la estación– el tren, el tiempo

9 Augé, M., *Los no-lugares*, Barcelona, Gedisa, 1994.
10. Cavell, S., *The World Viewed*, New York, Viking Press, 1971. Citado por Krauss, R. *Lo fotográfico. Por un teoría de los desplazamientos*, trad. C. Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 140.

vacío del tránsito hacen pensar en un territorio que es preciso recorrer para conocerlo porque su diversidad es casi tan fuerte como su tradición.

Identidad y ceremonial

La diversidad de *lugares* dentro de un mismo territorio y la pujanza de los mundos individuales sugieren la densidad de la cultura andaluza pero añaden nuevas dificultades a la pregunta, por sí misma problemática, sobre la identidad cultural. Decir esto no equivale a poner en duda la importancia de la especificidad de la cultura: es imposible una integración en la racionalizada sociedad moderna al margen de las culturas tradicionales[11]. Pero mantener que esas culturas diseñen una identidad global, completa, quizá no sea sino mitología: la búsqueda de un refugio imposible ante la fría racionalidad de la vida secularizada. La especificidad de una cultura se nos presenta más bien fragmentariamente, a través de símbolos, actitudes y valores que compartimos, es decir, que reconocemos y gracias a los cuales comprendemos a los demás y esperamos que se nos comprenda. Precisamente ese carácter fragmentario permite también la aceptación de otras culturas: aunque sus valores y actitudes no sean los nuestros, podemos llegar a entenderlos y aceptarlos como *otras formas* de comportarse humanamente, *otros modos* de vivir como individuos, pues al fin y a la postre el individuo, como señalara certeramente Herzen, es la fuente de todos los fines y de todos los valores[12]. La aceptación de otras formas de vida no tiene otro límite que la inhumanidad que pueda haber en ellas.

Este valor de lo fragmentario tiene una extraña afinidad con la fotografía. Más arriba señalamos que la fotografía era siempre un recorte. En eso se aparta de las pretensiones del arte tradicional. Leonardo da Vinci quería que el cuadro produjera en el espectador los mismos efectos que producía la naturaleza[13]. El cuadro debía ser un mundo pero hecho por el ser humano, de modo que al mirarlo se comprendiera al mismo tiempo

11. Puede profundizarse en esta idea desde dos puntos de vista metodológicos diferentes. Desde la historia de las ideas, Berlin, I., *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, London, Chatto and Windus, 1980 (hay traducción. española parcial en Berlin, I., *Antología de ensayos* Madrid, Espasa Calpe, 1995. La traducción completa puede encontrarse en Cátedra, Madrid, 2000); desde la antropología cultural, Geertz, C., *La interpretación de las culturas,* trad. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1996.

12. Citado por Isaiah Berlin en "Herzen y Bakunin y la libertad individual", en *Pensadores rusos*, ed. de H. Hardy y A. Kelly, trad. J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 226.

13. Da Vinci, *Codex Urbinas*, 23r-24r. Ver *Tratado de Pintura*, ed. de Ángel González, Madrid, Akal, 1993, 79s.

al mundo y a la mano ordenadora del hombre. Este proyecto del arte renacentista resulta hoy tan admirable como inalcanzable: ambicionar que ciertas figuras –como el *San Jorge* de Donatello– o determinados espacios –como los de las ciudades ideales de las *Perspectivas urbinesas*– puedan alcanzar la universalidad parece hoy un sueño imposible. Nuestras espacios son fragmentarios y complejos, como lo es el de la ciudad y el del territorio, y nuestras figuras parciales, como corresponde a la división del trabajo y a la del saber, características de la modernidad. A esas condiciones corresponde la fotografía. En la medida en que es *huella* asegura la veracidad, por ser un *recorte* profundiza en el fragmento. Ambas dimensiones hacen que pueda ofrecer múltiples facetas de nuestro mundo y sugerir las diversas dimensiones en las que se mueve.

Este carácter fragmentario hace que las fotos de esta colección ofrezcan de diversas formas sugerentes perspectivas de nuestra cultura. Algunas de ellas parecen evocar aspectos más vinculados a la tradición. Carlos Pérez Siquier lo hace cuando registra una reunión de la Academia de Bellas Artes de Granada en Jaén. La fotografía da a la cita un cierto tinte ceremonial. Aparece en la misma concepción formal: el espacio de la foto se organiza en torno a un punto de fuga que está fuera de la foto, a la izquierda, algo más cerca de los cuatro personajes retratados en los cuadros que de los cuatro académicos que ocupan la mesa. Se sugiere así un paralelismo entre las figuras que sitúa a la reunión en el aura de un venerable pasado. El aspecto ritual se acentúa por el zócalo y los cortinajes que encuadran a los académicos. El mismo aire ceremonial destila la fotografía de los concejales de Policar hecha por Vicente del Amo. Al enmarcarlos en la reproducción del *Guernica* se ha preferido la identificación ideológica a la institucional. Es significativo, porque en nuestra cultura la opción por la democracia aún se asimila, por razones obvias, a las imágenes de las izquierdas. Pero la misma *sobredeterminación* de la imagen le confiere rasgos ceremoniales.

Javier Andrada recoge en acusado primer plano el rostro de una mujer del Valle de los Pedroches. La fotografía busca también una identidad tradicional: la del jornalero. El rostro se enmarca en la característica protección del pañuelo –que además lo precisa– y el sombrero de paja –que lo realza como imagen dándole una orla de claridad contra el oscuro fondo neutro–. Aunque el tiempo y el trabajo a la intemperie han dejado sus pliegues en las facciones de la mujer no llegan a ocultar su corrección. Todo ello acerca la figura a las que realizarán en los años sesenta los autores de *Estampa popular*: sus imágenes fueron una crítica al franquismo y sedimentaron entre nosotros como estereotipos. A pesar de sutiles diferencias –la camiseta, las estilizadas cejas de la mujer– la fotografía remite a ese estereotipo que habla de las penali-

dades y también de la entereza del jornalero y que, más allá de *Estampa popular*, conecta con las ideas y valores del anarquismo rural. La figura no escapa sin embargo al ceremonial que, en este caso, está en la misma fotografía: los ojos de la mujer reflejan la silueta del fotógrafo y ello hace pensar en un cuidado intento por lograr una imagen con raíces.

La intención ceremonial es más clara en una sugerente foto de Atín Aya que recoge una matanza en un cortijo de Lucena. Los participantes aparecen en torno a una mesa, centrados por la figura de un hombre, frontal a la cámara. El centro de la perspectiva está a la altura del pecho de este hombre, entre su rostro, que cobra cierta solemnidad al tomárselo desde abajo, y sus manos que evocan gestos sacerdotales. Su mirada elevada y la disposición simétrica de los demás participantes alrededor suya acentúan tal efecto. Las miradas a la cámara de dos mujeres, a la derecha de la foto, abonan la impresión ritual: los firmes rasgos de la mujer de más edad prestan solemnidad a la situación y la mirada a hurtadillas de la jovencita que está a su lado recuerda a las figuras con las que ciertos pintores incorporaban, se dice, al espectador al espacio de la pintura sacra.

Este *apropiacionismo* de Aya comparte actualidad con la evocación de sabor postmoderno que hace Jesús Granada del espacio de lo sagrado en *María*. El interior de la Iglesia del Convento de Jesús, en Lebrija, se recoge en exacta perspectiva cuyos perfiles sin embargo se desvanecen por la fuerza de la luz. En este espacio, evocación del barroco, la figura sólida y sensual de la muchacha parece la presencia de *lo otro*. Una contradicción que repite la misma figura femenina en la que se une a un porte recogido el desvío de la intensa mirada. Tales contradicciones no hacen sino establecer una distancia crítica entre los estereotipos de la cultura tradicional y las mentalidades andaluzas de hoy. Este es el valor del aspecto ceremonial de estas imágenes. No ponen en cuestión la tradición. Sencillamente la relativizan. En ese sentido son modernas: muestran que la tradición no es ni dogma a seguir ni traba a aniquilar, sino un elemento entre otros de nuestro mobiliario simbólico con el que hay que contar pero con el que se puede *jugar* porque al fin y a la postre no es sino un producto humano.

Valores y prácticas

Más acá de la tradición y de los usos que –como ocurre con el lenguaje– podamos hacer de ella, un acercamiento fértil a las claves de la cultura puede hacerse a través de ciertos valores que aparecen de manera vaga, como en constelación, con más capacidad para aludir que para determinar. Algo similar ocurre con algunas prácticas que, aun encontrándose sólo en iniciación, las aceptamos porque les atribuimos un valor futuro. Una de esas constelaciones de valores es la que solemos atribuir al obrero industrial. Aun siendo un valor compartido en nuestra cultura, las referencias relativas al trabajador industrial tienen poco peso visual en Andalucía. Pese a que su contribución, desde el barrio y la fábrica, a la lucha contra la dictadura y a la transición a la democracia fue importante, la imagen del obrero industrial quedó desdibujada. El franquismo exorcizó su figura y la oposición al Régimen, a diferencia de lo que ocurrió con la del jornalero, no logró diseñarla. Faltan entre nosotros los planos de Rosellini en *Europa 1951* o la dureza de Martin Ritt en *Odio en las entrañas*. Es sintomático que una exitosa serie televisiva sobre la transición democrática la protagonice un funcionario. Pese a todo, en esta colección, además de las terminantes fotos de Atín Aya que ya hemos comentado, dos imágenes de José Luis Roca y otras tantas de Jesús Granada y Vicente del Amo testimonian una presencia del trabajador industrial, quizá algo desvaída.

Más importante es la constelación de valores que tiene como centro a la mujer. Una fotografía de Pablo Juliá recoge a tres chicas que pintan un *grafitti*. El mural asocia un rostro y una mano de mujer con la paloma de la paz. Los rasgos árabes de ese rostro contrastan con su desvelamiento: las franjas de los cabellos se antojan los pliegues de un velo que se descorre para mostrar la cara. Los cabellos, además, poseen una cadencia que articula la fotografía en una gran parábola que inscribe el triángulo que forman las tres jóvenes. El breve ángulo que forman éstas con el mural permite que la imagen se organice en torno a las dos formas geométricas: el eje vertical de simetría cruza la nariz del rostro pintado y roza el hombro de la chica subida en la escalera. De este modo las tres autoras del *graffitti* doblan la imagen pintada, un juego de semejanzas que se asegura con el paralelismo entre las manos del mural y las de la chica de la escalera. Pero lo más terminante es la expresión resuelta y risueña de estas artistas callejeras, que reitera el desvelamiento del rostro del mural.

La foto tiene pretensiones de manifiesto. Algo que sin embargo no es necesario para sugerir los valores de lo femenino: la serena e incisiva expresión de *Regla*, fotografiada en difícil frontalidad por Gloria

Rodríguez, y el atrevido primer plano de *Nieves* –profesora de Historia y comprometida en la defensa de los derechos de los emigrantes–, que Javier Andrada capta ante el horizonte del Estrecho, sugieren que hay una comprensión femenina de la realidad más rica y más apasionada que la que organizan las categorías del varón.

Otras fotos de Gloria Rodríguez lo abonan: *Amazona*, aparte de un halo de transparente sensualidad, tiene la virtud de separarse de la imagen tradicional. El atuendo inglés hace que la figura de la muchacha sea inusual en una galería de tipos andaluces. El pie de foto explica que además de ferias y romerías, existe la hípica. Más interés aún –al menos desde el punto de vista fotográfico–, tienen las dos imágenes de Ana Fernández que poseen un notable lenguaje espacial. En una de ellas, la figura de la actriz, de espaldas, arranca del mismo ángulo inferior izquierdo de la fotografía y asciende hasta que el lado derecho de la cabeza ocupa la sección áurea. Este encuadre, aunque algo forzado, da firmeza al cuerpo, mientras que el espejo abre la fotografía en profundidad y confiere más agilidad a la figura alejándola. La foto carece de la solemnidad que a veces se otorga al rito del maquillaje. Este aparece casi como un juego realzado solamente por el espacio vacío que ocupa casi la mitad superior de la foto. Más novedosa resulta la otra fotografía que se construye casi en exclusiva con la luz y el ritmo. Ana Fernández parece surgir de la luz. Su figura se limita casi exclusivamente a la mitad derecha de la fotografía, pero el brazo atrasado y la flexión del cuerpo la convierten en una rítmica aparición surgida de la luz.

No falta, finalmente, un toque de suave ironía que proporciona Pablo Juliá: dos varones pasean a sus hijos en una noche sevillana que se antoja calurosa. La imagen es desenfadada, divertida. Quizá por eso apenas se observe que una mujer ocupa el centro de la foto: observa atentamente el escaparate de una tienda de modas en el que además se alinean maniquíes femeninos que parecen avanzar con actitud decidida. Basta mirar la foto. Huelgan los comentarios. Hay otras referencias emergentes destacadas por estas fotografías que sólo parecen tener por el momento el rango de prácticas cuya importancia se comparte. Entre ellas, el conocimiento y la investigación. Es lo que da sentido a imágenes como las que José Luis Roca ha captado en Málaga. Así, la estudiante que aparece absorta ante la pantalla, rodeada de ordenadores que parecen aislarla y fortalecen la sensación de concentración. En otro caso la fuerza de la fotografía depende de elementos exclusivamente espaciales: el gran plano blanco que divide casi en diagonal la toma de la biblioteca universitaria se convierte en símbolo de rigor y silencio. Algo de esta solemnidad aparece igualmente en el trabajo de Pablo Juliá que

recoge a un grupo de investigadores también en Málaga. Los espacios abstractos de estas fotografías son sin duda valiosos pero esta misma abstracción da que pensar: si es necesario recurrir a ese tipo de lenguaje pera expresar de modo claro y terminante la importancia de lo que podríamos llamar *sociedad del conocimiento*, quizá sea porque aún no poseemos una imaginería específica que sugiera de modo más preciso y detallado sus actitudes y valores. Los estudios universitarios y el trabajo de investigación se aprecian entre nosotros pero quizá más como medios para un estatus social distinto que por los valores específicos que entrañan.

Algo parecido ocurre en lo concerniente a la protección del medio ambiente o a la recuperación del patrimonio histórico. En ese sentido, la imagen de la arqueóloga que José Luis Roca recoge estudiando *in situ* las ruinas de Bolonia, en Tarifa, o la que ha tomado Jesús Granada de una cúpula del Archivo de Indias en Sevilla indican valores que *debiéramos* compartir, más que una apreciación realmente compartida. Señalan referencias culturales que van más allá del lugar común pero que aún distan de ser tenidos como propias. Análogo interés tienen las fotos del anillamiento de aves en la laguna de Fuente de Piedra (José Luis Roca) o las del creador de la Cañada de los Pájaros en las marismas sevillanas (Javier Andrada).

Más consolidado parece el interés de los andaluces por la administración del ocio. Las jovencitas que hacen ballet en Los Barrios (José Luis Roca), el gimnasio y la piscina de Sevilla (Pablo Juliá), o el taller de baile para personas mayores en Porcuna (Vicente del Amo) son síntomas de una atención especial a ciertas exigencias corporales y psíquicas que hasta ahora no se tenían como necesarias. Más allá de tranquilizadores estereotipos, este conjunto de valores y prácticas parecen abrir el panorama de la cultura andaluza. El carácter inicial de algunas de ellas no debe llevar a equívocos. Juntas diseñan direcciones que pueden cambiar los modos de vida. Tal vez estas imágenes sean breves indicadores de estas direcciones.

Interrogantes y vacíos

La contribución de estas fotografías es en cualquier caso limitada. Sólo proyectos a medio plazo podrían proporcionar imágenes que por sí mismas o mediante la reflexión ofrecieran un panorama satisfactorio de nuevos tipos andaluces. El programa que se presenta ahora tiene sobre todo valor de acicate para esas iniciativas más extensas. Pese a tal limitación, no está de más señalar vacíos que se

advierten en la presente colección e insistir, por otra parte, en ciertas imágenes cuyo carácter abierto invita a nuevas indagaciones.

Entre las ausencias y vacíos parece importante insistir en la relativa al trabajo. Hemos hablado de la escasez de imágenes referentes al trabajo industrial y algo similar ocurre con diversas ocupaciones urbanas que, más allá de la crónica, sugieran su influencia en nuestra cultura. Las carencias en lo que al trabajo industrial concierne no tendrán fácil remedio, dada la disminución de esta actividad entre nosotros, pero sería importante contar con imágenes de una sociedad en la que los servicios tienen cada vez más presencia y en la que se augura futuro a la investigación. El deterioro del tejido industrial suele relacionarse con otro, el de los hasta hace poco barrios obreros y que hoy viven como degradación las consecuencias de la pérdida de tal identidad. Esta situación y la de las zonas con población marginada están prácticamente ausentes de estas fotografías. El vacío, en este caso, tiene algo de clamor. Una crítica que de ningún modo puede imputarse a los fotógrafos. Más bien hace pensar que no es fácil dar hoy rostro a la marginación.

Algo de lo que sí se ocupan las presentes fotos es de la emigración. Las imágenes más cercanas se deben a Carlos Pérez Siquier: dan fe del trabajo en la calle de Juan José Leba, un maestro almeriense, con alumnos magrebíes. Esta cercanía desaparece en otras imágenes que proponen aspectos más duros de la condición del inmigrante. Una de ellas es de José Luis Roca. Una médica de la Cruz Roja se acerca a un inmigrante, un subsahariano, de quien sólo vemos la cabeza por detrás. El fotógrafo ha cortado la base de la foto y acentúa la inminencia del mar. El rostro de la médica parece sufrir la fuerza del viento. Estas breves notas subrayan la dureza de la intemperie y sugieren la condición *sin tierra* del inmigrante. Jesús Granada ha realizado una breve panorámica de la calle Tetuán en Sevilla. La toma, casi aérea, recoge los objetos que, sobre mantas extendidas en el suelo, intentan vender diversos inmigrantes. La imagen es fértil. La distancia y el tiempo de exposición impiden reconocer a los vendedores y su ausencia es significativa, no porque su actividad sea de dudosa legalidad, sino porque esas personas nos siguen siendo ajenas. Una foto tomada desde la calle destacaría el patetismo de la situación y recompensaría al espectador con un breve sentimiento de compasión; la fría visión aérea de los precarios tenderetes presenta sin paliativos la gravedad del problema[14]. La emigración queda así como una cuestión grave y abierta, como lo pide la misma dificultad que encierra.

14 Krauss, R., *op. cit.* 102.

Una fotografía de Pablo Juliá señala, más allá de lecturas anecdóticas, otra cuestión abierta que no es precisamente trivial. Es la imagen de un muchacho que, a la caída de la tarde y en algún parque público, ensaya un toque de corneta. Sin duda formará parte del cortejo de cofradías y procesiones. El tradicional menester en que se ocupa contrasta con su atuendo: gafas de sol que semejan un extraño antifaz y una camiseta que une un elemento publicitario de alguna bebida sin alcohol con el signo de prohibición de las señales de tráfico. La imagen tiene un inequívoco aire *pop*: une fragmentos tradicionales con otros que proceden de la publicidad, de modas triviales o en cualquier caso, de lenguajes públicos vinculados por un diseño superficial y de mal gusto[15]. La fotografía tiene interés porque sugiere la desordenada contaminación cultural y la peculiar estetización de la vida que son características de nuestro tiempo[16]. Son aspectos que muchos sesudos discursos sobre la sociedad de la comunicación de masas suelen olvidar. Pero están ahí como la sombra de cualquier proceso modernizador y plantean interrogantes que exigen, si no respuestas, al menos reflexión. Es otra cuestión que queda abierta.

A modo de epílogo

La fotografía, como señalara Roland Barthes en un conocido ensayo, tiene una estrecha relación con el tiempo. No es casual que cinco de los ocho autores que contribuyen a esta muestra *se detengan* en los niños. Hay dos imágenes, ambas de Carlos Pérez Siquier, que hacen explícita la conexión con el tiempo y lo tratan de modo peculiar.

Una de ellas ha sorprendido un expresivo cruce de miradas en una calle de Málaga. El hombre y la mujer, que ocupan la mitad izquierda de la fotografía, caminan abrazados y en un momento parecen detenerse para mirar al hijo que, desde el cochecito les devuelve la mirada. La foto no es la de un instante feliz: es más bien signo de que hay instantes que escapan al flujo del acontecer.

La otra, que poco tiene que ver con la infancia, recoge al pintor almeriense Francisco Capuleto junto a uno de sus cuadros. El cuadro ocupa casi las tres cuartas partes de la fotografía y su presencia se acentúa porque las gruesas pinceladas que lo cubren están muy marcadas. La calavera a la derecha de la imagen,

15 Swenson, *Collage*, 3-4, 1965, citado en "Introducción" a Lippard, L. R., *El Pop Art*, trad. J. Pardo, Barcelona, Destino, 1993.
16 Ver al respecto, Jiménez J., *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002, 214, 228, 235.

prácticamente en el segmento áureo de la horizontal, cobra de este modo un fuerte protagonismo. Pero no llega a dominar el paralelo que establece con la cabeza del pintor porque las facciones de este último se afinan gracias a un cuidadoso tratamiento de luz. La fotografía aborda así un venerable registro de nuestra tradición cultural, la *vanitas*.

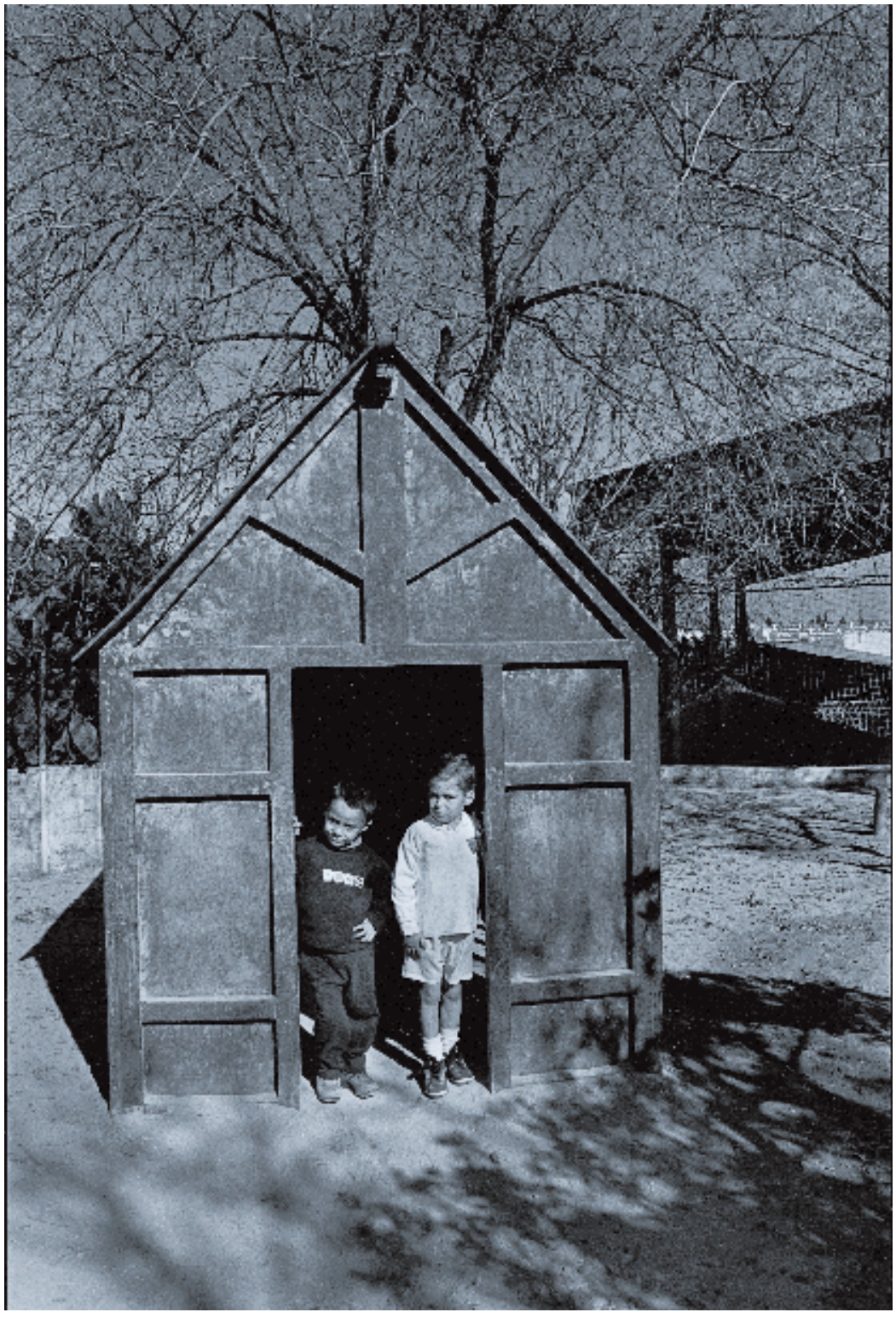
Quizá las dos imágenes sugieran un trasfondo reflexivo adecuado al proyecto *Los Andaluces*: la fotografía muestra breves condensaciones del flujo de un acontecer cuya variedad se nos escapa. En ese acontecer, sin embargo, se están construyendo referencias que, en niveles muy diversos, ahormarán, están ahormando, nuestra realidad compartida. De ese germinar en el tiempo –siempre incierto pero indudablemente humano– levanta acta la presente exposición.

Juan Bosco Díaz–Urmeneta Muñoz.
Universidad de Sevilla

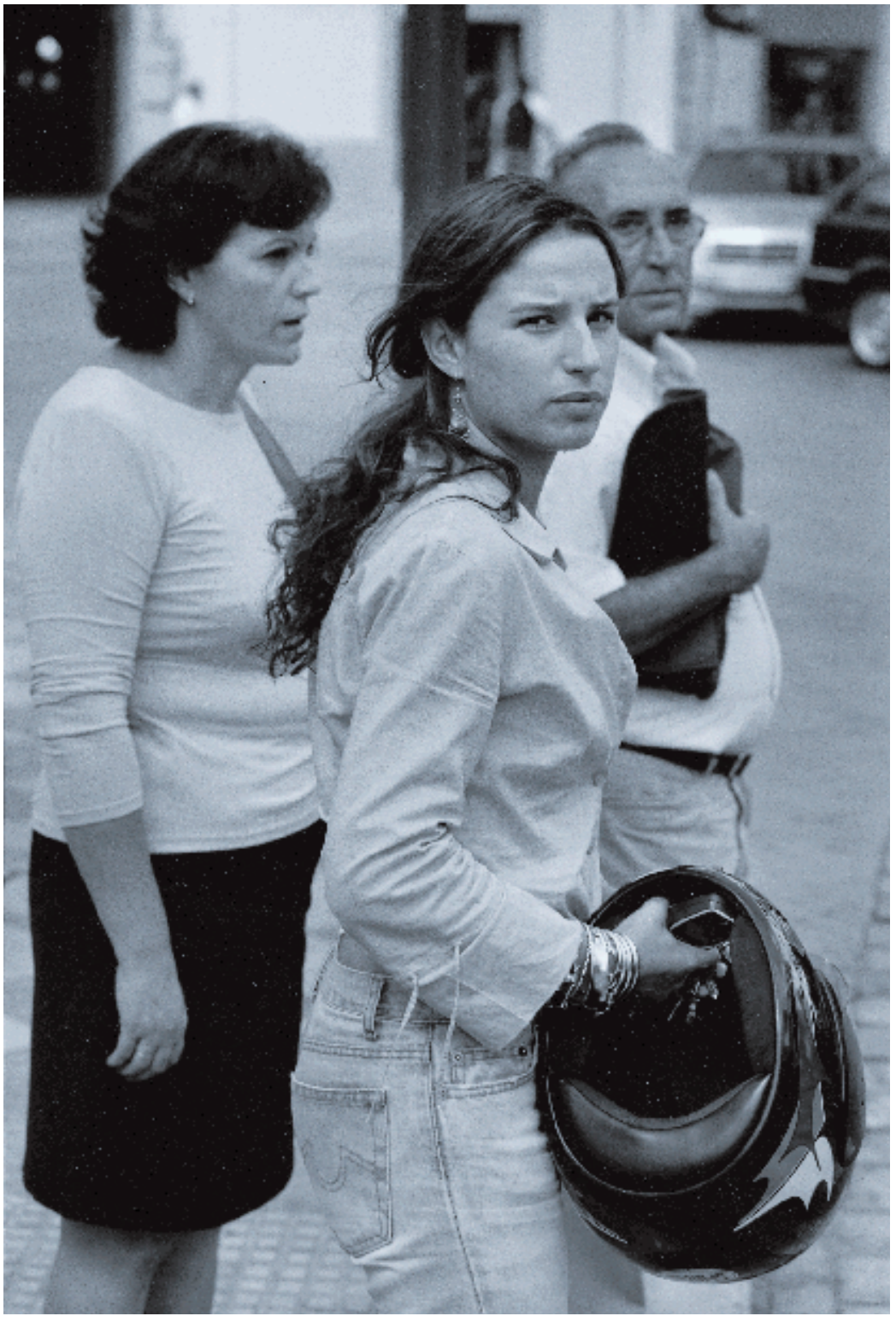
los andaluces

andalusian people

Amigos
Gines (Sevilla), febrero, 2003



Paso de peatones
Jerez de la Frontera (Cádiz), septiembre, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

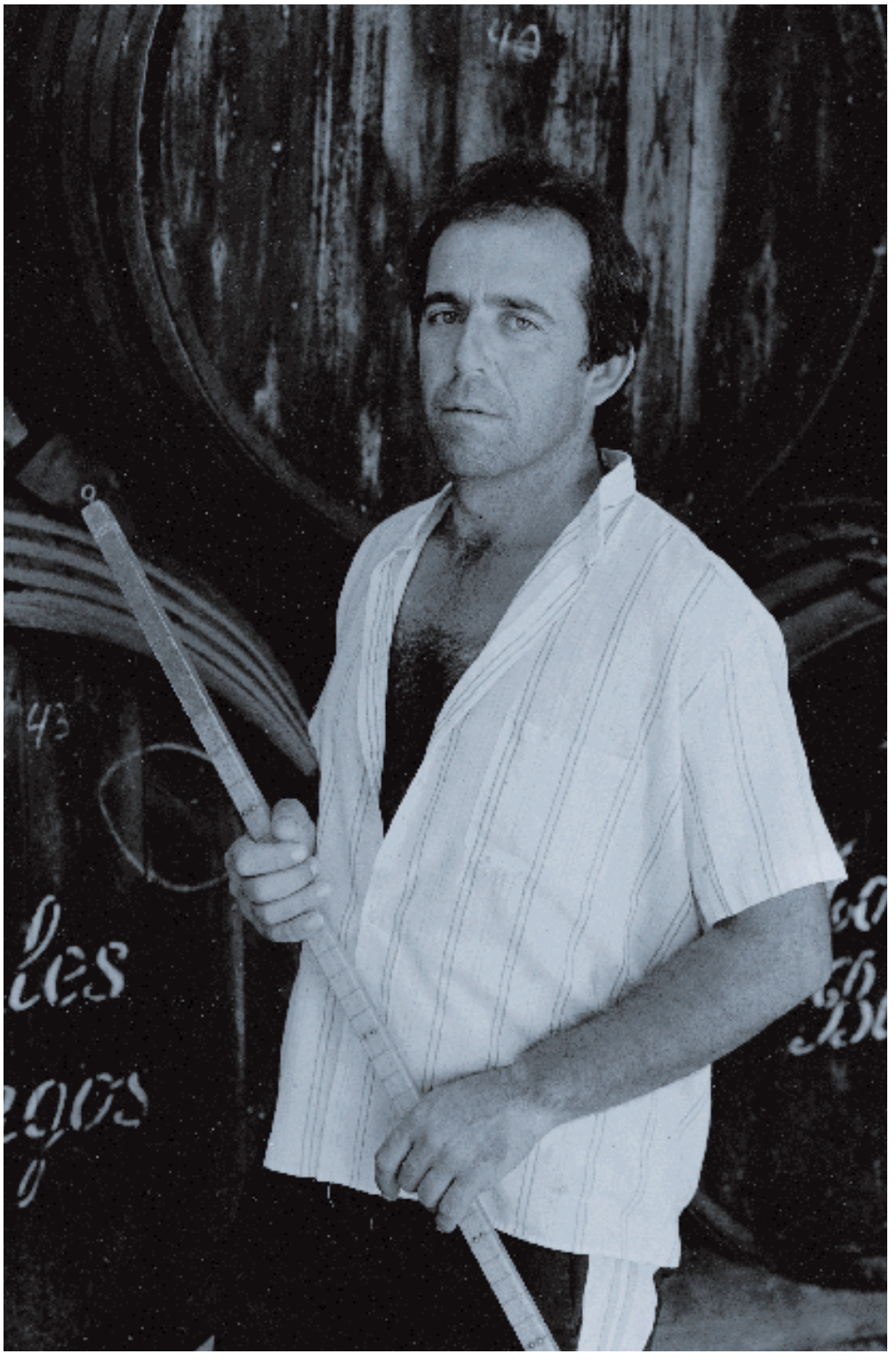


Académicos. Reunión de académicos de Bellas Artes de Granada en el Salón de Personajes Ilustres de la Diputación de Jaén. Jaén, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

Los frutos de la tierra ▸
Cooperativa hortofrutícola. El Ejido (Almería), febrero, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

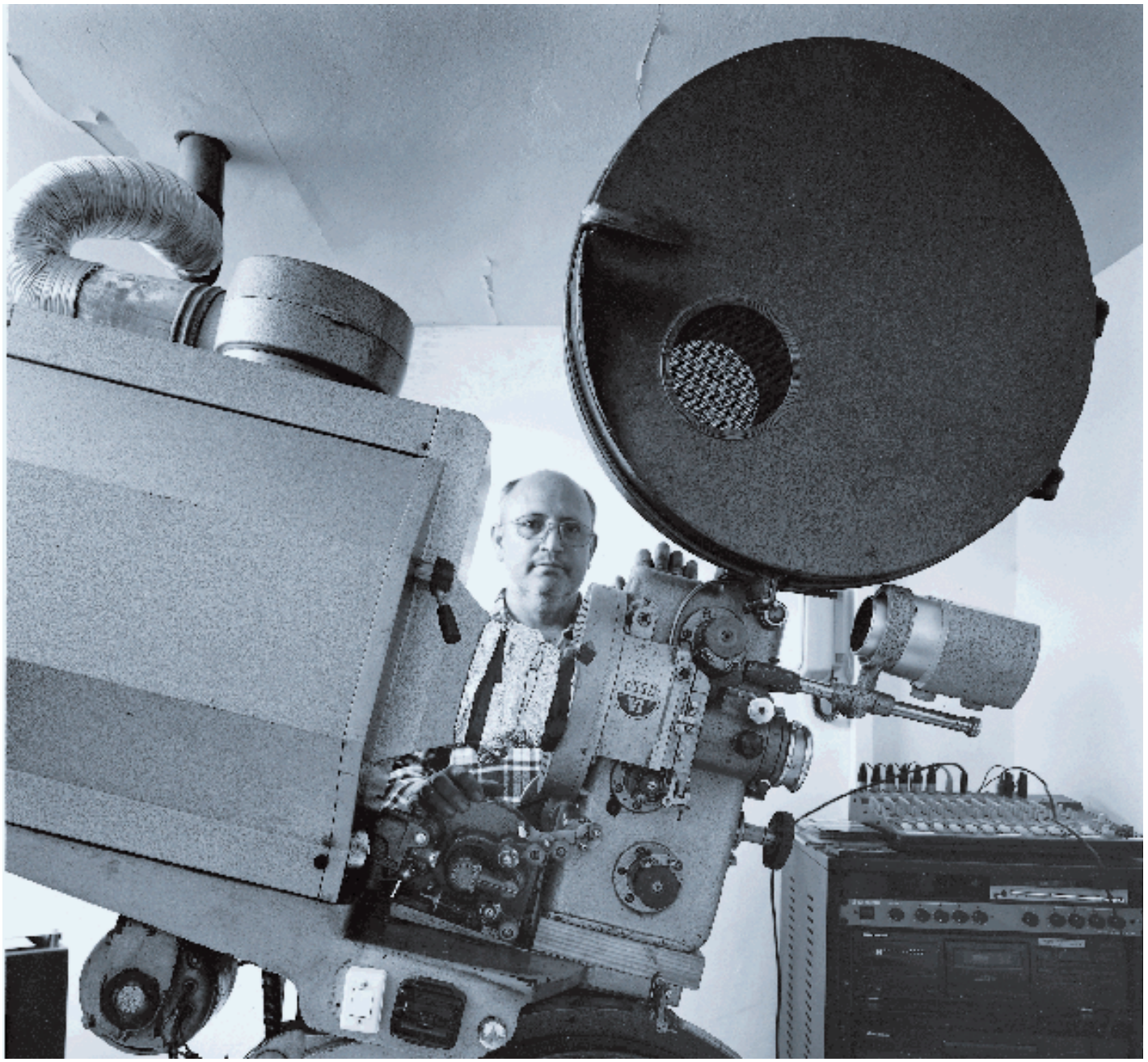
Las manos del alfarero
Cortegana (Huelva), marzo, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

Experto en vinos ▸
Montilla (Córdoba), septiembre, 2002
Javier Andrada. Bicromato de plata



Puesto de melones y sandías
Montalbán (Córdoba), julio, 2002
Javier Andrada. Bicromato de plata

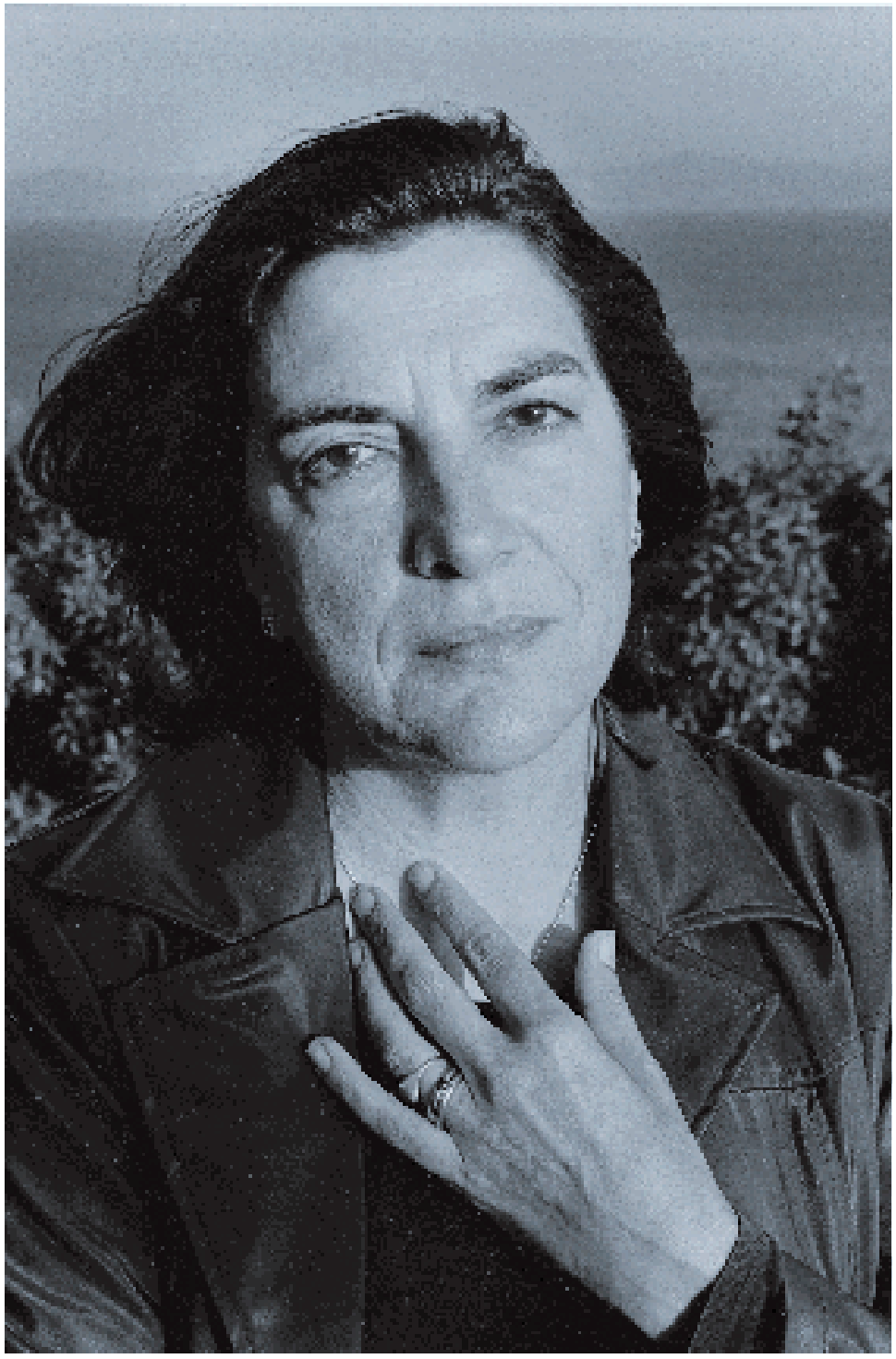
Almacén
Cerámica Europa. Bailén (Jaén), marzo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata



El hombre de la cámara
Teatro municipal, La Puerta del Segura (Jaén), febrero, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

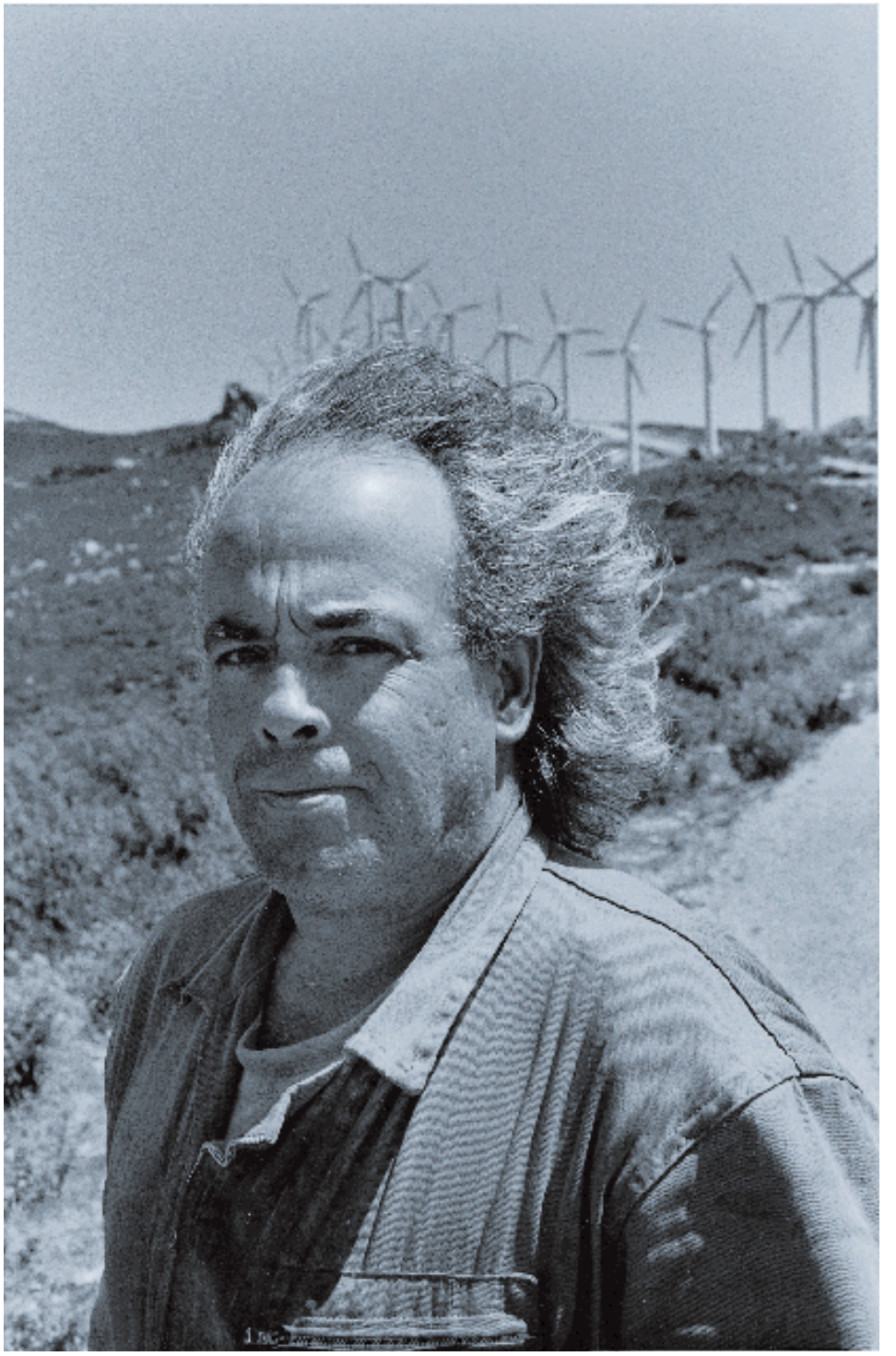
Maquinista ▸
Cerámica Europa, Bailén (Jaén), marzo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Julián, ingeniero de Minas
Estación de Linares-Baeza (Jaén), mayo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata



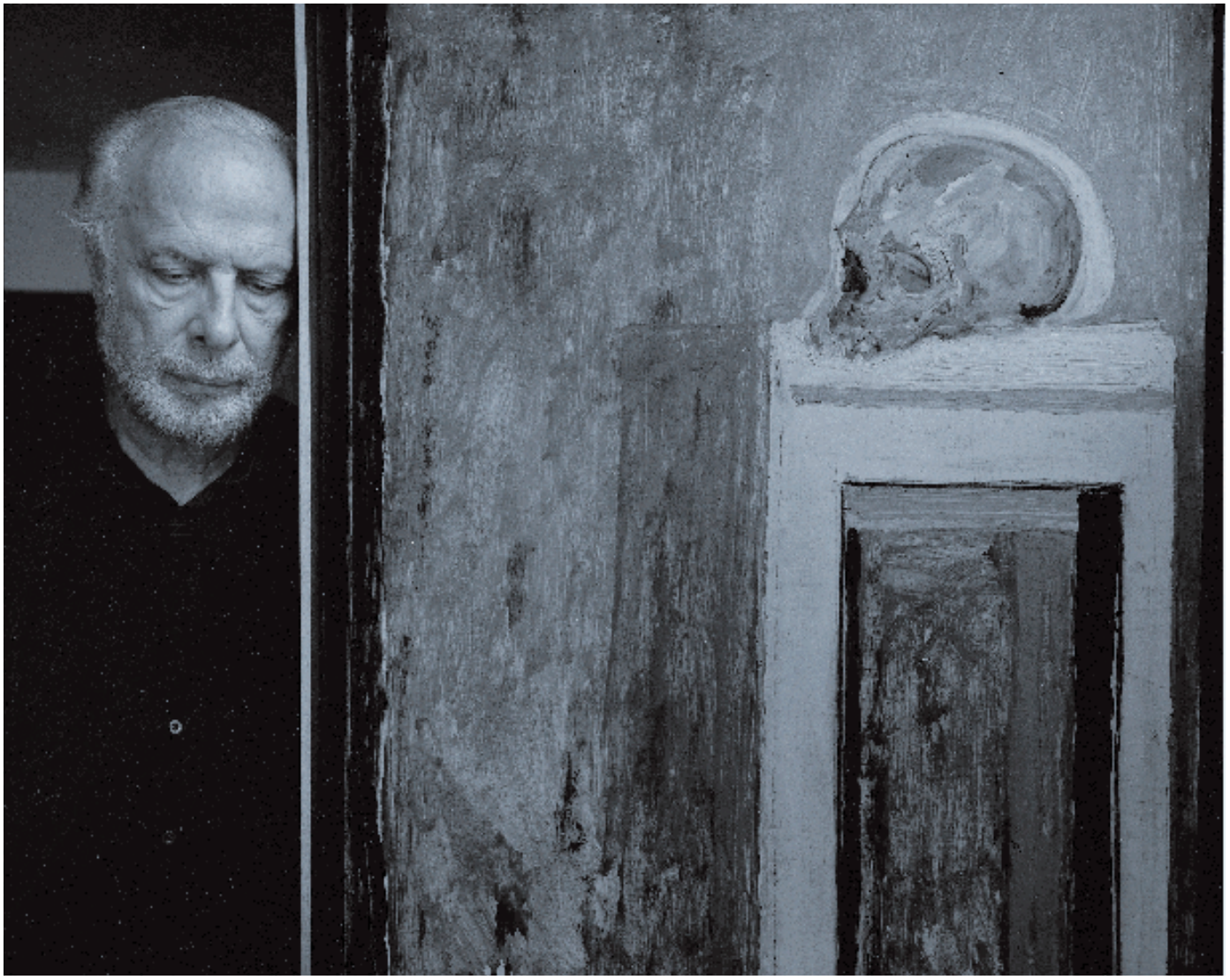
El Estrecho
Tarifa (Cádiz), marzo, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

La energía del viento ▸
Tarifa (Cádiz), marzo, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

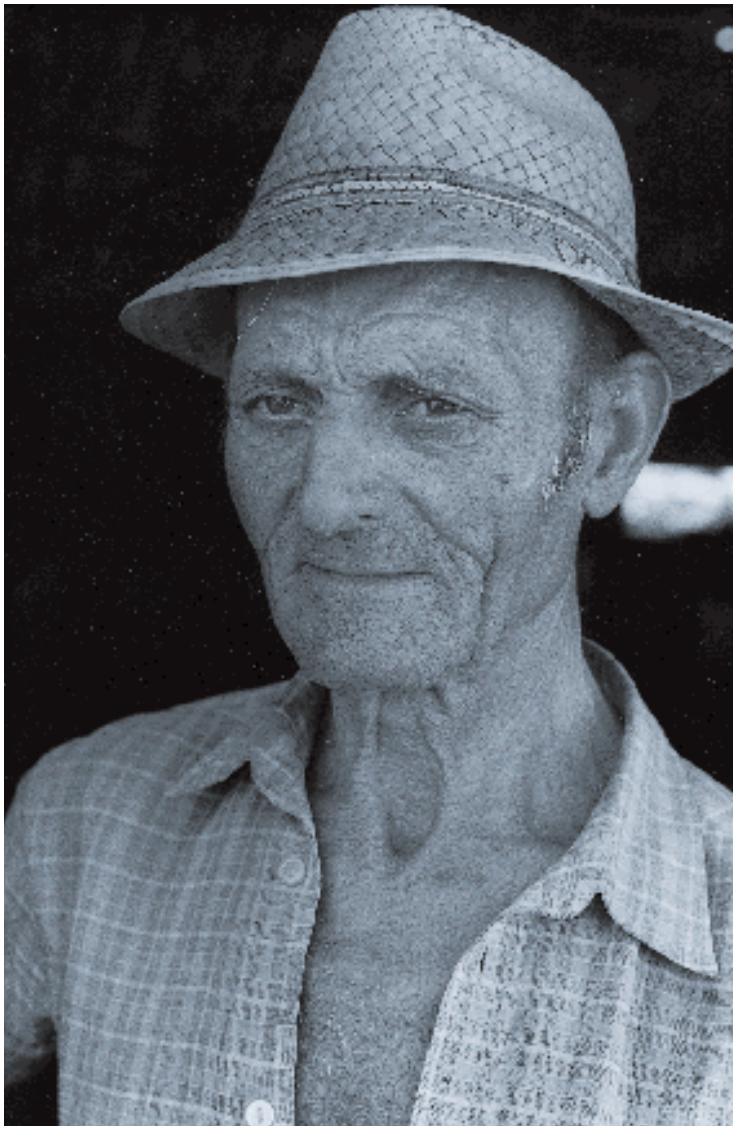


Pintura I
Francisco Capuleto, pintor. Almería, marzo, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

Pintura II ▸
Juan Manuel Brazán, pintor. Almería, junio, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata



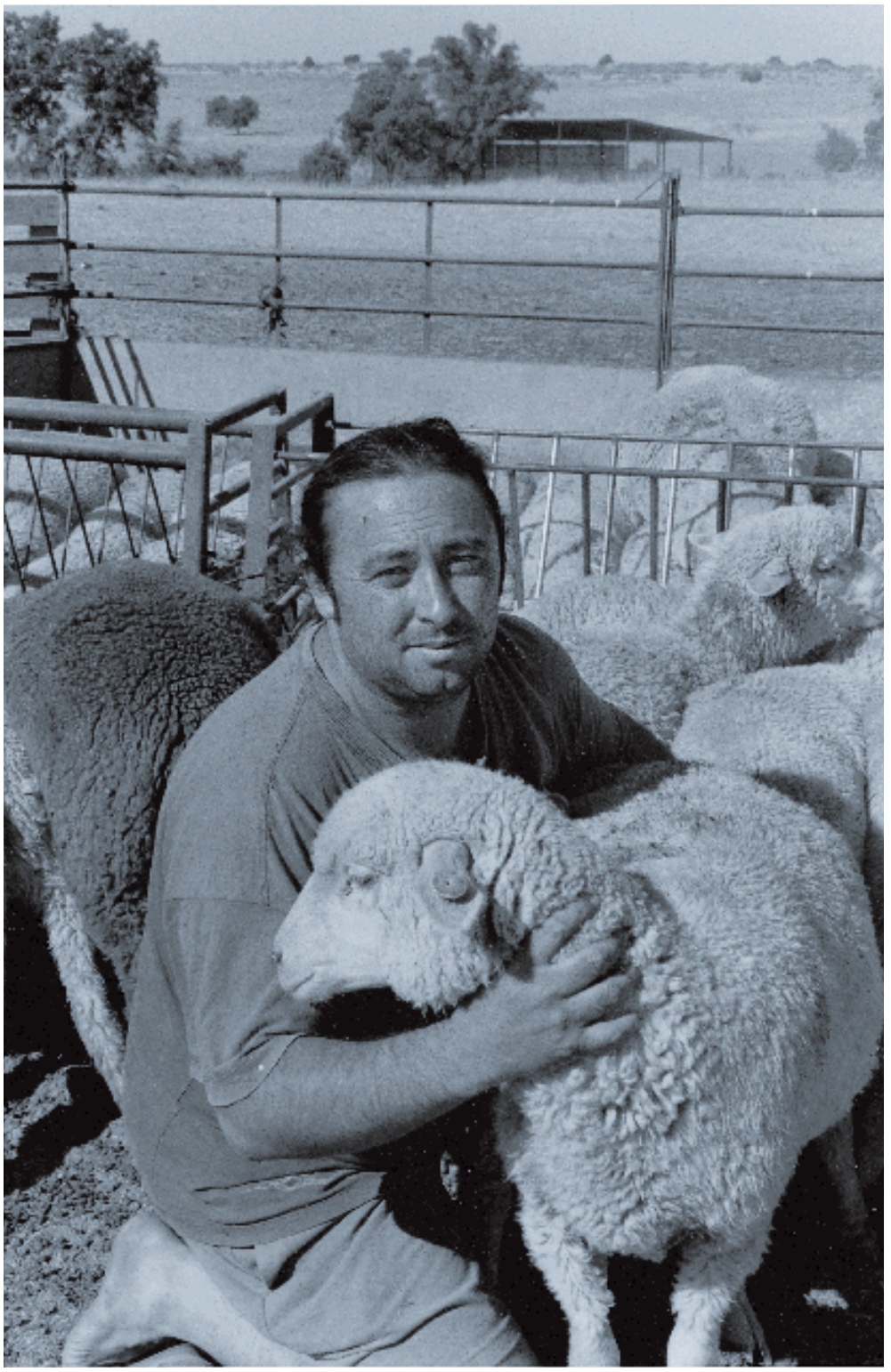
Torre amenazada
Plaza Nueva, Granada, abril, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata



Jornalera
Valle de los Pedroches (Córdoba), julio, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

Jornalero
Valle de los Pedroches (Cordoba), julio, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

Protección ▸
Valle de los Pedroches (Córdoba), junio, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata



Cestero I
Galaroza (Huelva), febrero, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

Cestero II ▸
Galaroza (Huelva), febrero, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

El rito de la matanza
Lucena (Córdoba), enero, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

Freseros de Lora del Río ▸
Término de Mazagón (Huelva), abril, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

CLASIC

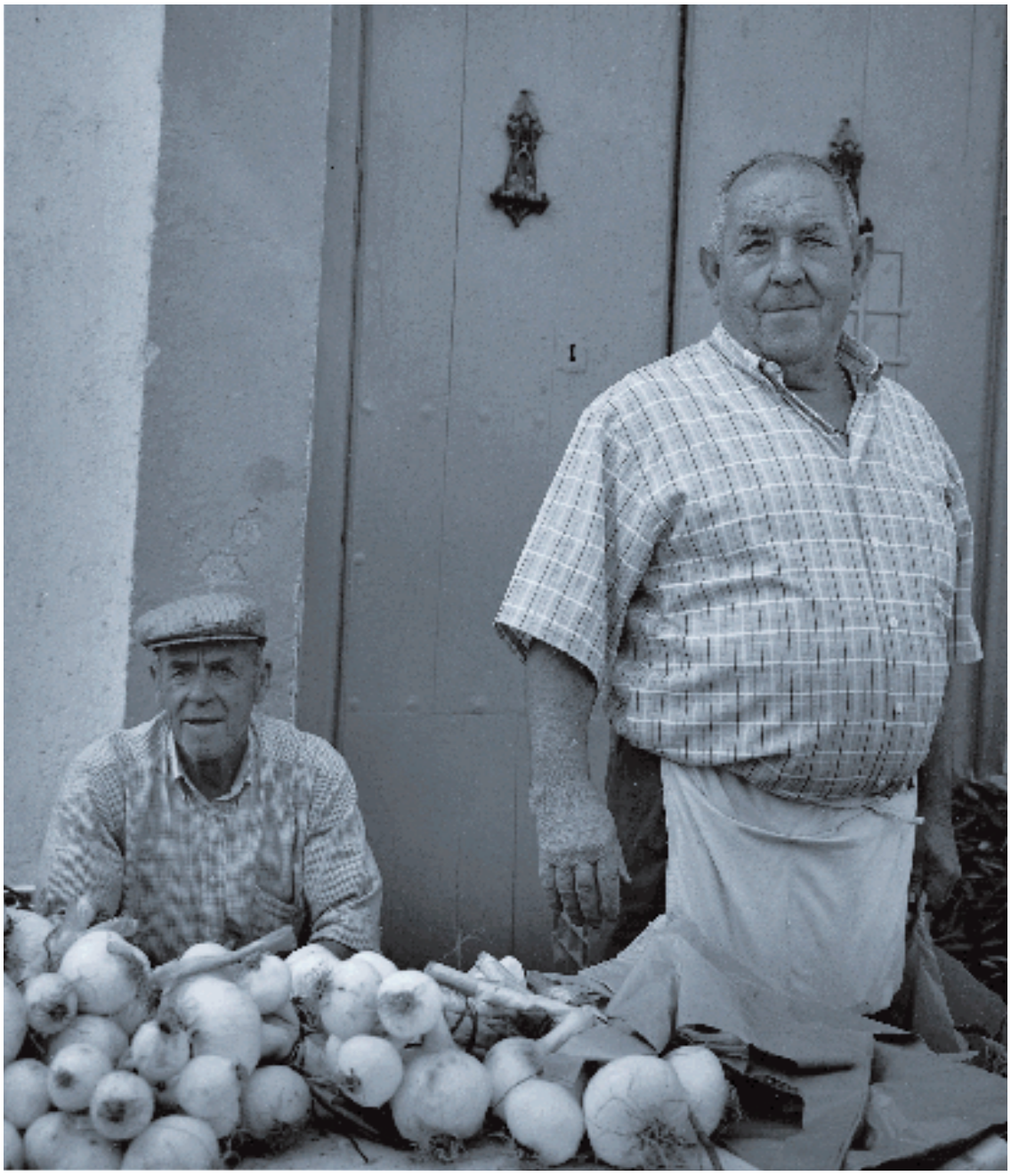
Fin de jornada
Aznalcóllar (Sevilla), marzo, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

Al anochecer
Almería, junio, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

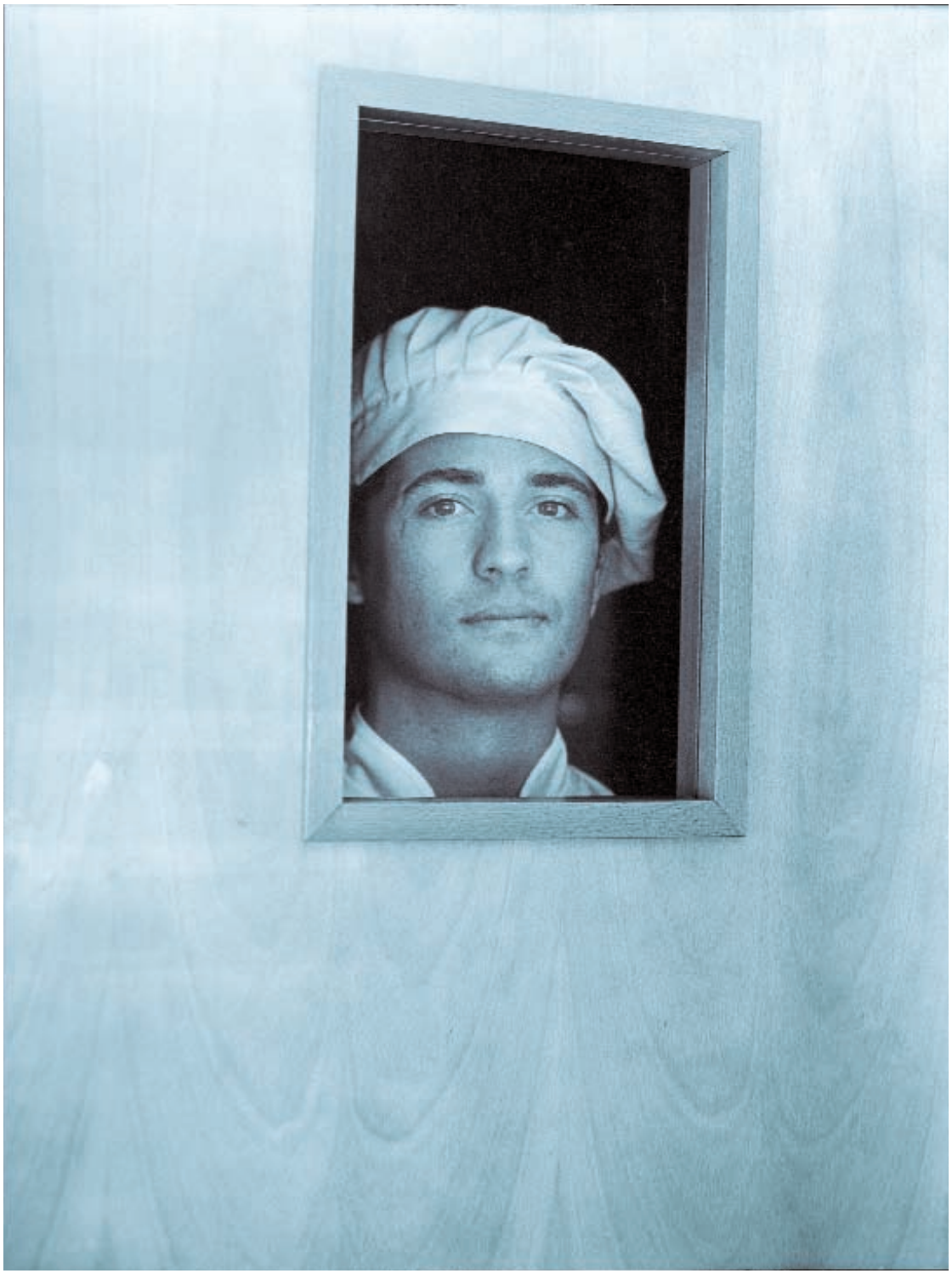
Goyescas
Ronda (Málaga), septiembre, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

Descanso I ▸
Los Barrios (Cádiz), marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Puesto de cebollas
Guadix (Granada), julio, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata



Jaime Guardiola, cocinero
Sevilla, abril, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata



Andaluces I
El maestro Juan José Cela con sus alumnos.
La Chanca (Almería), marzo, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

Andaluces II
La Chanca (Almería), marzo, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

Control de calidad
Cooperativa La Palma. Carchuna (Granada), junio, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital

Cultivos in vitro
Viveros Reina. Motril (Granada), Junio, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital

Constructores de coches antiguos ▸
Empresa Hurtan. Maracena (Granada), junio, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital

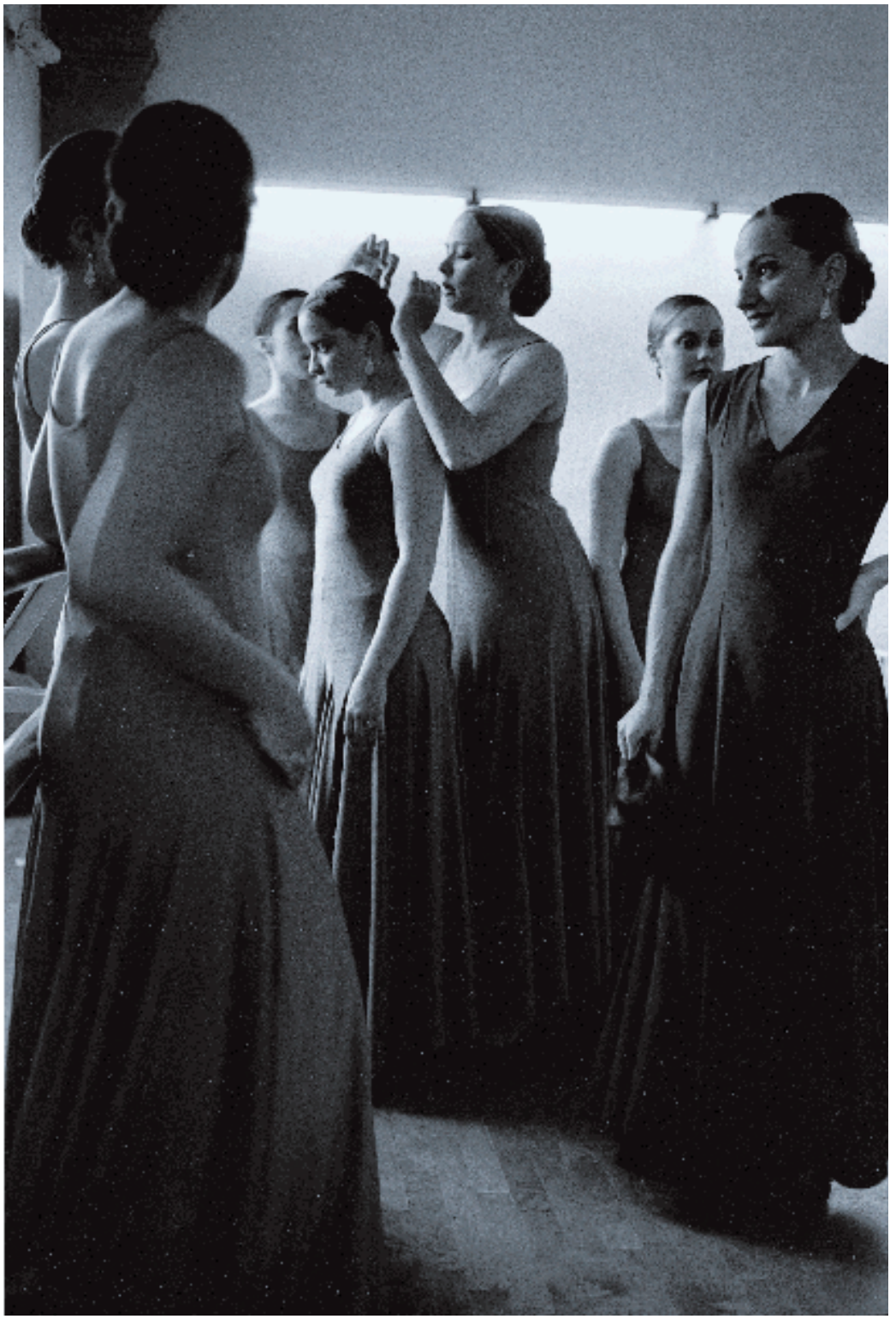
Hurtan

Escuela taller de cantería
Porcuna (Jaén), febrero, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital

Equipo de trabajo ▸
Cerámica Malpesa. Bailén (Jaén), junio, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital

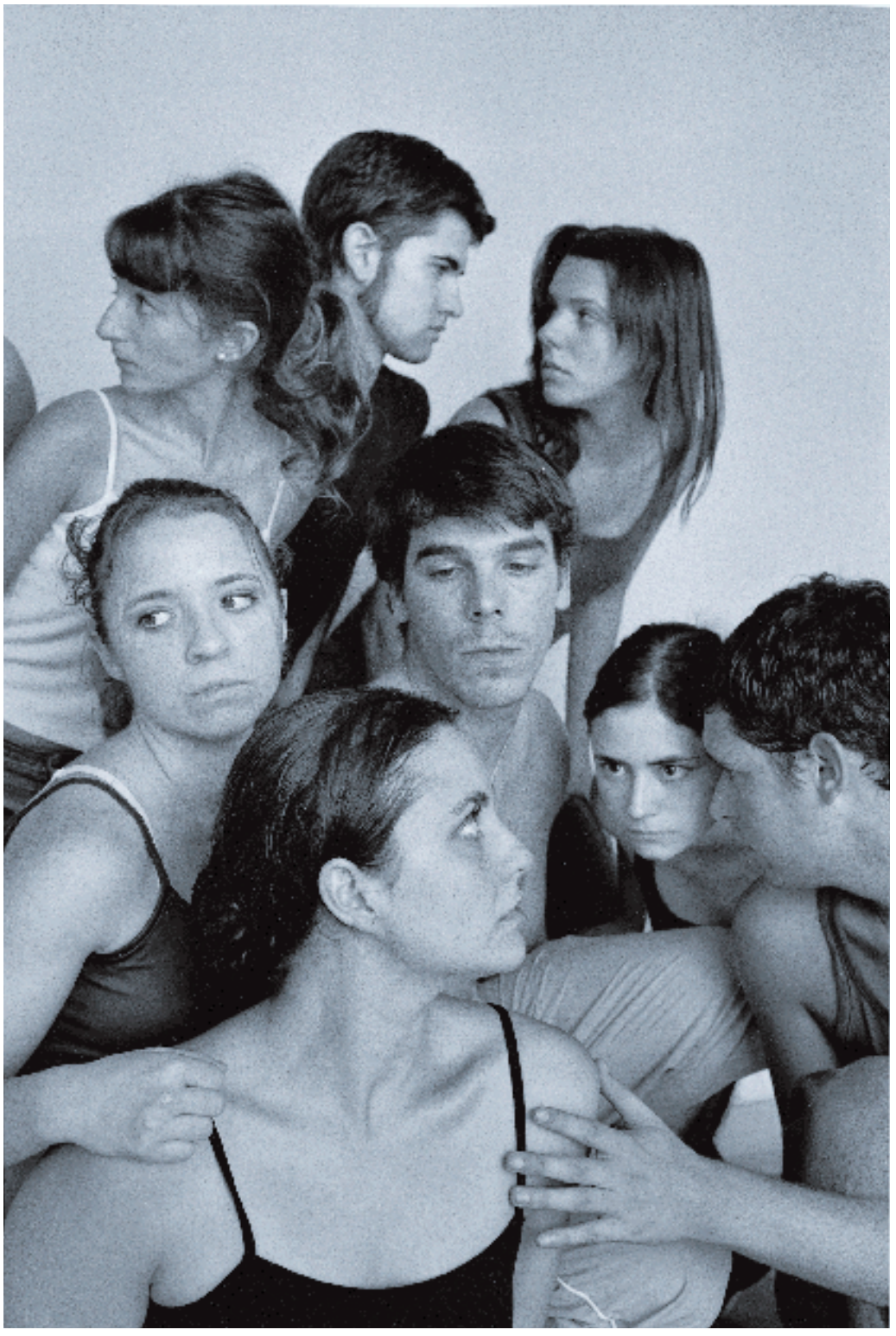
Taller de baile para mayores
Porcuna (Jaén), junio, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital

Concejales ▸
Policar (Granada), febrero, 2002
Vicente del Amo. Analógico-digital



Comentarios
Sevilla, junio, 2003
Atín Aya. Bromuro de plata

Clase de Expresión Corporal ▸
Sevilla, junio, 2003
Atín Aya. Bromuro de plata



Casting de Modelos I
Granada, marzo, 2003
Atín Aya. Bromuro de plata

Casting de Modelos II ▸
Granada, marzo, 2003
Atín Aya. Bromuro de plata

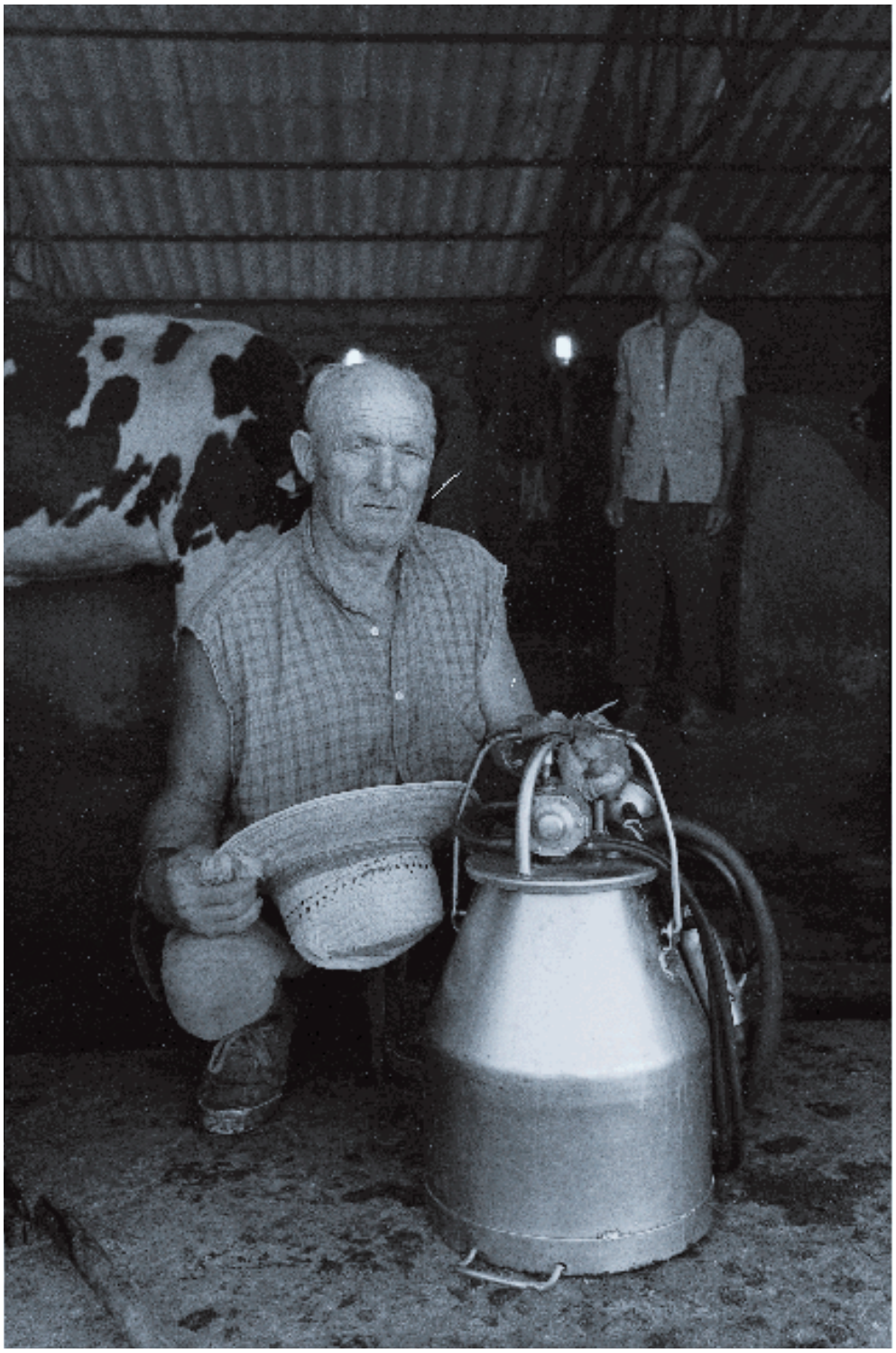
Desfile
Sevilla, diciembre, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Taller ▸
Sevilla, primavera, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Investigadores
Málaga, octubre, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Astilleros
Puerto Real (Cádiz), febrero, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

Obrador ▸
Estepa (Sevilla), febrero, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata



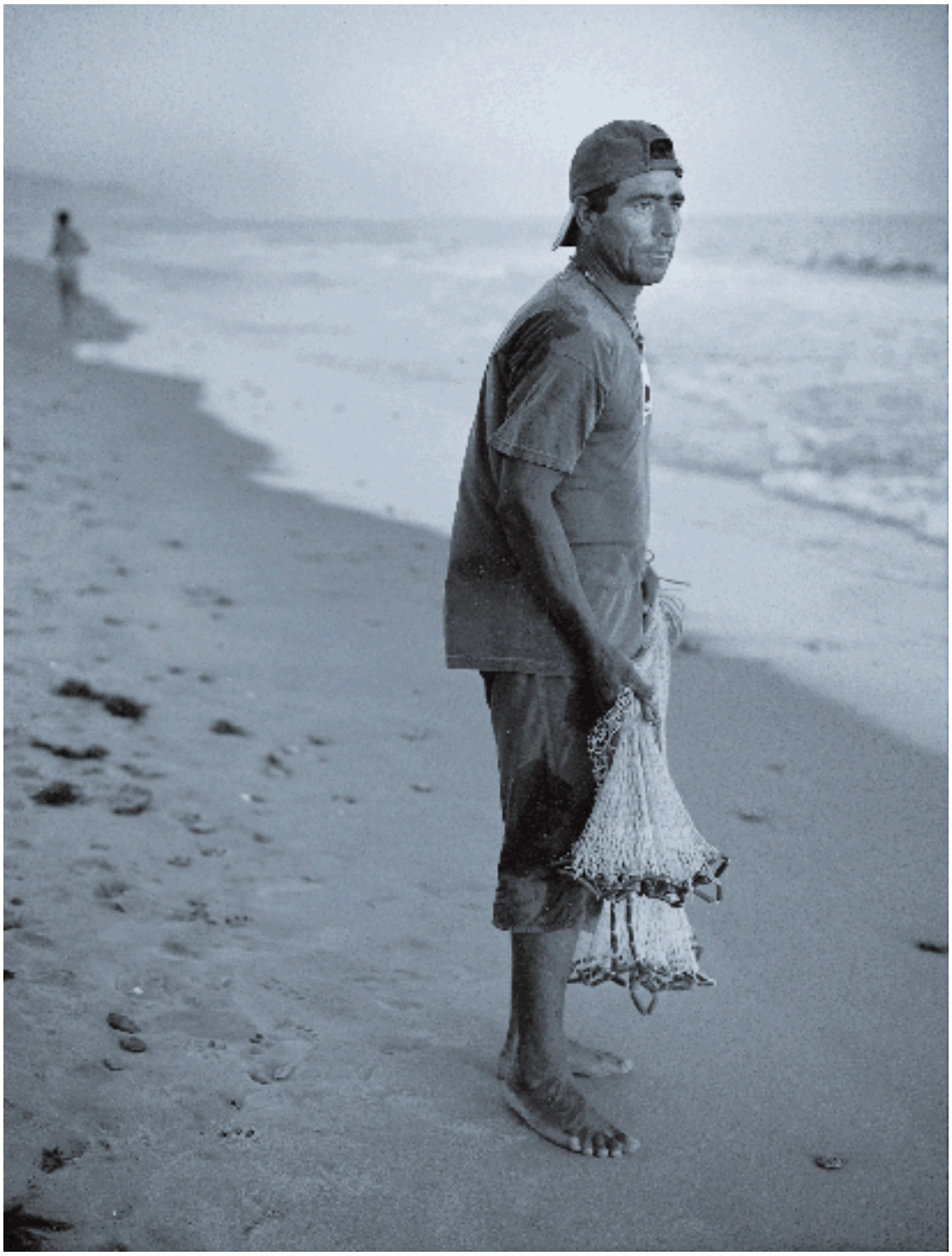
Lechero
Valle de los Pedroches (Córdoba), otoño, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

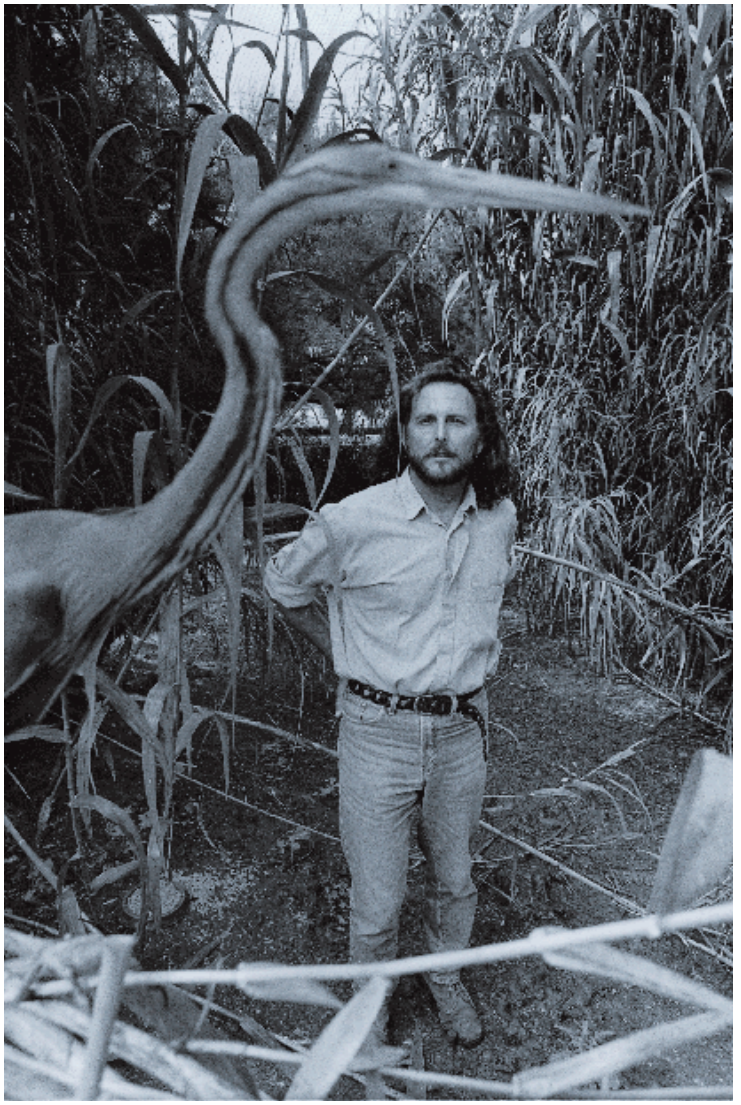
Pericón ▸
Huelva, marzo, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata

Jubilado
Niebla (Huelva), febrero, 2002
Atín Aya. Bromuro de plata

Lonja
Isla Cristina (Huelva), abril, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

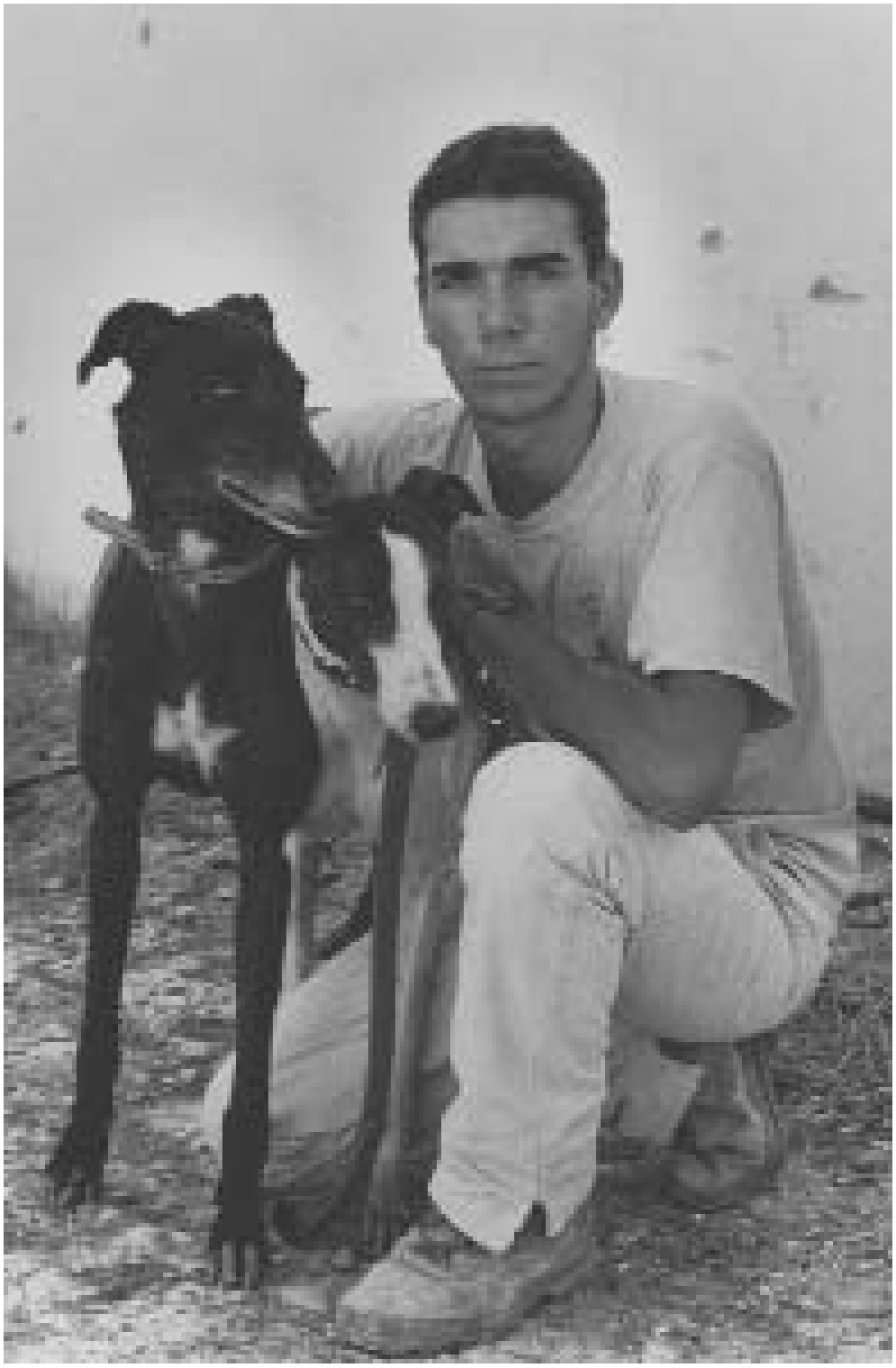
Fernando, el cagao, pescador y cantaor ▸
Zahara de los Atunes (Cádiz), agosto, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

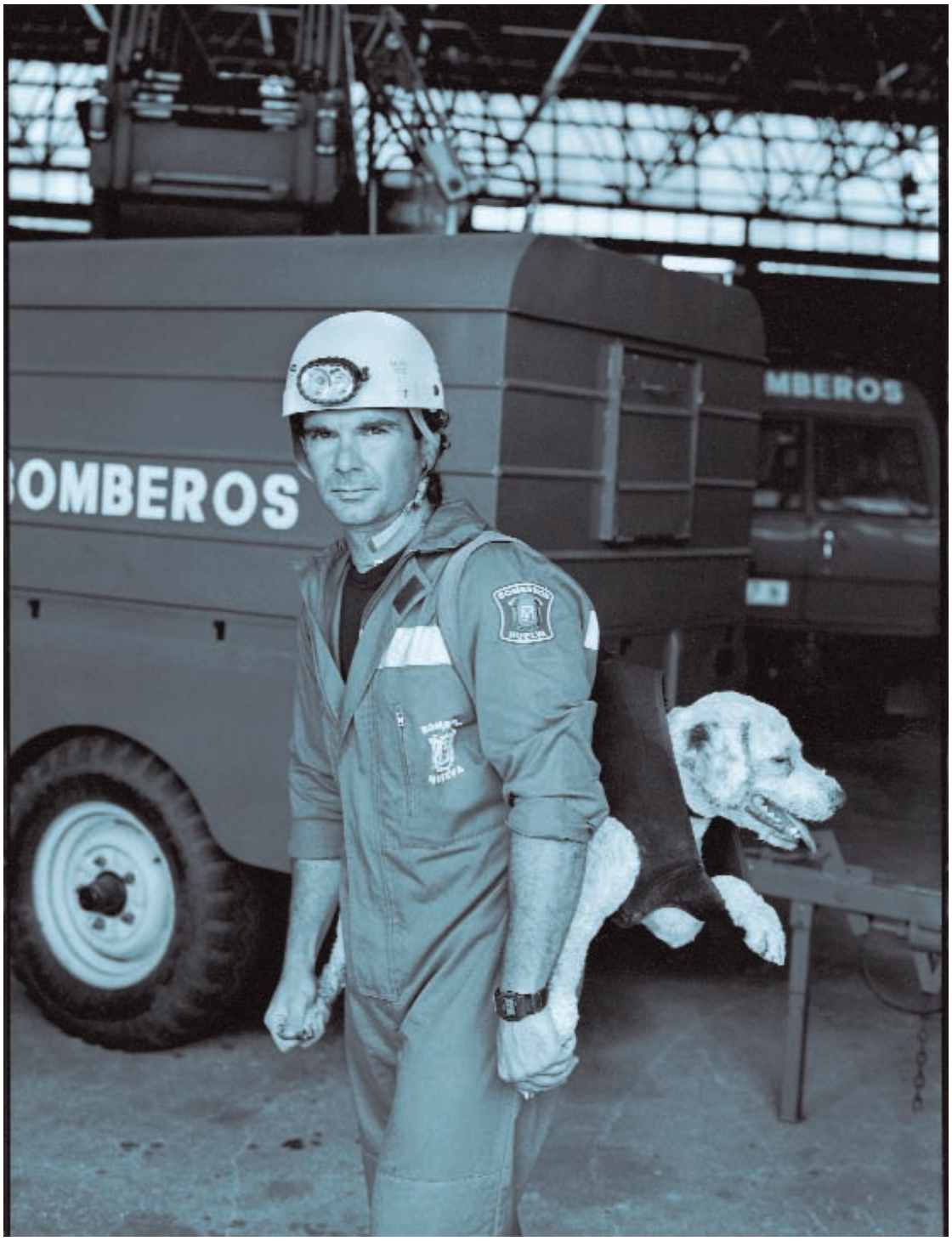




La Vereda de los Pájaros
Puebla del Río (Sevilla), abril, 2002
Javier Andrada. Trix 400, 35 mm

Cuidador de galgos ▸
Aguilar (Córdoba), julio, 2002
Javier Andrada. Bromuro de plata





Compañeros I
Huelva, febrero, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Compañeros II ▸
Huelva, febrero, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

BOMBEROS

Amazona
Gloria Pidal Cabrera, Equipo de Doma Clásica. Málaga, marzo, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Aves anilladas I
Fuente de Piedra (Málaga), junio, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Aves anilladas II ▸
Fuente de Piedra (Málaga), junio, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Pastores
Olvera (Cádiz), enero, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

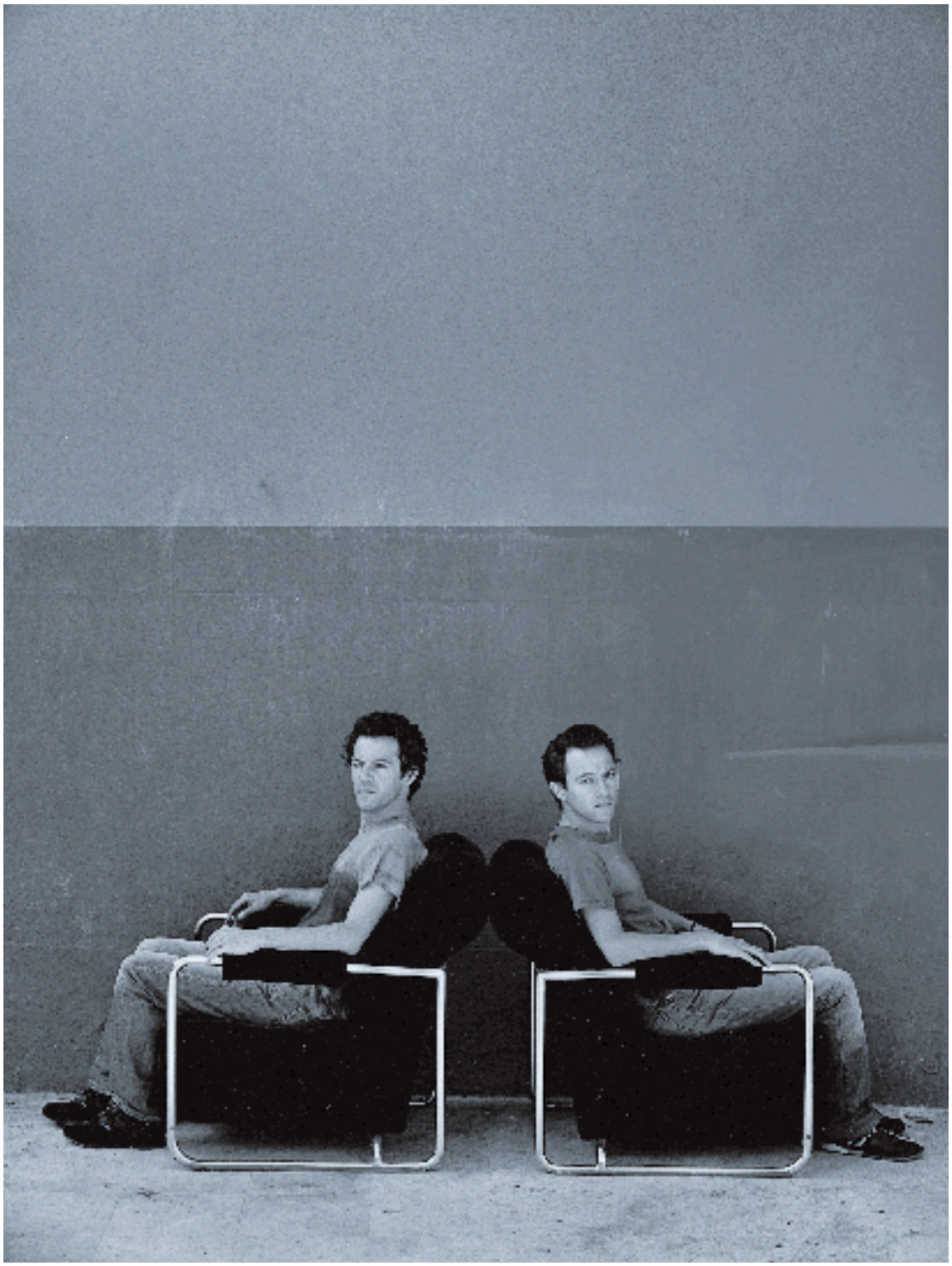
Containers I
Puerto de Algeciras. Algeciras (Cádiz), junio, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Containers II
Puerto de Algeciras. Algeciras (Cádiz), junio, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

MAERSK
SEALAND

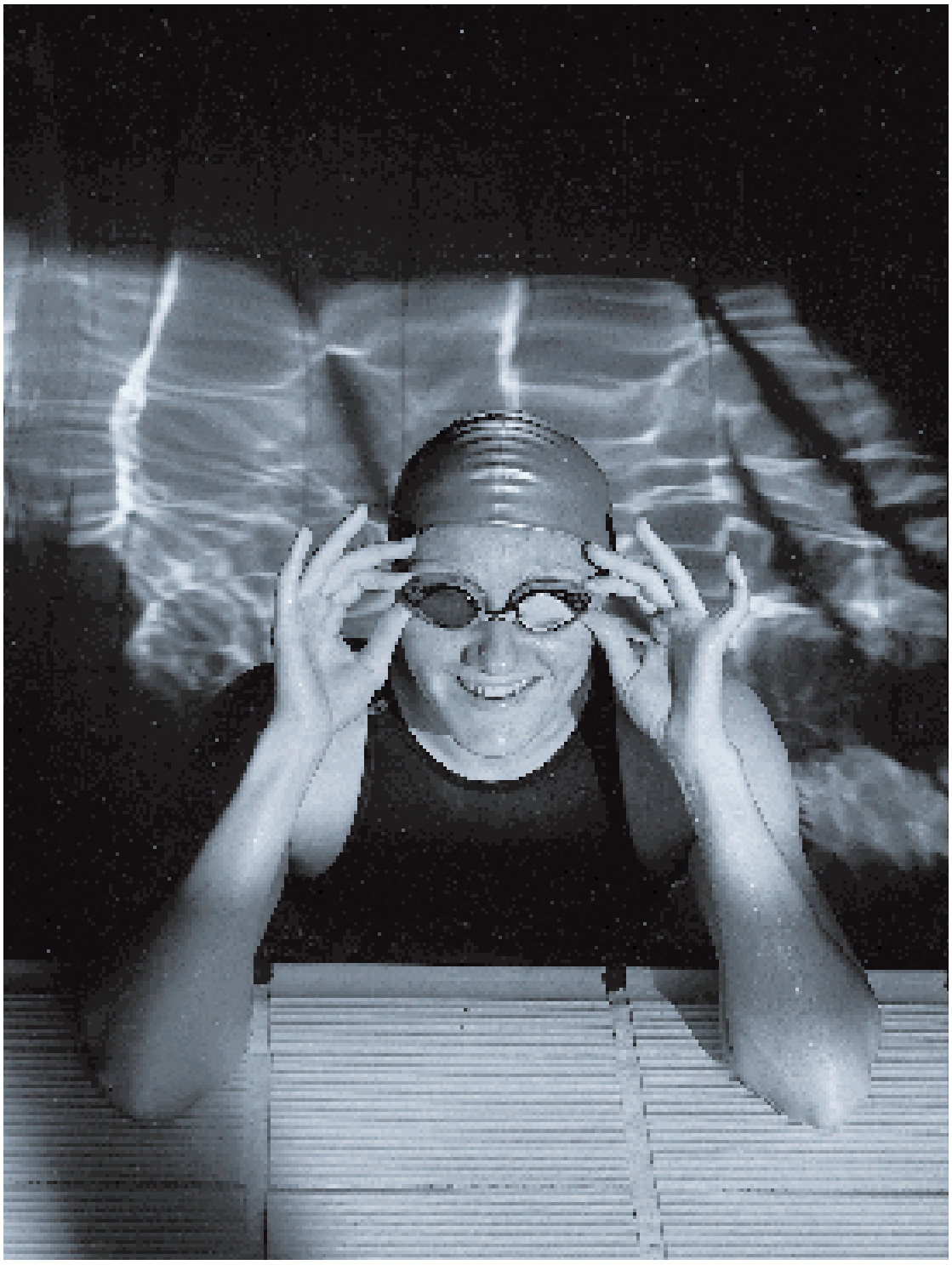
En la red
Facultad de Informática. Málaga, abril, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Biblioteca ▸
Facultad de Informática. Málaga, abril, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico



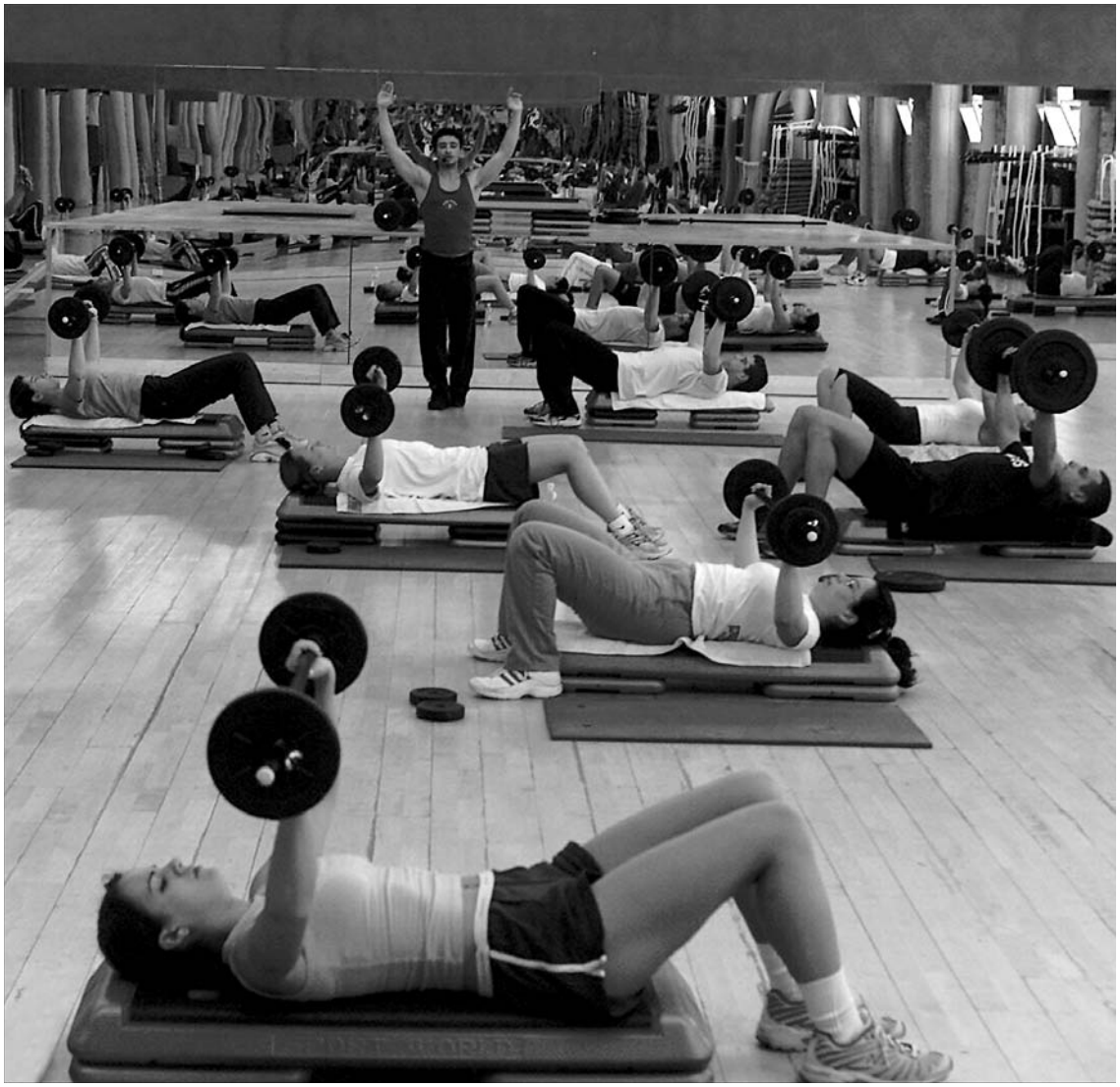
Gemelos
Hermanos Rosado Garcés. Sevilla, abril, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Nina Zhivaneskaya, campeona olímpica ▸
Piscina Municipal. Torremolinos (Málaga), marzo, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata



Descanso II
Los Barrios (Cádiz), marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Pesas
Sevilla, marzo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico



Natación I
Sevilla, marzo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Natación II ▸
Sevilla, marzo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

En clase
Sevilla, otoño, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Barrio ▸
Barriada Las Américas. Linares (Jaén), junio, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata.

SIEMENS
mobile

Grafitti
Sevilla, otoño, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Miradas y sonrisas ▸
Sevilla, mayo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Expectativa
Sevilla, mayo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Círculos
Sevilla, junio, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

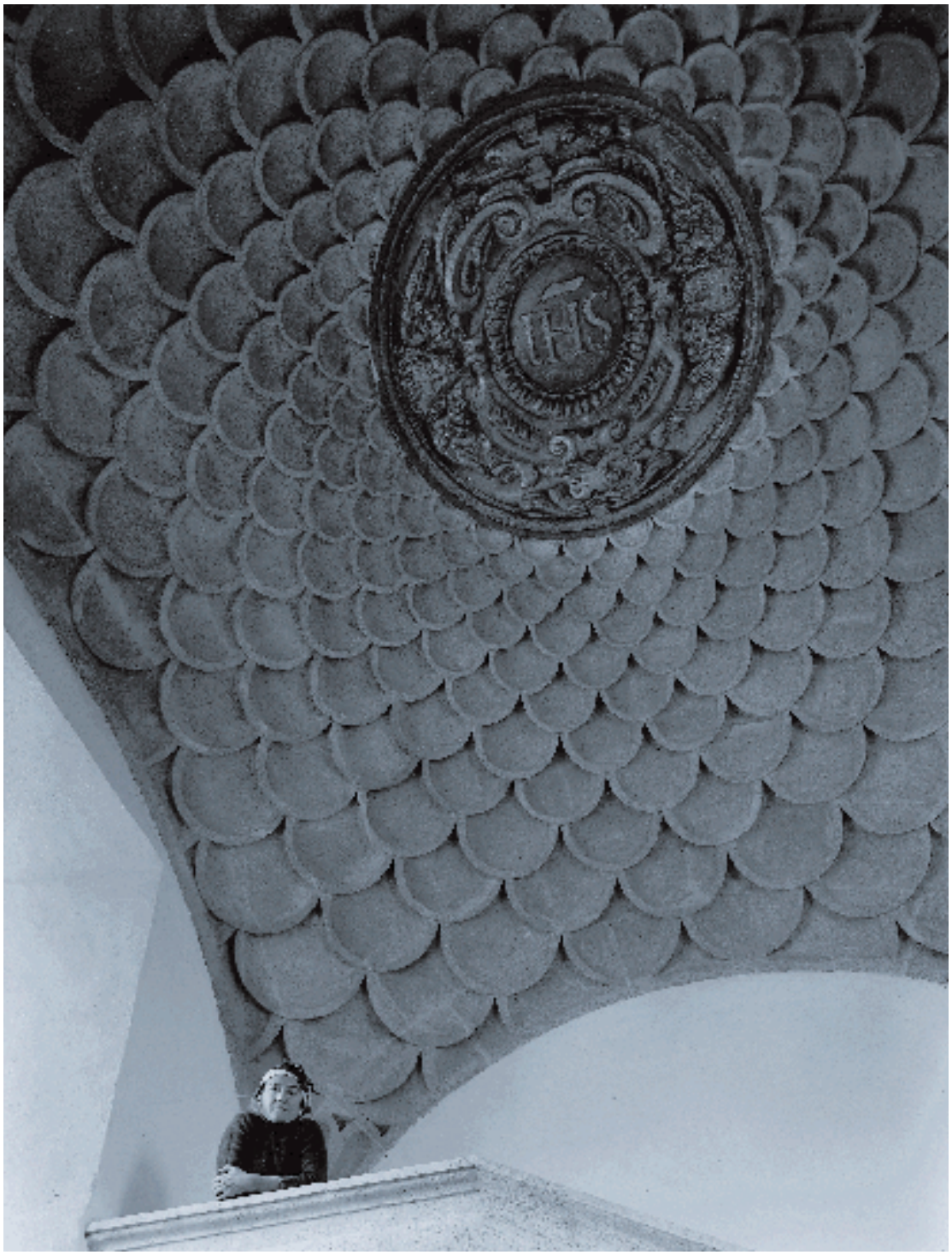
0,0

María
Iglesia del convento de Jesús. Lebrija (Sevilla), marzo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Compás ▸
Conservatorio Andrés Segovia. Linares (Jaén), febrero, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Jefe de obra
Nuevo Ayuntamiento. La Palma del Condado (Huelva), marzo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Restauradora ▸
Archivo de Indias. Sevilla, otoño, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata


IHS

La compra
Mercado de Ecija. Écija (Sevilla), marzo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

160
149
119

Ambulantes
Calle Tetuán. Sevilla, marzo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Arrebato
Sevilla, mayo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

La carta ▸
Sevilla, febrero, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

Profesionales
Sevilla, marzo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

De paseo ▸
Sevilla, junio, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

vodafone
vodafone
vodafone

Tráfico
Sevilla, mayo, 2003
Pablo Juliá. Fotografía digital positivada por proceso químico

integra2
CAJASAN FERNANDO
CAJASAN FERNANDO
GRUPO
AMYGO
SE 7688
SUZUKI

Regla
Sevilla, junio, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Madre Abadesa
Convento Santa Inés. Sevilla, marzo, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Ana Fernández, actriz, I ▸
Sevilla, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Ana Fernández, actriz, II
Sevilla, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

Amigas
Sevilla, febrero, 2003
Gloria Rodríguez. Bromuro de plata

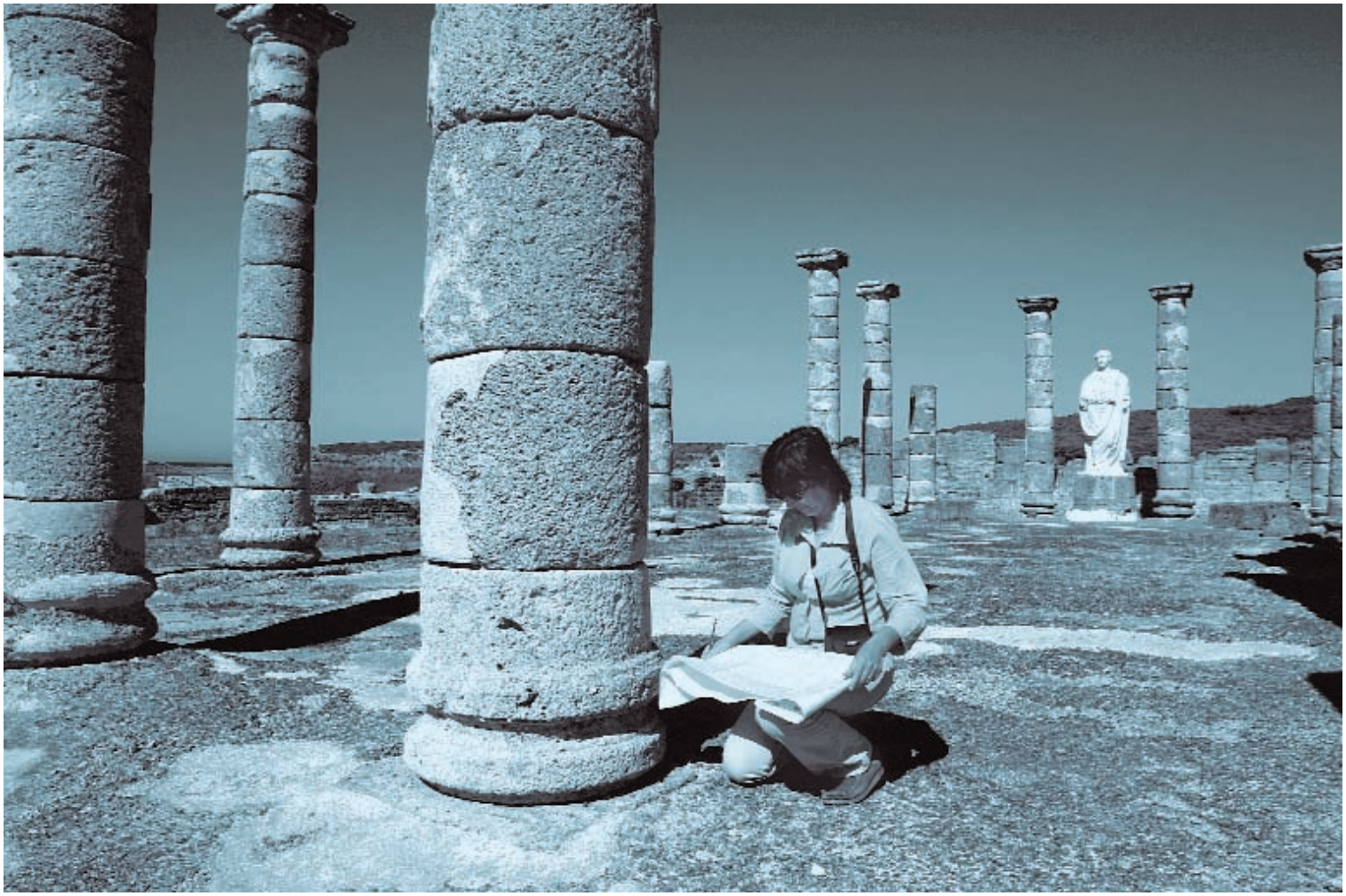
El escenógrafo
Teatro Mira de Amezcua. Guadix (Granada), mayo, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata

Viajeros
Estación de Santa Justa (durante una exposición de Carlos Pérez Siquier). Sevilla, noviembre, 2003
Jesús Granada. Bromuro de plata.

La guardería
Almería, septiembre, 2002

Primeros auxilios
Tarifa (Cádiz), marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Arqueóloga ▸
Ruinas de Baelo Claudia. Tarifa (Cádiz), marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

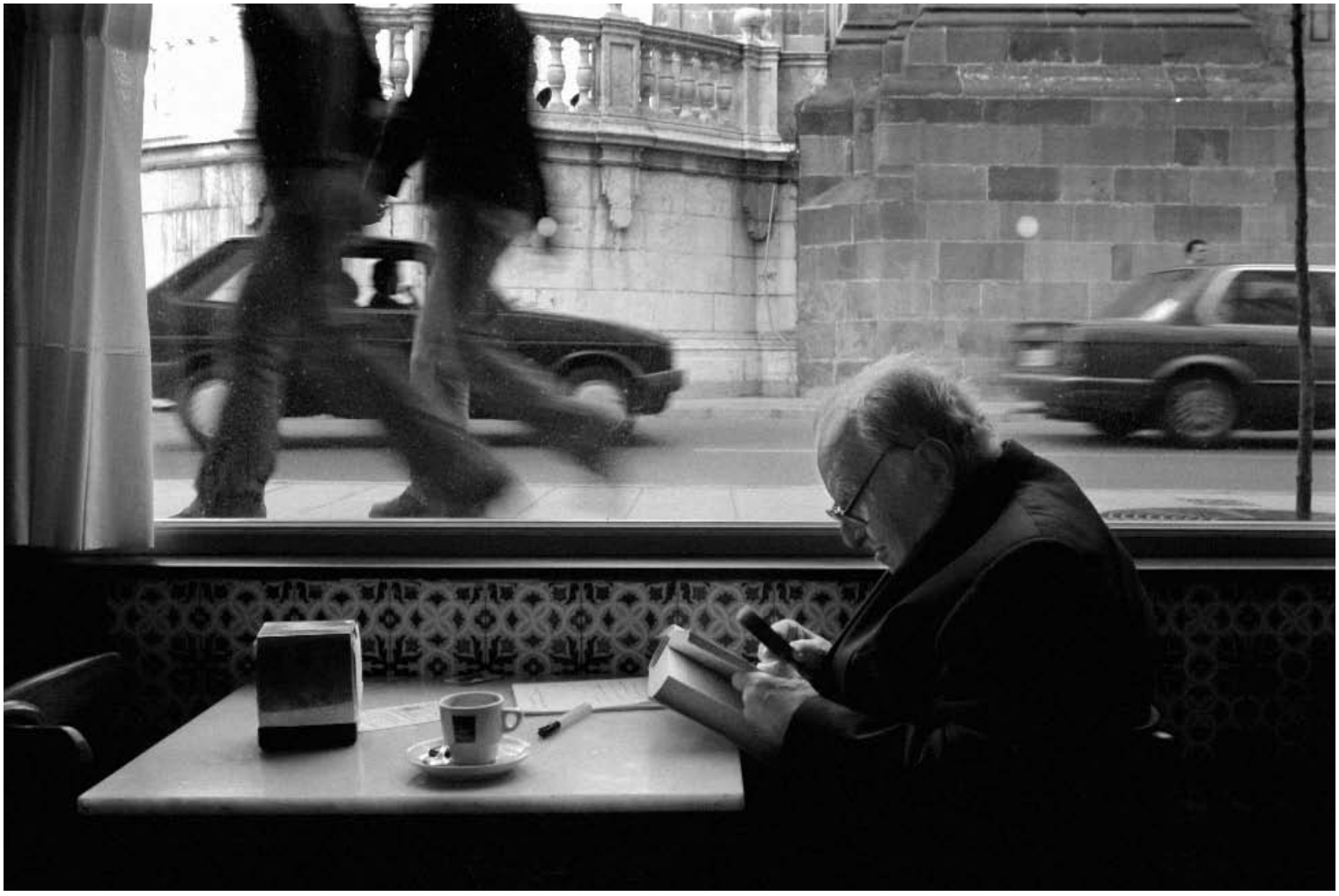


Mirador del Estrecho
Tarifa (Cádiz), febrero, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Paseante en la playa del Rinconcillo
Algeciras (Cádiz), marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

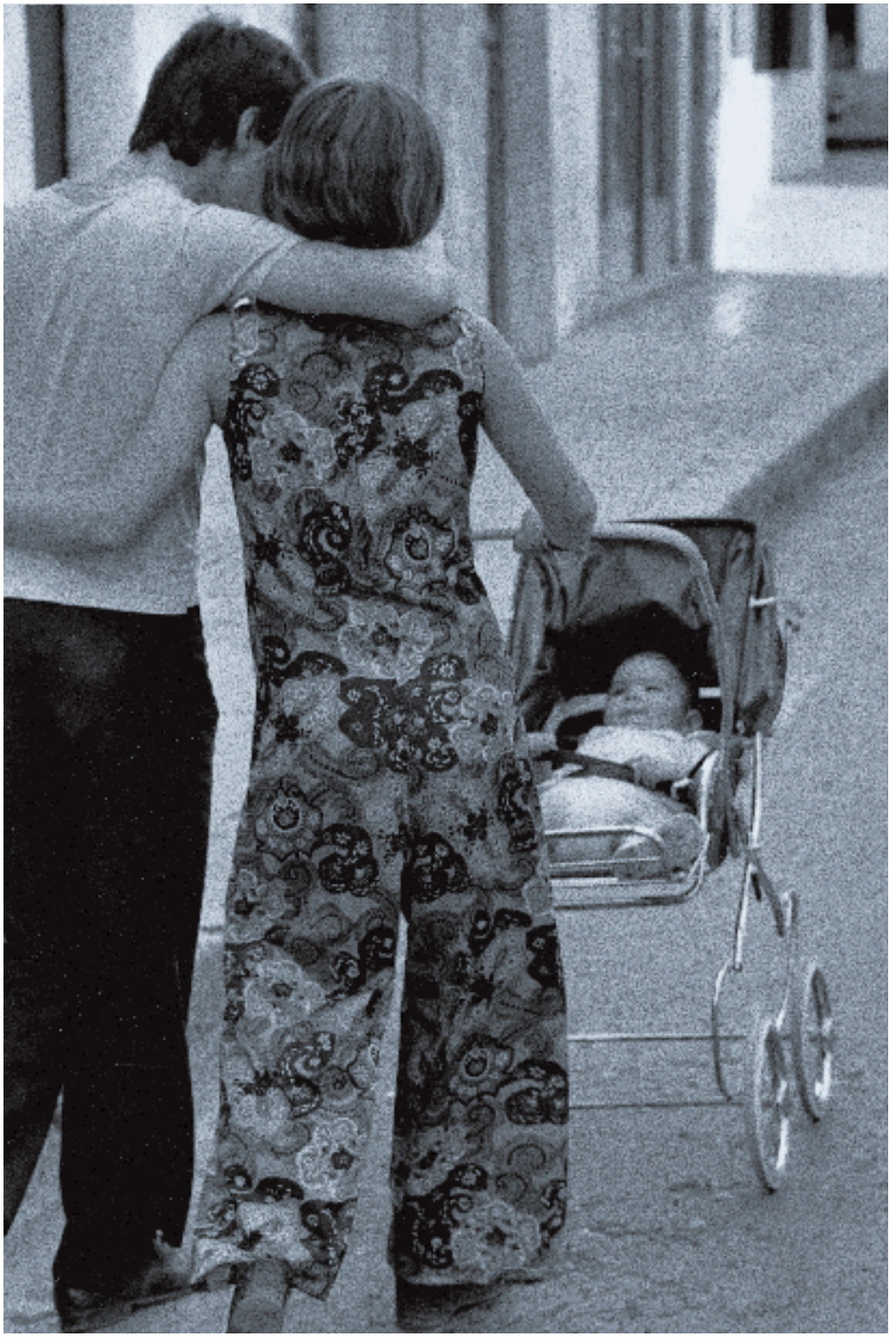
Lectura I
Málaga, marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico

Lectura II ▸
Málaga, marzo, 2003
José Luis Roca. Fotografía digital positivada por proceso químico



En la multitud
Corpus. Granada, junio, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata

Miradas
Málaga, junio, 2002
Carlos Pérez Siquier. Bromuro de plata



semblanzas

Javier Andrada

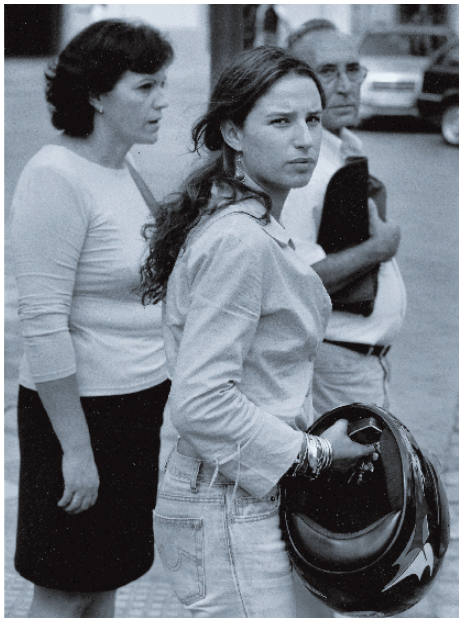
Javier Andrada dedicó sus primeros trabajos fotográficos por su admiración hacia la naturaleza. Sus reportajes relativos a la vida de diversas especies animales vinieron precedidos por fotografías realizadas para trabajos de diversos investigadores sobre Doñana. Sus trabajos profesionales sobre la naturaleza interesaron a revistas como *International Wildlife*, *Natural History, Geo*, o *Periplo* entre otras.

Su trabajo se orientó más tarde hacia el reportaje sobre diversos entornos rurales o urbanos. En esa dirección cabe señalar su participación en la muestra *Sevilla x 15* –en la que ese número de fotógrafos se distribuyeron el territorio de la ciudad– sus trabajos para las Jornadas Europeas de Patrimonio, su contribución a la memoria *Andalucía, la obra pública de los 90* o el reportaje sobre las haciendas, cortijos y lagares andaluces encargado por la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía. Paralelamente a estos trabajos de encargo, Andrada había ido realizando, en viajes a diversos países y movido por la afición a la fotografía tanto como a la indagación sobre formas de vidas distintas a las nuestras, series de fotos en las que las imágenes se unían a la reflexión. Estos *diarios gráficos de viaje* tomaron a veces forma de diaporamas que el autor ofreció desinteresadamente a diversos centros de enseñanza. Pero el contenido de esta iniciativa apuntaba más lejos. Porque el afán de Andrada distaba del impulso del viajero romántico tanto como del reportaje curioso: se inscribía en un interés por la diversidad cultural, la multiplicidad de modos de vida y la atención a los distintos medios en los que podían hallarse comportamientos humanos. Esta inquietud se tradujo en una preocupación hacia el fenómeno de la emigración y la interculturalidad, una atención especial hacia la figura del individuo humano en su entorno y una gran sensibilidad hacia manifestaciones culturales básicas como puede ser la fiesta.

Muchas de estas visiones quedaron de manifiesto en su exposición *Como el viento en la red*, celebrada en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y organizada por la Diputación Provincial. La muestra recogía fotografías obtenidas en sus viajes a Chiapas, Cuba, Egipto y México. Pero a ellas se añadían inquietantes imágenes de nuestra cotidianidad: huellas dejadas en las costas de Tarifa por los hombres y mujeres que cruzaban en patera el Estrecho, formas elementales de vida de los inmigrantes en El Ejido u otros puntos de Andalucía, y una amplia galería de retratos frontales de personas que vivían en un medio ajeno a su cultura de origen. Quizá la experiencia de estos trabajos sea el sedimento de las fotografías con las que contribuye a *Los Andaluces*. Concebidas como retratos, poseen siempre una alusión, precisa y sencilla, al modo de vida, a veces dada sólo por la conformación espacial de la fotografía que persigue así vincular los rasgos del individuo a su entorno. Esta vinculación no resulta artificiosa porque Andrada concibe el retrato como algo que debe darse en el contexto de una relación interpersonal. No confía excesivamente en la fotografía anónima, que el azar pueda ofrecer al autor, sino que piensa el retrato como una interacción entre dos personas que debe situarse en una relación más amplia de mutua comprensión y conocimiento.

Merece, por último, destacarse en la trayectoria profesional de Andrada su sensibilidad hacia la fiesta, como ámbito en el que se ponen de manifiesto los componentes de una cultura que podrían llamarse básicos porque expresan actitudes profundas hacia el amor y la muerte, y concepciones de la relación entre orden y caos. En esa dirección de mueven las imágenes de su exposición *Gozo, demonios y misterios*, sobre la fiesta en la provincia de Sevilla, celebrada el año 2000.

Javier Andrada nació en Sevilla, en 1949, y se licenció en Ciencias Biológicas en la Universidad de esa ciudad. Ha celebrado exposiciones en La Habana, en San Sebastián (Kulturenea-Arteleku) así como en diversas ciudades andaluzas. Ha realizado diversos trabajos para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y para el Museo Georges Pompidou e ilustrado con sus fotografías libros de distintas colecciones de la Diputación Provincial de Sevilla. Actualmente participa en un amplio programa de la Diputación de Huelva sobre la fiesta en esa provincia. Entre sus libros destaca el catálogo de la muestra El viento en la red, *con textos de Mar Villaespesa y Ángeles Andrada, y breves narraciones debidas al propio autor.*



Atín Aya

Aunque sus inicios en la fotografía estuvieron vinculados al trabajo periodístico, con colaboraciones en *ABC* y *Diario16*, pronto desbordó esa exclusiva faceta. La serie de retratos de diversos pintores sevillanos, como Manuel Salinas, Juan Suárez o Gerardo Delgado, aunque hecha por encargo de *Diario16*, mostraban ya unas características que escapaban de la foto estrictamente periodística. Así, aunque continúa sus colaboraciones con medios de prensa –revistas *Cambio16*, *Panorama* y *Vogue*– se sumerge en trabajos de otra envergadura.

El más importante, indudablemente, es el que acomete en las Marismas del Guadalquivir. Durante tres años menudean sus incursiones y sus estancias en este territorio que tiene algo de límite por la extraña confluencia de condiciones geográficas y sociales que se cumplen en él.

Aya, a lo largo de esos años, logra imágenes que recogen ambos aspectos. Una inquietante paisajística que refleja la inestable relación entre lo líquido y lo sólido, imágenes muy diversas que muestran las peculiares formas de intervención humana en aquella zona –desde el pastoreo, la caza, la pesca hasta las yeguas semisalvajes que se recogen una vez al año–, y fotografías de quienes viven y trabajan en la marisma. Hay en sus paisajes una detenida reflexión sobre la escala de los espacios vacíos de la marisma y una atención precisa a las calidades de la luz. Por ello consigue que espacios y objetos cobren una monumentalidad especial. Pero quizá el logro de aquel trabajo que se relaciona más estrechamente con las imágenes de la presente exposición sea su manera de captar la figura humana.

Ya en la serie dedicada a los pintores sevillanos, Aya mostraba dos difíciles virtudes en captación fotográfica de personas: la capacidad para darles un entorno propio sin necesidad de recurrir a la anécdota y aquella otra, más difícil, que consiste en conferir a la figura rotundidad y autonomía. Esto último en Aya era especialmente complicado porque su fotografía no tiene tintes psicológicos: es el icono mismo, la figura como tal la que tiene el privilegio de aparecer como la de alguien que se posee a sí mismo.

Quizá esta potencialidad de sus fotografías fue el motivo del encargo que se le hizo por el Centro de Artes Plásticas de la ciudad rusa de Volgograd para realizar una serie de retratos de personalidades relacionadas con el ámbito cultural de la ciudad. Pero en el trabajo de las marismas no se trataba de retratos en sentido estricto sino de dar cuenta del modo de vida de la zona a través de las imágenes de sus habitantes. Pese a ser ésta una perspectiva más compleja, los personajes de sus fotografías de las marismas tienen la misma entereza de individuos y muestran a través de unos pocos datos espaciales sus relaciones con el entorno.

Esta misma fuerza de la figura humana como emblema del individuo y su mundo es lo que aparece en la presente exposición, como puede advertirse en fotografías como las del interior de un bar en Aznalcóllar, Sevilla, o la de un jubilado de Niebla, Huelva.

Aya ha realizado además otros reportajes de entre los que cabe destacar el que hizo sobre los toros en Sevilla –dos años de observación y estudio en la Maestranza–, el dedicado al Parque Natural de Sierra Nevada o los centrados en las ciudades marroquíes de Larache y Xauen y en San Salvador de Bahía (Brasil y La Habana.)

Atín Aya nació en Sevilla en 1955 y tras licenciarse en Psicología en la Universidad de Granada, realizó estudios de fotografía en Madrid, en la Escuela Photocentro. Vive en Sevilla. Ha realizado exposiciones en Madrid, Lisboa y Nueva York, así como en varias ciudades andaluzas. En la edición de Photoespaña del año 2000, el centro Conde Duque albergó su exposición Marismas del Guadalquivir que antes se había exhibido en Sevilla. Tiene obras en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en la titulada Fotografía española de la Comunidad de Madrid y en la colección de la Caja San Fernando. Entre sus diversas publicaciones parece imprescindible el catálogo de la exposición Marismas del Guadalquivir, *con textos de Diego Gallardo, Lola Garrido y Joaquín Araujo, así como el relativo a la Real Maestranza de Caballería.*

Vicente del Amo

Vicente del Amo reparte su tiempo entre la enseñanza de la fotografía y un trabajo fotográfico centrado en la arquitectura y la restauración de edificios. Las dos preocupaciones vienen de lejos. Muy joven aún comenzó a trabajar como delineante de construcción e inició estudios de arquitectura técnica para lo que se trasladó primero a Burgos y después a Granada desde su Salamanca natal. Había practicado la fotografía de modo autodidacta desde los 16 años y, en Granada, decide cambiar los cursos de arquitectura por los de fotografía que cursó en Alemania, en la Universidad de Essen en la que entonces eran profesores Otto Steinert, Ute Eskildsen y Erich von Endt. Otto Steinert, que había elaborado el concepto de *fotografía subjetiva*, era sobradamente conocido por su fotografía experimental, su reflexión sobre la relación entre la imagen fotográfica y las vanguardias artísticas, y su modo original de concebir el retrato. Pero una de sus preocupaciones fundamentales era la pedagogía: desde que en 1948 creara el Aula de Fotografía en la Universidad de Saarbrücken comenzó a elaborar una original metodología para la enseñanza de la fotografía. Por otra parte, son conocidos los trabajos de Steinert sobre arquitectura, especialmente sobre edificios industriales. El aprendizaje de Del Amo en Alemania le permitió, pues, profundizar en la relación entre arquitectura y fotografía y le transmitió además una especial inquietud en materia de enseñanza.

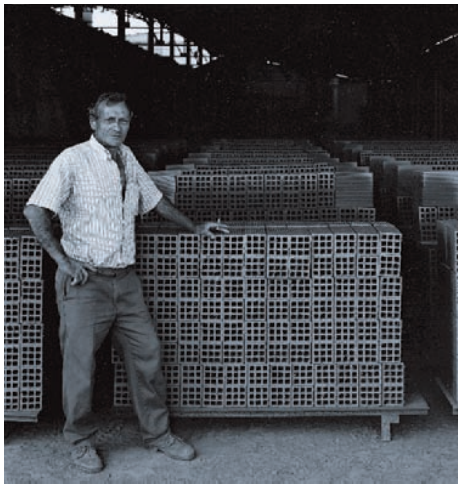
De hecho, poco después de regresar a Granada, acabados sus estudios, ingresa como profesor en la escuela de Artes Aplicadas y más tarde en la Facultad de Bellas Artes. El año 2003 imparte un curso en la Universidad Internacional de Andalucía que quiere ser un punto de partida para sucesivas sesiones especializadas sobre la práctica de la foto documental y la enseñanza de la fotografía.

Junto a la enseñanza, mantiene su quehacer profesional con una dedicación especial a la documentación arquitectónica y restauración. En el primer apartado, destacan trabajos como *Eladio Dieste Arquitecto*, *Guía de Arquitectura de Granada*, y un informe sobre cementerios andaluces. En lo que toca a la restauración, su obra más señera es el fotografiado de las yeserías de la Alhambra y el Generalife y la necesaria preparación para su reproducción a escala 1:1 con destino a la réplica de ambos edificios construida en Riad (Arabia Saudí).

En materia de fotografía artística, sus trabajos han sido más espaciados y se han centrado sobre todo en el paisaje: Coto de Doñana, Albufera de Valencia y entornos naturales de la provincia de Granada.

Conceptualmente, la fotografía de Vicente del Amo tiene una intención claramente objetiva y documental. Es algo que se deja notar en la presente colección en la que sus trabajos se dedican a grupos en encuadres muy concretos que aluden a su trabajo o a entornos caracterizadamente sociales. La cooperación entre individuos en un entorno concreto, sea en un Ayuntamiento o en un taller de construcción de modelos de coches antiguos, se recoge como testimonio documental sin concesión a la anécdota ni acercamiento interpretativo. Esta mirada entre respetuosa y admirativa sobre lo real es también característica del resto de sus trabajos.

Vicente del Amo nació en Salamanca el 24 de septiembre de 1951. Se traslada a Granada en 1971 y se instala definitivamente en la ciudad en 1977 al terminar sus estudios de fotografía en Alemania. Es profesor de Documentación Fotográfica en la Universidad de Granada. Entre sus exposiciones individuales destaca la dedicada al Parque Nacional de Doñana; entre las colectivas, la centrada en otro paraje natural, La Albufera en la que participó con Joan Fontcuberta, Humberto Rivas y Gabriel Cualladó, entre otros, y se celebró en el Museo Reina Sofía. Hay fotografías suyas en la colección del IVAM. Entre sus libros parece imprescindible Cortijos de Andalucía *en el que recoge edificaciones de Granada y Almería, editado por la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía.*



Jesús Granada

Jesús Granada simultanea el interés por la arquitectura con el ejercicio de la fotografía. Quizá por esto su trabajo se inscriba en esa línea de trabajo que atiende a los espacios interiores y exteriores de las arquitecturas y a las variadas perspectivas que ofrece la obra civil, y que coincide prácticamente con la historia de la fotografía. Su trabajo no se limita, sin embargo, a dejar constancia de arquitecturas u obras públicas, sino que posee un notable elemento reflexivo que le lleva a intentar comprender e interpretar el alcance de esas creaciones espaciales. Así puede advertirse en el amplio reportaje que realizó del *Kursaal de San Sebastián*, que fue publicado en el número monográfico que la revista *Pasajes* dedicó el año 2001 a esta obra realizada por Rafael Moneo en San Sebastián. El talante reflexivo de su trabajo se patentiza, en términos generales, en el rigor conceptual de su obra. Sus figuras alcanzan el rango de signo dentro de un lenguaje preciso y coherente, adecuado a cada caso. Su foto *La calle Tetuán*, en esta exposición, es buen ejemplo de ello.

Otra característica de su actividad fotográfica es la atención que presta al instrumental y al soporte, tanto en lo que se refiere al papel como a las diversas posibilidades que ofrecen las emulsiones. Esta atención supone una preocupación específica por los componentes materiales de la fotografía como elementos que hay que estudiar para conseguir los resultados apetecidos en cada caso, y una estrecha colaboración con especialistas en revelado que, en el caso de las presentes fotografías ha sido Joaquín González, *Kino*.

Su interés por las imágenes arquitectónicas y los espacios de la obra civil lo llevan a emplear angulares muy amplios, lo que a su vez le permite dar una particular expresión a sus imágenes. Digamos también que, en las imágenes con presencia de figuras humanas, aun en los retratos, suele emplear tiempos de exposición algo superiores a los de la instantánea, continuando así también una tradición en la que destaca la aportación de Otto Steinert.

Los trabajos de la presente muestra evidencian todas esas características. La imagen de la niña de *La compra* que mira a la cámara desde el plano vertical del mostrador del mercado alcanza una peculiar vibración gracias al tiempo de exposición, cuyos efectos también se advierten en la exteriorización del ritmo que profesor y alumna muestran en *El compás*, la imagen de una clase de piano en el Conservatorio de Linares, en la que el autor pretende condensar ciertos ecos de la pintura. De su conocimiento de los espacios arquitectónicos dan buena cuenta otras fotografías, como la de la cúpula de la escalera del Archivo de Indias o la de los espacios interiores de la Estación de Santa Justa en Sevilla. Posiblemente, su reiterado ejercicio con este tipo de espacios sea lo que le permita conferir una especial presencia a los objetos: los ladrillos apilados en el almacén de la Cerámica Europa de Bailén cobran un sugestivo equilibrio entre la dura materialidad del objeto y su exacta forma geométrica. Algo similar ocurre con la máquina elevadora de la misma empresa. Hay en ambos casos un cuidadoso cálculo o una especial sensibilidad para la escala sin que ésta desdibuje la inmediata presencia de la materia de los objetos. Esto se advierte asímismo en otro de sus trabajos, particularmente en sus fotografías del montaje de la exposición *Diseño (Industrial) en Andalucía. Piezas de Autor*, muestra celebrada el año 2000 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Algunas de esas fotografías se incorporaron a los materiales gráficos empleados en sucesivas exhibiciones de esta muestra, como las realizadas en Madrid, Barcelona y Milán.

Jesús Granada Fernández nació en Linares (Jaén) en 1973. En 1991 inició los estudios de arquitectura en la Escuela Técnica Superior de la Universidad de Sevilla. Ese mismo año inicia su formación como fotógrafo al ingresar en el grupo de Emilio Sáenz, también en Sevilla. Desde 1996 trabaja como especialista en fotografía en arquitectura. Ha realizado tareas para diversos profesionales, entre ellos, Guillermo Vázquez Consuegra, Rafael Moneo, Carmen Pinós o José Ramón Sierra. Colabora con diferentes revistas especializadas, como Arquitectura Viva, Neutra, Arquitectura COAM *o* Bauwelt. *Ha de tenerse en cuenta su aportación monográfica a* Arquitectura escénica, *editado en octubre de 2003 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con textos de los arquitectos autores de las obras.*

Pablo Juliá

Pablo Juliá comienza su actividad como fotógrafo en un campo que no solían tocar, al menos oficial y directamente, la mayor parte de corresponsales o reporteros de la época: la actividad sindical o política a las que el franquismo había puesto fuera de la legalidad. Esa tarea exigía economía y precisión: para evitar riesgos inútiles, había que saber seleccionar el instante, el lugar y el gesto significativo. Juliá conserva de aquel tiempo interesantes testimonios gráficos que han podido verse recientemente en diversas exposiciones. Quizá conserve algo más, porque, hoy, como fotógrafo de prensa, se advierte en él una fuerte propensión a la instantánea callejera que aspira a recoger muy diversas dimensiones de la vida urbana. Quizá en su capacidad para sorprender esas figuras significativas esté latente aún aquel aprendizaje realizado en los años últimos de la dictadura, que algunos llaman de la tolerancia con lo que ocultan los riesgos que conllevaba emplear la cámara para determinados menesteres.

Esta capacidad para seleccionar el momento y el lugar significativos va aparejada con una articulación adecuada del campo de visión. Frecuentemente éste se organiza en tomas diagonales que aseguran una notable profundidad sin que por ello se pierda la fuerza de las figuras. Así se advierte en trabajos de esta colección, como *La Carta*, o *Profesionales*. Este equilibrio entre el campo de visión y la figura se consigue también al situar esta última en lugares de la imagen en los que adquiere especial relevancia visual, como son los ejes de simetría y los segmentos áureos.

Estas características formales no se dan, sin embargo, en el vacío: parecen más bien dictadas por una preocupación temática específica, que es la vida urbana y su actividad anónima. Juliá, en su contribución a esta colección parece haber rehuido el retrato para centrarse en fragmentos del acontecer urbano en el que el individuo aparece vinculado de una u otra forma a su entorno, manteniendo sin embargo su peculiaridad. Gracias a esa preocupación, consigue que ciertos elementos de la ciudad adquieran peso propio y a veces densidad de símbolos: así, el semáforo junto al que permanecen dos adolescentes abrazados o los maniquíes del escaparate de algún comercio.

Esta atención a lo urbano lo dota de especial sensibilidad para captar la novedad de ciertos comportamientos. El cuidado del cuerpo en el gimnasio o la piscina, la acumulación de signos contradictorios en la indumentaria y en la actitud de algunos jóvenes, la circulación de motos transgrediendo levemente normas establecidas o la captación de entornos de la ciudad que, pese a ser despersonalizados –o tal vez por eso–, son frecuentados especialmente por los más jóvenes, son otras tantas muestras de su sensibilidad hacia nuevos fenómenos sociales.

Todo ello hace que sus trabajos sean caracterizadamente urbanos y que encierren una sutil reflexión sobre aspectos de la vida de la ciudad que a veces sugieren ciertas vías de transformación.

Pablo Juliá nació en Cádiz en 1949 y es licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Su formación como fotógrafo es autodidacta. Fue responsable gráfico de El Socialista *en los años de la dictadura. En los primeros años de la transición a la democracia colaboró con revistas como* Tierras del Sur *o* Torneo *que fueron breves muestras de la primera libertad de prensa. Publicó más tarde en* El Periódico, Posible, Cambio 16 *o* Gentleman. *En 1979 comienza su colaboración con el diario* El País. *Es actualmente responsable gráfico de la Edición de Andalucía de ese diario. Es también profesor asociado de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, donde imparte clases de Periodismo Gráfico. Ha conseguido diversos premios, entre ellos el Fotopress de Cultura y el Premio Andalucía de Periodismo.*

Carlos Pérez Siquier

Las concesiones, en el año 2003, de la Medalla de las Bellas Artes y de la Medalla de Andalucía fueron sendos reconocimientos públicos del trabajo de Carlos Pérez Siquier, un trabajo que el aficionado a la fotografía conocía sobradamente en sus distintas etapas. La primera de ellas estuvo centrada en el barrio de La Chanca en Almería y se extendió hasta los primeros años sesenta. Durante diez años dedicó buena parte del tiempo libre de su trabajo en una sucursal bancaria a recorrer y fotografiar las difíciles condiciones en las que vivían los habitantes de este marginado barrio almeriense. Al contrario que otros colegas de su generación, Pérez Siquier, en este largo ejercicio de fotografía, atendió, más que a los aspectos formales o técnicos, a lo que podríamos llamar *valores de realidad*: aspiraba a que cada foto tuviera el lenguaje que el objeto o la persona fotografiada pareciera exigir. Quizá por eso las fotografías de La Chanca no son imágenes de la marginación y la pobreza sino de los individuos que las viven y las padecen.

Al principio de la década de los sesenta terminó aquel largo ciclo. Un momento que es también el del cierre de la revista AFAL. La publicación se había fundado en 1956 por Pérez Siquier y José María Artero y fue la expresión de las ideas y preocupaciones de un grupo de jóvenes fotógrafos de la época entre los que se contaban Ramón Masats, Terré, Cualladó, Paco Gómez, Maspons y Alberto Schommer. Pérez Siquier fue redactor jefe de la revista que publicó textos teóricos y obras de autores que eran referencia obligada aquellos años, en un intento por que la fotografía española superara el aislamiento característico de este país en la época. Tras seis años de existencia, la revista debió cerrar por falta de medios económicos.

Hacia la mitad de la década de los sesenta, Pérez Siquier vuelve a la Chanca, esta vez con película de color. Sus imágenes no pierden el compromiso del ciclo anterior, pero contienen una cuidadosa reflexión sobre el color que parece estudiarse en claves muy cercanas a las de la pintura de la época: los matices diferentes del color empleado en las fachadas y el interior de las casas, sus variaciones debidas a las diversas texturas y la riqueza de tonalidades bajo la luz se indagan minuciosamente por la cámara, adquiriendo las fotos, en ocasiones, claros valores pictóricos.

Algo más tarde inicia un ciclo más duradero centrado en las actitudes y los objetos característicos de las diversas formas de turismo en las costas españolas. Sus imágenes se cargan de ironía. La intención recuerda a la de las obras del *pop-art*, no sólo por la ironía, sino por la manera fragmentaria en que recoge los cuerpos al sol, la insistencia en los objetos e iconos característicos de los lugares de veraneo y, especialmente, por el uso del color, muy diferente del de la etapa anterior: colores brillantes, buscando las texturas planas y las calidades saturadas, en perfecta coherencia con la intención general de las fotografías.

En una de sus obras más recientes, las fotografías del tren entre Almería y Sevilla, hay sobre todo una meditación sobre el tiempo y la visión o, si se prefiere, sobre el tiempo de la visión. Quizá de ahí venga su insistencia en la fijación de figuras y objetos en amplios campos desenfocados.

Carlos Pérez Siquier nació en Almería en 1930. Tras los estudios de bachillerato, se inició en la fotografía en la Escuela de Artes y Oficios. A los 22 años expone por primera vez en Almería y a los 28, con los demás miembros del grupo AFAL, hace su primera muestra fuera de España, en Charleroi, Bélgica. Tiene obras en el Museo Reina Sofía, el IVAM y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, entre otras colecciones públicas. Entre sus diversas publicaciones son imprescindibles la monografía publicada por La Fábrica (número 07 de la colección PhotoBolsillo), con texto de Laura Terré, y la edición de sus primeros trabajos en La Chanca realizada por la Dirección General de Arquitectura de la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía, con textos de Ramón de Torres, Juan Goytisolo y José Ángel Valente.

José Luis Roca

José Luis Roca es, por profesión, un fotógrafo de prensa pero que se interesa de manera muy especial en las dimensiones artísticas de la fotografía y las cultiva. Sus trabajos profesionales han recibido diversos reconocimientos. Quizá el galardón más importante haya sido el Premio Ortega Gasset de Periodismo, en su variedad al periodismo gráfico, que ganó en 1998. Pero hay que añadir a éste, los recibidos en el Campo de Gibraltar por su labor en la zona y el primer premio en el Concurso del Carnaval de Cádiz en su edición de 1993.

Al margen de estos premios es necesario subrayar su obra relativa a la situación de los inmigrantes africanos. Es evidente la conexión entre este grave problema y la labor profesional de un fotógrafo de prensa que trabaja básicamente en el Campo de Gibraltar. Pero el quehacer en este aspecto de José Luis Roca no se limita a las exigencias periodísticas sino que recoge sistemáticamente expresivos testimonios que encierran un auténtico compromiso con la dramática condición del emigrante. Este tipo de trabajo le hizo merecedor del premio Andalucía para las Migraciones, obteniendo el segundo en la edición de 2001 y el primero en la siguiente.

Otro elemento de interés del contenido de sus trabajos es la indagación de las peculiaridades de la zona del Estrecho, cruce de culturas y territorio límite, más acá de los aspectos específicamente vinculados a la inmigración.

Desde el punto de vista estrictamente artístico hay algo que destaca con especial fuerza en los trabajos de José Luis Roca: su dominio de diversos lenguajes espaciales. En ocasiones emplea planos muy hondos, con bajo horizonte, con lo que confiere a la imagen una sencilla eficacia geométrica casi abstracta; otras veces, estos planos se alternan con otros verticales que dan a la fotografía un claro orden ortogonal. En ambos casos consigue que las figuras sean claras y tengan una fuerte presencia. Así ocurre, por ejemplo, con algunas fotografías aquí expuestas, como las relativas al anillamiento de aves o las ruinas de Bolonia, pero también puede advertirse en la imagen de un comerciante de Tarifa, El Nini, del que consiguió una vibrante instantánea.

Su lenguaje espacial no se limita, sin embargo, a esta nitidez geométrica. Es también importante su capacidad para localizar el espacio propio de una figura humana y ubicarla allí con exactitud. Así, en la presente colección, destaca la imagen de las jovencitas que se ejercitan en *ballet* en Los Barrios. Las tres figuras que aparecen en primer plano, a la izquierda de la fotografía adquieren, gracias a sus gestos y al intercambio de miradas, un espacio peculiar que contrasta con las jóvenes que aparecen al fondo. Algo parecido ocurre con *Pastores*, una fotografía tomada en Olvera, en la que opone a las dos figuras humanas, separadas por el camino y la edad, a una parte del rebaño en el que la fuerza del plano que definen las ovejas es muy superior a la anécdota.

Destacaré por fin su capacidad para la fotografía panorámica. En la presente colección, la fotografía *Paseante en la Playa del Rinconcillo* constituye un logro de este tipo de lenguaje. El bajo horizonte, apenas ocupa una cuarta parte de la fotografía, no se resuelve sólo con la fuerza del plano del mar, sino con el juego de curvas que delinean las nubes y que hace pensar en los espacios hiperbólicos de ciertos pintores románticos alemanes. El gran plano del cielo parece así curvarse sobre la diminuta figura del paseante y cerrar la imagen. La figura del paseante sin embargo tiene importancia: pese a su tamaño, es una referencia espacial que centra la imagen –por estar muy próxima al eje de simetría vertical–, y la dinamiza porque no llega a ocupar exactamente ese eje.

José Luis Roca García nace en San Roque, Cádiz, en 1966 y realiza estudios de reportero gráfico de televisión (E.N.G.) en Madrid, en el Centro de Estudios de la Imagen (C.E.V.). Su formación artística es exclusivamente autodidacta. Desde los veintiún años colaboró con el Diario de Cádiz *y más tarde trabajó como colaborador fijo en el suplemento dominical de* ABC. *Desde 1988 trabaja para los diversos medios de prensa del Grupo Joly. Es también colaborador gráfico del diario* El País. *Es miembro de la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa. Ha realizado exposiciones individuales en Algeciras, Cádiz, Huelva y en Santiago de Chile.*

Gloria Rodríguez

Gloria Rodríguez trabaja fundamentalmente como fotógrafa *free-lance* para revistas, realizando reportajes y retratos. Hacia la mitad de la década de los sesenta, los trabajos de Luc Boltanski, dentro de la investigación de Pierre Bourdieu sobre la fotografía, pusieron de manifiesto las diferencias entre la foto periodística dedicada al semanario o, en general, a la revista, y la que emplean los diarios. Frente a la importancia de la instantánea, característica de este último, que subraya al mismo tiempo el valor de *huella* de la fotografía y la presencia del fotógrafo en el lugar de los hechos, la fotografía periodística para la revista debe ser sobre todo una síntesis simbólica de lo ocurrido y ha de tener además un valor narrativo por el que el lector pueda revivir con fuerza y sentido unos hechos que ya conoce. Mientras que el diario persigue la reacción o la actitud de una persona ante hechos concretos del momento, la revista aspira a dar en sus fotografías una imagen más global del carácter del individuo al que dedica el reportaje, y ofrecer algunos aspectos de su entorno.

Quizá estas exigencias de su trabajo influyan en la concepción de la fotografía de Gloria Rodríguez. Sus retratos buscan una cercanía con el retratado –no exenta de audacia, como veremos– pero intentan al mismo tiempo que sean una síntesis de su mundo, es decir, que posean un carácter simbólico. Así el modo cuidadoso con el que, en las fotos de esta colección, recoge las joyas de *Regla* o el distanciamiento en el que coloca a los Hermanos Rosado Garcés son rasgos de esos mundos individuales. Porque si en el primer caso se nos ofrece una sencilla muestra de femineidad, en el segundo se replica la preocupación dominante en la obra de los Rosado Garcés: el tema del doble. Pero esta intencón por darnos a la vez la figura del individuo y el signo, sin que ninguna de esas dimensiones desdibuje a la otra, lo consigue posiblemente Gloria Rodríguez a través de su lenguaje de espacios.

Éste consiste en ocasiones en la acertada elección entre la persona retratada y algún objeto o gesto significativo. Es lo que ocurre en una de las fotografías de los bomberos onubenses especialistas, con la ayuda de perros adiestrados, en la recuperación de desaparecidos en terremotos o situaciones similares: la mirada y el gesto muestran en la imagen eficazmente la complicidad entre hombre y animal.

Pero más interés que esta conexión, son los espacios creados por la luz. La importancia de la luz en los trabajos de Gloria Rodríguez pudo apreciarse ya en sus imágenes de las carreteras andaluzas tomadas desde la cabina de un camión que compusieron el calendario para el año 2002 de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía. Algunas de esas fotos no lo eran sólo de tal o cual carretera, sino de la percepción que de ellas puede tener un conductor en tiempo de lluvia, por ejemplo. Esas imágenes hubieran sido inviables de no haber mediado una especial sensibilidad, en la fotógrafa y en el soporte técnico de la fotografía, para captar y materializar los matices y calidades que la luz determina en tales condiciones.

La acertada valoración de la luz, su capacidad para crear espacio con independencia de la geometría, se advierte en la contribución de Gloria Rodríguez a *Los Andaluces*, además de en las imágenes de la actriz Ana Fernández, en las cadencias del agua que sirven de fondo a la sólida figura de *Nina Zhivaneskaya*, o en la matizada superficie de la puerta por la que asoma *Jaime Guardiola, cocinero*. Este cuidado de la luz hace que Gloria Rodrígez muestre una especial audacia en sus retratos al no rehuir la frontalidad del modelo: su *Madre Abadesa* y una de las niñas de la imagen titulada *Amigas* son buena muestra de ello.

Gloria Rodríguez nació en Córdoba en 1960, estudió en Sevilla y vive en Madrid. Al terminar los estudios de bachillerato comenzó a interesarse por la fotografía, materia en la que es estrictamente autodidacta. Ha sido colaboradora de El País Semanal *y ha trabajado para* El Europeo, Elle, Marie Claire, *entre otras revistas. También ha hecho fotografías para portadas de discos y también para portadas de diversas revistas. Actualmente trabaja para* El Dominical *de* El Periódico de Cataluña. *Sus trabajos se han expuesto en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, y en Sevilla pudo verse su exposición de veinticuatro fotografías hechas con ocasión del calendario antes citado.*