

IMAGEN ENSAYO.

Una aproximación al desarrollo de la fotografía documental en la Comunidad Valenciana (1990-2022)



Trabajo Final de Máster

Máster en Humanidades: arte, literatura y cultura contemporánea

Alumna: Marta Fernández Gimeno

Tutor: Rafael Pinilla

Enero, 2023

Resumen:

Desde la aparición del denominado estilo documental hasta hoy, la fotografía, como lenguaje y como práctica, ha atravesado numerosas capas de usos y significaciones. Situada desde sus inicios en una balanza entre lo objetivo y lo subjetivo, la imagen fotográfica sirve, todavía hoy, como medio de abstracción y como sinónimo de evidencia.

A través de esta investigación, se pretende localizar la herencia del estilo documental en las prácticas contemporáneas, especialmente en el territorio valenciano, donde se han gestado numerosos proyectos que utilizan la imagen como vía de investigación. *Imagen Ensayo*, se presenta aquí como un término posible, para analizar estos trabajos que apuestan por cuestionar las imágenes y los contextos que las rodean.

El foco de esta investigación reside en analizar formas de trabajar con la imagen y con el documento, desde las prácticas artísticas contemporáneas y la reflexión. Para ello, el contexto valenciano se presenta como un posible escenario de análisis, con toda la complejidad que implica pensar un espacio inmerso en la globalización, y deteniéndonos en algunos aspectos socioeconómicos relevantes de la actualidad.

En un universo moldeado por cámaras y por dispositivos que permiten la permanente circulación de imágenes, este estudio busca analizar pautas y formas de resistencia desde la práctica artística y visual; formas de cuestionar la imagen y la realidad contemporánea.

5 palabras clave: imagen, documento, investigación, arte contemporáneo, contexto valenciano.

ÍNDICE

1.	Planteamiento y justificación del tema.....	5
2.	Objetivos a partir del estado de la cuestión.....	6
3.	Metodología.....	7
4.	Marcos teóricos.....	7
4.1.	La complejidad del término documental.....	7
4.2.	Imagen ensayo, un término posible.....	9
4.3.	El estilo documental de 1920 a 1945.....	9
4.4.	Las revoluciones de los años 60 y su legado en las prácticas artísticas contemporáneas.....	14
4.5.	El estilo documental en los años 70.....	18
4.6.	Apuntes sobre el contexto social y artístico valenciano desde los años 70 hasta la actualidad.....	21
4.6.1.	La herencia del arte conceptual en los años 70.....	21
4.6.2.	La escena de la fotografía de los años 80 en la Comunitat Valenciana.....	22
4.6.3.	Desde los 90 hasta hoy.....	24
5.	Descripción y análisis del corpus: fuentes primarias.....	26
5.1.	Obra gráfica “Cartografías silenciadas” de Ana Teresa Ortega: sobre la historia oficial.....	27
5.2.	Obra gráfica “Campos de batalla” de Bleda y Rosa: el paisaje como construcción social.....	31
5.3.	Obra gráfica “Entramats” de Pilar Beltrán: tránsitos, migraciones y derechos humanos.....	36
5.4.	Obra gráfica “Proyecto para cárcel abandonada” de Patricia Gómez y M ^a Jesús González. Patrimonio y memoria de una prisión	42
5.5.	Obra gráfica “L’horta ni oblit ni perdó” de Anaïs Florin: luchas colectivas por la huerta.....	49

5.6.	Obra gráfica “Sexual data” de Felipe Rivas: disidencia y cuestionamiento sobre la clasificación sexual.....	55
5.7.	Obra gráfica “Delivery” de Meritxell Ahicart. Consumo global y trabajo precario.....	59
6.	Relaciones y discontinuidades con respecto al estilo documental.....	64
7.	Conclusiones: hacia el estudio de la Imagen ensayo.....	65
8.	Bibliografía.....	68
	Anexo I- Entrevistas.....	72
	Anexo II - Fichas técnicas de las fuentes primarias.....	89

1. PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La tesis de este proyecto sostiene que el estilo documental ha sido incorporado en numerosas formas hasta llegar a nuestros días. Esta herencia debe ser analizada para poder establecer los elementos que se reiteran y los elementos que se presentan como subversión y particularidad de su tiempo. Una tarea que, en este trabajo, no se aborda desde una mirada global, sino a través de artistas próximos a un determinado contexto que siguen trabajando en la actualidad.

El marco acotado para esta investigación se presenta como un posible escenario del cual partir, ya que nos permite aproximarnos a esta herencia de la imagen documental a través de una serie de prácticas sobre las que tenemos acceso y conocimiento de forma cercana y profesional. Por supuesto, este marco local, de limitada influencia a escala global, mantiene factores comunes con otros coetáneos, por lo que resulta tan relevante identificar las particularidades del contexto más próximo como la complejidad de la realidad globalizada en la que se insertan. Estudiar hoy prácticas vinculadas al arte contemporáneo supone un ejercicio complejo, cuando éste se ha establecido sobre la mezcolanza y la huida de etiquetas, dentro de una realidad cambiante y conectada, tanto de forma física como virtual. Para ello, se han seleccionado finalmente siete proyectos que son destacables por su rigurosidad, por su vinculación espacial, por el uso del documento y de la imagen como herramientas de investigación, y porque abordan temáticas y visiones diversas o complementarias, que enriquecen y aportan cuestiones diversas a este estudio.

A día de hoy, es destacable que no se hayan detectado textos de gran influencia que aludan a una fotografía documental, como práctica desde el interés y la investigación sociológica, más allá de los años setenta. Por este motivo, el presente trabajo apuesta por llenar este vacío y por trazar esta continuidad hasta el presente, aunque se abandone el término “estilo documental”, proponiendo en su lugar *Imagen Ensayo*. Para ello, se establece un caso de estudio abarcable, dentro de los parámetros acotados para un trabajo final de master, que pueda ampliarse en el futuro y servir como referencia o como punto de partida para análisis posteriores o en otros territorios.

Figura 1.



Nota: imagen de la exposición “Aby Warburg: Atlas Mnemosyne”. Das Original de Haus der Kulturen der Welt.

Los proyectos que aquí se contemplan responden a criterios de búsqueda, de reflexión, de indagación social, responden a metodologías e investigaciones que se mezclan con otras disciplinas; son proyectos que reflexionan sobre su realidad desde la experimentación de la imagen y mediante nuevos lenguajes, aunque, en todos ellos, se percibe la influencia de una tradición artística y fotográfica documental, de la que parten y a la que responden desde su presente.

Este trabajo debe comprenderse como un estudio, como una aproximación hacia nuevas formas de documentar la realidad social, pero en ningún caso debe ser tenido en cuenta como un texto para legitimar o dejar fuera algunos proyectos o artistas. La extensión limitada de este estudio, nos obliga a dejar fuera muchos artistas y trabajos que, en la misma dirección, han tenido una influencia dentro del panorama local, estatal o internacional.

Con todo ello, este proyecto es pertinente por varias cuestiones: por poner en relación trabajos, hasta ahora desvinculados, en un plano teórico y en relación con la tradición documental. Porque desentrañar sus proyectos, sus discursos y sus apuestas estéticas, conlleva desarrollar una comprensión sobre el espacio-tiempo de su creación tanto local como global. Porque este estudio implica un posible esbozo sobre cuestiones de calado filosófico y/o sociológico, así como de la realidad acotada. Porque el ámbito artístico, que dialoga con numerosos ámbitos de conocimiento, debe ser correspondido y analizado desde las disciplinas humanísticas. Porque este trabajo podría proporcionar herramientas y formas de estudio para otros futuros, de similares características e inquietudes.

2. OBJETIVOS A PARTIR DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Objetivos específicos:

-El objetivo principal de este proyecto es establecer un análisis crítico sobre las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con la tradición documental, dentro de los marcos acotados.

Objetivos secundarios:

-Identificar y vincular las prácticas actuales con la tradición de la imagen documental: exponer las pautas que siguen siendo utilizadas, así como los factores que han sido rechazados o incorporados.

-Exponer de forma clara la relación entre forma y discurso dentro de los trabajos seleccionados.

-Establecer una relación entre la tradición ideológica del documental y los nuevos planteamientos, atendiendo a los cambios de contexto y a la realidad virtual.

-Estudiar los cambios tecnológicos dentro del ámbito de la fotografía y sus repercusiones,

-Comprender el panorama artístico valenciano acotado.

-Establecer una base sobre el panorama artístico a nivel global para comprender su influencia.

-Vincular el contexto social con la producción artística.

-Señalar la complejidad de cada trabajo y las pautas subjetivas de cada autor/a.

3. METODOLOGÍA

La metodología para llevar a cabo este se ha establecido sobre las siguientes fases:

1. En primer lugar, realizar un análisis, de forma clara y descriptiva, sobre las diferentes obras que suponen el punto de partida de este estudio. Para ello, se utilizarán imágenes de las obras, como fuentes primarias, pero también numerosos textos sobre estas, así como entrevistas realizadas a los propios artistas.
2. Para comprender la relación de estas obras con la herencia del estilo documental, es necesario leer y seleccionar textos de los autores principales que han identificado unos parámetros estilísticos e ideológicos como pilares de la fotografía documental. Estos autores, a su vez, serán diferenciados a nivel cronológico, partiendo de los años 30 y continuando en una segunda corriente, en los años 70. La localización de estos textos deberá atender parámetros de repercusión dentro la teoría sobre la imagen.
3. Una vez establecido el marco teórico sobre el concepto de estilo documental, cabrá analizar su repercusión y su limitación en las obras seleccionadas. Sin embargo, para ello es necesario antes comprender y delimitar el vasto contexto actual del que forman parte las obras seleccionadas: el contexto del arte contemporáneo en el que quedan inmersas, el contexto sociopolítico de sus autores y los aspectos particulares del territorio valenciano en el que se han gestado, las temáticas a las que hacen referencia... Para el desarrollo de este apartado, será necesaria la recogida de datos sobre el contexto más próximo a los artistas, entrevistas a agentes culturales. También, en esta fase, será útil visitar y vincular autores estudiados en este máster, desde el ámbito de la historia contemporánea y la sociología.
4. Con todos los materiales expuestos, será posible vincular las obras y comprenderlas como herencia y superación de un estilo, así como analizarlas de forma mucho más profunda desde su tiempo. En esta cuarta fase, se podrán establecer de forma argumentada las características de las obras y se podrán exponer de manera ensayística los datos recogidos en la investigación, los cuales deberán apoyar la hipótesis principal de ésta, estableciendo los vínculos formales y conceptuales dentro del concepto *Imagen Ensayo*.
5. En esta última fase, deberá establecerse una reflexión crítica, partiendo de las conexiones y conclusiones obtenidas.

4. MARCOS TEÓRICOS

4.1. LA COMPLEJIDAD DEL TÉRMINO DOCUMENTAL

En la obra de Oliver Lugon “*El estilo documental. De August Sander a Walker Evans (1920-1945)*”¹, antes de proceder a su análisis, el autor se esfuerza en aclarar la confusión de este término, lo documental, tan ambiguo y escurridizo, especialmente cuando se habla de fotografía. De la misma manera, resulta necesario en este proyecto partir de esta premisa, más cuando se sugiere un deslizamiento hacia nuevas formas de análisis.

De forma irremediable, la fotografía nació vinculada a la idea de documento, satisfaciendo la rigurosidad técnica que hasta entonces había quedado frustrada por la mano del artista. Como sinónimo de prueba y de evidencia, la cámara fotográfica irrumpió muy pronto en un sinfín de espacios de investigación y conocimiento. No obstante, precisamente por esta capacidad de repetir mecánicamente “*lo que nunca más podrá repetirse existencialmente*”², como

1 Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Ediciones Universidad De Salamanca.

2 Barthes, R. (1995) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 31

dijo Barthes, el arte de la fotografía se empeñó en sus inicios en disimular su propia naturaleza y en recalcar la capacidad inventiva del fotógrafo como creador, dando paso al movimiento más relevante de finales del siglo XIX: el pictorialismo.

El término documental, que no documento, aparece décadas más tarde a raíz de obras cinematográficas como *Moana*³, de Robert Flaherty, en la década de los años veinte. Este término sirve entonces para designar una construcción audiovisual ligada a la realidad, más que a la propia ficción. Del mismo modo, a partir de este momento, lo “*documental*” empieza a utilizarse en más lugares y también para referirse a la fotografía. Es así como en los años treinta, el término pasa de utilizarse de forma despectiva a insertarse dentro de los espacios del arte. La asociación entre una fotografía documental y artística empieza a arraigarse, especialmente, tras el impacto de las obras producidas en Estados Unidos. En palabras de Lugon:

“Solo si se acepta humildemente la especificidad documental de su medio de expresión, si se aleja de todo efecto de arte para aproximarse a la visión mecánica de su cámara, tendrá el fotógrafo la posibilidad de acceder al gran arte. Aquello que era un oxímoron perfecto, la idea de un “arte documental”, adquiere desde entonces una connotación eminentemente positiva”.⁴

Después de varias décadas de fotografía en estudio, de escenificaciones y reminiscencias a la tradición pictórica, la idea de fotografiar sin intervención, de fotografiar tal como se ven las cosas, empieza a valorarse de manera positiva y el término documental inaugura entonces su confusa trayectoria. Pero, ¿qué era entonces el arte de la fotografía documental?

Con el transcurso de la historia, a menudo se ha cometido el error de asociar de forma estricta el “estilo documental” a los fotógrafos estadounidenses de la Farm Security Administration. Fotógrafos encargados de ilustrar la gran depresión del mundo rural en Estados Unidos durante la crisis de los años treinta. No obstante, como veremos a través de este trabajo, el estilo documental no podría jamás reducirse a este marco, puesto que abarca una geografía y cronología más extensa.

En esta investigación, el estudio sobre el estilo documental partirá de las bases de Lugon, que recoge los rasgos formales y conceptuales del inicio del estilo: la claridad, la nitidez, la visión mecánica o la ausencia de estilo, la frontalidad, la serie o el archivo de imágenes...

Siguiendo estas premisas, y tal como como veremos en este trabajo, el estilo documental es recuperado más tarde, en los años setenta, para continuar una renovada trayectoria. No obstante, la solidez del estilo desaparece y se bifurca en numerosas direcciones ya desde los años cuarenta, comprendiéndose de forma errónea como sinónimo de repostaje de calle, de fotografía humanista o de fotoperiodismo.

Hoy, cien años más tarde de los inicios del nacimiento del denominado estilo documental, el término sigue siendo demasiado confuso y sigue siendo utilizado para referirse a prácticas alejadas de sus propósitos iniciales, pese a los esfuerzos teóricos de autores como Oliver Lugon, Allan Sekula o Jorge Ribalta. Por todo ello, la posición que se toma en esta investigación es recoger los fundamentos del estilo y analizar su deriva hasta la actualidad, aunque ello implique romper finalmente con la etiqueta y con la idea de un solo estilo (unificador, identificable etc), hoy obsoleto, fragmentado y multiplicado hacia nuevas direcciones.

La idea que aquí se propone no es nueva, ni estanca, ni reduccionista, pero sí más comprometida y vinculada con la posición estética y política que reúnen los proyectos recogidos en este trabajo. Este término será nuevamente amplio y no constituirá, de ninguna manera, ningún colectivo artístico. Por el contrario, constituirá una base más sólida para pensar y reflexionar sobre algunas de las producciones artísticas que han surgido en las últimas décadas, ligadas de manera estricta a la tradición y a la subversión dentro de la fotografía documental. Este término es *Imagen Ensayo*.

3 Flaherty, R. (Director) (1926). *Moana*. Estados Unidos: Famous Players-Lasky Corporation

4 Lugon, O. Op.Cit., p.22

4.2. IMAGEN ENSAYO. UN TÉRMINO POSIBLE

El término *Imagen Ensayo* surge por varios motivos. Por un lado, sirvieron de cierta inspiración escritos sobre el cine de los años sesenta, especialmente vinculados a la figura de Godard o al grupo Dziga Vertov. Textos como el de Bordweell: *La narración de arte y ensayo*⁵, que relacionaban la sociología y la literatura con una nueva forma de hacer cine, más allá de la lógica hollywoodiense.

Nuestra idea de *Imagen Ensayo* hereda una consciencia crítica sobre la figura del fotógrafo. El fotógrafo o artista visual es, en este caso, alguien que ocupa una posición con cierto poder y de responsabilidad social, por lo que debe considerar el contexto de la imagen en toda su complejidad. Como explica Gabriela Azoulay: “no podremos entender ninguna situación fotográfica sin el intento de localizar el contexto general de la praxis de la fotografía”.

Por otro lado, *Imagen Ensayo* remite irremediamente al género de texto que, desde la prosa, analiza un tema y fundamenta su exposición. El ensayo, como género literario, se basa en la reflexión, una cuestión clave dentro de los proyectos de esta investigación. Desde la imagen y desde la fotografía, los autores que aquí se presentan seleccionan un tema y lo analizan de forma metódica, aportando información, recursos documentales y aspectos claves, pero siendo a la vez muy conscientes de su subjetividad como artistas, así como del poder evocador de la imagen.

Ensayo es, por último, sinónimo de prueba, de laboratorio. Ensayo es un término que remite a un proceso más allá del producto o la obra finalizada. De esta manera, el proceso, la continuidad, el replanteamiento o la tentativa contante, son cuestiones que aparecen de forma inherente a los proyectos artísticos que se estudian en este trabajo.

4.3. EL ESTILO DOCUMENTAL DE 1920 HASTA 1945

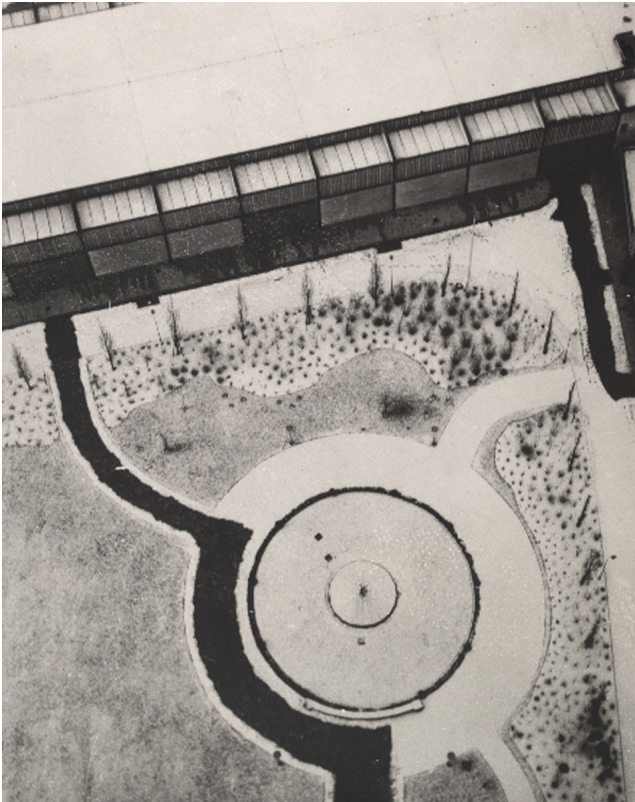
Existe una tesis muy generalizada que sostiene una vinculación directa entre la corriente documental y la crisis económica de los años treinta. Ese impulso de retorno hacia la realidad, sin buscar la complacencia estética, pareciera estar ligado a un impulso de denuncia y de conciencia social, vinculado a un periodo de depresión o desolación social (como lo fue el periodo de los años treinta y tras el crack del 29). Sin embargo, esta tesis debe ser matizada y comprendida con mayor complejidad, puesto que, verdaderamente, el surgimiento del estilo documental responde a factores diversos que suceden entre Europa y Estados Unidos, de manera simultánea y más allá del periodo de la gran depresión.

El estilo documental, que empieza a denominarse como tal en los años treinta, encuentra sus referencias años antes, como respuesta a sucesivos movimientos que tuvieron lugar principalmente en Alemania y Estados Unidos. En los años veinte, en los focos culturales de estos países, el pictorialismo ya estaba siendo repudiado, asociado de manera negativa a una forma de hacer antigua y desfasada. Es en este momento cuando surgen algunos fotógrafos que apuestan por una captura fotográfica más directa y por una imagen fotográfica pura. La simulación de bruma impresionista, tan característica del pictorialismo, ya no podía seguir utilizándose: se rechaza lo efectista, la manipulación abierta, el retoque, el uso de gomas bicromadas y de pigmentos... Se inaugura, por tanto, el debate inconcluso sobre la pureza de la fotografía, dándole la espalda a esta corriente, que siguió siendo muy influyente en países como España durante décadas sucesivas.

5 Bordwell, D. (1996). “La narración de arte y ensayo”, a: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós

6 Azoulay, G. (2016). Concreta (Valencia). El contrato civil de la fotografía, términos y condiciones. *Editorial Concreta*. (número 8), p 48.

Figura 2



Moholy-Nagy, L. (1928). *Sin título*. [Fotografía]
Nota: Referente de La Nueva Visión en Alemania.

Figura 3



Atget, E. (1912). *Boulevard de Strasbourg, Corsets*. [Fotografía]

Figura 4



Stieglitz, A. (1907). *The Steerage*. [Fotografía]
Nota: Referente de Straight Photography

Figura 5



Renger-Patzsch. (1928). *Ein Knotenpunkt der Fachwerkbrücke Duisburg-Hochfeld* [Fotografía]

En el caso de Estados Unidos es relevante la fundación de la Straight Photography y la influencia de autores relevantes como Alfred Stieglitz, Paul Strand o Edward Steichen, pero también con aportaciones de Charles Sheeler, Clarence White, Paul Outerbridge. Estos autores abogan entonces, en los años veinte, por una reproducción fiel de la fotografía, por una imagen clara que no sea intervenida a posteriori, aunque siguen dando prioridad a juegos de luces, encuadres efectistas y al dominio artesanal de la técnica. En Alemania, por otro lado, es relevante en los años veinte la figura de Lászlo Moholy-Nagy que, dentro de la Bauhaus, inaugura un movimiento acuñado como la Nueva Visión. En este contexto, surge también la obra de Albert Renger-Patzsch, un fotógrafo que, no bien recibido en el marco de la Fífo, es reconocido por fotografiar objetos mediante primeros planos.

Todas estas influencias surgen y son a la vez respondidas por nuevas exigencias. Las críticas son constantes, especialmente en Alemania. Allá donde se había ensalzado la mirada directa al objeto, de pronto se percibe una posición ingenua y poco comprometida con su contexto. Desde movimientos de izquierda, se propone una fotografía que tenga en cuenta encuadres más amplios, que deje al margen el virtuosismo técnico, la capacidad compositiva o la estética que rozaba la abstracción (lo cual sería, al fin y al cabo, una nueva forma de pictorialismo) para atender a la complejidad de un paisaje, a la complejidad de una sociedad moderna abocada a conflictos más dramáticos. En Alemania, este impulso hacia una fotografía más documental a finales de los años veinte se replica y se extiende en oposición a las prácticas de la Nueva Visión. Es entonces cuando surgen los proyectos vinculados de forma estricta al estilo documental, como las fotografías de August Sander, aunque su producción ya se había iniciado en 1910.

Desde sus inicios, Sander parece mostrar un interés sociológico en su trabajo, aunque es a comienzos de los años veinte cuando encuentra el impulso definitivo para encarar su proyecto fotográfico desde una posición más consciente, influenciado por los pintores de izquierda Franz Wilhelm Seiwert y Heinrich Hoerle. Su claridad y su intención política cala sin duda en el proyecto de Sander, que encarna el propósito de representar la estructura social y de poder de la época desde la serialidad y la nitidez de la fotografía. Es así como Sander inicia *Hombres del siglo XX* y otros proyectos en los que se dedica a fotografiar a un sinfín de rostros de la época, catalogando sus oficios, su posición social y teniendo en cuenta además el paisaje. Sander trabaja a modo de archivero, fotografiando y catalogando cada etiqueta, repensando cómo continuar su estudio y qué categorías deben tenerse en cuenta para lograr un estudio sociológico de su tiempo. Sus proyectos no formaron parte del boom fotográfico en Alemania durante los años veinte, pero empiezan a tener cierta difusión a inicios de los años treinta, cuando se publican en algunas revistas y cuando autores como Walter Benjamin elogian su trabajo, dedicándole varios párrafos en su escrito "*Pequeña historia de la fotografía*".

Por otro lado, en Estados Unidos la figura de Walker Evans empieza a destacar a partir de los años treinta, radicalmente opuesto a la fotografía de Stieglitz, y Berenice Abbott, una joven fotógrafa que regresó, igual que Evans, de París, con el valioso legado de Eugène Atget. Así pues, de la misma manera que Atget se propuso documentar el París de su época, Abbott se propone dejar testimonio de todos los cambios que se producen en la ciudad de Nueva York, de forma voluntaria y como propósito artístico. Ambos fotógrafos, Evans y Abbott se embarcan en esta incansable documentación de la ciudad de Nueva York por cuenta propia, aunque pronto reciben encargos, de diferentes tipos, que condicionarán, y posibilitarán a la vez, el desarrollo de una fotografía documental más rigurosa sobre la sociedad americana.

Evans recibe por parte de Lincoln Kristein el encargo de fotografiar una serie de viviendas victorianas en peligro de demolición. Un proyecto en el que Evans se esfuerza por lograr la mayor rigurosidad técnica y que supone la primera exposición monográfica de fotografía en el MoMA, en 1933. Por otro lado, Berenice Abbott recibe varios encargos públicos con el fin de catalogar todos los edificios de la ciudad. Su proyecto artístico, *Changing New York*, se convierte de pronto en una empresa municipal con doce trabajadores que registran y documentan la arquitectura y los cambios urbanísticos de la ciudad. Un proyecto en el que la fotografía fue acompañada de un vasto trabajo administrativo y burocrático. Durante estos trabajos, Abbott y Evans optan a menudo por la cámara de gran formato para registrar con mayor nitidez, lo cual les obligaba a pensar su posición en la toma, impidiendo a la vez la captura instantánea o caprichosa.

Figura 6



Sander, A. (1932). *Varnisher* [Fotografía].

Figura 7



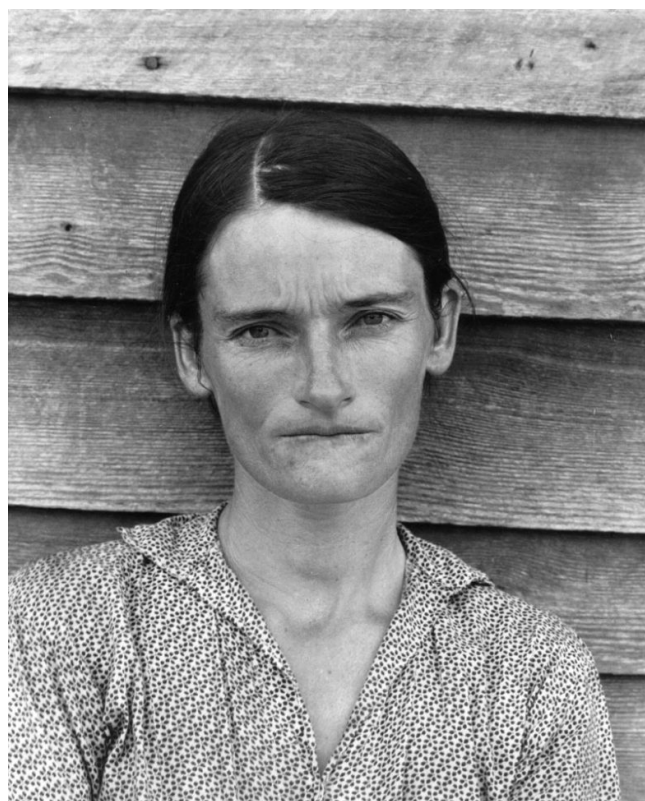
Sander, A. (1926). *Master Mason*. [Fotografía].

Figura 8



Abbott, B. (1938). *Vista. Thames Street, No. 22, Man.* [Fotografía]

Figura 9



Evans, W. (1936). *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama.* [Fotografía]

Figura 10



Evans, W. (1936). *Love Before Breakfast*. [Fotografía].

Figura 11



Abbott, B. (1935). *Hell Gate Bridge, inverted, Astoria, Queens*. [Fotografía].

Esta apuesta por la catalogación de la arquitectura de la ciudad dentro de la WPA (1935 – 1945), se ve pronto compensada por otro gran impulso desde el gobierno de Roosevelt: la Farm Security Administration (1935-1943). La FSA nace entonces con el objetivo de proponer subvenciones para los pequeños campesinos, fomentar nuevas cooperativas y planificaciones culturales, incluyendo un sinfín de propuestas que, en una fase inicial, requieren también de una documentación detallada sobre el entorno rural. El responsable de la sección fotográfica, Roy E. Stryker, decide contar para ello con Walker Evans, quien impondrá el estilo de la FSA y las mismas líneas de acción dentro del proyecto. El propio Stryker solicitó al resto de fotógrafos que estudiaran y copiaran el trabajo de Evans, incluso después de que éste abandonara el proyecto.

No obstante, más allá de los encargos y de la notoriedad que adquirió el estilo dentro de los círculos fotográficos, es fundamental comprender también el papel del museo y el de la crítica de arte dentro de la consolidación del estilo documental. En 1938 el MoMA llevó de gira por todo el país una exposición de la FSA. El mismo año, Beaumont Newhall publica un artículo titulado “*Documentary Approach to Photography*”, al cual se siguen numerosos escritos por autores como McCausland, Stryker, Lange o Abbott, quienes reflexionan y asientan las bases del estilo documental. En un inicio, estos artículos, como el de Newhall, destacan la importancia del contenido sociológico del estilo, siguiendo las directrices teóricas de la fotografía documental en Alemania. No obstante, a pesar de las propuestas iniciales, con la continuidad de la FSA, cuyo enfoque empezó a recaer en la pobreza y en el rostro humano de los campesinos desfavorecidos, el estilo empieza a deslizarse hacia otros lugares.

Por un lado, se acentúa esta visión sobre la pobreza y se busca de forma incansable el impacto social y humano. Paralelamente, el nacionalismo crece ante la proximidad de la guerra y se exige cada vez más un compromiso mayor por parte del fotógrafo. Por estos factores e influenciados por diversos críticos y fotógrafos, el estilo documental empieza a coquetear con el texto, en un sentido más narrativo, y a vincularse con el reportaje de prensa, desde una perspectiva más edulcorada.

Si bien es cierto que el estilo documental había utilizado desde el inicio series de imágenes, se hacía desde un propósito de investigación, con un fin archivístico, no con el fin de generar una historia narrativa en su sentido más clásico. Figuras como Steichen y numerosos teóricos influyentes forzaron y apoyaron este deslizamiento del documental hacia una fotografía más humanista. Poco a poco, esta fotografía consiguió opacar la intención inicial del estilo, el cual buscaba generar un estudio exhaustivo y riguroso de su tiempo, para recalcar la posición del fotógrafo como narrador de historias. De esta manera, se va generando una fotografía más sentimental que ensalza la universalidad humana y que marcará las pautas del fotoperiodismo durante las décadas posteriores. Tras el trauma de la guerra, la exposición *The Family of Man*, en 1955, reafirma todos estos propósitos, inaugurando las nuevas premisas de un fotoperiodismo que triunfará en occidente en su dimensión narrativa, más allá de la premisa fundacional del documental. Habría que esperar a la década de los setenta para reencontrarse con este y poner de nuevo en valor la apuesta por el documento.

4.4. LAS REVOLUCIONES DE LOS AÑOS 60 Y SU LEGADO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Desde 1839, fecha en la que se anuncia en Francia el primer daguerrotipo, la historia de la fotografía inicia un camino de constantes alcances y repercusiones. Desde ese momento, la imagen fotográfica empieza a ocupar el lugar de la pintura en su labor de retratar la sociedad y los paisajes de la época, al mismo tiempo que reta a las sociedades a un nuevo proceso de alfabetización.

Con el paso de las décadas, las mejoras técnicas y la democratización del medio, se producen cada vez más imágenes que desplazan los enfoques tradicionales del arte y que posibilitan la efervescencia de las vanguardias. Así pues, en los años veinte, especialmente en Francia y Alemania, empiezan a convivir anclajes a la tradición con apuestas por movimientos como el impresionismo, el futurismo, el cubismo, el surrealismo, el expresionismo, el

fauvismo... La figura del genio empieza a imponerse y asimilarse, superando la hegemonía de la tradición representativa, ahora conquistada por la fotografía. Paralelamente, en los años treinta, obras como *El autor como productor*⁸ o *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*⁹, de Walter Benjamin, tienen lugar con el fin de generar una nueva política de la imagen. Una forma de hacer, desde el arte, que atienda las necesidades sociales, más allá de la posición romántica del artista.

La guerra, sin embargo, opaca todas estas propuestas, que se retomarán de forma distinta y diversificada a finales de los años sesenta. Así pues, con el estallido del conflicto bélico, la euforia de la modernidad y la vanguardia artística se ven radicalmente interrumpidas. El periodo de entreguerras fragua en todos los espacios posibles y causa una crisis que constituye, en gran parte, la herencia del arte contemporáneo. Tras la guerra, muchos artistas se refugian en Estados Unidos, donde conviven grupos que influyen de manera decisiva en las nuevas prácticas artísticas. Todos ellos atienden a cambios sin precedentes: la expansión de las ciudades, la imagen televisiva, el auge del automóvil, la incorporación de la mujer al mundo laboral... Estados Unidos se sitúa a partir de entonces como la nueva potencia económica y cultural de occidente, mientras los estudios sobre la historia hegemónica y colonial empiezan a cuestionarse. La Guerra Fría sirve como telón de fondo para nuevos giros filosóficos y artísticos que, acompañados de un mercado neoliberal desbocado, empiezan a mostrar la realidad más poliédrica que nunca.

En este momento, toda idea de progreso había quedado truncada e iban apareciendo distintas aportaciones que apuntaban, y siguen haciéndolo, a aquellos factores que nos modelan y nos limitan como sociedad. Pensadores como Foucault, Derrida, Baudrillard o Butler empiezan a situar las estructuras y los modelos sociales como bases de una construcción identitaria, a defienden que la identidad no existe por sí misma, sino que se constituye en base a aquello que la rodea. Ante estas nuevas posturas, el arte también aterriza y se desmarca de una supuesta esencia en la que ya no era posible creer. Retomando así la herencia de Benjamin, algunas prácticas artísticas se distancian de la idea de “aura” y de la visión romántica del artista. La respuesta optimista de las vanguardias queda lejos y la figura del genio-artista se agota como posibilidad para seguir expresándose: si la identidad era mutable, el arte también debía serlo.

Más allá de la representación, el artista de los años sesenta y setenta empieza a mezclarse con otras disciplinas, generando otros códigos que le sirven para reflexionar y analizar cuestiones que le rodean: aspectos políticos e históricos, cuestionamientos de género, cuestiones de identidad, posturas decoloniales, reflexiones sobre la globalización, sobre el mercado, sobre el paisaje urbano, sobre los medios de comunicación... Para ello, los artistas contemporáneos contemplan la renuncia a soportes tradicionales, más allá del lienzo o incluso más allá del mismo resultado, como empezaría a ocurrir con la performance. En este camino, cabe señalar el trabajo pionero de Duchamp, puesto que a finales de los cincuenta ya se asimilaba su propuesta de ready-made. Como Duchamp, otros artistas apuntan a la liberación del artista del saber hacer. Para estos, el virtuosismo técnico queda relegado a un segundo plano y, cada vez más, la tecnología y el uso de materiales ya contruidos adquieren un papel fundamental.

Paulatinamente, en los principales focos culturales de Estados Unidos o Europa, los artistas empiezan a desarrollar su trabajo desde una postura disidente y contracultural, que fue acompañada de mayores índices de alfabetización y de estudios en universidades dentro de las ciudades más avanzadas. Muchas prácticas trasgresoras en sus formatos dieron paso a nuevas corrientes como el movimiento Fluxus o el grupo Dada. Música, danza, performance, pintura, fotografía y vídeo se mezclaban entre sí huyendo de encasillamientos y convenciones tradicionales. Los años sesenta servirían de formación para artistas como: Allan Kaprow, Yves Klein, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Joan Jonas, Vito Acconci, Bruce Nauman, Marina Abramovic, coreógrafos de la Judson Church... Poco más tarde se empezarían a asimilar distintas corrientes de arte conceptual, propuestas de artistas feministas y posturas disidentes con respecto al sistema cultural imperante. Tal como afirma Foster “*el arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que debía de ocuparse*¹⁰⁾”

8 Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Mexico: Itaca.

9 Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Mexico: Itaca.

10 Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, p. 189

Figura 12



Duchamp, M. (1917). *Fuente*. [Escultura ready-made].

Figura 13



Klein, Y. (1960). *Anthropométrie de l'Époque Bleue 74*. [Pintura].

Figura 14



Rauschenberg, R. (1964). *Retroactive I*. [Pintura].

Figura 15



Abramović, M. (1975) *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. [Performance].

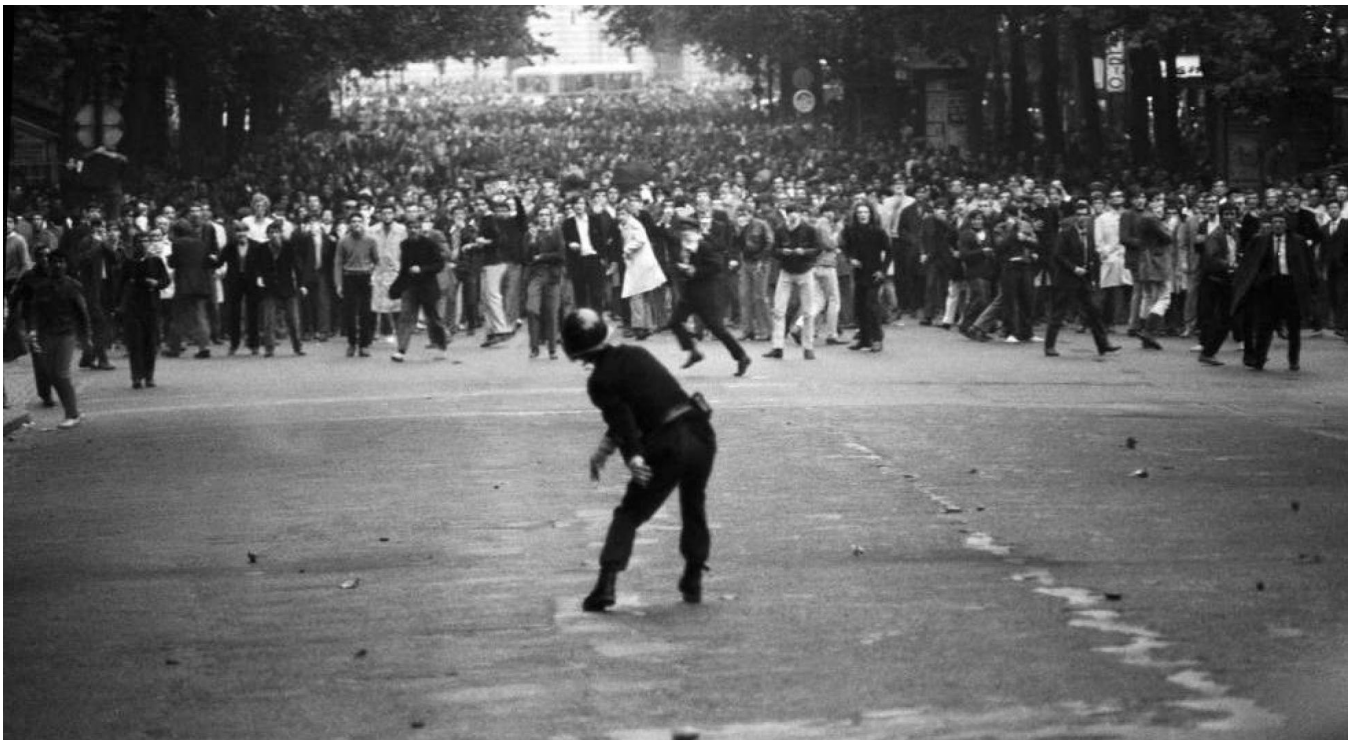
Durante estos años se fue modificando la concepción de artista y, atendiendo al consenso entre los nuevos espacios de legitimación, el arte se fue construyendo entre fronteras cada vez más amplias. A finales de los años sesenta, y especialmente teniendo como referencia el mayo del 68, las prácticas artísticas contemporáneas fueron perdiendo su unidad, caracterizándose por beber de otras disciplinas tradicionalmente diferenciadas, desplazándose en numerosas direcciones y concibiéndose desde lo múltiple. El arte y la fotografía fueron derivando en lo contrario de lo que fueron en su día, convirtiéndose en un espacio de constante revisión.

La obra de Josep Fontana, *Por el bien del imperio*¹¹, nos sitúa precisamente en este contexto, planteando un análisis sobre los años de la guerra fría y los conflictos que acompañaron el nacimiento de todas estas posturas artísticas y filosóficas. Desde el mayo del 68 en Francia, pasando por Estados Unidos y por la primavera de Praga, Fontana expone una realidad compleja protagonizada por los hijos de una burguesía acomodada que, pese a no conseguir mejoras en la batalla por la igualdad, abrieron paso a transformaciones sociales de gran relevancia y de especial repercusión en el campo del arte. Tal como apunta el autor:

“Y sin embargo, aunque todos estos movimientos que pretendían cambiar el mundo fracasaron, no lo hicieron sin dejar huella. Los cambios sociales, culturales y en las formas de vida que se introdujeron en los años sesenta fueron importantes y duraderos: los afroamericanos obtuvieron nuevos derechos en los Estados Unidos –dejaron de ser discriminados, aunque siguieran marginados, en el mundo occidental las mujeres ganaron espacios de libertad y hubo cambios en la conducta sexual, en especial por parte de los jóvenes; el movimiento ecologista tomó una fuerza que no ha hecho más que aumentar desde entonces”.

Hoy no cabe duda de que estos movimientos provocaron una búsqueda de libertades que, en algunos casos, calaron profundamente y posibilitaron el surgir del actual paradigma artístico. Durante los años sesenta, las generaciones más jóvenes de las que nos habla Fontana sembraron la crítica que hoy sigue latente en los proyectos que atiende este trabajo.

Figura 16



Nota: Un policía lanza una piedra a los manifestantes el 6 de mayo de 1968, durante los enfrentamientos en París. Autor de la imagen: Gökşin Sipahioğlu.

4.5. EL ESTILO DOCUMENTAL EN LOS AÑOS 70

En su libro *Aún no, sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos*, Jorge Ribalta realiza un exhaustivo trabajo para analizar qué ocurre con la fotografía documental tras la neutralización de la fotografía humanista que predominó después de la guerra. En él, Ribalta se centra en la relación del documental vinculado a la representación de la clase obrera, una cuestión que trabaja también como comisario. En este caso, nuestro trabajo no aborda un análisis del documental proletario, cuyo objetivo es la autorrepresentación de los trabajadores. No obstante, la aportación de Ribalta resulta fundamental, ya que recoge diferentes aportaciones centradas en la recuperación del estilo documental durante los años setenta.

Es necesario entender que, tal como analizan autores como Eric Hobsbawm, los años cincuenta y los años sesenta estuvieron atravesados por un periodo de mejora en la calidad de vida de los trabajadores, lo que han llamado como “*los años dorados*”¹² del capitalismo. Numerosos países occidentales construyeron un estado de bienestar en el que los espacios de producción aceptaban mejoras en las condiciones de sus trabajadores a cambio de una estabilidad sin protestas. Paralelamente, las ciudades iban creciendo, los movimientos migratorios se producían con más frecuencia y teóricos como Lefebvre empezaban a hablar del “*derecho a la ciudad*”¹³.

Por otro lado, y como se ha apuntado en el apartado anterior, a finales de los años sesenta empiezan a calar los discursos sociológicos y artísticos que denuncian la realidad de grupos más vulnerables. El mayo del 68 supuso un momento de inflexión y el año 1973 llega con la primera crisis del petróleo, lo cual vuelve a desembocar en un periodo de crispación y de crisis social. Ribalta defiende en su texto cómo este momento de depresión económica establece una analogía con respecto a la crisis del 29 y cómo sirve de escenario a la hora de replantearse una nueva forma de fotografía documental. Una cuestión que es más simbólica que constituyente, ya que ni el estilo documental surgió tras el crack del 29 ni el resurgimiento del documental de los setenta podría atribuirse de manera exclusiva a una inflexión económica.

En Estados Unidos, a finales de los años sesenta, se habían producido varias exposiciones relevantes que recuperaban la idea de “documental” a través de fotógrafos como Garry Winogrand, Lee Friedlander o Diane Arbus. En 1971 se produce la gran retrospectiva de Walker Evans en el MoMA y en 1972 otra exposición dedicada a Stryker y a la Farm Security Administration. Aparecen más libros y nuevas revisiones al documental de los años treinta, entre los que se incluye la aportación de William Stott: “*Documentary Expression and Thirties America*”¹⁴, la cual da cabida a una reflexión más profunda sobre el poder legitimador de la imagen y su uso como aparato ideológico del estado. De estas lecturas, surgen entonces posiciones más críticas con respecto al documental y a la deriva que había tomado en los cuarenta, entendiendo su inmersión dentro de un discurso disciplinar y capitalista.

De esta manera, y también en Estados Unidos, es como surge a mediados de los setenta una agrupación de artistas más comprometidos con la fotografía, conscientes de su responsabilidad social. Martha Rosler, Allan Sekula, Fred Lonidier y Phil Steinmetz trabajan de manera independiente, pero mantienen un discurso común, que empiezan a plasmar a través de textos e iniciativas colectivas. Es en este marco en el que se produce un texto de Allan Sekula, que podíamos considerar como el manifiesto de la fotografía documental de esta década: “*Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*”. Este texto surge en 1978, cuando ya se habían producido varios trabajos de este grupo de artistas de San Diego, influidos, como ellos afirmaban, por el antinaturalismo de Bertolt Brecht, por el cine autorreflexivo de Godard, con su grupo Dziga Vertov, o por otros cineastas como Chris Marker.

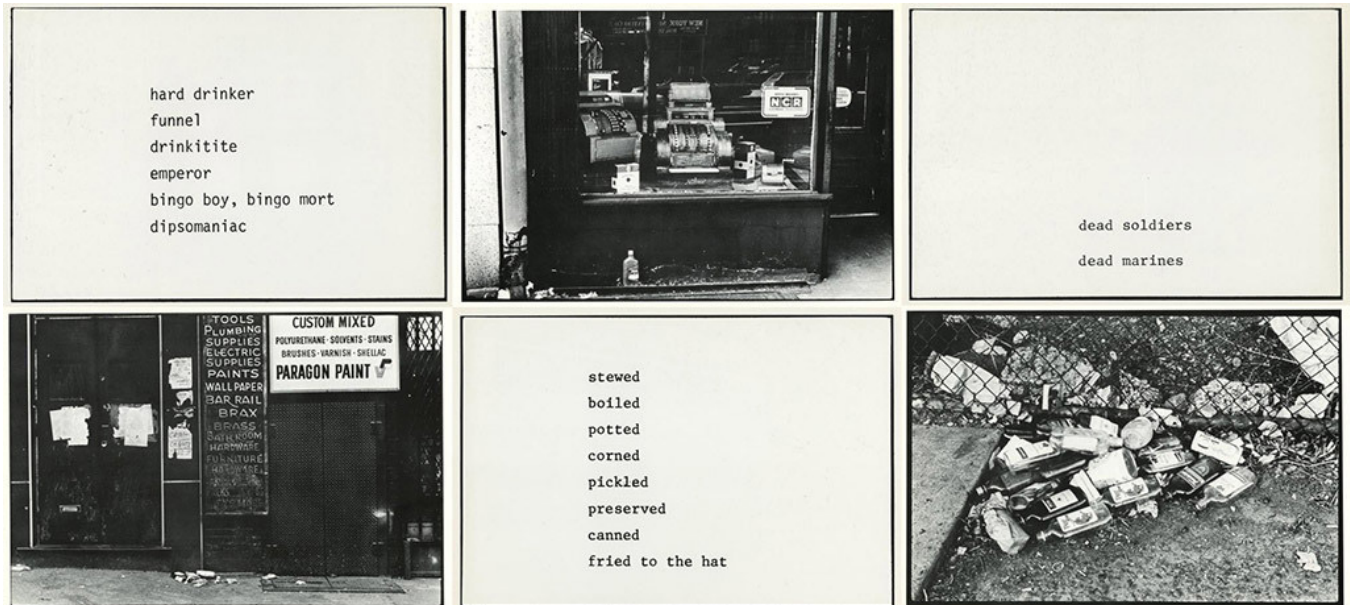
El texto de Sekula debe comprenderse como un alegato por la revisión del documental, como un impulso por devolver a la fotografía su dimensión social y por partir de una capacidad crítica con respecto al contexto. Para Sekula, la fotografía documental debía liberarse de un positivismo arraigado, de una forma de hacer que representaba a los desfavorecidos o a las minorías de forma victimista y paternalista, sin poder revertir así ninguna desigualdad. Sekula era claro en su posición política a través de este texto, en el que visibilizaba una crisis que calaba en el mundo del arte:

12 Hobsbawm, E. (2011). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

13 Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. España: Capitán Swing.

14 Stott, W. (1986). *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press.

Figura 17



Rosler, M. (1975-1975). *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. [Fotografía].

Figura 18



Lonidier, F. (1983). *I Like Everything Nothing But Union*. [Fotografía y texto].

Nota: Maxwell Graham/Essex Street, New York, 2018, imagen de la exhibición

“Necesitamos una política económica, una sociología y una semiótica no formalista de los medios. Es necesario que entendamos que la publicidad es el principal discurso del capitalismo; para ello debemos poner al descubierto el vínculo que existe entre el lenguaje de las necesidades y el fetichismo de la mercancía. A partir de esta base podrá desarrollarse un arte representativo crítico, un arte que apunte abiertamente al mundo social y a la posibilidad de que se dé una transformación social concreta¹⁵”.

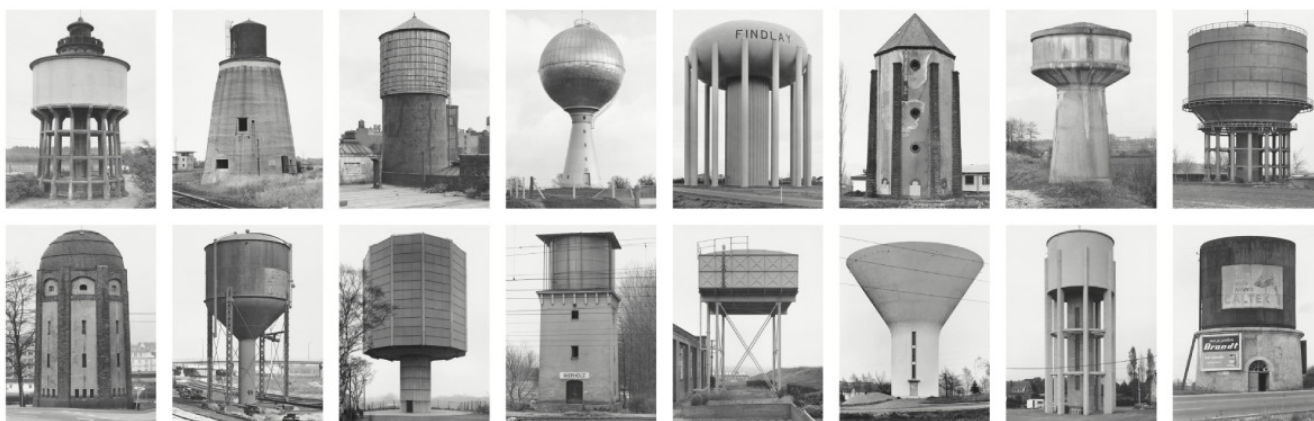
Sekula señala en este texto la necesidad de llevar a cabo un arte documental que contribuya a la comprensión de la realidad de una forma crítica. Para ello, el autor sugiere diversas posibilidades, que van más allá de un método ortodoxo, pero que deben, necesariamente, señalar el contexto de las imágenes:

“Un pequeño grupo de artistas contemporáneos están trabajando en un arte que aborda el orden social de la vida de la gente. La mayor parte de sus obras todavía emplean la fotografía y el vídeo, y tienen en el lenguaje escrito u oral un fuerte aliado. Estoy hablando de un arte representativo, un arte que se refiere a algo más allá de él mismo¹⁶”.

Sekula señala cuestiones que son recogidas y suponen el fundamento de los proyectos que se han seleccionado en este trabajo, como la relevancia de dejar de concebir la imagen como una ventana al mundo y la necesidad de reconocer la fotografía como un lenguaje inmerso en la sociedad. Para él, las imágenes deben ir acompañadas de varios elementos, como puede ser el texto, que contribuyan a comprenderlas teniendo en cuenta una estructura más amplia y compleja. De otro modo, según el autor, el género documental estaría contribuyendo “al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyeurismo, al terror, la envidia y la nostalgia; y, en cambio; sólo un poco a la comprensión crítica del mundo social¹⁷”.

Paralelamente, resulta significativo también como en Alemania, durante los años setenta se recupera el género documental desde diversas perspectivas. Por un lado, se producen revistas como *Arbeiterfotografie*, en las que se reactiva una fotografía sobre la autorrepresentación del proletariado, influenciada por la herencia de John Heartfield y desde ideologías marxistas. Por otro lado, aparecían figuras verdaderamente influyentes dentro de la historia de la fotografía como Bernd y Hilla Becher. En 1975, en Nueva York, tiene lugar una gran exposición titulada “*New Topographics*” que expone los trabajos de estos dos artistas, junto con otros artistas americanos como Robert Adams, Lewis Baltz o Stephen Shore. No obstante, según Jorge Ribalta: “Aunque *New Topographics* surgía de una interrogación crítica sobre el estatuto del documento fotográfico, retrospectivamente podemos interpretarla como una defensa de una tradición documental americana y, en este sentido, como una reacción conservadora a la reinención documental¹⁸”.

Figura 19



Becher, H., Becher, B. (1967-1980). *Water Towers*. [Fotografía].

15 Sekula, A. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. (2007). En: Ribalta, J. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*. (pp. 35-64). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 39.

16 Sekula, A. Op. Cit., p. 39.

17 Sekula, A. Op. Cit., p. 41.

18 Ribalta, J. (2005). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos [1972-1991]*. Madrid: Museo Reina Sofía, p.22.

Desde la documentación exhaustiva de la arquitectura industrial en vías de desaparición de Bernd y Hilla Becher, hasta el proyecto “*The Bowery in two inadequate descriptive systems*”, a través del cual Martha Rosler cuestiona la imagen mediática del barrio Bowery, se establecen diversas vías de reinventar el estilo documental. No obstante, esta nueva forma de encarar la deriva y la problemática que había adoptado el estilo, no puede reducirse solamente a Estados Unidos y Alemania. Francia, como ya se ha apuntado, era la cuna de un nuevo cine políticamente consciente y posicionado, que bebía del “cine directo” y servía de gran influencia para esta reinención de la fotografía documental. Gran Bretaña, por otro lado, servía como escenario para autoras como Jo Spence, otra figura relevante dentro de esta reinención del documental, cuyo trabajo se centraba en la crítica de la representación y desde el feminismo. Reducir la “reinención del documental” de los años setenta a estos espacios y nombres supone quedarse en una capa superficial teniendo en cuenta la cantidad de apuestas y ecos que se produjeron en numerosos países como en muchos de Latinoamérica. No obstante, la aportación de artistas como Sekula y Rosler, supone una gran influencia para este trabajo, puesto que posibilitaron un camino fructífero hasta la actualidad en la que se insertan los trabajos que aquí se recogen.

4.6. APUNTES SOBRE EL CONTEXTO SOCIAL Y ARTÍSTICO VALENCIANO DESDE LOS AÑOS 70 HASTA LA ACTUALIDAD

4.6.1. La herencia del arte conceptual en los años 70

En España, tanto el impacto del arte contemporáneo como las revoluciones del 68 fue mitigado, cuando no violentamente censurado, dada la situación política de dictadura. Durante la posguerra, muchos artistas se habían visto obligados a salir del país y para los que se quedaron las vías de expresión se veían limitadas: o representaban el paisaje social y las regiones sin recaer en la controversia o huían de toda representación a través del formalismo. Es en este contexto cuando emerge una actividad relevante desde colectivos como la Tercera Escuela de Madrid, el grupo Pórtico en Zaragoza, el grupo Dau al Set o el grupo El Paso en Madrid.

En el ámbito de la fotografía, el estilo documental no fue acogido como tal en ningún momento. Como analiza Laura Terré¹⁹, durante las décadas de 1950 y 1960 quedaron emparentados un conjunto de fotógrafos que fueron en realidad un grupo bien heterogéneo. En contraposición al pictorialismo, pero próximos a la Straight Photography, a las posiciones humanistas o a la búsqueda del “momento decisivo” encabezado por Henri Cartier-Bresson, autores como Ramón Masats, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Ricard Terré, o Francesc Català-Roca fueron tomando relevancia con sus reportajes fotográficos de posguerra.

Habría que esperar a la democracia para que las artes plásticas reunieran mayor efervescencia y mayor contacto con respecto lo que estaba ocurriendo fuera. Aunque ya en los años setenta empieza a surgir un movimiento relevante para esta investigación: el arte conceptual. Un arte que influirá de forma decisiva en las prácticas de las de los artistas que se recogen aquí, que llegó con cierto retraso con respecto a otros países como Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, aunque había precedentes en Tàpies, el grup ZAJ o el Jardí del Maduixer. Tal como recoge la historiadora Victoria Combalía: “*En España, el arte conceptual surgió en 1971 en la llamada Muestra de Arte Joven de Granollers (una pequeña ciudad cercana a Barcelona) en donde se pudieron ver obras de García Sevilla, Carlos Pazos, Angel Jové, Jordi Benito o Francesc Abad*”²⁰.

Aunque la información no llegaba a España fácilmente, en los años setenta empezaban a filtrarse revistas e información de artistas exiliados como Antoni Muntadas y Francesc Abad. De esta manera, se recogían referencias artísticas en las que lo que imperaba era la idea; una idea que podía materializarse de formas muy diversas y mediante soportes que incluían materiales efímeros y nuevos medios, como la fotografía y el vídeo. Una cuestión que resulta muy relevante dentro de este trabajo. Vito Acconci, Douglas, Huebler, Dennis Oppenheim habían llevado a cabo prácticas que se asemejaban a lo que ocurriría más tarde en España. No obstante, como apunta Combalía, la apuesta por un discurso crítico fue una de las mayores innovaciones de algunos de estos artistas:

19 Terré, L. (2006) *Historia del grupo fotográfico Afal, 1956/1963*. España: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

20 Combalía, V. (2022). *El arte conceptual español en el contexto internacional*. <https://victoriacombalia.com/wp-content/uploads/2020/01/Arte-conceptual-esp%C3%B1ol.pdf>, p.1



Muntadas, A. (1980). *La Televisión*. [Instalación].

“El Grup de Treball catalán, fue, junto a Hans Haacke, el CAYC argentino y algunos otros artistas aislados como la norteamericana Martha Rosler o la británica Mary Kelly, uno de los pocos ejemplos de arte conceptual politizado o fuertemente crítico con la realidad política o social de su país²¹”.

Es muy importante destacar el trabajo de estos artistas puesto que, más que la práctica fotográfica de ese momento en España, fueron pioneros en repensar el medio fotográfico y el vídeo, en cuestionar sus posibilidades discursivas y en poner en duda la importancia de la autoría, quedando al margen de las escuelas o estilos imperantes en las escuelas o salones de fotografía.

En su caso, la imagen se inserta como un dispositivo cargado de símbolos y de intenciones. Autores como Antoni Muntadas empiezan así a apuntar a los medios de comunicación como aparatos ideológicos del capitalismo y, desde una posición crítica, señalan la necesidad de detenerse ante las imágenes que llegan mediante la publicidad o la televisión. Estas influencias, se recogerán durante las décadas sucesivas y, más allá del conceptualismo, se sitúan también en la base del concepto *Imagen ensayo* que aquí se pretende abordar. Como veremos, los autores y los trabajos que se recogen en esta investigación, parten de este punto y asimilan claramente estas influencias, tanto a nivel formal como discursivo. Asimilan las posibilidades de una práctica artística en la que impera la idea y las infinitas posibilidades de materializar un discurso crítico.

4.6.2. La escena de la fotografía de los años 80 en la Comunitat Valenciana

Para lograr una imagen aproximada de la realidad cultural del territorio valenciano en los años 80, parece apropiado utilizar, entre otros materiales, una de las fuentes primarias como es la entrevista realizada a Pep Benlloch, fundador de Visor, la primera galería dedicada a la fotografía, inaugurada en el año 1982. En esta entrevista, y para hablar de los primeros pasos de la galería, Benlloch reconoce la influencia directa de la escena de la fotografía en Cataluña:

“En eixe moment hi havia un grup d’artistes a València que volien exposar, a finals dels setanta i a inicis dels vuitanta, però com que no hi havia cap lloc vam dir: anem a crear-lo. El que vam fer va ser fixar-nos amb el que feien a Barcelona, perquè allí ja comptaven amb el Centre Internacional de Fotografia [...] eixa va ser la nostra inspiració per tal de crear un lloc que proporcionés un espai de formació, d’escola i de galeria. Jo ja coneixia a Fontcuberta a finals dels anys 70, havia estat als debats de la primavera fotogràfica, allí ja es parlava sobre la docència, sobre la història de la fotografia dins les Belles Arts i sobre qüestions que, a dia d’avui, encara estan per resoldre’s”.

Spectrum había sido la primera galería en España especializada en la exhibición y venta de fotografía, situada Barcelona, y dirigida por Albert Guspí y Sandra Solsona. Tal como se recoge en el programa de mano de la Virreina, a propósito de la exposición *“La fotografía «creativa» en Cataluña (1973-1982)”*: *“Guspí consiguió en un tiempo récord establecer contactos con galerías extranjeras y posicionarse en el incipiente mercado de la fotografía”*²². Guspí fue también el fundador de Grup Taller d’Art Fotogràfic, escuela de fotografía, e inauguró el Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB) en 1978. Impulsos que tuvieron una repercusión relevante, tanto dentro como fuera de Cataluña, en un momento en el que la fotografía en España, según Benlloch, era mayoritariamente cercana al fotoperiodismo, *“excepto algunos autores que hacían algo diferente, algo que con el tiempo podría entenderse como un estilo documental más subjetivo”*²³.

En cuanto al panorama cultural valenciano, a principios de los años 80 atraviesa un periodo de efervescencia relevante, causado por el final de la dictadura. Tanto en la Generalitat como en el Ajuntament de València surgen muchos cambios y aparece la Sala Parpalló, con una importante programación de fotografía. En Castellón, Cànem Galería abre en 1974, al otro extremo, en Alicante, el MACA. En València habían abierto ya otras galerías de arte contemporáneo como la Galería Punto o la Galería Val i 30 en el momento en el que se suma Visor, con su apuesta por integrar la fotografía con el resto de las artes. Es un momento especial para la escena de la música, con la Nova Cançó y con la consolidación de autores que habían iniciado su trabajo al final de la dictadura. En definitiva, era un buen momento para la apuesta cultural en la ciudad.

La galería Visor entra en contacto desde el inicio con otras propuestas dedicadas a la fotografía en España, participan en la Primavera Fotográfica del 1984 y en ese mismo año se organizan las primeras Jornades Fotogràfiques en València. Nombres como Cristina Zelich, Joan Fontcuberta, Tony Catany, Humberto Rivas, Manolo Laguillo aparecen en escena y sirven de referencia, al mismo tiempo que empiezan a ser expuestos ya en los primeros años de la galería. Visor expone desde sus inicios fotógrafos valencianos, articula exposiciones itinerantes y proyecta una visión nacional e internacional, a través de ferias de arte y encuentros internacionales relevantes.

Unos años más tarde, en 1986 abre el IVAM, lo cual genera un gran impacto para el panorama cultural valenciano. Vicente Todolí, que ya había comisariado una exposición importante de Walker Evans y otra de Robert Frank en la Sala Parpalló, asume el puesto de director artístico a partir del 1989, cuando el centro inicia verdaderamente su actividad, manteniendo así su interés por la fotografía. Con la apertura del IVAM y coincidiendo con un contexto cada vez de mayor movimiento cultural, a mediados de los noventa surgen nuevos espacios dedicados al arte contemporáneo. En ese periodo, más de doce galerías valencianas empiezan a participar en ARCO; se amplía y se multiplica el acceso a nuevos lenguajes desde la imagen.

Entre los años 80 y los años 90 aumenta también el número de personas que tienen acceso a la universidad, con lo que el intercambio entre futuros artistas empieza a producirse, alcanzando sectores de familias trabajadoras que hasta ese momento no habían tenido esta oportunidad. València ya tenía una tradición de formación artística con la Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1753, pero fue en los años 80 y 90 cuando las reformas universitarias dieron paso a una facultad con departamentos dentro de la UPV.

Si los años 50 y 60 había sido la época dorada del capitalismo en Estados Unidos, podría decirse que muchas regiones de España alcanzaban su estado de bienestar en los años 80-90, en un periodo acompañado por el

22 Ajuntament de Barcelona, La Virreina (23 de diciembre de 2022). *La fotografía “creativa” en Cataluña (1973-1982)*. https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2018-06/LafotografiacreiativaES_0.pdf, p.6

23 Bernabeu, M. Lozano, M.(2019) *Espainvisor*. Valencia: La Documental, p. 43

gobierno de Felipe González, con distintas leyes que hacían recobrar la esperanza entre la clase trabajadora. Las ciudades seguían creciendo, el éxodo rural ya había empezado y las industrias se sustentaban en el territorio valenciano, al mismo tiempo que se sorteaban ya las primeras crisis económicas. Este fue el contexto en el que muchos de los artistas que se analizarán en este proyecto empezaban a formarse: Ana Teresa Ortega, Bleda y Rosa, Pilar Beltrán...

Figura 21



Nota: Imagen de la galería *Espainvisor*, impulsada por Pep Benlloch como *Galería Visor* en 1982 y cerrada en 2019 bajo la dirección de Mira Bernabeu y Miriam Lozano.

4.6.3. Desde los 90 hasta hoy

Desde los años 90 hasta hoy han transcurrido treinta años en los que la Comunitat Valenciana no ha estado exenta de cambios, a nivel social y político. El foco mediático hacia el territorio durante los 2000 ha estado puesto en numerosas tramas de corrupción política, malversación de fondos y gestiones polémicas del gobierno de la comunidad, que llegaron a ejercerse también dentro del ámbito de la cultura, como fue el caso de Consuelo Císcar en el IVAM.

Tras el espíritu de la transición y tras un largo periodo de gobierno del PSPV, que se instaló en la Generalitat durante las primeras legislaturas, en 1999 el gobierno del PP ganó las elecciones y permaneció en la Generalitat hasta el 2015 (año en el que entra la coalición del Botànic, con PSOE y Compromís). Durante este periodo, especialmente desde el 2000 al 2014, la Comunitat atraviesa diversas problemáticas, que han sido abordadas por diferentes artistas desde un posicionamiento crítico, y que aparecen como telón de fondo en las obras presentes en este trabajo.

Por un lado, en el plano urbanístico, se mantenía la filosofía expansionista y la generación de nuevas construcciones, que pasaban por la demolición de antiguos barrios (el caso más mediático fue el Cabnyal-Canyamelar), por la desaparición de huerta, parajes naturales y otros espacios públicos (con fines como la construcción del

circuito de Formula 1). La Comunitat Valenciana se proyectaba hacia el exterior como un lugar favorable para las vacaciones de verano, con grandes resorts (como Marina d'Or), con parques temáticos (como el caso de Terra Mítica en Benidorm) y con grandes complejos arquitectónicos, acompañados de constantes polémicas (como la Ciutat de les Arts i les Ciències). En este periodo, en Castellón se inaugura un aeropuerto sin actividad, Alicante incrementa su actividad turística, aumentan las colonias de residentes británicos y alemanes, València convierte las fallas en icono y la actividad cultural queda mermada, relegada a un plano de resistencia.

En el IVAM, tras el paso de directores como Vicente Todolí o Juan Manuel Bonet, llegan a la dirección Kosme de Barañano y después de él Consuelo Císcar, quién ocupará el cargo de directora durante diez años, desde el 2004 hasta el 2014. En este periodo, no solamente los cargos públicos y las instituciones culturales se ven inmersas en casos de corrupción, sino que la calidad de las exposiciones se ve perjudicada. La apuesta por el arte, como eje transformador del tejido social, queda al margen de la institución pública. Aquellos artistas que se habían formado en los años 80 y 90 siguen trabajando y siguen exponiendo, aunque con apenas apoyo y repercusión, por lo que algunos marchan a otros territorios o buscan otras vías de trabajo. Las galerías de arte resisten en ese momento y ofrecen, en casos como Cànem, Rosa Santos o Espai Visor, aquellas exposiciones o aquellos contenidos que no se contemplaban desde organismos públicos.

Esta situación, de baja efervescencia cultural, empieza a cambiar, sin embargo, a partir del 2015, con cierto optimismo renovado por la ascendencia de votos de izquierda y la generación del gobierno de coalición de Compromís y PSOE en la Generalitat. En este periodo ocurren, de forma paralela, algunos acontecimientos que asientan un tejido cultural cada vez más amplio. Desde el gobierno de la Generalitat y los ayuntamientos aumentan las ayudas y las partidas presupuestarias para cultura, aparecen nuevas becas, nuevos espacios dedicados a exposición o artes vivas y la diversidad hace que surjan también más iniciativas privadas. A continuación, se distinguen algunos proyectos de relevante actividad en la actualidad, considerando instituciones, escuelas o iniciativas privadas cuya labor abarca la divulgación o la formación del arte contemporáneo, integrando la fotografía y la imagen digital.

- Principales museos de arte moderno y contemporáneo: IVAM (Generalitat Valenciana, València), CCCC (Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana, València), EACC (Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana, Castelló), MACA (Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana, Alacant), Bombas Gens (Fundació per Amor a l'Art, València), MuVIM (Diputació de València, València), Las Cigarreras (Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana, Alacant).
- Museos de arte moderno en localidades de menor población: MACVAC (Generalitat Valenciana, Villafames, Castelló), Museo Santa Clara de Gandia (Ayuntamiento de Gandía, València), MACE (Ayuntamiento de Elche, Alicante).
- 19 Galerías en la VAC (Asociación de galerías de arte contemporáneo de la Comunitat Valenciana): Alba Cabrera (València), Aural (Alicante), Benlliure (València), Canem (Castellón), Espai Nivi Collblanc (Castellón), Gabinete de Dibujos (València), Galería Cuatro (València), Jorge López Galería (València), Galería Thema (València), House of Chapaz Flat (València), Isabel Bilbao (Jávea, Alicante), La Mercería (València), Luis Adelantado (València), Rosa Santos (València), SET Espai d'Art (València), Shiras Galería (València), The Liminal (València), Tuesday to Friday (València), Vangar (València).
- Espacios de gestión independiente dedicada a las artes visuales y al arte contemporáneo: Fundación La Posta (València), A10 (València), Cúmul (Castelló), Fantastik Lab (València), Cineporvenir (València),
- Centros de formación de fotografía e imagen: Master de Fotografía, Arte y Técnica (UPV València), EASD (València), LABA (València), Espacio Modotti (València), La Fotoescuela (València), Espai d'Art Fotogràfic (València).

La Comunitat valenciana se encuentra en una etapa que acoge un amplio espectro de las artes visuales, aunque la oferta sigue dividiéndose a menudo entre organizaciones que comprenden la fotografía de forma integrada dentro del arte, y en aquellas que defienden una fotografía de manera independiente, cercana a la filosofía de los tradicionales salones o premios de fotografía. En este proyecto, la fotografía o la imagen que se analiza se integra con el arte actual (artes plásticas, danza experimental, microteatro, performance, cine, música, arte sonoro, diseño, edición), sin olvidar otras ramas del pensamiento como sociología, arquitectura, economía, derecho, urbanismo, medicina... La fotografía, o la imagen, es una herramienta dentro del arte, y no el fin en sí mismo, para los artistas y las obras que se integran dentro de la idea *Imagen Ensayo*. Actualmente, con la consolidación de centros de arte, festivales, editoriales y entramados públicos o privados que favorecen esta percepción de la fotografía, la Comunitat Valenciana se encuentra en un mejor momento para la creación, aunque acompañado de una crisis constante que aboca a todos los artistas a la precariedad y a compaginar sus producciones con múltiples marcos laborales.

Figura 22



Nota: Imagen del Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC) de València, con la exposición del artista Xisco Mensua.

5. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS: FUENTES PRIMARIAS

A continuación, se van a analizar las obras seleccionadas, de forma discursiva y en relación con el enfoque e interés de este proyecto. En el *Anexo I*, se completa el análisis de las fuentes primarias mediante entrevistas y en el *Anexo II* se detallan los aspectos técnicos de las obras, necesarios para comprender de forma más profunda cada trabajo.

5.1. Obra gráfica “Cartografías silenciadas” de Ana Teresa Ortega: sobre la historia oficial

Desde el inicio de su carrera, Ana Teresa Ortega (Alicante, 1952) ha desarrollado un trabajo en el que ha situado la imagen fotográfica en soportes poco tradicionales. A finales de los años 80 ya trabajaba con sus foto-esculturas, conectada con los movimientos del arte conceptual. Su trayectoria, distanciada de los autores coetáneos que tejían un recorrido a partir del reportaje humanista, se ha centrado en generar lenguajes alternativos desde el pensamiento crítico y a través de temáticas como la memoria histórica.

El proyecto *Cartografías silenciadas* consiste en una serie de imágenes que muestran escuelas, conventos, monasterios, plazas de toros, barracones y otras edificaciones que fueron expropiadas para convertirlas en cárceles o espacios de represión tras la Guerra Civil. Este trabajo proporciona una relectura sobre estos lugares donde se ejerció una depuración, una tortura y una explotación para la reconstrucción de un país. Mediante el texto que acompaña la imagen, que indica la ubicación del espacio y los años en los que se utilizó la arquitectura o el paisaje que aparece para tales fines, la autora propone un discurso abierto, que pueda activar la memoria y generar nuevas reflexiones desde la actualidad.

Este trabajo se relaciona con las posiciones teóricas de autores como Michel de Certeau, que analizan el carácter narrativo de la historia y las prácticas que legitiman y condicionan cada aportación textual dentro de este ámbito. En su obra, *La escritura de la historia*²⁴ Certeau parte de que la relación con el pasado es forzosamente ambigua, puesto que el historiador opera con textos que ya han sido resultado de un conjunto de presiones e influencias. La historia se produce desde un lugar institucional y social y es, por tanto, colectiva, por lo que Certeau propone utilizar críticamente este conocimiento para detectar aquello que ha sido eliminado. Un interés que entronca a la vez con el pensamiento de otros autores como Foucault y con posiciones postestructuralistas.

De esta manera, puesto que toda interpretación del pasado será siempre incompleta, Ana Teresa Ortega realiza una investigación en la que comprende la historia como una disciplina crítica. Su obra no se basa en la interpretación del pasado, sino en el análisis de los sistemas de racionalización totalizadora. El trabajo *Cartografías silenciadas*, llevado a cabo durante ocho años (desde 2006 hasta 2014), conlleva una investigación concisa y metódica, en la que la artista ha recuperado información y datos eliminados o eludidos de la historia oficial. Ortega ha publicado así un proyecto que presenta imágenes de gran formato (70x170 cm o 40 x 50 cm), reflejando lugares vacíos que sirvieron de escenario para la dominación y la violencia.

La herencia del estilo documental se comprende aquí como una continuidad en el proceso de investigación archivística y desde la imagen. Sus fotografías responden a criterios de claridad y frontalidad, y la serialización viene determinada por el número de espacios que forman parte de la investigación, dejando poco espacio para la arbitrariedad. Ortega recoge los documentos y los datos posibles que le permiten trazar esta exposición, incluyendo parte de estos archivos en vitrinas. La artista establece cada cronología, recogiendo información en bibliotecas, en archivos de difícil acceso o censurados, se desplaza por las ubicaciones precisas que se extienden por todo el estado y conforma finalmente una exposición que, al mismo tiempo, trasciende cualquier estilo heredado. La obra de Ortega se relaciona de forma íntegra con la principal intención de la autora: activar la imaginación y el pensamiento crítico del espectador.

Didi-Huberman señalaba en su texto “*Imágenes pese a todo*” la importancia de la imaginación como vía de aproximación a aquella realidad que no nos corresponde, incluso cuando se trata del infierno del Holocausto al que se refiere en este libro. Relacionarse con el pasado implica, necesariamente, un esfuerzo extraordinario por imaginar, ya que el error, el desfase, siempre está implícito. En este caso, las imágenes de Ortega no muestran los vestigios de la tortura, ni del dolor, tampoco la rabia o la desesperanza. No obstante, la imagen se presenta para que imaginemos, con todas las lagunas inherentes. Detenerse en estas fotografías, desde la conciencia de dicho error y pese al horror, supone un ejercicio necesario, ya que la imaginación nos permite, al menos, aproximarnos al conocimiento sobre otro tiempo y otra realidad. Didi Huberman exponía: “*Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el icono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio). Una simple imagen: inadecuada pero necesaria*”²⁵.

24 Certeau, M. de. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

25 Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Iberica., p. 67

Figura 23



Ortega, A. (2006-2014). *Monasterio de San Pedro de Cárdena (Burgos), 1936-1939*. [Fotografía]
<https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas/>.

Figura 24



Ortega, A. (2006-2014). *Seminario de Corbán (Santander), 1937-1939*. [Fotografía]
<https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas/>.

Figura 25



Ortega, A. (2006-2014). *Fuerte de San Cristóbal (Pamplona), 1936-1945*. [Fotografía]
<https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas/>.

Figura 26



Ortega, A. (2006-2014). *Penal de El Dueso (Santoña), 1937-1938*. [Fotografía]
<https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas/>.

Figura 27



Ortega, A. (2006-2014). *Balcón de Pilatos (Sierra de Urbasa-Navarra), 1936-(?)*. [Fotografía]
<https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas/>.

Figura 28



Ortega, A. (2006-2014). *Los Merinales (Dos Hermanas-Sevilla), 1943-1962*. [Fotografía]
<https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas/>.

Figura 29



Nota: Imagen de Sala de Exposiciones Auditorio de Santiago de Compostela, 2011. Exposición del proyecto.

Figura 30



Nota: Imagen de la Sala Sempere, Museo de la Universidad de Alicante, 2016. Exposición del proyecto.

5.2. Obra gráfica “Campos de Batalla” de Bleda y Rosa: el paisaje como construcción social

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) han trabajado de forma conjunta desde el inicio de sus trayectorias, aportando un trabajo donde el paisaje se vuelve el tema principal de su análisis. En su proyecto “*Campos de batalla*”, registran la historia latente que reside en diferentes localizaciones. El pasado es revivido a través de la toma fotográfica y se devuelve al espectador desde el silencio, provocando cuestiones sobre las relaciones con el espacio físico y su construcción cultural. Tal como defienden los propios autores:

“Inmersos en su cotidianidad, austeros paisajes, amplias llanuras o simples campos de cultivo, conforman el actual escenario de lo que fue el campo de batalla; donde apenas se hacen visibles las huellas del pasado. Partiendo de la lectura de aquellas escenas pictóricas, hacemos uso de la imagen panorámica y el color para (re)presentar el paisaje; fijando el acontecimiento y el tiempo histórico al que remite la imagen a través de la inserción de una concisa leyenda al pie de la imagen”²⁶.

A lo largo de su trayectoria, Bleda y Rosa han recuperado constantemente la idea del estilo documental desde su contemporaneidad. Cabe detenerse en sus imágenes para encontrar elementos que ejercen ciertas pistas sobre su presente: un colchón tirado en medio del paisaje, elementos urbanos... El texto se vuelve imprescindible en este trabajo que supone un ejercicio significativo de búsqueda. A pie de página, este texto alude a la ubicación del paisaje y al periodo en el que se produjo la batalla a la que aluden. Desde 1994 a 2016, este proyecto se gestó bajo las mismas decisiones formales y haciendo uso de cámaras de gran formato, las cuales otorgan gran nitidez y claridad a las imágenes (tal como usaron exponentes del documental como Abbott o Evans). Sus panorámicas alcanzan un tamaño de 85x150 cm, a través de las cuales se percibe un paisaje y un horizonte, sin más referencias sobre la gran tarea de investigación que llevan a cabo. Tal como afirma la teórica Liz Wells:

“Su motivación es próxima a una antropología visual, intentan revelar y llamar la atención sobre lo que de otro modo podría no ser observado. Su trabajo los ha llevado a visitar ciudades o campos abiertos, a considerar maneras en que la historia de un lugar puede estar oculta a la vista y sin embargo marcar un paisaje, y a reflexionar sobre los orígenes de la humanidad desde el punto de vista de la antropología, la geología y la cartografía.”²⁷

Su rigurosidad y su comprensión sobre la imagen queda influenciada por el estilo documental, que permitió una práctica desde el estudio o la catalogación, aunque sus aportaciones vayan más allá de éste. A nivel formal incorporan la inclusión de texto, el estudio de una composición equilibrada, el color o los formatos propios de cuadros pictóricos. Su trabajo podría relacionarse también con el legado de los Becher en Alemania, aunque la tonalidad de sus imágenes anuncia su propia geografía. En ellas, no se percibe más información que la que detalla el texto. Al margen quedan todos los estudios que los han llevado hasta allí, aunque, en ciertas ocasiones, incluyan ciertos materiales en vitrinas o en soportes auxiliares. A nivel conceptual, y como ocurre con Ortega, sus imágenes podrían considerarse como “fotografías tardías”, imágenes realizadas después del acontecimiento al que aluden. Así pues, a diferencia del estilo documental, remiten a las secuelas de algo que ya sucedió y que, de otra forma, pasaría desapercibido. Esta distancia con el hecho ya ocurrido, tal como analiza David Company, sitúa al espectador lejos del acontecimiento a nivel emocional, proporcionando una aproximación al hecho desde una posición más analítica o sintética.

Tal como los autores cuentan, su interés surgió a partir de *La batalla de Almansa* (1709) una pintura épica que reproduce gráficamente los detalles de esta lucha. Sin embargo, más allá de la descripción del hecho que determina la historia, su interés reside en aproximarse a la influencia del saber ilustrado del siglo XVIII, en cómo este desplazó la teología, determinando nuestra forma de pensar y de sustentar nuestra cultura. *Campos de Batalla* no solamente explora las historias del lugar, sino que deviene una imagen alternativa a aquello que las tensiones sociopolíticas o filosóficas quisieron reflejar en su día mediante la pintura.

26 Bleda y Rosa (23 de diciembre). *Campos de batalla*. <https://bledayrosa.com/>

27 Wells, L. (2022) *Historias sedimentarias: sobre el espacio y el lugar en las fotografías de Bleda y Rosa*. <https://bledayrosa.com/files/lizwells.pdf>

Figura 31



Bleda, M., y Rosa, J. (1995). *Calatañazor, en torno al año 1000*. [Fotografía]. Calatañazor.
<https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Figura 32



Bleda, M., y Rosa, J. (1995). *Entre Toro y Peleagonzalo, primero de marzo de 1476*. [Fotografía]. Toro.
<https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Figura 33



Bleda, M., y Rosa, J. (1995). *Covadonga, año 718.* [Fotografía]. Covadonga.
<https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Figura 34



Bleda, M., y Rosa, J. (1995). *Campos de Bailén, año 1808.* [Fotografía]. Bailén.
<https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Figura 35



Bleda, M., y Rosa, J. (1995). *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*. [Fotografía]. Almansa. <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Figura 36



Bleda, M., y Rosa, J. (1995). *Hacia el desfiladero de Valcarlos, Roncesvalles 778*. [Fotografía]. Roncesvalles. <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Figura 37



Nota: Imagen de la exposición Geografías del Tiempo, en Bombas Gens, 2017. Exposición del proyecto.

Figura 38



Nota: Imagen de la exposición Geografías del Tiempo, en Bombas Gens, 2017. Exposición del proyecto.

5.3. Obra gráfica “Entramats” de Pilar Beltrán: tránsitos, migraciones y derechos humanos

Pilar Beltrán (Castellón, 1969) es una artista que ha trabajado de forma comprometida desde la imagen, abordando problemáticas que subyacen a la realidad contemporánea. Entre lo personal y lo ajeno, su obra se establece a partir de diálogos que señalan fronteras, físicas y simbólicas, sobre el mundo global en el que habitamos. En su proyecto expositivo *Entramats*, la artista presenta cinco trabajos relacionados con la metáfora del entramado, como conjunto de elementos que se cruzan entre sí, y con el tejido, como resultado del enlace entre hilos y materiales.

En *La fábrica de las dones* aborda testimonios de las primeras generaciones de mujeres dedicadas a la industria textil desde los años 20 en Lluçena (Castellón). En *Comité local de refugiados* recoge las entregas hechas, en esta misma localidad, de aquellos que llegaban necesitados (de ropa, zapatillas, medicamentos etc) durante la guerra civil española. Por otro lado, en *Grey Zone* recopila imágenes veladas a partir de materiales de prensa sobre los refugiados en Idomeni durante 2016. La pieza *Container*, alude a la mercancía y al tránsito global, también humano. *Rumours* es una video-instalación que muestra imágenes del mar mediterráneo con sonido de interrupción televisiva, ofreciendo una suerte de efecto óptico en la que aparecen imágenes de las primeras pateras que llegaron a Canarias. Finalmente, *Networking/Mariás* narra la historia de dos mujeres que no se conocen entre sí, pero que trabajan desde el activismo y el compromiso social, haciendo mención a los derechos humanos de la infancia.

Estos cinco proyectos se entrelazan a nivel temático y la imagen aparece en ellos como elemento fundamental, señalando historias, a menudo minúsculas, que apuntan a problemáticas globales. La artista no da respuestas, pero abre interrogantes y apela a la incompreensión que suscita la violación de los derechos humanos. Sin embargo, más allá de establecer una analogía o clasificación entre las problemáticas que aborda, cada proyecto supone una exploración distinta, lo cual proporciona una visión plural y diversa sobre la que detenerse. En este sentido, parece relacionarse con el concepto de *écart* del filósofo François Julien y en oposición a una categorización de lo universal, a menudo enfocada en la exclusión de aquellos valores que quedan fuera de Europa. De esta manera: “*el écart se revela como figura, no de identificación, sino de exploración, haciendo emerger otros posibles*”²⁸, tal como ocurre en sus imágenes.

Esta comprensión de los derechos humanos, en un sentido plural y diverso, entronca a la vez con la idea de “otro universalismo” que propone Sheila Benhabib:

*“Este reconocimiento recíproco de cada uno como seres que poseen el «derecho a tener derechos» implica luchas políticas, movimientos sociales y procesos de aprendizaje dentro y a través de las clases, géneros, naciones, grupos étnicos y credos religiosos. Éste es el auténtico significado del universalismo: el universalismo no consiste en una esencia o naturaleza humana que se nos dice que todos tenemos o poseemos, sino más bien en experiencias de establecer una comunalidad a través de la diversidad, conflicto, división y lucha. El universalismo es una aspiración, un objetivo moral por el que pelear; no es un hecho, una descripción del modo en que el mundo es”*²⁹.

A través de búsquedas en archivos municipales, entrevistas, recopilación y catalogación de textos de diferentes fuentes, Pilar Beltrán lleva a cabo una labor de investigación que se relaciona con el estilo documental por su inquietud sociológica y por su compromiso. El uso del documento se vuelve fundamental, aunque la manera en la que lo utiliza y lo expone difiere de fundamentos estancos u ortodoxos. En *La fábrica de las dones* captura fotográficamente las manos de las mujeres entrevistadas e integra un texto sobre sus relatos en el mismo soporte impreso. Sin embargo, el texto no vuelve a estar presente de esta manera en el resto de proyectos, ni tampoco la serialización fotográfica desde la nitidez y la claridad. Cada proyecto adquiere una forma y revela de forma distinta el proceso de investigación realizado. A veces, como en *Comité local de refugiados*, el mismo documento, proveniente de diversas fuentes externas, se convierte en la obra. Otras veces, como en *Rumours* o *Grey Zone*, la imagen-documento es tratada, velada, intervenida mediante otras técnicas y usos de materiales.

28 Julien, F. (2017). *La identidad cultural no existe*. España: Taurus, p. 47

29 Benhabib, S. (2008). *Otro universalismo: sobre la unidad y la diversidad de los derechos humanos*. Estados Unidos: Yale University, p. 191

Figura 39



Beltrán, P. (2018). La Fábrica de Les Dones-María. [Fotografía]
<https://artesanatander.com/galeria/canem-2021/>

Figura 40



Nota: Imagen de la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 41



Nota: Imagen del catàlogo realizado para la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 42



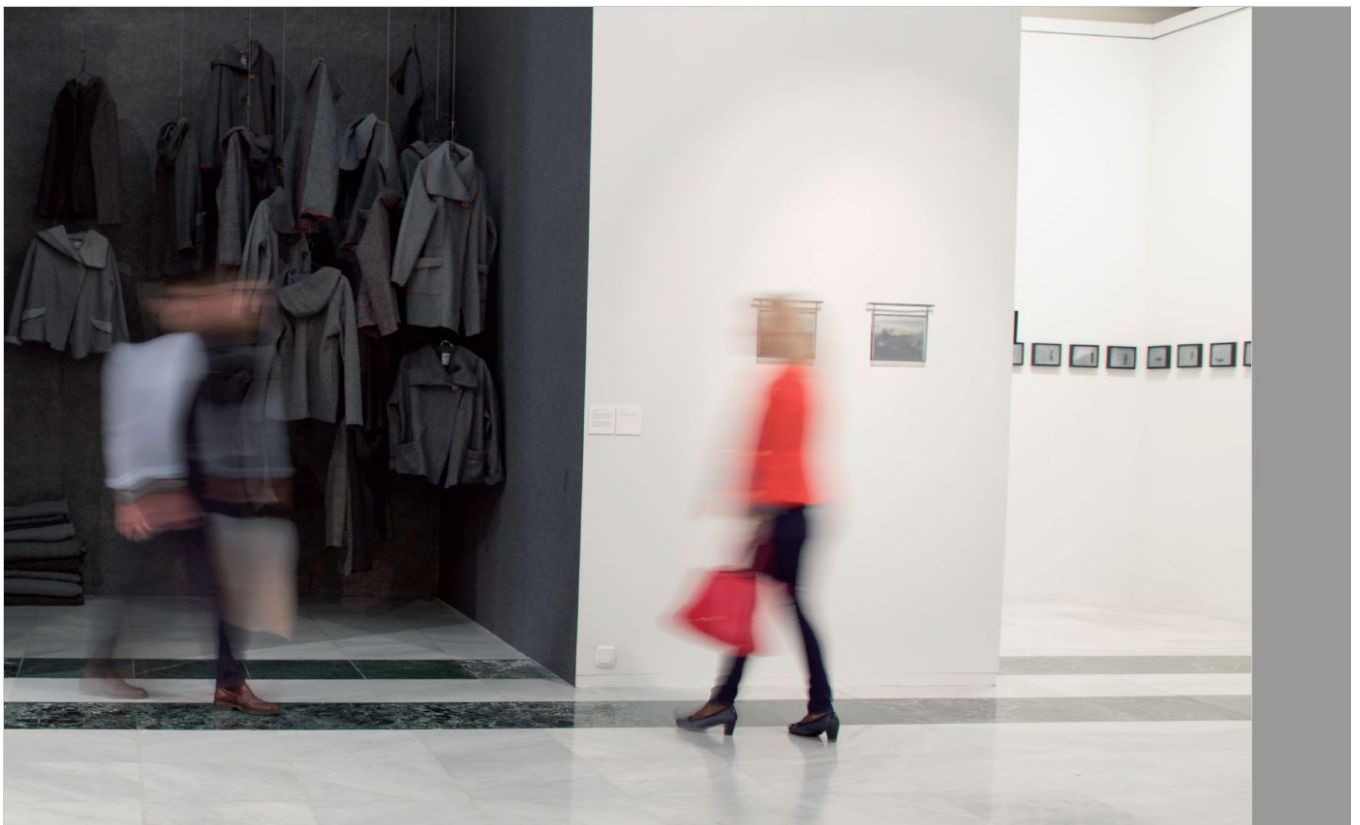
Nota: Imagen del catàlogo realizado para la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 43



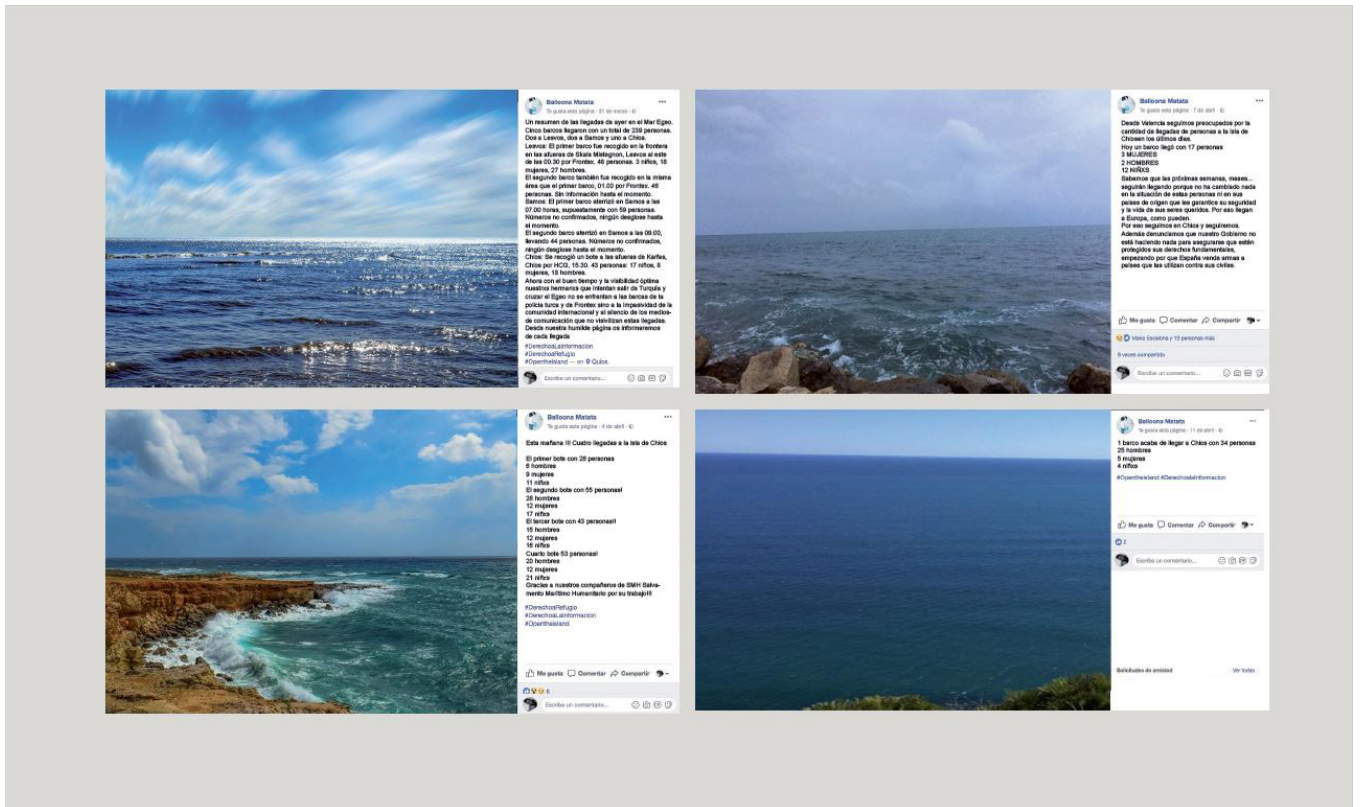
Nota: Imagen del catálogo realizado para la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 44



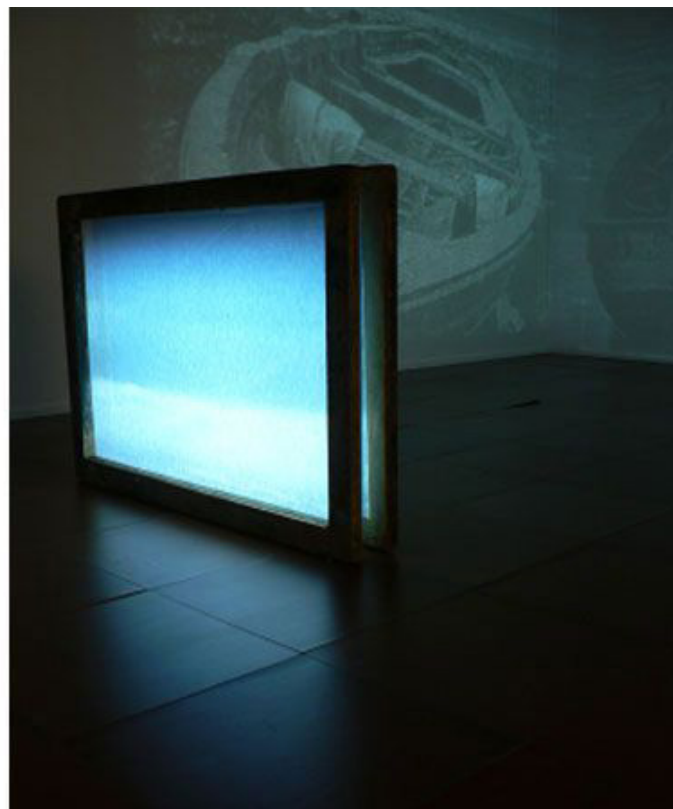
Nota: Imagen de la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 45



Nota: Imagen del catálogo realizado para la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 46



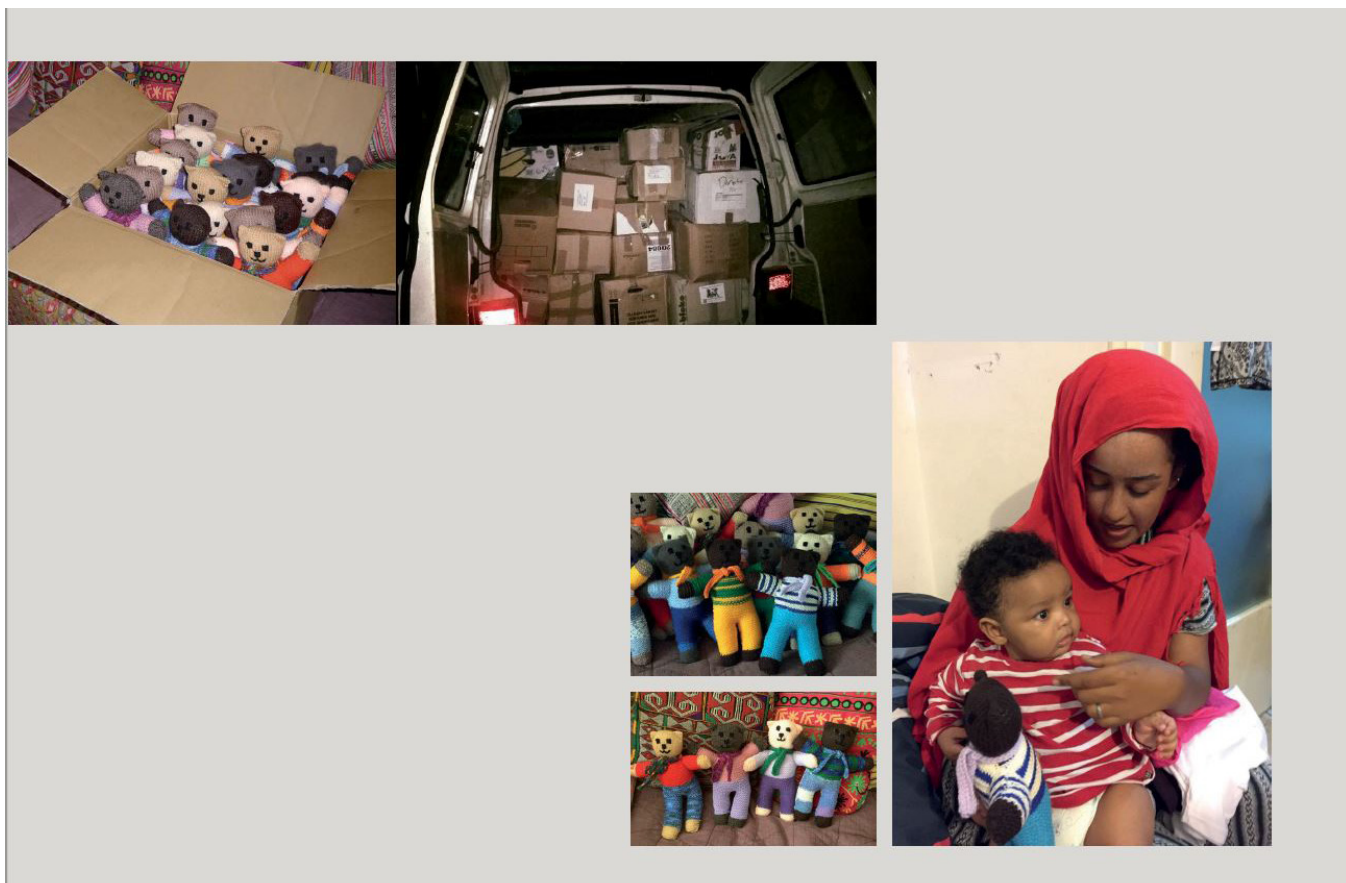
Nota: Imagen de la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 47



Nota: Imagen del catálogo realizado para la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

Figura 48



Nota: Imagen del catálogo realizado para la exposición “Entramats” en Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, Festival Imaginaria, 2018.

El espectador puede intuir mediante estrategias simbólicas diversas, como el uso de sonido, de vídeo, de objetos reconocibles (como ocurre con los osos de peluche en *Networking/Marías*) o mediante la construcción de grandes esculturas (como se produce en *Container*), todas las imágenes que no se pueden ver y todas las realidades que están implícitas sobre aquellas cuestiones que aborda.

Su trabajo se sitúa de forma tangente al activismo, cerca de la filosofía contemporánea y cerca de la renovación de un estilo documental que desmantela la modernidad, tal como propuso Allan Sekula. La artista apuesta por una relación con la imagen desde la indagación y desde el cuestionamiento crítico, apelando a los límites de aquellos medios de información inmersos en estructuras neoliberales. Su proyecto expositivo propone al espectador un desplazamiento, entre unas imágenes y otras, que supone un detonante emocional y reflexivo sobre el movimiento humano y sobre el derecho a habitar.

5.4. Obra gráfica “Proyecto para cárcel abandonada” de Patricia Gómez y M^a Jesús González: patrimonio y memoria de una prisión

M^a Jesús González (Valencia, 1978) y Patricia Gómez (Valencia, 1978) definían su práctica en la inauguración de RUINA > INTERVENCIÓN > ARCHIVO dentro de la galería valenciana Espaivisor, en 2014, de la siguiente forma:

“Desde el año 2002 trabajamos en común desarrollando una serie de proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono, cuyo estado puede haberse visto originado por diferentes procesos, desde la existencia de planes de remodelación urbanística, hasta los causados por el inevitable paso del tiempo. A través de la intervención en el interior de edificios deshabitados llevamos a cabo un trabajo de exploración fotográfica y estampación por arranque de grandes superficies murales, con el objetivo de extraer un registro material de su estado, y generar, en último término, un archivo físico y documental que permita conservar las huellas y la memoria de lugares que van a dejar de existir”³⁰

En *Proyecto para cárcel abandonada*, las artistas recogen el testimonio de los muros de la Cárcel Modelo de València, un edificio con más de un siglo de antigüedad que sirvió como centro penitenciario hasta 1993. Su trabajo aborda cuestiones tangentes al arte, al patrimonio, a la arquitectura o a la memoria, y sus procesos de estampación vienen precedidos por grandes labores de documentación, así como previas gestiones burocráticas. Como el resto de sus trabajos, *Proyecto para cárcel abandonada* no apela a una belleza en un sentido kantiano, un concepto que resulta obsoleto en el marco de este proyecto, aunque el concepto de belleza se amplía y queda desbordado ante las diversas capas que evidencian el tiempo y las experiencias humanas encapsuladas en espacios como el de una prisión.

En este caso, la herencia del estilo documental se filtra especialmente en sus fotografías, que documentan el estado del edificio y el proceso de estampación que llevan a cabo. Estas imágenes responden a una forma de registro basada en la claridad, la frontalidad y la nitidez, propia del estilo documental de los años 30. No obstante, su trabajo no tiene nada de ortodoxo cuando se expone, donde las telas estampadas, en formatos que llegan hasta los 15 metros de longitud, adquieren protagonismo

Pasillo de las Diosas, Galería IV, Celdas, Vis-à-Vis, Libros-Celda y Celda 163 son los títulos que responden a cada fase de este proyecto y cada parte es, al mismo tiempo, materializada de manera distinta. En *Libros-Celda 163*, por ejemplo, elaboran libros originales que recogen detalles sobre escritos y dibujos realizados por los presos en las paredes de su celda, libros que las artistas construyen con el material de la misma puerta de hierro de la cárcel. En otras ocasiones utilizan también vídeo, telas negras, lienzos de diferentes tamaños, instalaciones, fotografías en mediano y gran formato... Así pues, pese a la rigurosidad y el orden que establecen en sus investigaciones, su trabajo atiende a criterios que escapan de la clasificación y del encasillamiento, respondiendo con una sensibilidad que se corresponde de forma diversa con la realidad ante la que se encuentran.

30 Espaivisor (2022) *PATRICIA GÓMEZ & M^a JESÚS GONZÁLEZ: RUINA > INTERVENCIÓN > ARCHIVO* *Proyectos realizados en Valencia. 2005-2010.* <http://espaivisor.com/wp-content/uploads/2015/02/a3-final.pdf>

Figura 49



González, M., Gómez, P. (2008). *Intervention in the Central Module corridor*. [Fotografía].
<https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Pasillo-de-las-Diosas-2008-2009>

Figura 50



González, M., Gómez, P. (2008). *Intervention in the Central Module corridor*. [Fotografía].
<https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Pasillo-de-las-Diosas-2008-2009>

Figura 51



González, M., Gómez, P. (2008). *Intervention in the IV gallery*. [Fotografía].
<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>

Figura 52



González, M., Gómez, P. (2008). *Intervention in cells 201, 208 and 102*. [Fotografía].
<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Celdas-2008-2009>

Figura 53



González, M., Gómez, P. (2008). *Libro-celda 157*. [Libro original].
<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Libros-celda-2010>

Figura 54



González, M., Gómez, P. (2008). *Libro-celda 157*. [Libro original].
<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Libros-celda-2010>

Figura 55



González, M., Gómez, P. (2010). *Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903*. [Libro original].
<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Celda-163-Estratos-desde-1993-a-1903-2010>

Figura 56



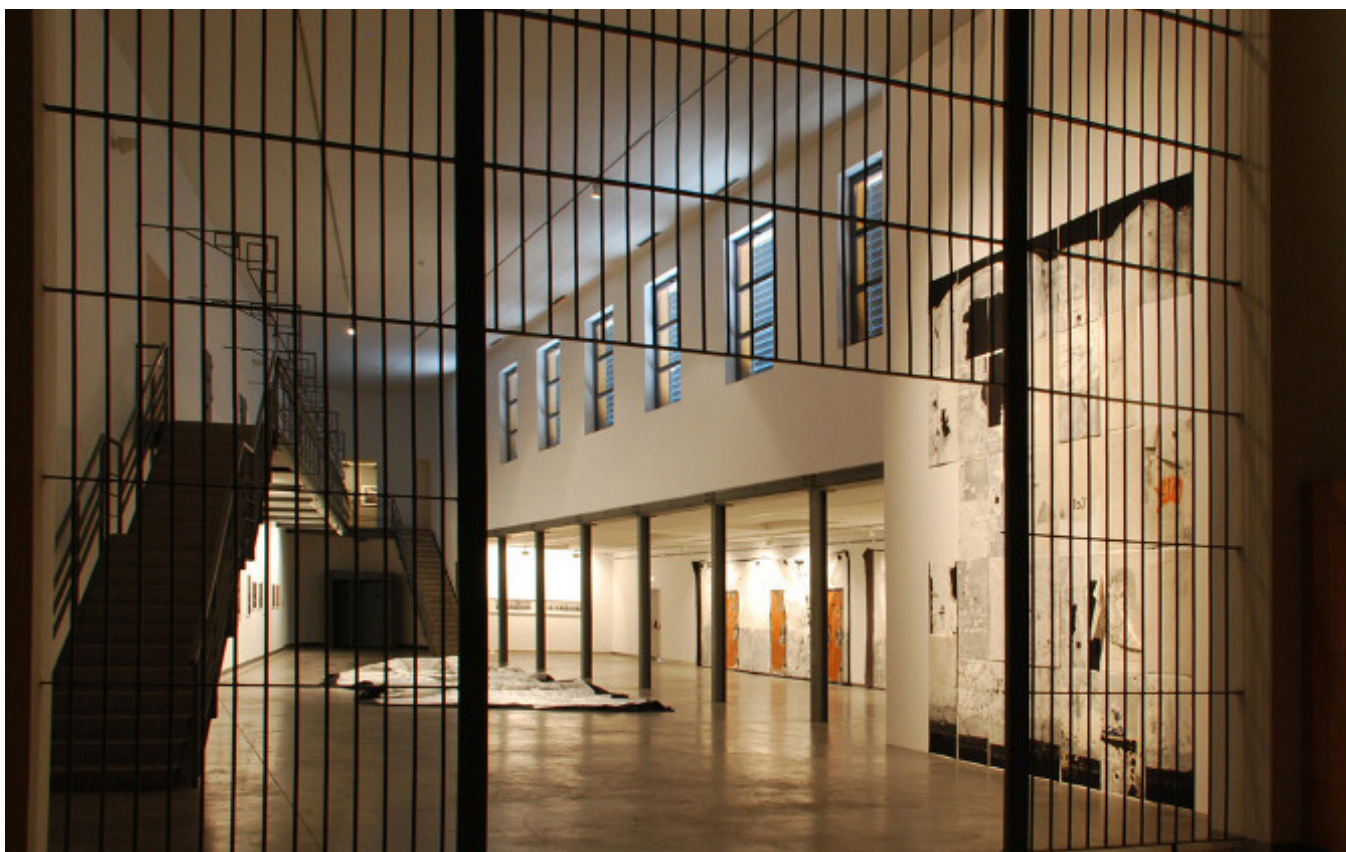
González, M., Gómez, P. (2010). *Intervention in the visiting rooms of the prison*. [Fotografía].
<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Vis-a-Vis-2010>

Figura 57



Nota: Imagen de la exposición “Proyecto para cárcel abandonada” en Domus Artium DA 2. Salamanca, 2010.

Figura 58



Nota: Imagen de la exposición “Proyecto para cárcel abandonada” en Domus Artium DA 2. Salamanca, 2010.

Figura 59



Nota: Imagen de la exposición “Generación 2009” en Centro del Carmen. Valencia, 2009.

Figura 60



Nota: Imagen de la exposición “Proyecto para cárcel abandonada” en Arts Santa Mònica. Barcelona, 2009.

Tal como ellas afirman, se han identificado con autores como Marc Augé o Andreas Huyssen, por sus argumentos sobre “*la supresión de la experiencia temporal y la ausencia del lugar, así como su valoración de la ruina contemporánea*”³¹. Conceptos que se relacionan con la idea de pérdida inherente a sus intervenciones. Esta pérdida, esta materialización de la memoria, nunca es indiscriminada ni convertida en fetiche. Proyectos como el que aquí se analiza, se relacionan con otros que han llevado a cabo sobre instituciones y sobre recintos de tortura y aislamiento, como son otras cárceles y centros de internamiento de extranjeros (CIE). Gómez y González seleccionan con un interés muy específico el espacio sobre el que trabajan, espacios que son un reflejo de nuestra sociedad y que, en este caso, dan muestra de cómo la razón y el sentido de justicia se instrumentalizan y levantan muros.

El análisis de las prisiones en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*³² de Foucault ya apuntó a cómo la evolución del castigo es un reflejo de la institucionalidad del poder y de la cultura, que cada vez reprime en mayor medida la pulsión o la visceralidad humana, aunque esto tenga una consecuencia adversa. En la obra de estas artistas esta constatación se materializa, devolviendo al espectador cuestiones que se han abordado desde la sociología, pero desde una práctica distinta. En su trabajo, se refleja el rastro de aquellos que quedaron encerrados ante unas paredes, su huella es mostrada al espectador y, a la altura de sus ojos, queda la prueba de su castigo: el tiempo dilatado y el aislamiento absoluto, por un hecho al que volver eternamente, sin capacidad de revertirlo. Esta huella nos pone, de forma ilusoria, en el mismo lugar que ellos, ante los vestigios de la misma pared que nos interroga sobre la ética humana.

5.5. Obra gráfica “L’Horta ni oblit ni perdó” de Anaïs Florin: luchas colectivas por la huerta

Anaïs Florin (Cannes, Francia, 1987) reside en València y su práctica artística se ha centrado a menudo en las problemáticas de esta ciudad desde diferentes ángulos. Su interés por la transformación del territorio, por la memoria y por las luchas colectivas, la ha llevado a tomar posición dentro de su trabajo y, a la vez, a servir como altavoz de grupos activistas. Sus proyectos se han integrado en el mismo espacio público, así como en el museo o en la galería, donde la imagen, la fotografía y el texto se despliegan para articular un discurso.

En el trabajo que aquí se analiza, “*L’Horta ni oblit ni perdó*”, Florin rescata, de forma simbólica, la memoria de diferentes barrios y lugares de València que han sufrido la destrucción de su huerta en nombre del progreso. El proyecto se compone, por tanto, de cuatro intervenciones en Benimaclet, Castellar-l’Oliveral, La Punta y Campanar, donde ubica fotografías a gran tamaño en vallas publicitarias, que reflejan escenas producidas durante estos procesos urbanísticos.

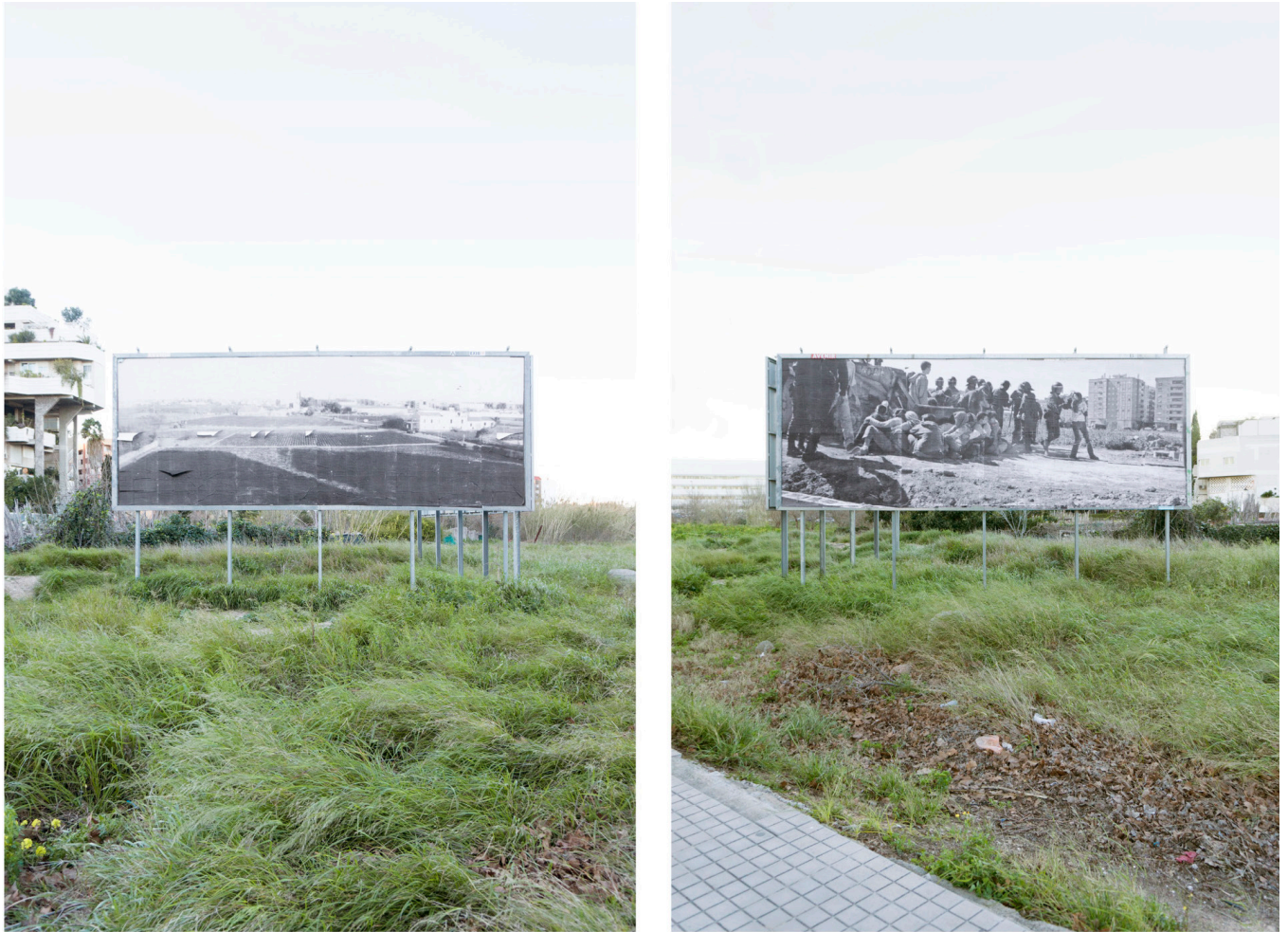
Para llevar a cabo este trabajo, la artista ha realizado una gran labor de investigación, de recopilación de materiales de prensa y entrevistas, que le han permitido conocer cada proceso a nivel legal y judicial, considerando el impacto directo que ha tenido en los vecinos que cultivaban la huerta valenciana. Además de este trabajo, de ordenación de sucesos, catalogación de materiales y conocimiento de cada proyecto a nivel urbanístico, la artista se ha involucrado de forma directa con estas asociaciones y colectivos que defendieron, y siguen defendiendo, la huerta, el patrimonio y sus vidas.

Las intervenciones sobre las vallas publicitarias incluyen imágenes que suponen un documento por sí mismas, aunque adquieren un nuevo valor simbólico al quedar descontextualizadas de la prensa o del relato para el que se originaron. En este caso, se podría afirmar que del estilo documental de los años treinta, a nivel formal, no queda ninguna influencia, aunque sí a nivel discursivo. De la misma forma, el proyecto se relaciona de manera estricta con el manifiesto de Allan Sekula, ya que al igual que proponía este autor, su trabajo articula estrategias alegóricas que le permiten a la artista trabajar desde la crítica, señalando los aparatos de poder y las lógicas capitalistas desde la imagen y el documento.

31 Bernabeu, M. Lozano, M.(2019) *Espanivisor*. Valencia: La Documental, p. 1007

32 Foucault, M. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, 1979-2005, Siglo XXI

Figura 61



Florin, A. (2017). *L'Horta, ni oblit ni perdó, En nom del progrés, la Ronda. Benimaclet.*. [Encolado sobre valla publicitaria]. <https://www.anaisflorin.com/lhorta-ni-oblit-ni-perdo>

Figura 62



Nota. Resistencias durante la construcción de la Ronda Nord. Fotografía: David Segarra, 2003.

Figura 63



Florin, A. (2017). *L'Horta, ni oblit ni perdó, Fins ací aplegà la riuà. Castellar-L'Oliveral*. [Encolado sobre valla publicitaria]. <https://www.anaisflorin.com/lhorta-ni-oblit-ni-perdo>

Figura 64



Nota: Destrucción de la Iglesia de Pinedo para la construcción del nuevo cauce. Fotogramas de “Un río cambia de cauce” de Ricardo Blasco.

Figura 65



Florin, A. (2017). *L'Horta, ni oblit ni perdó, Mala Punta nunca muere, La Punta*. [Encolado sobre valla publicitaria]. <https://www.anaisflorin.com/lhorta-ni-oblit-ni-perdo>

Figura 66



Florin, A. (2017). *L'Horta, ni oblit ni perdó, No al Parc aquàtic, Campanar*. [Encolado sobre valla publicitaria]. <https://www.anaisflorin.com/lhorta-ni-oblit-ni-perdo>

Figura 67



Nota. Detalle de la imagen encolada.

En este trabajo, del mismo modo que propone Antonio Wenreichter, cabe aclarar que “*la apropiación no se corresponde exactamente con la cita*”³³. Y es que, del mismo modo que defiende este autor, la apropiación de imágenes provenientes de otras fuentes interesa en “*L’horta ni oblit ni perdó*” no como forma de alusión, sino como propósito y resignificado. El uso de imágenes encontradas, que se producía en propuestas como las de Pilar Beltrán, debe comprenderse en esta investigación teórica como una estrategia que amplía y multiplica las posibilidades del documento.

En este caso, su metodología proyectual se comprende a través de las cuatro intervenciones realizadas, aunque el espectador o el transeúnte perciba cada imagen de manera aislada, situada en cada ubicación afectada y sobre una gran valla publicitaria. La página web de la artista, sin embargo, a modo de catálogo como ocurre con las exposiciones, sí que detalla el proceso urbanístico al que se ve sometida la huerta en cada caso y pone en relación las cuatro intervenciones. Además, en la misma web se proporcionan enlaces directos a los medios que han publicado noticias al respecto y se especifica así, de forma detallada, la cronología de cada suceso, los nombres de las plataformas o colectivos de lucha involucrados, etc.

Por otro lado, este proyecto de Anaïs Florin, revela cuestiones relevantes y analizadas desde el ámbito de la sociología, como la problemática entre el entorno rural y el entorno urbano o la duda sobre el progreso. Pero además, aporta una gran visibilidad a la relevancia de la huerta como forma de futuro. Esta cuestión se vuelve verdaderamente fundamental en un universo social que se ve atacado por un cambio climático sin precedentes. Y es el universo social lo que está en peligro, no el universo mismo. En este sentido es interesante detenerse en este proyecto, que apunta a cuestiones fundamentales sobre las que la filosofía o la sociología moderna podrían haber dejado de lado demasiado tiempo. Esta cuestión podría deberse a diferentes causas, como apunta la socióloga Mercedes Pardo:

*“El cambio climático somete las normas sociales a una re-evaluación, o en términos del filósofo Friedrich Nietzsche a una “transmutación de valores”. En cambio, la tesis de uno de los padres de la Sociología, Émile Durkheim, es que la transgresión de la norma es lo que confirma la regla. Muy al contrario, el horror producido -el cambio climático- no brota de transgredir la norma, sino precisamente de seguir ésta. El sociólogo alemán contemporáneo Ulrich Beck (2017) hace una crítica al respecto, aseverando que el cambio climático provoca una reflexión pública de donde surge un nuevo horizonte normativo: nuevos relatos, nuevas normas, nuevos comienzos. En cambio, las principales teorías sociológicas de Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann se centran, señala Ulrich Beck, en cómo se reproduce el orden social, no en su transformación”*³⁴.

Por otro lado, las luchas colectivas que se muestran en el proyecto de Florin, se contextualizan en un contexto de capitalismo tardío, en el que faltan, cada vez más, imágenes de uniones y luchas en comunidad. La desaparición de huerta valenciana, moldeada por el crecimiento de la ciudad, pone de relieve la influencia del poder político, pero, sobre todo, la influencia de sectores privados y empresariales. La sociedad contemporánea, tal como analizaron ya en los años setenta teóricos como Richard Senneth o Charles Taylor, atraviesa una desarticulación y un individualismo que no ha dejado de crecer, donde la industria y la privatización triunfan, en declive de una sociedad cada vez más secularizada y alimentada, literalmente, por productos envasados y producidos a miles de kilómetros. De esta manera, como afirmaba Senneth: “*una comunidad de poder solo puede ser una ilusión en una sociedad como la del occidente industrializado, una en la cual se ha logrado la estabilidad mediante una progresiva extensión de la escala internacional de estructuras de control económico*”³⁵.

Sin embargo, la posibilidad de generar comunidad en lucha y una huerta que siga creciendo, que provenga de alimentos sostenibles para la comunidad más próxima, se presenta en el proyecto de Anaïs Florin como una posibilidad necesaria y como el último resquicio de esperanza. Aunque las luchas que aborda adquieren un carácter de homenaje en este proyecto (puesto que los cuatro barrios quedaron afectados y vieron su huerta reducida por planes estratégicos), sus imágenes sirven de referente y de inspiración para mirar a un futuro donde, más que nunca, se vuelve necesaria una memoria y una lucha común por el medio rural.

33 Weinrichter, A. (2009). *Metrage encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Dpto. Cultura y Turismo – Institución Príncipe de Viena, p.12

34 Uab (2019). *Cambio Climático: entre el Colapso y la Metamorfosis Social, perspectiva sociológica*. <https://www.uab.cat/doc/llicopardodoc>

35 Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, p. 419

5.6. Obra gráfica “Sexual Data” de Felipe Rivas San Martín: disidencia y cuestionamiento sobre la clasificación sexual

Felipe Rivas San Martín (Los Ríos, Valdivia, 1982) es un artista chileno que ha trabajado en València desde la práctica visual, la teoría, el activismo y la disidencia sexual. Su trabajo es un cruce de prácticas y estudios que se relacionan con las teorías queer, la tecnología y la decolonialidad. Estos temas le han servido como base para desarrollar una trayectoria multidisciplinar en la que se integran formatos y técnicas diversas como la pintura, el dibujo, la performance, el vídeo... En su trabajo, que combina de forma constante con la escritura, escoge la materialidad de sus obras en función de aquellas ideas sobre las que le interesa investigar. En su proyecto “*Sexual Data*” la imagen aparece en distintos formatos con el fin de cuestionarnos los discursos tecnocientíficos que han moldeado nuestras sociedades.

En 2017 los investigadores Michal Kosinski y Yilun Wang de la Stanford University publicaron un artículo científico en la *Journal of Personality and Social Psychology* en el que presentaban un algoritmo de inteligencia artificial que era capaz de detectar la orientación sexual de los sujetos a partir del reconocimiento facial de fotografías. Rivas se encontraba en ese momento realizando una residencia artística en Brasil, e inicia una investigación que vincula este estudio reciente con otros biométricos y antropométricos realizados con sujetos homosexuales en Brasil, a principios del siglo XX, estableciendo así un paralelismo y una genealogía entre las tecnologías del pasado y las del presente.

La relación de Felipe Rivas con el archivo y con la documentación se produce, como él explica en una entrevista realizada para este proyecto, con la intención de generar un contra archivo, un material que subvierta la institucionalidad precedente. De esta manera, comprende la catalogación, la investigación y el archivo como una vía de legitimación por lo que, frente a una realidad social que no recogía las exigencias decoloniales o la disidencia sexual, empieza a trabajar con diferentes documentos, con el fin de generar una memoria sobre el pasado de realidades minoritarias o disidentes, hasta el momento excluidas y al margen de la historia o narración oficial.

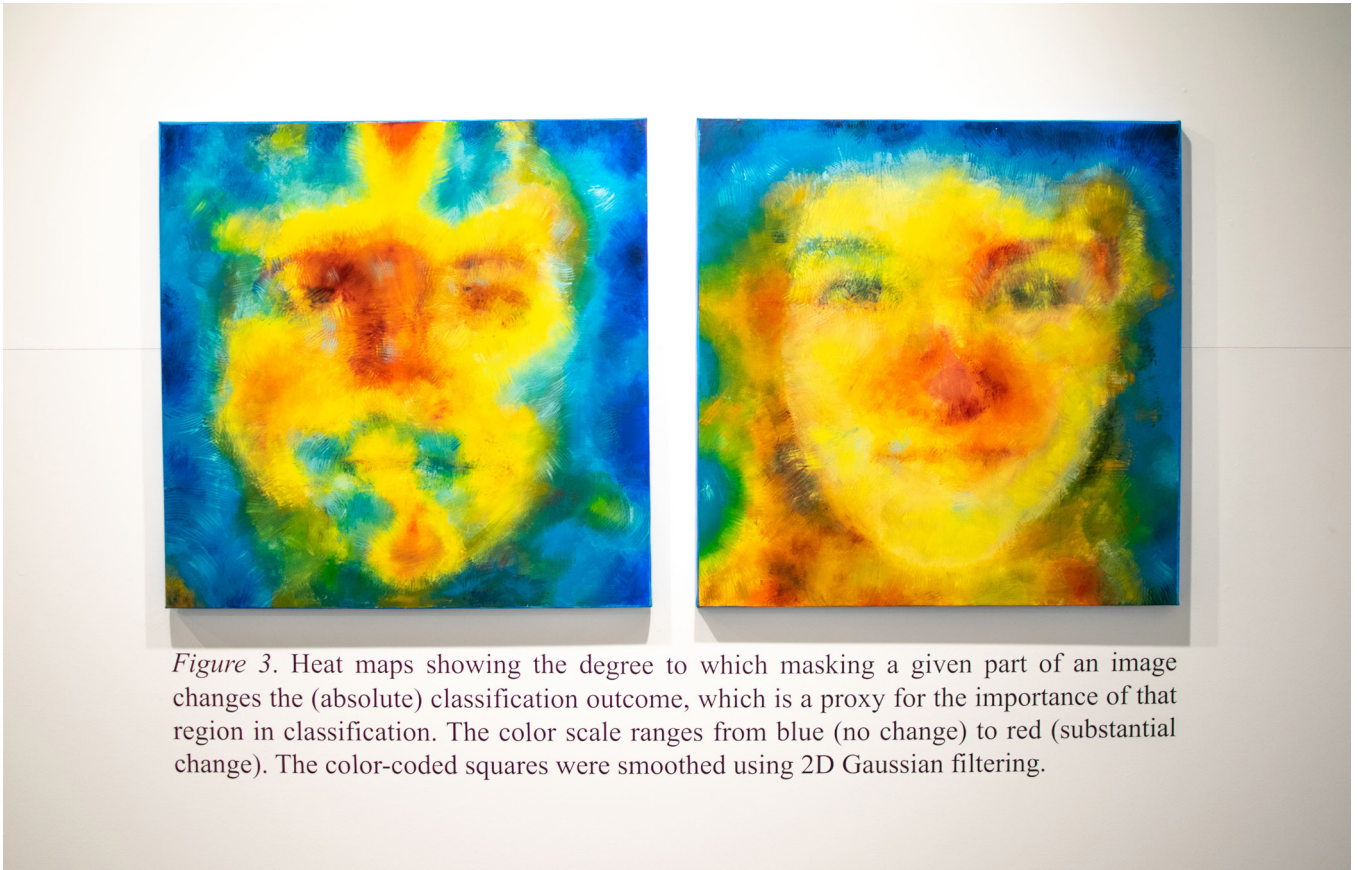
En su proyecto, *Sexual data*, descontextualiza las imágenes, provenientes del estudio académico mencionado, en un lugar expositivo y tras su reproducción manual, lo que pone en evidencia su supuesta veracidad. En la exposición, además de las pinturas y los lienzos, se incluyen diferentes textos como extractos de la investigación realizada desde Stanford, textos del estudio realizado en Brasil a inicios del siglo XX, así como textos de sociólogos y filósofos del siglo XX y de la actualidad, que reflexionan sobre conceptos culturales como el género.

Su trabajo consiste en una labor de catalogación e investigación sociológica que se relaciona también con el estilo documental por la ausencia de impronta, de estilo o escenificación sobre aquello que muestra. Sin embargo, la fotografía se presenta aquí, principalmente, mediante la pintura, una cuestión relevante tanto a nivel formal como a nivel político. Aunque la imagen fotográfica aparece también en murales y en documentos, es significativa la inversión técnica que lleva a cabo, puesto que revierte así el principio mecánico del aparato fotográfico.

Tal como han analizado también autores como Fontcuberta, cuando a finales del siglo XIX la fotografía empezó a situarse como un medio para las Bellas Artes, pero esencialmente como medio entre la sociedad, la ciencia se apresuró por hacer uso de aquel aparato que, aparentemente, brindaba la objetividad pertinente para numerosos estudios. De esta manera, como queda patente en el trabajo de Rivas, las imágenes, utilizadas bajo técnicas óptico-burocráticas, sirvieron no solamente como herramienta para el conocimiento, sino también como vía legitimadora de represión. Ejemplos de ello fueron ya los estudios de científicos de Francis Galton o Alphonse Bertillon, los cuales proponían, a través de la fotografía, una relación entre criminalidad y fisionomía:

“Todo documento fotográfico aparecía teñido con los mismos valores de aquellos que se apresuraban a utilizarlo para el estudio empírico de la naturaleza, pero que en el fondo lo que pretendían era legitimar esos mismos valores: la moral victoriana, el eurocentrismo, la industrialización, el enaltecimiento del saber aplicado, el espíritu económico liberal etc”³⁶

Figura 68



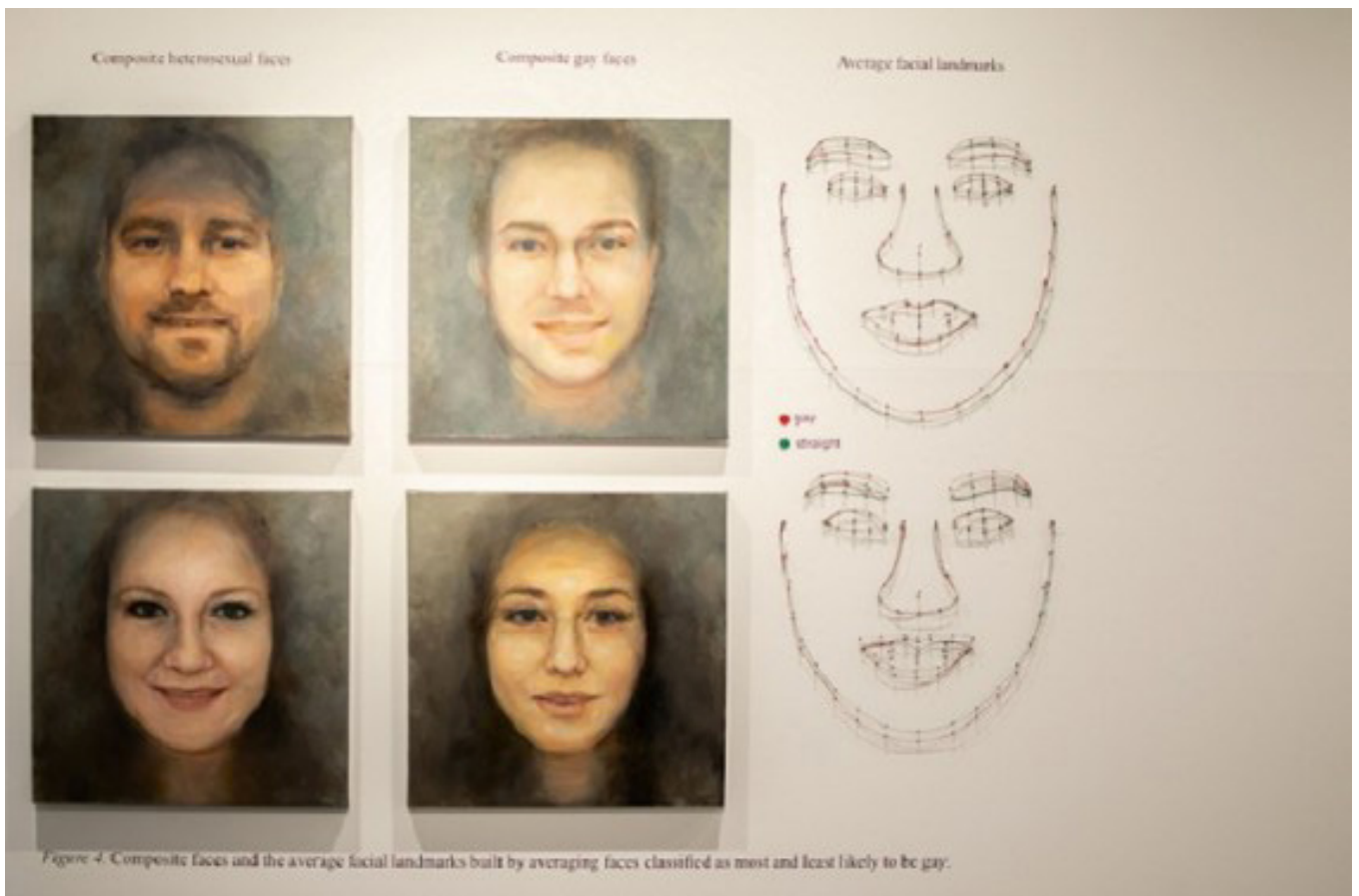
Nota: Imagen de la exposició “Sexual Data” en Fundació La Posta. València, 2021.

Figura 69



Nota: Imagen de la exposició “Sexual Data” en Fundació La Posta. València, 2021.

Figura 70



Nota: Imagen de la exposición "Sexual Data" en Fundació La Posta. València, 2021.

Figura 71



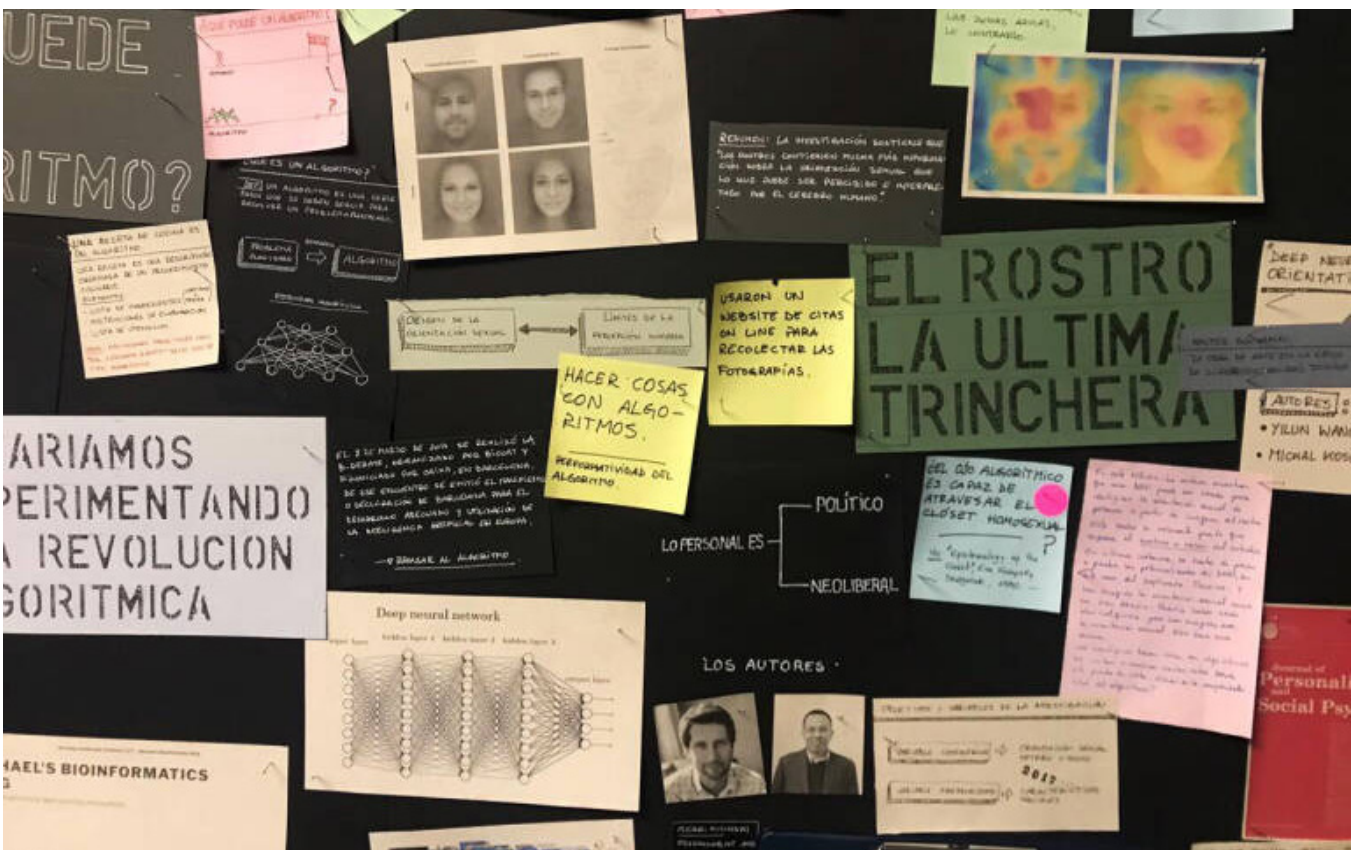
Nota: Imagen de la exposición "Sexual Data" en Fundació La Posta. València, 2021.

Figura 72



Nota: Imagen de la exposición “Sexual Data” en Fundació La Posta. València, 2021.

Figura 73



Nota: Imagen de la exposición “Sexual Data” en Fundació La Posta. València, 2021.

La imagen, como sinónimo de documento, quedaba al servicio de instituciones, de espacios con poder de represión y de control. Y hoy, tal como se muestra en el proyecto de Rivas, esta cuestión sigue manteniéndose: los algoritmos, la informática y la tecnología siguen poniéndose al servicio de un poder que muta y se filtra entre nuestros dispositivos y bases de datos.

El trabajo “*Sexual Data*” resulta interesante por evidenciar los límites de estos estudios y por proponer una unión de saberes, más allá de la diferenciación entre ciencias, humanidades o artes. Como Hannah Arendt afirmaba “*el interrogante incita a los legos y a los humanistas a juzgar lo que hace el científico, porque se trata de algo que concierne a todos los hombres, y a esa discusión deben unirse los propios científicos, como ciudadanos corrientes que son*”³⁷. De acuerdo con esta autora, el científico, en su labor de científico, no debería preocuparse si quiera por la supervivencia humana a la hora de llevar a cabo sus investigaciones. No obstante, sería un error dar por hecho la falta de influencia o presión que recibe la comunidad científica a la hora de llevar a cabo su cometido, como si no formara parte del entramado cultural y político en el que queda inmersa. Por todo ello, unir saberes, investigar desde la premisa de la subjetividad artística como hace Rivas, contribuye a una apuesta por el pensamiento crítico.

Es a través de su proyecto como se interiorizan además muchas cuestiones del ámbito de la sociología contemporánea, recogidas en estudios de género por autores como Paul B. Preciado o Judith Butler. En el proyecto de Rivas, se percibe el género como una ilusión, una ilusión que escapa a cualquier intento de definición hermética. En este sentido y puesto que el género se pone en entredicho, la cuestión sobre la orientación sexual que aborda el estudio de Standford aparece como una abstracción más. Rivas defiende entonces, por encima de todo, un cuestionamiento crítico y defiende, como Judith Butler afirma a propósito de lo queer: “*esta posibilidad de transformarse en un sitio discursivo cuyos usos no pueden delimitarse de antemano*”³⁸.

5.7. Obra gráfica “*Delivery*” de Meritxell Ahicart: consumo global y trabajo precario

Meritxell Ahicart (Castellón, 1992) desarrolla sus trabajos a través de la fotografía y su interés por la imagen, por cómo se inserta a nivel ontológico dentro de la sociedad, la ha impulsado a realizar diferentes proyectos, abordando temáticas diversas, relacionadas con el territorio urbano, con la tecnología, con los entornos laborales o con plataformas digitales. En todos sus trabajos, Ahicart trabaja desde la teorización y desde la investigación, un proceso que se revela también en el resultado formal de cada exposición, en las que incluye diferentes disciplinas y formatos. De esta manera, el vídeo, el texto, la performance, la generación de formatos en libro o el uso de la pintura, se integran a menudo en sus muestras.

En el trabajo que aquí se analiza, *Delivery*, Meritxell Ahicart recoge material y archivo propio, generado durante su experiencia como repartidora de paquetes para una gran multinacional. *Delivery* es el proyecto en el que se materializa la vivencia de esa etapa y a través del cual visibiliza la precariedad de un trabajo que se consideró esencial durante el periodo de la pandemia. El trabajo de Ahicart entronca con el análisis que han realizado diferentes autores sobre la sociedad actual, en la que el neoliberalismo sigue mutando y provocando mayores escenarios de desigualdad. En este sentido, el sentido de la meritocracia se revela como una trampa, al mismo tiempo que la sociedad sigue ensimismada en la autoexploración y el consumo, como afirma Stolcke:

*“La ilusión liberal de que la superación socioeconómica depende tan sólo de la buena voluntad y del esfuerzo individual constituye una trampa ideológica que oculta las verdaderas causas de la desigualdad, a saber, la dominación y explotación de la mayoría desposeída por una minoría que vive en la abundancia”*³⁹.

Todas las imágenes que aparecen en este proyecto provienen del dispositivo móvil, única herramienta facilitada para un repartidor. Es desde el teléfono, como Ahicart articula una serialización de imágenes que se

37 Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, México DF: Ediciones PRD, p. 342

38 Butler, J. (2002). *Cuerrpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, p.323

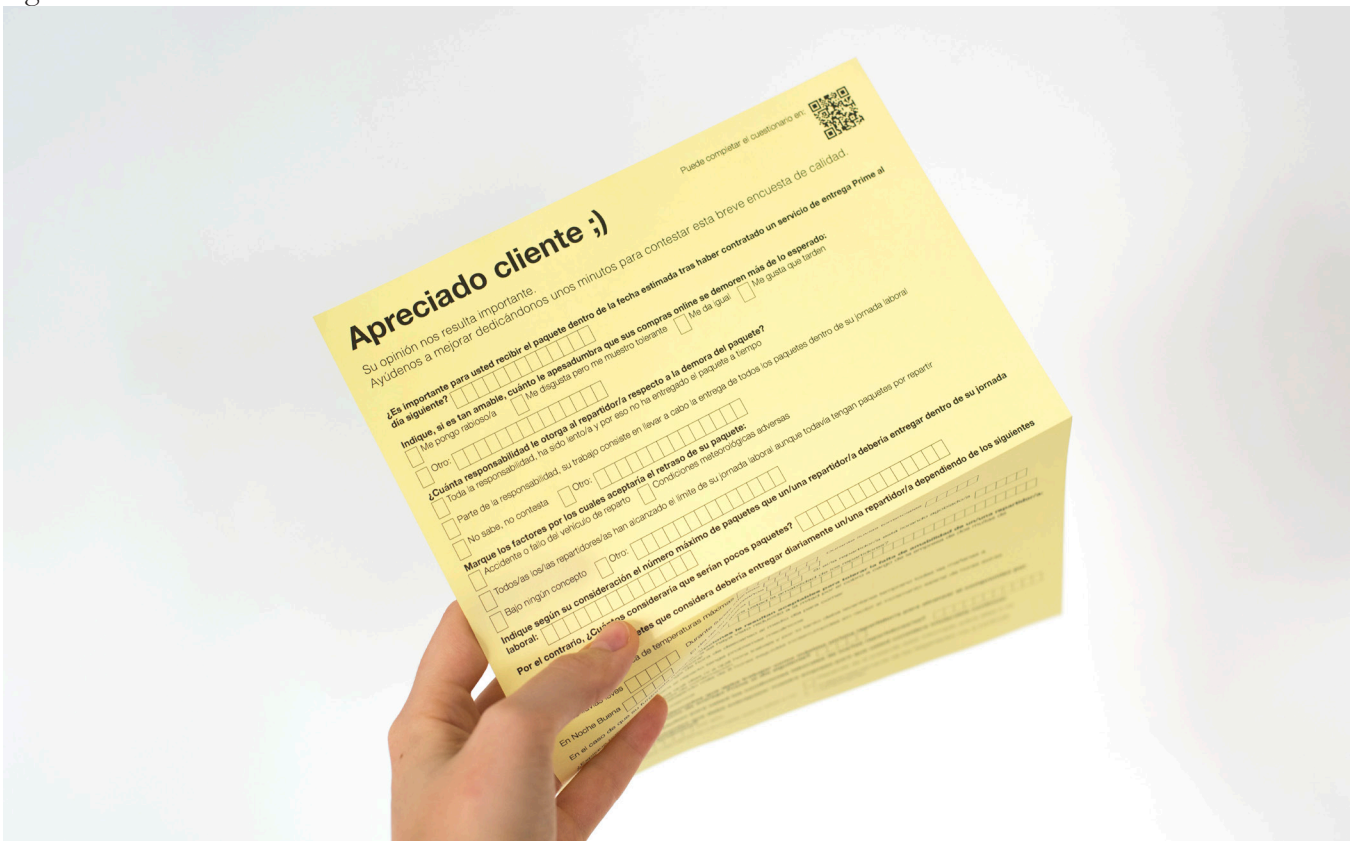
39 Stolcke, V. (1993). *¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?* México: Universidad Autónoma Metropolitana, p.51

Figura 75



Nota: Imagen de la publicación "Delivery" y de los elementos que la conforman, 2022.

Figura 76



Nota: Detalle de elemento incluido en la publicación "Delivery", 2022.

Figura 79



Meritxell Ahicart (30 de diciembre de 2022). 'Ding Dong Symphony' interpreted by Delivery Orchestra Sound System - Meritxell Ahicart. https://www.youtube.com/watch?v=csGgubsYC-8&t=13s&ab_channel=MeritxellAhicart

Figura 80



Meritxell Ahicart (30 de diciembre de 2022). 'Homenaje a Jon Mikel Euba' Meritxell Ahicart. https://www.youtube.com/watch?v=ps4zttZJW1g&ab_channel=MeritxellAhicart

vuelven repetitivas y consecutivas, y que reflejan su experiencia laboral. La artista realiza este proyecto en un formato libro, aunque incorpora diferentes elementos, como el vídeo, la performance, sonido, posters, un calendario y una encuesta de satisfacción para el cliente. La ironía y el juego se entremezclan para dar cabida a la documentación rigurosa de un ejercicio profesional y desde una articulación en primera persona. Además, este formato de publicación debe comprenderse aquí como una decisión política. Es relevante destacar como la autoedición, el auge del fotolibro o fanzine, también desde editoriales independientes como ocurre en este caso con POLVORA⁴⁰, lleva décadas insertándose como una vía posible, al margen de la institución museística o galería, produciendo así obras de acceso popular.

A golpe de vista, en la publicación *Delivery* y a nivel formal, ni rastro quedaría de la influencia del estilo documental de los años treinta. No obstante, el análisis detenido de sus imágenes nos muestra en numerosas ocasiones una toma frontal meditada, una serialización y repetición de motivos, recogidos a modo de catálogo, como los portales de cada casa en la que entra como repartidora o los timbres de cada edificio. Todo ello nos recuerda entonces a cómo Walker Evans recopiló cada diferencia dentro de la serie de casas victorianas o cómo los Becher fotografiaron los elementos industriales en la Alemania de los setenta. Efectivamente, existe una rigurosidad y una metodología heredada del estilo documental, aunque irrumpe desde el momento presente y para hablarnos de una vivencia en primera persona. Su práctica ya no recoge elementos a punto de desaparecer y no es tampoco una fotografía tardía como es el caso de Bleda y Rosa o Ana Teresa Ortega. Su trabajo, su metodología y su discurso crítico, que comparte a la vez con la reinención del documental de los setenta, se articula para señalar su realidad más directa, no para atender un pretérito.

El trabajo de Meritxell Ahicart parte de una práctica constante en la actualidad, como es la museización de la vivencia personal, y ejerce al mismo tiempo una crítica sobre esta obsesión contemporánea por guardar para la posteridad cada experiencia, ya sea en nuestras galerías de móvil o en la nube virtual. Su práctica profesional, la de una repartidora de paquetes, jamás tendría espacio en un disco duro si no surgiera desde el interés sociológico y artístico. Por ello, ante la pregunta retórica que plantea el autor Andreas Huyssen sobre la obsesión contemporánea por la memoria: “¿Es la fantasía de un encargado de archivo llevada al grado de delirio?⁴¹” Podríamos responder que no, no en su caso, puesto que su trabajo apuesta, precisamente, por señalar de manera crítica el uso que se hace de la imagen y en cómo ésta se integra en los discursos capitalistas. Por otro lado, aunque entronca de esta manera con la herencia del documental por el que apostaba Sekula, en cuanto a proyecto de investigación sociológica desde la crítica, la propuesta de Meritxell Ahicart resulta especialmente simbólica en este análisis ya que representa de forma muy clara el cambio del paradigma entre los años setenta y la actualidad.

Mientras que en los años setenta se apostaba por la apropiación del lenguaje de los medios, como mecanismos inmersos en los aparatos ideológicos del estado, o mientras se hablaba de estructuras sociales y de discursos cómplices al capitalismo desde la publicidad, el proyecto de Meritxell Ahicart se apropia de los lenguajes de los usuarios en las redes sociales, de los selfies y de los rasgos formales de la maraña digital a la que contribuye de manera constante la sociedad actual. De esta manera, produce nuevas estrategias alegóricas que aluden de forma crítica, a las actuales formas de poder; formas asimiladas por grandes empresas multinacionales, que operan de forma triunfante a costa de contratos y condiciones precarias para sus trabajadores, sostenidas al mismo tiempo por la complicidad de una globalidad individualizada, que compra de forma constante vía online. Tal como analiza el filósofo sucoreano Byung-Chul Han:

“El panóptico digital se sirve de la revelación voluntaria de los reclusos. La iluminación propia y la autoexplotación siguen la misma lógica. Se explota la libertad constantemente. En el panóptico digital no existe el Big Brother que nos extrae informaciones contra nuestra propia voluntad. Por el contrario, nos revelamos, incluso nos ponemos al desnudo por iniciativa propia⁴²”.

En definitiva, el proyecto de Meritxell Ahicart es un claro reflejo de su tiempo, donde la herencia del estilo documental queda cada vez más lejos a nivel formal, por la incorporación de nuevos formatos de imagen. No obstante, y como ocurre con todos los proyectos anteriores, la idea de documento, de análisis y de herramienta sociológica, deviene en cuestión fundamental.

40 Polvora. (23 de diciembre de 2023). *Delivery*. <https://www.polvoraverlag.com/product/devilvery>

41 Huyssen, Andreas, (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, p. 5. 63

42 Byung-Chul Han. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, p. 62.

6. RELACIONES Y DISCONTINUIDADES CON RESPECTO AL ESTILO DOCUMENTAL

Tras la década de los setenta, la idea de documental por la que apostaban autores como Sekula, Rosler o Lonidier, se ha inscrito en los museos y en los espacios tradicionales del arte. En este contexto, el uso de documentos se ha asimilado como estrategia alegórica, legitimado además por teóricos que han defendido su sentido. Las imágenes del pasado, los documentos y los archivos se han convertido para los artistas en un material de transformación ideológica, en un espacio semántico nuevo, posibilitado por nociones colectivas desde el presente, más que en formas adecuadas para la referencia o el homenaje. En esta dirección, como afirma Ingrid Guardiola: “*el revisionismo histórico deviene proyectivo, se estructura desde la dialéctica materialista, no desde el homenaje o la memorabilia*”⁴³.

Tras la segunda guerra mundial y tras el holocausto, recuperar en un sentido integral las estrategias del estilo documental de los años treinta careció de sentido para los artistas. Como analiza Huyssen “*Los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en Estados Unidos a comienzos de los años 80 del siglo XX, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto*”⁴⁴, lo que provocó que el documento empezara a cobrar mayor relevancia para asegurar una memoria sobre lo ocurrido.

La historia contaba ya con prácticas como la de Aby Warburg, con su *Atlas Mnemosyne* (1928 -1929), en las que lejos de establecer un vínculo cronológico entre centenares de imágenes, se proponían otras vías dialécticas que evidenciaran la mirada selectiva del espectador, así como múltiples capas de relación con el pasado. Recuperado y expuesto en nuestro tiempo, *Atlas Mnemosyne* supuso un referente más para unas prácticas artísticas que, como ocurre con los proyectos aquí analizados, rechazan el orden preestablecido de relación con el pasado; escurren estatus económicos o ideológicos inherentes a las imágenes y someten, al mismo nivel, documentos de distinta naturaleza y origen.

Esta forma de comprender y trabajar con la imagen, presente en el proyecto de Aby Warburg, se intensifica entonces a partir de los 80, tal como se recoge en esta investigación, y es heredada por los artistas aquí analizados. Este uso del documento ofrece para estos artistas la posibilidad de destacar la discontinuidad, el palimpsesto, la distancia, la relectura histórica, el extrañamiento de las imágenes como mercancía. Y es que en todos los proyectos incluidos en esta investigación se observa un objetivo común basado en señalar la explotación de las imágenes de su época. Los proyectos recogidos en este trabajo apuestan por generar nuevos usos desde la imagen, rescatando archivos o generándolos, como si de una práctica ecologista se tratara; como un ejercicio siempre proyectual, que huye de la imagen única, con el fin de “*descubrir lo oculto, desmontar las piezas, alterar el sentido evidente, borrar una idea falsa, reemplazarla por la correcta; arqueología, psicoanálisis, diálogo, reciclaje, apropiación, détournement, desmontaje*”⁴⁵, como afirmaba Eugeni Bonet.

Hemos observado entonces lo que tienen en común estas prácticas, lo que han heredado desde los inicios del estilo documental, pero hemos observado también, a través de este análisis, las diferencias que se han ido produciendo, dada la mezcla de influencias y la interferencia de diferentes disciplinas y formatos. Con esta selección de trabajos, desde Ana Teresa Ortega hasta Meritxell Ahicart, se comprende además un relevo generacional en el que los discursos y las formas se han visto ampliamente afectadas.

La preocupación sobre el pasado y sobre la memoria histórica se mantiene, pero se incorpora una inquietud que responde a cuestiones estrechamente vinculadas con el presente más próximo. Una preocupación que acorta el pretérito para poner el foco en el momento actual: en la emergencia climática, en los cambios psíquicos y biológicos que causan la celeridad digital, en la precariedad laboral, en las crisis económicas y sociales más recientes... A través de los proyectos citados en este trabajo, podemos observar cómo las estrategias van mutando y cómo se abordan nuevas preocupaciones, nuevas temáticas y nuevas formas de articular la imagen. El uso y la generación de documentos, como vías de resignificación, augura un largo recorrido, pero no sin detenerse en las particularidades de la actualidad.

43 Guardiola, I. (2016) *El found footage audiovisual como interfaz dialéctica y alegórica*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra., p.7

44 Huyssen, Andreas, (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, p. 2.

45 Bonet, E. (2013). La apropiación es robo. <https://www.macba.cat/eugenibonet/data/PDFs/13.pdf>, p.12

7. CONCLUSIONES: HACIA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN ENSAYO

Tras asumir que la memoria es humana y social, que es, por tanto, tramposa, nos preguntamos acerca del legado que están dejando estas prácticas artísticas para el futuro. Es posible que la amnesia del capitalismo tardío nos deje sin historia, que ante la maraña de informaciones en internet o los microrrelatos desaparezca cualquier ilusión por establecer un consenso sobre los hechos acontecidos. Sin embargo, estos proyectos se reinventan y adoptan nuevas estrategias que señalan, de forma crítica, las consecuencias de nuestra construcción cultural, tal como afirma Huyssen:

“Si estamos sufriendo de hecho de un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Se requiere discernimiento y recuerdo productivo; la cultura de masas y los medios virtuales no son inherentemente irreconciliables con ese propósito. Aun si la amnesia es un producto colateral del ciberespacio, no podemos permitir que nos domine el miedo al olvido. Y acaso sea tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria⁴⁶”.

Figura 81



Nota. Imagen de la exposición “Sistema Operativo. Colecciones”, de Ganiel G. Andújar en el CCCC de València, 2019.

Todos los proyectos que están presentes en esta investigación, y aquellos que podrían incluirse en esta idea de *Imagen ensayo*, trabajan con el documento y la imagen de forma poco indulgente. Porque, como afirma Didi-Hubermann: “*un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente⁴⁷*”. Esta operación desde la reflexión tiene como fin señalar formas de exclusión heredadas, proponiendo miradas más inclusivas; buscando el encuentro social y físico, que nos permita seguir proyectando un futuro más deseable.

46 Huyssen, Andreas, (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, p., p. 21

47 Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. España: Antonio Machado, pp. 32

Son muchos los autores y proyectos que podrían incluirse bajo esta nueva categoría de *Imagen ensayo*. La acotación de este trabajo académico nos ha obligado a hacer una selección reducida, atendiendo a criterios de diversidad temática y formal, dentro del contexto cronológico y espacial del proyecto. Algunos nombres que podrían haber estado son dentro de los parámetros acotados son: Daniel G. Andújar, Eduardo Nave, Julián Barón, Mar Reykjavik, Paco Llop, Lola Calzada, Mati Martí, Rafael Tormo, Esther Pegueroles, Laura Palau...

Con ello, el impulso por seguir analizando la herencia del estilo documental, a nivel estatal y desde fronteras más amplias, se mantiene para futuros estudios. Por el momento, llevar a cabo este trabajo ha implicado dibujar un boceto del panorama cultural durante los cien años transcurridos desde el inicio del denominado estilo documental, así como una aproximación a su desarrollo dentro de un contexto concreto y próximo, en el que hemos trabajado desde la gestión cultural, desde la misma práctica artística y, en esta ocasión, desde la teoría y la investigación.

A modo de conclusión, nos reafirmamos con la imposibilidad de seguir hablando de un estilo documental, dada la falta de unidad (necesaria y constituyente de un estilo) y considerando las numerosas aportaciones artísticas que se han producido en este tiempo, pese a que el manifiesto de Sekula se muestre todavía vigente en numerosos discursos aquí recogidos. Con todo ello, *Imagen ensayo* no sería un concepto disidente con respecto a la idea de desmantelar la modernidad que defendió este autor, pero podría ser un término más apropiado para dejar de lado, de forma reflexiva, la confusión del término documental y para atender las renovaciones formales, y contextuales, producidas en las últimas décadas.

Imagen ensayo podría ser, por tanto, un término que de continuidad al legado del estilo documental, tanto a nivel formal como discursivo, teniendo en cuenta las voces y las conclusiones recogidas en estudios como el que aquí se presenta. Este término apunta entonces a una posible teorización sobre una práctica que sigue viva y que sigue haciendo uso de la imagen fija, aunque no solamente, para señalar y cuestionar las renovadas formas de poder. Este estudio ha implicado, por tanto, una comprensión transversal sobre una práctica que entiende la imagen como documento limitado, aunque simbólico y relevante, al artista como productor responsable y a las prácticas artísticas como vías de conocimiento y cuestionamiento constante.

De forma paralela, a través de este trabajo se ha demostrado cómo desde los años veinte del siglo XX hasta la actualidad, las prácticas artísticas han incorporado múltiples estrategias, marcos teóricos y epistemológicos, como la filosofía, la sociología o la antropología, entre otras disciplinas, con el fin de proponer un cuestionamiento crítico al espectador y de manera transversal.

En estos cien años, la noción del tiempo y del espacio ha cambiado a causa de un avance tecnológico que ha modificado constantemente los cuerpos, las sociedades y las representaciones artísticas de éstas. Ya Douglas afirmó: “*El cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico*”⁴⁸, y así lo seguimos constatando en una era en la que, sin embargo, el cuerpo físico no siempre consigue adaptarse a la vorágine social o tecnológica que lo rodea. Hemos pasado de una idea sólida sobre los vínculos afectivos a una época líquida como diría Bauman⁴⁹.

Hemos asimilado la *tecnología de la infoproducción*⁵⁰, sobre la que ha reflexionado Berardi Bifo, una tecnología que ha desbocado en una transformación laboral sin precedentes, que ha desencadenado mayor énfasis en el emprendimiento, pero también mayor ansiedad y miedo en la sociedad. Quizá, como diría Remedios Zafra⁵¹, el entusiasmo por generar cultura no nos pueda sostener por mucho más tiempo. No al menos si ese entusiasmo por la creación va ligado a una precariedad eterna, tal como se manifiesta en la obra de Meritxell Ahicart.

Con todo ello, las prácticas artísticas y el término aquí propuesto como *Imagen ensayo* deberán seguir respondiendo a las nuevas exigencias de su tiempo. A un tiempo acelerado en el que crece la desigualdad social mientras hay cada vez mayor reificación en las luchas colectivas, como observa Nancy Fraser: “*los planteamientos a favor del reconocimiento están sirviendo más para marginar, eclipsar y desplazar las luchas en favor de la redistribución que para completarlas, complejizarlas y enriquecerlas*”⁵².

48 Douglas, M. (1998). *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial. Colección: Alianza Universidad, p. 89

49 Bauman, Z. (2003). *Modernidad Líquida*. Madrid: S.L. Fondo de la Cultura Económica de España, 2003.

50 Bifo Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de sueños.

51 Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, p.32

52 Fraser, N., (2000). *Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento*. <https://newleftreview.es/issues/4/articles/nancy-fraser-nuevas-reflexiones-sobre-el-reconocimiento.pdf> p. 60.

Finalmente, y de acuerdo con el análisis de la filósofa Marina Garcés, nuestro tiempo exige una insumisión ante la pérdida de ilusión por el futuro: “*Declararnos insumisos a la ideología póstuma es, para mí, la principal tarea de la ideología crítica*”⁵³. Necesitamos, añade: “*herramientas conceptuales, históricas, poéticas y estéticas que nos devuelvan la capacidad personal y colectiva de combatir los dogmas y sus efectos políticos.*”⁵⁴”.

Por todo ello, quizá, prácticas artísticas como las que aquí se han analizado bajo la idea de *Imagen ensayo* sigan contribuyendo a un análisis crítico de su tiempo, a una comprensión analítica de las imágenes que nos rodean, en las que la ilusión por construir una realidad mejor constituyan, pese a todo, su impulso y su materialidad.

Figura 82



Nota: imagen de la exposición “Aby Warburg: Atlas Mnemosyne”. Das Original de Haus der Kulturen der Welt.

53 Garcés, M. (2017). *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 30

54 Garcés, M. Op. Cit., p. 30

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, México DF: Ediciones PRD.
- Azoulay, G. (2016). Concreta (Valencia). El contrato civil de la fotografía, términos y condiciones. *Editorial Concreta*. (número 8), pp 46-63.
- Barthes, R. (1995). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Baudrillard, J. (1998) *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros: El efecto Beaubourg: A la sombra de las mayorías silenciosas: el fin de lo social*. Barcelona: Kairos.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad Líquida*. Madrid: S.L. Fondo de la Cultura Económica de España, 2003.
- Benhabib, S. (2008). *Otro universalismo: sobre la unidad y la diversidad de los derechos humanos*. Estados Unidos: Yale University.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Mexico: Itaca.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Mexico: Itaca.
- Bernabeu, M. Lozano, M.(2019) *Espavisor*. Valencia: La Documental.
- Bifo Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Byung-Chul Han. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder
- Campany, D. (2003). *Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of "late Photography"*. Brighton: Photoworks/Photoforum.
- Campàs, J. (2020). *Art digital*. Barcelona: Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC).
- Campàs, J. (2020). *Pensar el arte contemporáneo*. Barcelona: Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC).
- Campany, D. (2003). *Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of "late Photography"*. Brighton: Photoworks/Photoforum.
- Certeau, M. de. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chevrier, J. (2006). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Editorial Gustavo Gili.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. España: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós,D.L
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. España: Antonio Machado
- Douglas, M. (1998). *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial. Colección: Alianza Universidad
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontana, J. (2011). *Por el bien del Imperio*. España: Pasado y Presente.

- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de Pandora: la fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2022) *Las palabras y las cosas*, Clave Intelectual.
- Foucault, M. (2005) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI
- Garcés, M. (2017). *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Editorial Anagrama
- García, N. y Ortega, M. (2008). *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B / Festival Internacional de Cine de Las Palmas.
- Gergen, K. J. (2006) *El yo saturado. Dilemas de la identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós.
- Giddens, A. (1997) *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Guardiola, I. (2016) *El found footage audiovisual como interfaz dialéctica y alegórica*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra
- Howsbawn, E. (2011). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Huysen, Andreas, (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE
- Illouz, E. (2007) *Identidades Congeladas*. Buenos Aires-Madrid: Katz.
- Julien, F. (2017). *La identidad cultural no existe*. España: Taurus.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. España: Capitán Swing.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Ediciones Universidad De Salamanca.
- Ribalta, J. (2005). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos [1972-1991]*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Ribalta, J. *Efecto real. Debates Posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili, 2004.
- Sekula, A. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. (2007). En: Ribalta, J. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*. (pp. 35-64). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península,
- Sontag, S. (2018). *Sobre la fotografía*. España: Debolsillo.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados a la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Stolcke, V. (1993). *¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?* México: Universidad Autónoma Metropolitana,
- Stott, W. (1986). *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Terré, L. (2006) *Historia del grupo fotográfico Afal, 1956/1963*. España: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
- Vettesse, A. (2013). *El arte contemporáneo*. España: Rialp.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Dpto. Cultura y Turismo – Institución Príncipe de Viena.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Páginas web:

A-Desk. (4 de enero de 2023). *Contra el historicismo: Atlas Mnemosyne de Aby Warburg en Haus der kulturen del Welt*. <https://a-desk.org/spotlight/contra-el-historicismo-atlas-mnemosyne-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/>

Ahicart, M. (4 de enero de 2023). *Chat Player*. <https://meritxell.hotglue.me/chatplayer>

Barón, J. (4 de enero de 2023). *Los últimos días vistos del rey*. <http://www.julianbaron.es/es/portfolio-item/los-%C3%BA-los-ultimos-d%C3%ADas-vistos-del-rey>

Bleda y Rosa (4 de enero de 2023). *Campos de batalla*. <https://bledayrosa.com/>

Bombas Gens (7 de mayo de 2022). *Bleda y Rosa por Bleda y Rosa*. <https://www.bombasgens.com/es/actividades/bleda-y-rosa-por-bleda-y-rosa/>

Cànem Galeria (4 de enero de 2023). *Pilar Beltrán*. <https://www.canemgaleria.com/pilar-beltran>

Consorti de Museus GVA. (7 de mayo de 2022). *Daniel G. Andújar. Sistema Operativo. Colecciones*. <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carmen/exposicion/daniel-g-andujar-sistema-operativo-colecciones/?lang=es>

De los Ángeles, A. (4 de enero de 2023). *Lazos afectivos. Texto realizado con motivo de la exposición Entramats, de Pilar Beltrán*. <https://alvarodelosangeles.org/archivos/919>

Florin, A. (4 de enero de 2023). *L'horta ni oblit ni perdó*. <https://www.anaisflorin.com/lhorta-ni-oblit-ni-perdo/>

Gómez, P., González, M. (4 de enero de 2023). *Proyecto para cárcel abandonada*. <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Proyecto-para-C%C3%A1rcel-Abandonada>

Makma (23 de diciembre de 2022). *Sexual Data. Entre lo queer y la informática*. <https://www.makma.net/sexual-data-entre-lo-queer-y-la-informatica/>

Martí, M. (4 de enero de 2023). *Matí Martí*. <https://www.matimarti.es/>

Museo Unav (4 de enero de 2023). *Pasado y presente, la memoria y su construcción*. <https://museo.unav.edu/exposiciones/pasado-y-presente-la-memoria-y-su-construccion-ana-teresa-ortega>

Nave, E. (4 de enero de 2023). *A la hora en el lugar*. <http://www.eduardonave.com/a-la-hora-en-el-lugar>

Ortega, A. (4 de enero de 2023). *Cartografías silenciadas*. <https://anateresaortega.com/proyectos/cartografias-silenciadas>

Rivas, F. (4 de enero de 2023). *Queer codes y su resistencia al daño*. <http://www.feliperivas.com/niveles-de-resistencia-al-dantildeo.html>

Polvora. (23 de diciembre de 2023). *Delivery*. <https://www.polvoraverlag.com/product/devilvery>

Santos, R. (4 de enero de 2023). *Mar Reykjavik*. <https://www.rosasantos.net/artista/mar-reykjavik/>

Valencia Plaza (23 de diciembre de 2023) Felipe Rivas San Martín, una inteligencia artificial y teoría queer. <https://valenciaplaza.com/felipe-rivas-san-martin-une-inteligencia-artificial-y-teoria-queer-en-la-posta>

Pdf online

Ajuntament de Barcelona, La Virreina (23 de diciembre de 2022). *La fotografía "creativa" en Cataluña (1973-1982)*. https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2018-06/LafotografiacreativaES_0.pdf

Bonet, E. (2013). *La apropiación es robo*. <https://www.macba.cat/eugenibonet/data/PDFs/13.pdf>.

Combalía, V. (2022). *El arte conceptual español en el contexto internacional*. <https://victoriacombalia.com/wp-content/uploads/2020/01/Arte-conceptual-espa%C3%B1ol.pdf>

Espaivisor (2022) PATRICIA GÓMEZ & M^a JESÚS GONZÁLEZ: RUINA > INTERVENCIÓN > ARCHIVO Proyectos realizados en Valencia. 2005-2010. <http://espaivisor.com/wp-content/uploads/2015/02/a3-final.pdf>

Fraser, N., (2000). *Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento*. <https://newleftreview.es/issues/4/articles/nancy-fraser-nuevas-reflexiones-sobre-el-reconocimiento.pdf>

Uab (2019). *Cambio Climático: entre el Colapso y la Metamorfosis Social, perspectiva sociológica*. <https://www.uab.cat/doc/llicopardodoc>

Wells, L. (2022) *Historias sedimentarias: sobre el espacio y el lugar en las fotografías de Bleda y Rosa*. <https://bledayrosa.com/files/lizwells.pdf>

ANEXO I
Entrevistas realizadas

Transcripció d'entrevista – **Pilar Beltrán: artista cuyo proyecto se ha incluido en esta investigación.**

E: Entrevistadora

P: Pilar Beltrán

E: Com i de quina manera comença la teua trajectòria com artista? Quins artistes o moviments recordes que et van marcar durant la teua formació?

P: Vaig començar a exposar quan encara estava estudiant Belles arts a València a la fi dels 80 principis dels 90. Era un moment en el qual hi havia moltes galeries joves i espais alternatius i municipals oberts a mostrar obres d'artistes emergents. Després de realitzar diverses col·lectives amb companys vaig poder fer la primera individual en la galeria Postpos (dirigida per tres dones, entre elles Rosa Santos). I poc després vaig començar a treballar amb la galeria Cànem.

El meu període de formació coincideix amb un moment en el qual està en auge el conceptual. Instal·lacions, performances, fotografia o videoart són les manifestacions que més m'interessen. Coincideix també a València amb la inauguració del Ivam, tant en la seva seu actual com en el Centre del Carmen. Això ens va donar accés a exposicions de projecció internacional... Chantal Akerman, Fishley and Weiss, Tonni Cragg, Antoni Muntadas, López-Cuenca...són algunes de les més record.

En el meu últim any d'estudis vaig tenir la possibilitat d'entrevistar a Isidoro Valcárcel Medina a Madrid com a part de l'assignatura de performance que impartia David Pérez. Havia vist la seva obra en l'exposició Cuit i cru i David em va proposar que li escrivís. Isidoro em va rebre a la seva casa-estudi i em va obrir a tota una manera de concebre l'art i la vida que em continua guiant. Enguany Isidoro ha donat una xerrada a València me va encantar veure'l amb el mateix humor i integritat.

En la meua formació van ser també importants les beques per a estudiar a l'estranger: Polònia, Colòmbia i sobretot Anglaterra. Viure prop de Londres va ser molt enriquidor, tant per l'experiència en la universitat, amb un sistema molt diferent de l'espanyol, com pel contacte amb l'escena artística britànica i l'accés a exposicions en la Hayward Gallery, la Tate, Barbican, Photographer gallery, ... Bruce Nauman, Mona Hatoum, Cornelia Parker, Gillian Wearing, Wilson Sisters, Darren Almond, ... Coincideix la meua estada amb l'eclosió dels YBAs (Young British Artists)

E: Quins vincles en comú creus que tenen els teus projectes artístics, tant a nivell formal com a nivell discursiu?

P: Crec que, en general, els meus projectes tenen un component o una reflexió social o sociològica passada pel filtre d'experiència personal. Tendeixen a reflexionar sobre els problemes globals, universals partint moltes vegades de l'íntim, del pròxim, del microrelat, de l'anècdota... Una notícia, una imatge, un pensament o part d'una conversa, són sovint el punt de partida que dispara les idees i, a partir d'aquí, comença a teixir-se la història. El treball de recerca, de relacionar elements fins a donar amb la forma final, és la part més interessant... De tota la producció, el procés ... tal vegada per això m'agrada treballar a poc a poc, deixar que les coses que apareixen pel camí i es vagin connectant.

E: Com et relaciones amb els documents i quin paper té la recerca dins del teu treball?

P: Utilitze els documents de formes molt diferents, encara que no sigui de manera tan exhaustiva i ordenada com els estudiosos d'altres disciplines - historiadors, sociòlegs, etc - Em serveixen moltes vegades per a ancorar les idees que hi ha darrere dels projectes o com a punt de partida d'un projecte en si mateix.

He treballat amb documents d'arxius històrics. En aquest cas tenen un valor documental important i alhora un component estètic que m'interessa.

Moltes vegades he compilat notícies de premsa que en alguns casos apareixen en l'obra i altres queden com a part del procés de documentació. Aquesta part és especialment rellevant en els treballs recollits dins de Other Journeys.

L'ús de documents digitals és interessant perquè és més agíl i et permet contrastar de forma ràpida diverses fonts. Utilitzo la premsa en línia però també documents de diverses institucions, perfils de facebook o instagram, o fins i tot xats per a connectar /entrevistar.

E: Història contemporània, activisme, recerca periodística, arxius i biblioteques, drets humans... Quines àrees o disciplines de coneixement penses que es filtren dins dels teus projectes artístics a partir dels teus interessos?

P: A més de les quals tu ja esmentes podria dir que, sense ser una experta en cap d'elles, m'interessa la sociologia, la política, la literatura, el cinema, l'antropologia, la història de l'art, la botànica...

E: Et sents vinculada a altres treballs d'artistes contemporanis que treballen amb la imatge dins del territori valencià? Amb quins i de quina manera? Has format part d'algun col·lectiu artístic? Podries mencionar breument com es produeix la teua vinculació amb Cànem galeria?

P: Generacionalment em sento vinculada per descomptat amb la gent que ha crescut amb mi i que per tant compartim una formació i unes experiències similars, per exemple Chema López, Mery Sales, Geles Mit, Mar Arza, Bleda i Rosa, Mira Bernabeu, Xavier Arenós... També amb unes altres que han estat professores i després companyes i amigues com Pepa López Poquet o Maribel Doménech.

D'altra banda, el millor de ser docent en Belles Arts, és el conèixer des de l'aula a molts dels artistes que s'estan movent en l'actualitat en el nostre territori i veure com es desenvolupen ... Ana Peñas, Laura Salguero, Laura Palau, el col·lectiu Les Mediocre, Ana Císcar, Alex Gambin i molts altres.

Amb la galeria Cànem comencí a treballar bastant aviat perquè soc de Castelló i ells sempre han apostat pels artistes del territori i, encara que exposo primer a València (Postpos, El Diente del Tiempo) ja en la primera expo em van comprar una obra i des de llavors segueixen el meu desenvolupament. A la fi dels 90 comence a col·laborar amb ells i assistir com a artista de la seva galeria a fires i biennals i a participar en mostres col·lectives i individuals.

E: Quin paper tenen les tecnologies de la imatge o internet dins del teu treball actualment?

P: Internet és una eina molt potent per a treballar que permet generar material d'arxiu d'una forma més dinàmica. Pots accedir a molta informació i contrastar-la d'una manera més ràpida, fer cerca d'imatges, articles o documents institucionals, per tant la utilitze moltes vegades en la fase de desenvolupament encara que aquesta part d'arxiu no aparegui sempre reflectida en l'obra final.

D'altra banda, la fotografia o vídeo són crucials en la materialització dels meus projectes, perquè molts d'ells acaben concretant-se com a sèries fotogràfiques o vídeo instal·lacions.

E: Com a docent de Belles Arts, creus que s'està assimilant una metodologia d'investigació a l'hora de planificar projectes visuals o pictòrics? Quins discursos i metodologies s'aprenen dins de l'aula?

P: Com a docent de Belles Arts sento que a vegades tinc massa alumnes a l'aula i és difícil atendre individualment a tots... però penso que una part important de la meua labor és que els alumnes entenguin què els interessa comunicar/expressar i com poden/volen fer-ho... No hi ha una fórmula i cadascú ha d'anar generant la seva pròpia forma de treball, a partir de l'adquisició de coneixements teòrics i instrumentals i a través de la pròpia experiència... des de l'aula és important ensenyar a contextualitzar, a relacionar i al fet que desenvolupen una mirada analítica, crítica i transversal... (No sé fins que punt ho aconseguim!)

E: Consideres que les noves generacions viuen en una precarietat major que la generació anterior? Quines diferències trobes entre el paradigma actual i el context amb el que vas començar a treballar?

P: Crec que la diferència entre les generacions actuals i la meua és el temps; penso que tot està més accelerat, que va més ràpid, que hi ha més de tot i això pot jugar a favor però també moltes vegades en contra... sembla que no hi ha temps, que tot s'acaba ja, que tot muta, tot canvia ... encara que segurament aquesta percepció està relacionada amb la meua edat, perquè és una cosa que recordo sentir dels meus majors... encara així, penso que necessitem desacelerar, en general, en molts aspectes. Parar i pensar...

Quan jo vaig acabar d'estudiar va coincidir amb la crisi dels 90 i també he viscut en precari molts anys (massa!)... És cert que la precarietat limita i et fa pensar a curt termini, però també genera creativitat i genera vincles...

E: Com ha canviat el panorama cultural a València, i Castelló si també la coneixes bé, des de que comences la teua carrera fins avui?

P: La veritat és que no soc una bona analista d'aquestes coses però sí crec que ara hi ha similituds amb el moment en el qual jo vaig acabar d'estudiar, que malgrat la crisi (general, global) la ciutat està en un moment bastant dinàmic a ni-

vell cultural, amb l'aparició noves iniciatives (col·lectius, editorials, fires i trobades), de nous espais expositius, galeries i espais alternatius que conviuen amb uns altres més establerts... Podria ser més crítica en algunes coses, sí, però està bé...

E: Creus que la fotografia pot esgotar-se com a disciplina? I la pintura? Com treballes tu amb aquestes disciplines actualment? A nivell formal, quines tècniques s'estan incorporant?

P: Personalment no crec que res s'esgoti sinó que tot es recicla de formes diferents. Quan va néixer la fotografia es parlava de la mort de la pintura i aquí està... Crec que cada vegada hibridem les coses d'una forma diferent. Penso que en l'actualitat hi ha un interès pel matèric, pel quotidià, pel manual, que contrasta amb tot aquest món digital en el qual cada vegada vivim més submergits. Les modes canvien i d'una forma cíclica les coses tornen renovades per exemple, abans parlava de quan jo estudiava fa 30 anys i de l'eclosió del videoart i les instal·lacions... després hi ha hagut altres moments en els quals s'ha viscut una volta al pictòric, a l'abstracció, a la il·lustració, als interactius, al llibre d'artista... ara de nou trobo entre els meus alumnes un interès per lo instal·lativo.

En la meua manera de treballar estic totalment d'acord amb Muntadas quan diu que primer pensa el que vol dir i després com ho farà, per tant primer sorgeix la idea i després busca la seva concreció objectual a posteriori i aquesta forma pot abastar diverses disciplines: fotografia, un text, una peça de vídeo, un objecte... M'agrada explorar materials i formats i m'avorreix molt repetir-me.

E: Eres optimista quan penses en el futur del teixit social i cultural dins de la Comunitat Valenciana i dins de la globalització en la que queda immersa?

P: Jo no soc optimista, sinó més aviat pessimista, però pessimista compromesa que pensa que les coses poden millorar i que tots som agents del canvi...

Transcripció d'entrevista – **Pep Benlloch: comisario, investigador, docente. Fundador de la galería Visor y fundador del Máster de Fotografía, Arte y Técnica de la UPV.**

E: Entrevistadora

P: Pep Benlloch

E: Com va ser el teu inici i la teua aproximació a l'àmbit de la fotografia? Per què vas aplegar a interessar-te per la fotografia i no per cap altra disciplina?

P: Donat que jo no tenia ninguna formació artística, jo venia del camp de la didàctica i de la pedagogia, m'interessava la imatge com a ferramenta per a explicar moltes coses. Des d'aquest punt, i des de la pràctica, perquè feia fotografia, és el camí que em porta a aterrar altres camps lligats a la fotografia. En eixe moment hi havia un grup d'artistes a València que volien exposar, a finals dels 70 i inicis dels 80, però no hi havia cap lloc per portar-ho a terme. Com que no hi havia cap lloc vam dir, doncs anem a crear-lo. El que vam fer va ser fixar-nos amb el que feien a Barcelona, perquè allí ja comptaven amb el Centre Internacional de la Fotografia, amb una sala d'exposicions molt gran, una escola molt gran, una biblioteca enorme de fotografia... De manera que eixa va ser la nostra inspiració per tal de crear un lloc que proporcionés un espai de formació, d'escola, i de galeria.

Jo ja coneixia a Fontcuberta, vaig estar als debats de la primavera fotogràfica, allí ja es parlava sobre la docència i història de la fotografia dins les Belles Arts, i moltes qüestions que es parlaven allí, a finals dels 70, que encara estan per resoldre's.

Vam obrir una galeria sense tindre contactes comercials. La primera exposició va ser de dos artistes locals, la segona va ser Cualladó i la tercera va ser de la Farm Security Administration. Vam entrar en una carrera d'exposicions fotogràfiques molt interessants. Era un moment important a València per a la fotografia, estava la Sala Parpalló on vam exposar Robert Frank, Walker Evans, Lisette Model, després embarcarem jornades fotogràfiques amb August Sander... Eixa va ser la forma d'arribar a la fotografia, amb l'objectiu de crear un espai.

Als dos anys el meu soci s'ho va deixar i jo vaig reprendre la meua idea com a galeria. Poc a poc van anar canviant els meus conceptes sobre la fotografia.

E: Has dit en altres entrevistes que aplega un moment en que veies que ja no era tan important reivindicar la fotografia com a disciplina perquè ja havia quedat assimilada com un llenguatge més dins de l'art. Creus que a la formació de carreres com Belles Arts, aquesta assimilació és real? Creus que el Master de Fotografia que vas fundar continua plenament aquest buit?

No, jo continue pensant que la fotografia està molt marginada, i ara hi ha menys encara del que hi havia. Quasi no hi ha assignatures i són necessàries matèries teòriques, acompanyades amb pràctiques de qualitat. Però tot i que la formació a Belles Arts comptara de nou amb la possibilitat d'especialitzar-se i fora més complet, pense que un programa com el Master de Fotografia, que s'ha de mantindre com títol propi perquè el marc acadèmic impedeix portar a professionals fora del sector universitari. Pense que en aquest master, a banda d'aprendre les corrents més influents a nivell teòric i pràctic, pots estar amb contacte amb comissaris, artistes.. Pots tindre un coneixement proper sobre la professionalització del sector i sobre el món de l'art.

E: Però també aquesta aproximació al sector hauria de produir-se des de les Belles Arts. Els alumnes no poden formar-se a esques del món de l'art.

P: Si, jo portava a molts artistes a classe quan era professor. I proposava als alumnes fer entrevistes als principals galleristes de la ciutat perquè els alumnes han de saber com funcionen. Jo tenia problemes per portar a gent i professionals externs a classe, això se'n eixia del marc de l'assignatura em deien. Però és un problema de Ministeri, no es pot resoldre des de la Facultat. S'haurien de plantejar que la facultat s'ha de poder obrir més.

E: No hi ha una renovació dels continguts ni una connexió amb el que passa al carrer. Què passa amb la multidisciplinarietat que està tan assumida i no es veu a la carrera?

P: A partir dels anys 80 jo vaig intentar mostrar una altra fotografia, una altra forma que te que veure amb discursos

molt coherents però presentats de diferents maneres. Vaig exposar a Ana Teresa, a una dona austríaca, a Mireia Sentís, amb unes caixetes xicotetes amb fotos d'àlbum de família, i vaig ser molt criticat, no es comprenia. Mostrava també projectes més tradicionals, però el que vaig deixar de fer va ser mostrar fotografies que no estigueren pensades i concebudes dins d'un projecte. Recorde una exposició de Isaias Griñolo, una exposició molt experimental lligada a un tema de recerca, i això és el que m'interessava, eixa rugositat, eixa consciència i eixa experimentació.

E: Totes eixes estratègies expositives experimentals dels 80 s'han recollit dins de diferents programes de formació artístics, han anat assimilant-se i ara són part de metodologies per als artistes, creus que l'ús d'aquestes estratègies com l'apropiació d'imatges d'arxiu, continua tenint eixe sentit de renovació de llenguatge? Creus que hi ha un canvi generacional?

P: Si, s'han assimilat eixes formes de representació que utilitzaven eixos artistes i per a expressar nous problemes que hi ha les han transformades. I això és significatiu, hi ha noves propostes molt interessants. Jo diria que més des del camp de la plàstica que des del camp de la fotografia. Jo pense que el món fotogràfic se retrau a posicions antigues, amb una visió d'estructures anacròniques per a mi, apostant per la "foto" "foto". Jo crec que no té sentit fer un festival de fotografia, si es fa un festival es fa un festival d'art.

Jo sempre he estat lluitant perquè la fotografia no es distingirà per ser fotografia, perquè es considerara com un suport més. Però a vegades pense que he fracassat en l'expansió de la fotografia i la seua integració amb la plàstica. Em done compte de que des dels àmbits fotogràfics es torna a posicions dels anys 70 i a fer festivals de fotografia de manera exclusiva i això està ja per tota Espanya.

E: Però potser passa amb totes les disciplines artístiques, que sempre conviuen entre una visió més acadèmica i tradicional, que aposta normalment per la tècnica, i una altra visió més moderna, que utilitza un format o un altre en funció del discurs i integrant-lo amb altres llenguatges.

P: Si, jo pense que és molt interessant que joves que no venen del món de la fotografia es llancen a fer coses amb suports fotogràfics. Encara que ja no parlaria de fotografia, sinó d'imatge. Avui en dia hem de parlar de la imatge, no de la fotografia.

Em van convocar per a veure si formaven un Centre Nacional de la Fotografia. Vam tindre un debat molt llarg, però pense que ja hem perdut eixe moment. Els països que tenien un centre nacional de fotografia estan desmontant-lo, cedint les fotografies als museus, que és on han d'estar, o en els centres de documentació dels museus, com passa el Reina Sofia. Perquè allí estudiaràs la fotografia en relació a un moment artístic més ampli.

E: Des dels 80 fins ara com valoraries el teixit cultural del territori? Quins canvis positius i negatius detectes?

P: Pense que a nivell cultural els anys del PP han sigut molt negatius per als centres de referència artístics i culturals perquè les directrius que venien d'ahí o no eren clares o eren castradores. Després de la etapa de Todolí, Nuria i Carmen Alborch en el IVAM va vindre Juan Manuel Bonet, que quan ell parlava del que ell sabia que eren les vanguardies estava molt bé, però no d'art contemporani. Després va vindre una etapa molt gris, i amb Consuelo Ciscar una etapa negra. El fet que les exposicions no fores gens estimulants per als joves era molt negatiu, front a l'etapa anterior que era tot el contrari, que veies a gent super important internacional, no feia falta anar per ahí. I al Centre del Carme Cultura Contemporània només hi havia pintura. Hi havia illes a algunes cases de cultura, però els llocs importants estaven apagats.

On es va guardar un poc l'essència estimulante va ser a La Nau, un espai que va continuar sent interessant amb poquets diners, ha sigut un lloc de resistència i amb propostes interessants. Jo crec que ara des de fa uns 7 anys tornen a haver coses i a ser importants. Jo crec que no s'atreviran a enfonsar de nou estos centres, o no ho hauríem de permetre, perquè les universitats són una cosa, però al món de l'art el 50% al carrer.

E: Des dels 89 fins que et vas jubilar vas notar alguna diferència generacional entre els alumnes de Belles Arts?

P: Jo crec que faltava activitat fora de la Universitat per a que els estudiants es trobaren més enllà de la facultat. Crec que el teixit de la ciutat és molt important, perquè no sols són les exposicions d'art, són també els debats, l'antropologia, lligar diferents disciplines i proporcionar una reflexió. Totes estes jornades que es fan als festivals de foto, falta un component teòric. Falta la filosofia, falten les taules rodones. No pot ser que una ciutat que té 2800 alumnes a la facultat de Belles Arts tinga les galeries buides, les galeries haurien d'estar plenes. Quants professors diuen que vagen a les galeries a veure les exposicions? Hi ha que creure en la formació fora de la Universitat, donar-li un percentatge dins

de l'aprenentatge. Hi ha grans alumnes que se'n han anat perquè ací no tenien cabuda i hem de recuperar-los. Hi ha que traure conclusions, intentar progressar, canviar les coses més urgents.

E: Jo veig que les noves propostes ja no utilitzen grans formats, impressions de gran qualitat i molts altres recursos visibles abans. Creus que els artistes emergents compten amb les mateixes oportunitats que els artistes d'una generació anterior o es troben potser davant d'una situació més precària?

P: Jo pense que és una situació més precària. Però també pense que hi ha modes, que els artistes alemanys han fet molt de mal amb els grans formats: Thomas Ruff... I que fa falta una reflexió per saber si és necessari o no seguir eixes línies.

E: Creus que hi ha certes particularitats d'estil i diferències respecte a altres corrents europees dins de l'àmbit valencià?

P: Jo pense que sempre hi ha qui trenca, com feia Ana Teresa Ortega en el seu moment, experimentant en funció del que volia dir. Era un "bicho estrany" i sempre hi ha qui fa menys concessions estètiques. Això dels formats té a veure amb un moment en relació amb l'escola d'alemnaya, i això ha remetit, la influència de l'escola de Dusseldorf va ser molt forta, però també passa. Inclús per economia, la gent s'ha de pensar i s'ha de replantejar les fórmules. Molts fan mòduls, políptics... Això fou producte d'un moment econòmic i un moment estètic. Són qüestions que canvien, també ells utilitzaven imatges de gran format per a projectes on els anaven bé eixes dimensions.

E: Com està el mercat de l'art?

P: Jo crec que continua mal, pense que en col·leccionisme espanyol queda la rêmora d'allò que hi ha moltes còpies. Espere que això deixe de ser un problema. Es ven molt a institucions també, però existeix encara eixa idea, encara que ha canviat molt des dels 80 fins ara. Un test de que es ven poca fotografia es que vas a les fires i cada dia hi ha menys en els stands. Per què? Perquè la inversió és molt alta i posar fotos trau poc rendiment. Fa falta creure's molt a un artista i creure's que val la pena. Però ara el museu compra molta foto.

E: Com creus que està afectant Interent a les noves pràctiques?

Allò digital està modificant molt la metodologia de pensar la imatge. Eixa idea de reflexionar a priori la imatge s'ha diluït i això té a veure amb la tecnologia. De tota manera pense que també hi ha un atreviment que no li va gens bé a la fotografia que ve lligat al concepte de fotollibre. Eixa immediates que pareix que es pot fer qualsevol cosa en qualsevol moment. Però un fotollibre hauria de ser igual de difícil que fer una exposició, només que vas a fer-ho al paper enlloc de a la paret. Crec que en eixe aspecte s'ha banalitzat molt la imatge.

Transcripció d'entrevista – **Julia Castelló: comisaria independiente. Cofundadora de A10 València. Asistente dirección y área de arte en Bombas Gens. Coordinadora LABI.**

E: Entrevistadora

J: Julia Castelló

E: Com definiries el concepte documental? En quins casos creus que és possible parlar d'estètica documental? I la fotografia? És un concepte obsolet? Quines categories podrien substituir aquests conceptes, tenint en compte el relleu generacional?

Per mi, si que hi ha una estètica documental dins la fotografia als anys 30, que es relaciona amb la pràctica de Walker Evans etc i que s'englobaria dins la exposició que vam fer fa poc al Bombas Gens des de la col·lecció del centre. Aquesta exposició també tractava d'ampliar el concepte des dels anys 30 fins als 80, en relació a paràmetres com l'objectivitat, l'horitzontalitat, els punts de vista per a la realització de la fotografia com ocorria amb els Becher, i fins les pràctiques com la de Xavier Rivas, que tenen a veure amb l'arxiu. I crec que això encara existeix, que és útil i que hi ha molts artistes que ho fan d'aquesta manera, que ho fan molt bé i que és interessant dins de l'àmbit de la fotografia.

No obstant, a mi em genera un problema que el concepte de documental quedi lligat només a la fotografia o a la imatge, perquè penso que qualsevol altra disciplina pot ser documental. I al mateix temps, m'entra el dilema sobre quina peça artística no és documental, al igual que quina peça no és política. Llavors em costa definir en quin moment deixa de ser documental o és tant documental com per poder ser etiquetar d'aquesta manera. Ja que tota peça parla d'un context, d'un moment, una realitat... Però bé, si que podem dir que l'art documental és aquell que reflexa una realitat, tot i que sigui una qüestió molt ampla i a debatre.

E: Quina relació trobes entre l'art contemporani dels últims 20 anys i la fotografia documental?

J: Jo crec que hi ha molts artistes dins la fotografia contemporània que entenen que aquella reminiscència d'allò documental encara és útil, quan hi ha un punt de crítica, un testimoni... I ho és. Però pense que les pràctiques més contemporànies tenen molt a dir sobre allò que es pot considerar documental sense ser ni tan sols imatge. Que d'imatge també hi ha, és a dir, un "pantallazo" del mòbil pot ser tan documental com una foto de l'horta que puga der des d'aquí i amb la qual puga detallar unes dades concretes. Però no només un pantallazo, una pintura, un teixit o un 3D fet a partir d'un fet històric també podria ser considerat documental. Per tant el dubte en la contemporaneïtat és trobar on està allò documental.

E: Et sents vinculada a alguns artistes dins del territori valencià? A quins i de quina manera? I amb les institucions o altres iniciatives col·lectives?

J: Sí, hi ha mols artistes que hem exposat a A10 que jo consideraria dins de la pràctica documental. Per exemple Paul Barsch y Tilman Horing, que és un duo alemany, que el que feien fou una sèrie d'imatges d'ells dormint al seu pis de Nova York impreses a uns paraigües. I, per què no és documental això? Està fet amb un format instal·latiu i des de la ironia sí, però no deixa de ser documental. I sempre ens ronda aquesta idea a nosaltres també, els artistes que ens interessin sempre tenen un punt de connexió amb la realitat.

I amb les institucions dins d'A10, que és un projecte independent, és molt difícil. Al Bombas Gens era ben diferent clar, allí teníem tots els autors de la col·lecció que han format part de la història de la fotografia des dels 30 fins a la contemporaneïtat i hi havia moltes relacions amb altres centres. Però tot i així, a València encara li costa, i també a Madrid o Barcelona, solem ser els últims.

E: Com afecten les fronteres geogràfiques al teu treball com a comissària? Com ha afectat el context econòmic i social als teus projectes professionals?

J: Al context local jo no tinc cap queixa. Però amb l'Ali parlem molt de com portar fora la feina que fem aquí, els artistes que coneixem aquí i tot el teixit que hi ha aquí. I esperem que el teixit es faci fort i poder contar amb moltes més propostes d'espais independents, que les institucions treballen des d'altres punts, conjuntament amb les universitats i amb altres centres... Que aquest tipus de diàleg es generi perquè hi ha molta voluntat de fer-ho. I, com a comissaris independents, ens agradaria mostrar aquest context a fora. Però això és difícil. Ho tenim difícil nosaltres, tot i que abans

era molt més difícil. Pensem en maneres d'arribar fora perquè hi ha molta gent amb coses a dir que estan molt bé i que fora no es coneixen, que no arriben més enllà. Si apleguen a Madrid ja és molt.

I em refereixo al treball dels artistes. El paper del comissari és com un intermediari. A mi la qüestió de l'autoria del comissari no em pareix rellevant, i per suposat és inevitable i s'ha de fer, però al final el que importa és el treball dels artistes. I el que fem a través d'A10 és intentar moure el context d'aquí, hem portat gent de fora per tal que coneguin el que passa aquí, però ara ens agradaria fer-ho a la inversa, portar gent d'aquí a fora. És l'única manera de generar intercanvis i de que els artistes es coneguin mútuament.

E: I quins són els problemes amb els que us trobeu principalment per tal de portar a terme aquesta tasca?

Principalment econòmics. Perquè està la via de les convocatòries, que hi ha les que hi ha, i pense que hi ha molta part de sort en aquesta via, per la multitud de propostes que apleguen, però si ho fas per la via independent necessites recursos. Puc trobar un espai a Praga, per exemple, de la mateixa natura que A10 i podem plantejar un intercanvi, però amb quins diners ho fem? Si he de treballar per fer aquest espai independent, he de trobar els recursos per fer unes mínimes produccions i convidar altres artistes, com puc també trencar aquestes? Perquè en aquesta direcció les subvencions són molt bàsiques i mínimes.

E: I moltes voltes, aquesta manca de recursos, condiciona també les formes de les propostes artístiques, per tal que es puguin veure més enllà de lo local, no creus? I ací entren també els suports digitals i les red socials, com Instagram, que potser estan condicionant els propis processos creatius. Quines disciplines s'estan hibridant per tal de rebre major repercussió dins d'un context tan fràgil on també sembla que es dissolen les fronteres?

J: Jo és que la relació entre artistes i diferents disciplines sempre la trobo interessant. Potser s'estiguin donant per necessitat i per precarietat i potser el motiu pel qual es produeixen sigui una cosa negativa, però al final juntar-se sempre és interessant. Últimament a València he conegut artistes que s'organitzen com col·lectius i òbviament no tots els artistes han de trobar aquesta forma de treball, però sempre resulta positiu.

A mi el comissariat també m'agrada treballar-lo sempre amb equip. En A10 sempre amb Ali per exemple. No crec gaire amb les decisions del tipus "jo sóc un geni".

E: Quines preocupacions creus que s'han heretat de les generacions precedents a nivell de comissariat? Quines idees s'han establert en la teua generació com a comissaris? Quins fenòmens creus que poden desaparèixer amb un relleu generacional?

J: Jo crec que hi ha coses que s'han assentat, com el "cubo blanco" i la idea d'exposició com conceptes bàsics per al comissari, però també per a l'artista. Pense que hi ha molts artistes que creen ja pensant en la paret blanca. I pense que els inicis del comissariat eren més interessants, quan es va crear la figura del comissari als anys 60, perquè era molt més experimental. I ara s'ha convertit en una figura amb la qual jo tinc problemes perquè té massa autoria. Aquesta és una qüestió que ha heretat la meua generació i jo no hi estic d'acord. Hi ha molt de comissari que creu que el seu treball consisteix en posar la seua signatura i jo trobo que el treball dels artistes és el que importa.

També hem heretat molta feina i molta reflexió teòrica que facilita molt la continuïtat d'aquesta feina. Però no tinc ni idea per on aniran les noves generacions. Ho penso moltes vegades i penso que són generacions del tweet, de tiktok, però que llegiran també a Barthes o a Fontcuberta i llegiran a molts més. I suposo que tindran moltes més eines per a comissariat amb altres formats, de la mateixa manera que nosaltres ja estem comissariat més enllà del paper.

La nostra generació ja està apostant per altres coses, per a això estem. El "cubo blanco" que es quede a la institució. Tot i que el cubo blanco té moltes coses bones, per això va triomfar. De fet, em costa molt imaginar una institució més enllà d'aquest format.

E: I potser açò és per la necessitat de compartir un espai físic? Tot i la convivència constant entre virtualitat i presència física, potser continuem necessitant encara els espais expositius com llocs on trobar-nos?

J: Si, completament. I la pandèmia va posar aquesta qüestió en evidència. Quan tothom comissaria va des de la pantalla hi havia un fracàs absolut. Hi ha moltes peces que no funcionen per a la pantalla i jo pense que s'hauran de compaginar aquestes dues fórmules, física i virtual, però també d'altres que imagino que arribaran. No tinc ni idea de què pot haver més enllà de la pantalla (riu).

Transcripció d'entrevista – **Meritxell Ahicart: artista cuyo proyecto se ha incluido en esta investigación.**

E: Entrevistadora

M: Meritxell Ahicart

E: Com definiries la teua pràctica artística? Creus que seria possible englobar-la dins d'alguna categoria o que és possible generar noves etiquetes per a que quede representada?

M: Després de la presentació de l'últim treball, diríem que aquest en concret, més que un treball documental, es tracta de la gestió d'una etapa, de la gestió d'un temps, el de pandèmia, de la invenció d'estratègies de creació per a poder assolir una realitat precària. Jo no intentava retratar la realitat dels repartidor d'Amazon. Jo sortia a treballar i pensava avui no vaig a treballar, vaig a buscar una foto, o vaig a gravar la diversitat dels sons dels timbres als que truco per fer l'entrega dels paquets.

Llavors, ara, veient el que ha passat, veient com ha acabat eixa experiència en una publicació i en suports diversos, no sabria dir-te exactament en aquest cas en quina pràctica artística s'inscriu aquest projecte, perquè ha sigut el context el que l'ha condicionat per complet.

I clar que hi ha un bagatge, d'estudi de la performance, de al vídeo creació, de fotografia... Però he fet un treball que no estava concebut dins la pràctica documental, que estava lligat amb l'esperança i l'expectativa davant d'una realitat molt concreta, per trobar una sortida.

E: Però abans d'aquest últim treball, hi ha altres que si consideraries dins de l'estil de fotografia documental?

Jo crec que m'he reconciliat amb l'estil documental posicionant-me al respecte i sent conscient de quan és documental i quan no ho és en absolut; o tot o res. Per exemple, una imatge, podria considerar-se documental pel poder de representació que té: un selfie podria ser també documental. Però per a mi el que importa per a definir si és o no és documental depèn de la red de significació en la que inscrius la imatge.

El meu treball anterior, Chat Player, que és un treball d'apropiacionisme, on agafava fotografies d'un chat eròtic després d'una experiència laboral, també presenta imatges que clar que són documentals, però no les he fet jo. Eixes imatges documenten un fenomen, tot i que queden intervingudes. Jo les tape, les pinte, i podrien considerar-se encara documentals, però el que importa és el context en el que jo les situe, com troben un nou significat que no és el del seu origen. Allò documental sempre està entre les mans, ho estem toquetejant, però fem coses que estiren el terme, crec jo.

E: Després de tota aquesta reflexió, i potser, repetim algunes idees, m'agradaria saber quina relació trobes entre el teu treball i la fotografia documental dels anys 30?

M: He tingut una relació molt directa, per exemple en el meu anterior treball "Villes per a la memòria". En aquest projecte veig una tradició molt clara, jo volia documentar, volia fer una investigació prèvia. Ahí sabia que estava fent un treball d'una forma ortodoxa.

Però ara, tot i que eixa tradició està, per exemple al "Chat Player" també porte a terme una catalogació de documents i arxius, sóc conscient de que escape de la manera ortodoxa.

Les estratègies de creació no són innates, has après que hi ha unes formes recurrents d'actuació, una sistematització, unes formes d'ordenar, catalogar, presentar les imatges... La perspectiva que elegeixes per a fer les fotos... Tenim uns gustos estètics, això està clar, però també veia que, en certa manera, a l'últim treball per exemple, em centrava amb xicotetes batalles diàries que anaven més enllà del rigor dels meus primers projectes, hi tenia lloc una altra estratègia. Continua sent el mateix potser, ací no podia portar la meua càmera i per això feia servir el mòbil.

E: Com afecten, aleshores, les fronteres geogràfiques, el context econòmic i social als teus últims projectes i com ho veus dins del teu entorn més pròxim? Com està afectant Internet?

Jo pense que afecten per complet a la gènesis del projecte: com ho fas, quan ho fas, a cada una de les decisions, a l'estat anímic. La precarietat condiciona per complet les imatges. No disposes del temps per a fer una sola foto en un dia. Els espais d'Internet, el mòbil, han condicionat per complet les relacions des de la creació. Els recursos són limitats, però es fan propis. Fem publicacions virtuals, exposicions digitals, coses que no han de produir-se i que no es presenten com una mancança de recursos, sinó com un empoderament des dels marges. Veig persones que es busquen, i que uneixen forces, tot i que continuem en una corda fluixa, perquè la precarietat continua ahí. És una tensió constant, sóc apta i capaç per a crear tot i les circumstàncies, però estic allunyant-me al mateix temps de la creació per aquestes mateixes circumstàncies.

E: Et sents vinculada a nivell estètic i de discurs a alguns artistes dins del territori valencià? I fora? A quins i de quina manera?

M: Jo pense que ara és més complicat que quan tenia un vincle acadèmic. Hi ha una diferència entre estar dins o fora d'un circuit que t'impulsa a fer i a estar connectada. Et veus a soles de sobte i això és complicat. I poc a poc les referències van mutant perquè necessites trobar allò que està en la teua línia, potser que estigui prop o més lluny.

El treball que m'has mostrat de Julian Barón fa un discurs arrel d'un discurs que ja és predominant. Al Getxo Foto em van mostrar el treball d'un autor que es diu Leo Barrera, que és mexicà i ha fet un llibre d'ell al seu entorn laboral que suposa tot un exercici de contestació, transgredint les normes d'allò que resulta adequar, i amb això connecte ara perquè estic més pròxima a eixes visions.

E: Per anar concloent, quines preocupacions artístiques creus que has heretat de generacions precedents? Quines idees s'han establert en la teua generació? Quins fenòmens creus que poden desaparèixer amb un relleu generacional?

M: Jo crec que aplegarà un moment en el que la visió de la persona artista tradicional estarà obsoleta.

E: Però la dissolució de l'artista ve des de Duchamp i no s'ha donat tampoc per complet, no creus?

M: Sí, però veig que el panorama precari d'aquest moment és diferent. No hi ha una proposta per a aquells estudiants que han tingut una formació reglada, que ho han fet tot, que han seguit tots els passos, però després no hi ha lloc per a ells.

Jo no sé fins a quin punt es pot estirar la tradició artística, però des del punt en el que estic ho veig molt diferent a abans. No vull sonar pessimista, i encara trobem espais, com m'ha passat amb la publicació del meu últim treball.

E: Però eixa força col·lectiva continua present i al mateix temps veiem que el ego dels artistes es continua alimentant de diferents maneres. Si no és el museu o la institució, es busquen altres estratègies de presentació

M: Sí, no ho deia com una demanda a la institució, però és una percepció sobre la realitat. Els espais que són alternatius no utilitzen els mateixos paràmetres que les institucions, no importa tan el currículum ni la trajectòria. El debat no està en que no hi ha oportunitats per a tots, sinó en com són les noves oportunitats. Hem de trobar espais més plurals.

Veig que hi ha moltes iniciatives dins del territori valencià per tal de crear espais per a compartir i treballar de manera conjunta a partir de la creació, però la tasca està encara en com connectar-nos. Jo veig molt de potencial i molt de risc en nous col·lectius, però com aplegues? A mi personalment em costa mantindre eixos vincles i generar-los. I estic sorpresa, perquè pense que he tingut sort, pense que ha sigut la casualitat la que m'ha portat a generar una publicació amb el suport de noves plataformes i col·lectius, però m'agradaria que el factor de la sort no tinguera tan de pes. Perquè et porta a pensar que has d'estar sempre en tots els llocs i a tothora, i et porta també un desgast d'energia perquè mai pots estar en tot.

E: És una problemàtica que està molt present, la dualitat entre la soletat i la sobreexposició constant mitjançant les xarxes socials, la necessitat de generar diàlegs i de recuperar una comunicació que no siga d'una banda cap a fora, sinó que siga recíproca

M: Sí, perquè la creació sempre va a estar, sempre vas a buscar eixe foradet per a poder crear. La problemàtica està en el desgast, en saber on dirigir les energies. Jo necessitava crear per a sobreviure, més enllà de saber què passaria amb això, una necessitat per tal de sortir de l'alienació, però també hi ha una necessitat de feedback, la necessitat de cocreació, això no té preu. Sentir-te inspirat per les persones que tens al voltant, això és que u no vol mai perdre.

Transcripción de entrevista – Julián Barñón: **artista cuyo proyecto finalmente no se ha podido incluir, pero podría formar parte de la presente investigación.**

E: Entrevistadora

J: Julián Barón

E: ¿Cómo surge el proyecto Los últimos días vistos del Rey?

J: Cuando estaba haciendo C.E.N.S.U.R.A. me encuentro un día en la biblioteca de Horacio Fernández en su casa y me enseña los libros. Éramos buenos amigos pues venía mucho a dar clases y se quedaba siempre luego. Era más mayor que nosotros, pero veíamos que se lo pasaba mejor con nosotros que con los de su edad. Era un lujo tener un historiador de fotografía en los bares contándote cosas cuando estábamos los de Blank Paper. Entonces un día en su casa me enseñó toda la investigación que estaba haciendo de fotos y libros que se presentó en el Reina Sofía. Ahí fue cuando me dijo: mira esto y fue cuando por primera vez vi los libros de los últimos días visto de Franco en Televisión Española y Los primeros días vistos del Rey. Me los enseñó y me dijo: mira esto que te va a gustar. Cuando vi el libro de Franco yo me quedé impresionado. Imagínate, yo acababa de sacar C.E.N.S.U.R.A y ya tenía la cabeza en un lugar nuevo. En ese momento mi mente se había abierto a nuevos usos de la fotografía y estaba muy desengañado de la fotografía documental. De hecho el último trabajo que he hecho es un guiño a ese desengaño que yo viví porque yo sí crecí muy influenciado por fotógrafos del estilo y ese tipo de imagen que viene de Europa pero también de Estados Unidos. A mí me marcó mucho mis inicios y estuve 10 años trabajando en blanco y negro y en color haciendo fotografía puramente documental, pero llega un momento en que me agota, me agota un montón porque es antiguo de narrativa.

Entonces vi esos libros y me dejó en shock, en un momento en el que ya me sentía liberado de toda esa necesidad de mirar, una liberación mental a todos los niveles. Cuando vi el libro lo primero que pensé fue que me hubiera gustado hacerlo a mí y ahí se quedó la cosa. Era un trabajo de encargo a Fernando Nuño, de Televisión Española. Él tenía una agencia de fotógrafos en aquel entonces, luego cerró la agencia, y tenía relación con los pintores accionistas abstractos de Cuenca. Se veía que era experimental y ahí viene ese encargo donde yo creo que experimentó muchísimo porque el encargo era generar una publicación que fuera un documento vivo de lo que pasó entonces a través de fotografía y Fernando Nuño lo publicó en diciembre de 1975 con lo cual estamos hablando de que lo hizo todo en una o dos semanas tras la muerte de Franco, antes de navidades el libro ya está en la calle. Él cogió y les propuso que le pasaran toda la grabación completa en la sala de realización, cogió una cámara de fotos y se puso a fotografiar todo a la televisión, entonces obtuvo su material.

Las páginas del libro vienen con composiciones imposibles. En aquellos momentos estábamos acostumbrados a una fotografía sobre todo en España mucho más lineal, piensa en toda la edición de Lumen por ejemplo, con Colita, Rafael Sanz Lobato... I de repente Nuño empieza una composición super loca que para nada sigue los patrones de un libro de propaganda. Aparece de repente una doble página con cuatro fotos y una amarilla, otra roja... como tintadas... Son dos obras que son impactantes y entonces, pues nada pasó el tiempo y ahí se quedó hasta que un día, que estaba en Madrid exponiendo en Foto España, salió la noticia de la abdicación del Rey. Yo estaba lejos de mi casa, pero ese día me fui andando 2 km o 3 km y ya sabía que quería hacer un libro en el mismo tamaño y dimensión, como para cerrar una trilogía, y que el contenido tenía que ser en verde porque era el único modo de poder subvertir esa imagen que iban a dar. Esa misma noche hice unas pruebas con el móvil y como ya tenía muy analizados los libros porque ya había pensado mucho sobre ello, aunque no de un modo concreto, ahora tenía una aplicación. Es decir ahora si quería podía explicar lo que había visto y me sentía muy libre para poder hacerlo.

Cuando ya hicieron el acto oficial de la abdicación del Rey de manera televisada entonces ahí fue cuando me armé con un equipo de fotoperiodista. Desde las 8:00 h de la mañana me senté en el sillón con el objetivo de disparar sin parar porque estaba en directo, entonces lo que hice fue generar un archivo en directo, tuve 6000 fotos.

Luego hablé con Eloi Gimeno, ya le había puesto en antecedentes y en cuanto yo lo tuve nos pusimos a hacer el libro, queríamos ser lo más rápido posible también. Queríamos que el proceso fuera igual que el proceso de Fernando Nuño, aunque en un momento distinto. Las teles que él tenía entonces eran distintas, no tenemos las mismas texturas...

El libro de Nuño se vendió en los quioscos y entonces nosotros teníamos que sacar ese libro también a un punto popular, ahí es cuando surge la idea del crowdfunding, del mercado y toda una campaña y que nos permite tener un poco

más de tiempo para terminar de afinar el libro, con el mismo tamaño, el mismo formato, la misma extensión que el de Nuño.

Cuando he expuesto este trabajo, como ocurrió en Perú o Arles, he pintado las paredes de verde, he montado una especie de estudio croma, he proyectado un video que hice con todos los fragmentos y he expuesto los tres libros juntos. Me interesan también las diferencias entre ellos, como es la aparición de la imagen cenital, las vistas aéreas o la imagen pobre de la que habla Hito Steyerl.

Mi ejercicio viene desde la libertad y la independencia, pero, hasta cierto punto, creo que también tuvo cierta independencia Fernando Nuño cuando hizo sus libros.

E: ¿Cómo ves el paradigma social actual, la vinculación de la imagen en Internet y las problemáticas actuales? Tú que trabajas con tantos jóvenes ¿crees que existe mayor precariedad en estas generaciones con respecto a las precedentes? ¿eres optimista?

Bueno, pienso que ninguna época fue fácil. No podemos pensarnos de otro modo, no podemos trasladarnos a diez o veinte años atrás y tampoco podemos creernos mejores que los que vengan después, es absurdo pensarlo porque cada época tiene su propio trayecto vital. Es una montaña que sube y que baja, pero solamente puede comprenderse desde esas subidas y bajadas.

Así que soy optimista porque creo que cuando las personas nos sentimos verdaderamente encarceladas y agotadas, hay algo que se activa y nos obliga a tomar otro rumbo. Vivimos en un mundo de constante espectáculo, donde no hay contacto, todo es fake, no hay experiencia. Pero creo que en algún momento, cada uno a su tiempo, se dará cuenta de ello.

Creo que faltan experiencias, por eso ahora cuando me viene un encargo lo redirijo al terreno que me interesa y trato de trabajar con otras personas, generar nuevas experiencias y vínculos.

En los últimos años he percibido como la gente joven es la que más se lanza al tema del analógico, la gente mayor no se lanza. Un hombre una mujer de 50 a 60 años va a querer que le cuentes cómo hacer mejores trucos en el móvil, pero viene alguien de 20 y quiere aprender a revelar en blanco y negro. Creo que la gente se está cansando de no tener experiencias reales y las busca. Tocar las cosas es fundamental y con las herramientas que tenemos solo tocamos que plástico: el plástico de la comida, el plástico de la pantalla...

Necesitamos que la experiencia entre por todos los sentidos del cuerpo, entonces así es más holística.

E: Pero desde luego, Internet y todo lo digital está modificando nuestra percepción del mundo y eso es irreversible

Sí, y hay una ansiedad brutal por la pantalla, por el formato vertical de los móviles y nadie lo explica. La imagen vertical para el ojo es dinamita pura, la lectura es mucho más precipitada y rápida que una horizontal en la que el ojo puede que llegar más lejos para bajar y recorrer. Pero bueno, como te decía, y para ir cerrando, pese a todo, soy optimista.

Transcripción de entrevista – **Felipe Rivas: artista cuyo proyecto se ha incluido en esta investigación.**

E: Entrevistadora

F: Felipe Rivas

E: ¿Cómo definirías tu práctica artística? ¿Crees que es posible englobala dentro de alguna categoría o que es posible generar nuevas etiquetas que le correspondan?

F: Uno está obligado a ubicar-se en ciertos lugares. Y yo tengo una posición crítica obviamente con las etiquetas, porque creo que la práctica siempre excede esas categorías, pero hay cosas que me interesan más, que son más recurrentes en mi trabajo: políticas queer, el interés por los medios, por el archivo, la relación con el activismo... Y aunque no defino mi práctica como activista, esos son los ejes en los que se enmarca mi trabajo.

E: ¿Cuál es tu relación con los documentos y con la herencia de la fotografía documental?

En mi caso, la relación con los documentos vino por la relación con el activismo. Por el interés de conformar un archivo desde la disidencia, de memoria, de generar un contraarchivo minoritario. Mis primeras aproximaciones al archivo se vieron vinculadas con investigaciones dentro del Centro de Documentación del Movimiento de Minorías Sexuales en Santiago de Chile, que era un espacio que archivaba la documentación del documento. Luego con ese material se conformó una exposición en el Reina Sofía, y yo por alguna razón llegué a participar en ese proyecto porque trabajaba sobre dos artistas chilenos marcias del periodo de los 70: Juan Domingo Dávila y Carlos Lepe, que habían sido parte de la escena de avanzada.

Lo que me interesó en ese momento fueron los textos y empecé a trabajar sobre esos materiales de los 80. En ese primer momento se quedó simplemente en un análisis teórico, no los llevaba a la práctica artística.

E: Y posteriormente, ¿cómo se incorpora a tu práctica artística?

F: Yo creo que hay mucha confluencia, porque yo era parte de todo ese movimiento. En el año 2002 yo participaba en el colectivo universitario, ahí empecé a trabajar sobre los textos de Foucault, sobre textos que llegaban de otros lados sobre teorías lgtbi, había grabaciones en vhs... Y luego más tarde volví a ese lugar para revisar los materiales e incorporarlos en mi producción. Creo que mi primer trabajo con material documental incorporaba grabaciones de televisión en las que aparecían maricas por primera vez, y tras el fin de la dictadura en Chile, había imágenes muy sorprendentes y vinculé los materiales de estos artistas de los 80 con otras imágenes, me interesaba analizar cuáles eran las prácticas estéticas del movimiento en esos periodos, cómo aparecían en las marchas, cómo se desplegaban visualmente en el espacio... Todo eso me sirvió luego para producir obra, pero mi relación con esa documentación ya era muy orgánica.

E: Y en los últimos trabajos, ¿cómo te aproximas a los materiales documentales? ¿Tienes un acceso fácil?

F: En este proyecto particularmente, que confronta dos episodios que pertenecen a tiempos distintos, hay maneras distintas de acercarme a los materiales, claro. El caso de Stanford, por ejemplo, es súper accesible porque es muy reciente, pero para el estudio de Brasil, que se produjo en los años 30 del siglo XX, tuve que ir a la Biblioteca. Y yo pude tener acceso porque estaba en Río de Janeiro, pero a veces es muy complicado. Las bibliotecas están cerradas, hay unos protocolos, solicitud de autorizaciones... Una forma clásica que implica mucho tiempo.

E: Pero a veces también hay una contradicción con estudios científicos o universitarios más recientes que, pese a estar inscritos en ámbitos de divulgación, pueden resultar opacos o de muy difícil accesos si no estás dentro de estas investigaciones.

F: Sí, yo utilizo mucho las páginas de hackeo académicas para robar papers. Pero siempre hay casos en los que la plataforma no puede acceder. Por ejemplo, en mi último trabajo utilizo un paper que no es el de la investigación científica final, sino el previo, que se hizo público en una revista.

E: ¿Te sientes vinculado a lenguajes de otros artistas dentro del contexto valenciano? ¿A instituciones o a

iniciativas colectivas?

F: Paso esquizofrénicamente por distintas sensaciones. Por ejemplo, en el espacio en el que estoy exponiendo ahora, en la Fundació la Posta, siento que tengo una relación muy próxima, me siento súper acogido aquí. Pero, también es cierto que mis proyectos siempre han tenido una continuidad con lo que inicié en América Latina, entonces he viajado mucho y he estado continuamente en un pie en España y en otro allí.

E: Esto quizá tiene que ver también con las redes y con una idea que a veces se aparece para apelar a la disolución de las fronteras, cuando, al mismo tiempo, éstas son tan claras y tan violentas. ¿Cómo afectan las fronteras geográficas en tu trabajo artístico? ¿Cómo afecta el contexto económico, social e Internet en tus últimos proyectos?

F: Yo creo que esa confluencia sobre la concepción de las fronteras se da constantemente y, en mi caso se añade además que el trabajo de doctorado es un proyecto muy solitario, que no permite generar instancias de sistematización para relacionarte con compañeras de forma más constante.

E: Pero, ¿crees que se produce un intercambio real entre lo que has hecho en Valencia hacia Chile y a la inversa? ¿crees que hay un contagio entre una realidad y otra o crees, por el contrario, que permanecen aisladas, con sus propias particularidades más allá de tu experiencia personal?

F: Me parece que este contagio tiene más que ver con las tecnologías, pero que se está dando también de manera incipiente. Se están dando intercambios, pero creo que todavía se mantienen realidades muy distintas. Es un proceso de transición, entre las relaciones de centro/ periferia y entre los distintos contextos... Aunque sí es cierto que el mundo del arte contemporáneo parece ser una esfera aislada que puede ser muy similar en distintos territorios: las inauguraciones de galerías, los espacios... Parece que se mantienen más aspectos en común en cualquier lado.

Me cuesta ver de una forma clara cómo son estas fronteras porque en mi caso se da una dualidad constante: a veces me siento muy conectado y a veces me siento muy solo.

E: En esta línea y, como reflexión sobre el tiempo del que venimos y hacia donde nos dirigimos, ¿qué preocupaciones artísticas crees que has heredado de las generaciones precedentes? ¿qué ideas, a nivel artístico, crees que se han asentado en tu generación? ¿y qué estéticas, discursos o herramientas crees que pueden desaparecer con un relevo generacional?

F: El sistema del arte contemporáneo tiene ámbitos muy diferenciados, que se conectan entre sí, pero también son distantes. Yo tengo la particularidad de moverme por distintos lugares y en algunos me siento más cómodo que en otros. Recientemente circulo por el mercado, he circulado mucho por el contexto del activismo, circulo por los espacios del arte, por los espacios académicos... Todos estos espacios tienen su particularidad y se conectan también, pero creo que tal vez lo que se puede ver, y no sé si es un fenómeno que lleva produciéndose hace tiempo, es que todos estos espacios empiezan a afectarse y a conectarse.

Hay una curaduría de las bienales, de las ferias de arte, todo se va pareciendo. Los discursos curatoriales están afectando espacios como los del mercado, lo cual no ocurría antes. Internet también hace que aparezcan otras personas, más allá de los espacios metropolitanos centrales. Es un proceso muy lento y bajo codificaciones distintas.

El boom del archivo y del documento, que se ha dado en los últimos 20 años dentro del arte contemporáneo, tendría que ser repensado para que quepa la diversidad, qué es lo que se produce a nivel artístico en cada lugar. Existe un efecto que reduce la experiencia al documento, el arte que está en los márgenes se hace objeto. No siempre es una cuestión general, pero por ejemplo en el caso de las prácticas artísticas latinoamericanas codificadas como experiencia documentada es un tema, yo creo, a pensar.

E: ¿Y hacia dónde nos podríamos estar dirigiendo dentro de este panorama?

F: Veo que hay un cuestionamiento a las estéticas del arte contemporáneo, a los cánones como podría ser el minimalismo, que se están planteando estéticas más críticas, más periféricas, decoloniales...

E: ¿Pero no crees que esto es una herencia, que se va produciendo desde hace algunas décadas?

F: Sí, pero creo que se tiende a caer en ciertos estereotipos.

E: ¿Crees que no es real, que ha sido una pose?

F: No lo tengo claro, creo que sí.

E: ¿Y crees que habrá una continuidad del sistema académico tradicional dentro del arte?

F: Termina creándose un sistema autorreproductor, que es más bien cerrado. Tiene un efecto, porque determina la manera en la que se produce arte. La profesionalización, la formación ha determinado el arte contemporáneo. Todos han pasado por una carrera universitaria, con una regularización, una sistematización similar... Esto ha marcado la manera en la que se producen los proyectos, las mismas investigaciones artísticas han sido estandarizadas. Se prevén las etapas de producción, y yo creo que esto debería entrar en crisis en algún momento.

Todo lo que termina siendo hegemónico terminará generando problemas. Y yo intento estar en el medio, porque parto de la investigación, pero me molestan ciertos marcos estructurales.

E: Pero también la academia ha sido el motor para impulsar la creación. Fuera de ella, se producen otros procesos, quizá más caóticos, menos reglamentados, con sus límites y posibilidades. Las próximas generaciones deberán encontrar el equilibrio entre unos modelos y otros para seguir creando, al mismo tiempo que se van generando, cada vez más, nuevos títulos y másters académicos.

F: Sí, hay un ciclo ahí que podría producirse para renovarse. Las instituciones artísticas, las áreas administrativas de las instituciones artísticas... El mercado está constreñido y hay gente que hace todo. Es un contexto muy complejo, lo pienso y lo veo una locura. Cómo puede ser que estemos trabajando, teorizando, produciendo obra...

E: Hay una tensión que parece muy aguda, pero es también una tensión que parece que venimos arrastrando desde los 60 y ahí seguimos

F: Pero esto no ha sido siempre, el arte contemporáneo tiene unos 100 años y podría cambiar.

ANEXO II
Fichas técnicas de las obras

Obra gráfica: Cartografías silenciadas, de Ana Teresa Ortega

Introducción a la artista:

Ana Teresa Ortega (Alicante, 1952) presentaba en 2019 una retrospectiva en Valencia, dentro del Centre del Carme Cultura Contemporània y en 2020 recibía el premio nacional de fotografía, a través del cual se reconocía una trayectoria más que influyente dentro del contexto valenciano. Es profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y codirectora del Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de València.

“Su obra reflexiona sobre los media como territorio de dominación y su efecto en una sociedad que ha olvidado como se piensa históricamente”.

Exposiciones destacadas:

2020 Museo de la Universidad de Navarra, 2019 CCCC, Centro del Carmen Cultura Contemporánea, Valencia, 2016 MUA, Museo de la Universidad de Alicante, 2013 Auditorio de Santiago de Compostela 2012 Museo de la Paz, Gernika, Vizcaya, 2011 Galería Bancelos, Vigo, 2010 Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia, 2008 Espaisvisor, Valencia Palau Ducal, Gandía 2007 Palau de la Virreina, Barcelona, 2005 Espaisvisor, Valencia 2003 Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona Galería Antonio de Barnola, Barcelona, 2002 Galería Bancelos, Vigo Schneider Gallery, Chicago, 2001 Galería Visor, Valencia, 2000 Sala de Exposiciones Maruja Mallo, Centro de Cultura de las Rozas, Madrid Galería Trayecto, Vitoria, 1999 Sala Metronom, Barcelona Galería Alejandro Sales, Barcelona 1998 Galería Edgar Neville, Alfafar, Valencia Galería Bancelos, Vigo, 1997 Galería Visor, Valencia, 1996 Vanguardia Galería de Arte, Bilbao Galería Bancelos, Vigo 1995 Galería Visor, Valencia Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real 1994 Sala de Exposiciones Ibercaja, Valencia Sala de Exposiciones Palacio de la Gravina, Alicante 1992 Galería Spectrum, Zaragoza Galería Bancelos, Vigo 1990 Visión Revisión, Galería Visor, Valencia Galería Lucas, Gandía, Valencia

Cronología de la obra:

2006-2014

Temática que aborda:

Resultado de una prolongada investigación sobre los espacios de represión durante la guerra civil española y la posguerra. Fotografías de aquellos espacios que sirvieron como campos de concentración, depuración, tortura o explotación como esclavos.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

Uso de cámaras de gran formato. Gran formato. Impresión digital sobre fibra de papel, metacrilato y dibond. 70 x 170 cm. 40 x 50 cm

Imágenes en pared, colocación a modo mosaico en algunos casos, imágenes enmarcadas y de gran formato.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

Pese a la extensa investigación de Ortega, el proyecto solamente plasma el nombre de la ubicación y el periodo en el que se utilizó como espacio de represión. Esto no se hace como parte de la imagen, sino en la cartela o el título que aparece sobre cada imagen. Ejemplo: Penal de El Dueso (Santoña), 1937-1938.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

1 Ortega, A. (4 de enero de 2023). *Biografía*. <https://anateresaortega.com/biografia>

Claridad, nitidez, frontalidad, serialidad, edición, ausencia de una impronta de estilo o escenificación, uso de cámaras de gran formato.

Aspectos formales que aportan:

Tratamiento de color y uso de grises, formatos grandes.

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Historia guerra civil española, arquitectura, antropología, derechos humanos.

Obra gráfica: Campos de Batalla, de Bleda y Rosa

Introducción a la obra y a los artistas:

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) han hecho de su trabajo, llevado a cabo siempre de forma conjunta, una referencia en la fotografía contemporánea, siendo premio nacional de fotografía en 2008.

“*Campos de fútbol, Campos de batalla, Origen o Prontuario* son algunas de las series fotográficas más relevantes en su trayectoria. Con ellas han ido desarrollado un lenguaje propio, entre lo visual y lo textual, que les permite volver una y otra vez sobre uno de sus mayores focos de interés: la representación del territorio”.

Exposiciones destacadas:

2022 KBR Fundación MAPFRE, Barcelona, 2021 DA2 Centro de Arte, Salamanca 2018, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela Fundación Cerezales, León Museo Universidad de Navarra, Pamplona, 2017 Bombas Gens Centre d'Art, Valencia, 2015 Galería EspaiVisor, Valencia, 2014 Galería Fúcares, Madrid 2011 Galería Pedro Oliveira, Oporto 2010 Real Jardín Botánico, Fundación Telefónica y PHE'10, Madrid, 2009 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla Hospedería Fonseca, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006 Galería Fúcares, Madrid Rosenthal Fine Art, Chicago 2005 Espai ZERO1, Olot Galería Estrany de la Mota, Barcelona Galería Fúcares, Almagro 2004 Galería FORVM, Tarragona, 2003 Kunsthalle zu Kiel Galería Pedro Oliveira, Oporto Galería Trayecto, Vitoria 2001 Musée d'Art Moderne, Collioure Patio de Escuelas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000 Sala de exposiciones Diputación de Huesca Galería Dels Àngels, Barcelona Galería Visor, Valencia, 1999 Galería Pedro Oliveira, Oporto, 1997 Changing Room, Stirling/Schottland Palacio de Abrantes, Salamanca Sala d'exposicions El Roser, Lleida, 1996 Galería Elba Benitez, Madrid Galería Dels Àngels, Barcelona, 1992 Railowsky, Valencia.

Cronología de la obra:

1994-2016

Temática que aborda:

Campos de batalla es un proyecto en el que se fotografían paisajes marcados por la Historia, donde miles de personas murieron enfrentadas de forma violenta. El proyecto abarca tres grandes bloques: España, Europa y Ultramar. Temporalmente, el trabajo abarca aquellos conflictos anteriores a la representación de la guerra por

la cámara fotográfica, aquellas batallas que fueron narradas de forma escrita sobre la formación de naciones, las conquistas y la posterior independencia de territorios atlánticos.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

Uso de cámaras de gran formato. Exposición de dípticos de gran formato. Ejemplo: Campos de batalla. *España*. Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond. 85x150 cm

Imágenes en formato díptico, enmarcadas. Uso de vitrinas en algunos casos.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

En este proyecto solamente aparece un pie de foto que indica el lugar de la toma fotográfica y el año en el que tuvo lugar la batalla. Al margen quedan todos los estudios realizados, aunque, en ciertas ocasiones, incluyen en mesas y/o vitrinas algunos de los textos que han sido relevantes en sus procesos de investigación.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

Claridad, luminosidad, nitidez, frontalidad, serialidad, edición, ausencia de una impronta de estilo o escenificación, uso de cámaras de gran formato.

Aspectos formales que aportan:

Inclusión de texto, uso de díptico, composición equilibrada, tratamiento de color, formatos grandes.

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Historia, antropología, geología, cartografía y filosofía.

Obra gráfica: Entramats, de Pilar Beltrán

Introducción a la obra y a la artista:

Pilar Beltrán (Castellón, 1969) es una artista que ha trabajado de forma comprometida y multidisciplinar, buscando el lenguaje más adecuado en cada uno de sus trabajos. Estudió Bellas Artes en la Facultad de San Carlos (Valencia). Tras terminar su licenciatura se trasladó a Polonia para realizar un curso de postgrado en el Departamento de Escultura de la Akademia Sztuk Pięknych de Varsovia y posteriormente a Inglaterra, donde residió durante cinco años. Mientras cursaba su doctorado en la Winchester School of Art. Becada por la Fundación Cañada Blanch, la Fundación Dávalos Flétcher y la Universidad de Southampton.

Exposiciones destacadas:

Light, Winchester Cathedral. Winchester (Inglaterra) (2007); TRANS- Inmigración y fronteras, Centro de Historia de Zaragoza (2006); DesVinculos. Galería Valle Orli. Valencia (2005); Violéncies. Bienal Martínez Guerricabeitia, Valencia (2004); Líneas de Fuga. I Bienal de Valencia (2001); Contemporáneo. EACC. Castellón (2000); o Anatomies de Anima, Fundació Miró, Barcelona (1997). También ha mostrado su trabajo en las exposiciones individuales del Colegio Público, Galería Rosa Santos. Valencia (2010); Cercanías. Galería Cànem. Castellón (2006); Other Journeys, CMC La Mercé, Burriana (2003); Short Stories. Espai 292. Barcelona (2001). Como artista de la Galería Cànem ha participado en ferias como ARCO. Arte Santander. ArtMiami. ValenciaArt o Estampa. Tiene obra en las colecciones del IVAM. Museo de Arte de Santander. Fundación Cañada Blanch, Fundació La Caixa, Fundación Dávalos Fletcher. Ajuntament de Buniana. Colección DKV.

Ajuntament de Castelló y varias colecciones privadas.

Cronología de la obra:

Container (2000-2003), *La fábrica de les dones* (2016-2018), *Grey Zone* (2016-2018), *El comité* (2017-2018), *Networking Marias* (2018- work in progress).

Temática que aborda:

La fábrica de les dones: testimonios de tres generaciones de mujeres dedicadas a tejer fundas para colchones en una fábrica de Lluçena, que permaneció abierta desde 1920 a 1980.

Comité local de refugiados: trabajo que recoge las entregas hechas en Lluçena de aquellos que llegaban necesitados (de ropa, zapatillas, medicamentos etc) durante la guerra civil española, a partir de 1938.

Grey Zone: recopilación de imágenes veladas y tratadas a partir de materiales de prensa sobre los refugiados en Idomeni, durante 2016.

Container: Pieza escultórica realizada en 2003 que alude a cuestiones siempre presentes en el trabajo de Beltrán; el viaje, el tránsito.

Rumours: video-instalación que muestra imágenes del mar mediterráneo con sonido de interrupción televisiva. La instalación ofrece una suerte de efecto óptico en la que aparecen imágenes de las primeras pateras que llegaron a Canarias.

Networking/ Marias: instalación que aborda la historia de dos mujeres que no se conocen entre sí, pero que trabajan desde el activismo y el compromiso social, enfocadas de forma especial en la infancia.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

La fábrica de les dones: serie fotográfica, 40 copias ultrachrome en papel fotográfico mate. 30x45cm, 15x45cm. Enmarcado en vitrina.

Comité local de refugiados: 10 copias ultrachrome en papel 30x45cm. Instalación de dimensiones variables. Enmarcado en vitrina.

Grey Zone: Instalación de 30 fotografías blanco y negro / Fotografía portaplacas para revelado y cristal ácido / Instalación de chaquetas y mantas grises colgadas de perchas en exposición.

Container: 54 pantallas serigráficas con marco de aluminio. 257x245x465 cm

Rumours: vídeo-instalación. Dos pantallas serigráficas de 109x156 cm.

Networking/ Marias: fotografías, fotocopia, tela y 30 ositos de lana tejidos a mano.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

La fábrica de les dones: archivo municipal, imágenes de la fábrica en funcionamiento, testimonios y breves relatos de las mujeres entrevistadas.

Comité local de refugiados: archivo histórico del Ayuntamiento de Lluçena.

Grey Zone: documentación en catálogo sobre la crisis en Idomeni en 2016.

Container: documentación que se incluye solamente en el catálogo de la exposición, sobre imágenes de containers con refugiados y polizones en su interior.

Rumours: documentación que se incluye solamente en el catálogo sobre el perfil de Facebook de una asociación que anuncia la llegada de refugiados a través del mar.

Networking/ Marias: documentación solamente en catálogo sobre el trabajo de dos mujeres activistas.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

Claridad, nitidez y serialidad (en la serie *La fábrica de les dones*), catalogación, recopilación de archivos y ordenación de materiales.

Aspectos formales que aporta:

Uso de elementos tridimensionales, inclusión de otros materiales como telas y ropas, tratamiento de las imágenes a través de diferentes capas y usos de materiales traslúcidos.

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Historia, estudio de conflictos bélicos a nivel global y a nivel local, activismo, derechos humanos.

Obra gráfica: Proyecto para cárcel abandonada, de Patricia Gómez y M^a Jesús González

Introducción a la obra y a las artistas:

M^a Jesús González (Valencia, 1978) y Patricia Gómez (Valencia, 1978) son licenciadas en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. 2002, han cursado Estudios de Historia del Arte. Universidad de Valencia. 2003-2006 y han realizado estudios de Doctorado, especialidad Grabado y Estampación, por la Universidad Politécnica de Valencia.

Exposiciones destacadas:

2018 All Appears to be Normal. Universidad Miguel Hernandez, Elche.* Fins a cota d'afecció. Proyecto específico para la Galería 6, IVAM, Valencia.* 2016À tous les clandestins. Beca ENDESA para Artes Plásticas. Museo de Teruel.* 2014RUINA > INTERVENCIÓN > ARCHIVO. Galería Espavisor, Valencia. De Re Muraria. El vuelo de Hypnos 2014. Villa Romana de El Ruedo, Almedinilla, Córdoba.* 2012Doing Time. Depth of Surface. Comisariada por José Roca. The Galleries at Moore College of Art & Design, Philadelphia.* 2011Proyecto para cárcel abandonada. Galería Raïña Lupa, Barcelona. Projecte per a presó abandonada. Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.* 2010Proyecto para cárcel abandonada. Comisariada por Javier Panera Cuevas. Domus Artium-DA2, Salamanca.* Premio de Fotografía "El Cultural" de El Mundo. Galería Marta Cervera, Madrid. 2009Proyecto para cárcel abandonada. Arts Santa Mònica, Barcelona. Exposición presentada en relación al proyecto de Isabel Coixet "From I to J", en homenaje a John Berger.

Cronología de la obra:

2008-2010

Temática que aborda: *Pasillo de las Diosas*, *Galería IV*, *Celdas*, *Vis-à-Vis*, *Libros-Celda* y *Celda 163* son los títulos que responden a cada fase de este proyecto, en el que las artistas rescatan la memoria impresa de los muros de la histórica prisión, a través de un proceso de estampación y de documentación fotográfica.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

Las imágenes que documentan el estado del espacio, previamente a la estampación que realizan las artistas, adquieren en la exposición diferentes formatos. La fotografía aparece como un elemento clave en grandes impresiones y enmarcados. Por otro lado, las estampaciones logran en ocasiones longitudes de hasta 15 metros.

Pasillo de las Diosas: 11 estampaciones sobre lienzo 2,80 x 2,50 m. 3 fotografías, impresión digital sobre papel. 82,5 x 103,5 cm. 8 estampaciones sobre lienzo negro 2,50 x 1,80m.

Galería IV: 2 estampaciones sobre lienzo 2,80 x 9 m. Fotografía impresión digital 82,5 x 103,5 cm.

Celdas 2008-2009: Instalación sobre bloques de madera, estampación sobre lienzo. 1,70 x 1,70 x 0,40 m. 4 fotografías, impresión digital 52 x 45 cm y vídeo en pantalla, DVD.

Vis-à-vis: 3 fotografías, impresión digital 109x77 cm. Estampación sobre lienzo 5 x 15 m. 2 estampaciones

sobre lienzo 5 x 8 m.

Libros-celda: Libro original que contiene tres partes: Parte I - 3 fotografías y 1 texto; imágenes que documentan el espacio intervenido y el proceso de trabajo (100 x 60 cm. cada una); Parte II - 9 grabados murales sobre tela transparente que capturan escritos y dibujos dejados por ex presos en las paredes de la celda (100 x 60 cm cada uno); Parte III - 14 grabados murales sobre tela negra que capturan marcas y detalles arquitectónicos de la celda (100 x 60 cm cada uno). Tapa-contenedor construido a partir de la puerta de hierro original de la celda (112 x 75 cm.).

Celda 163: Fotografía, impresión digital 97 x 90 cm. 3 fotografías dobles con texto 68 x 147,96 cm. 6 desprendimientos murales sobre velo transparente 2 x 2 m y vídeo en pantalla, DVD.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

Su obra no establece una diferencia entre proceso y obra final, esta es una cuestión clave que se plasma en su forma de exponer. De esta manera, la recopilación de imágenes sobre el estado inicial del edificio, así como todo el proceso de estampación, se documenta y se expone a través de imágenes de gran formato, vídeos o instalaciones. El texto aparece en sus proyectos para datar los periodos de trabajo y la historicidad del edificio.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

Claridad, luminosidad, nitidez, frontalidad, serialidad, edición, catalogación, ausencia de una impronta de estilo o escenificación.

Aspectos formales que aporta:

Estampación de muros sobre telas de grandes dimensiones, uso de elementos tridimensionales, uso de vídeo, fotografías de gran formato, elaboración de libros como piezas únicas, incorporación de elementos en el espacio expositivo (como por ejemplo puertas del centro penitenciario, candados, elementos de metal etc.).

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Arquitectura, patrimonio, memoria histórica.

Obra gráfica: Sexual Data, de Felipe Rivas San Martín

Introducción a la obra y al artista:

Felipe Rivas San Martín (Los Ríos, Valdivia, 1982) es artista visual chileno, ensayista y activista de la disidencia sexual. Master en Artes Visuales de la Universidad de Chile y Doctorado en Arte de la Universitat Politècnica de València (UPV), becado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID.

Exposiciones destacadas:

Museo Reina Sofía (MNCARS), España. Museo de Arte Contemporáneo, MAC Chile. Colección Ca.Sa. Chile. Colección Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile. Fundación AMA Chile. Colección Jozami, Argentina. 2020 | Estatutos de la disidencia, Factoría Santa Rosa, Santiago de Chile. 2020 | Tecnologías Raras, Museari, Valencia, España. 2019 | Eléctrico Ardor, Sala Purísima, UNAB, Santiago de Chile. 2019 | Protesta Tecno barroca, Fundación La Posta, Valencia, España. 2019 | Eléctrico Ardor, Centro de Fotografía CdF de Montevideo, Uruguay. 2018 | Sexo, imagen y algoritmos. Capítulo 1: homosexual data. Faro Arte Contemporáneo, Santiago de Chile. 2017 | Internet, mon amour, Sala Juan Egenau, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. 2016 | IDEOLOGÍA, CENTEX, Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, Valparaíso, Chile. 2016 | INTERFAZ, Galería Sagrada Mercancía, Santiago de Chile. 2014 | Aparecer, apariencia, aparato, Galería Activa, Balmaceda Arte Joven, Puerto Montt, Chile. 2013 | El recuerdo de la interfaz, AK-35, módulo de experimentación, Santiago de Chile. 2012 | La categoría del porno, Sala+18, Biblioteca de Santiago, Santiago de Chile.

Cronología de la obra:

2017-2021

Temática que aborda: descontextualización y cuestionamiento sobre las investigaciones académicas y tecnocientíficas. El ejercicio de Rivas consiste en ubicar imágenes provenientes de estas investigaciones en un espacio expositivo, tras su reproducción manual y artística, poniendo en evidencia su supuesta veracidad.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

Mapas de calor. Óleo sobre tela y vinilo de corte adherido a muro. 140 x 210 cm.

Los rostros más probables de la orientación sexual. Óleo sobre tela, vinilo de corte adherido a muro, clavos y alambre. 140 x 190 cm

Muro de investigación, montaje en “Sexual Data”, La Posta, dimensiones variables.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

En la exposición, además de las pinturas y los lienzos, se incluyen diferentes textos que documentan la investigación de Rivas. El artista incluye extractos de los textos académicos provenientes de la investigación desde Stanford, junto con textos del estudio realizado en Brasil a inicios del siglo XX. Por otro lado, Rivas incluye textos de sociólogos y filósofos que cuestionan y deconstruyen conceptos culturales como el género.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

Edición, catalogación, ausencia de una impronta de estilo o escenificación.

Aspectos formales que aporta:

Pintura, incorporación de elementos tridimensionales, textos, ejercicios de síntesis académica.

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Ciencia, algoritmos, informática, tecnología, sociología, filosofía.

Obra gráfica: L’Horta ni oblit ni perdó, de Anaïs Florin

Introducción a la obra y al artista:

Anaïs Florin (Cannes, Francia, 1987). Licenciada en Publicidad y RRPP por la Universitat d’Alacant, Especialista en Arte Contemporáneo por el Instituto Superior de Arte de Madrid, ha estudiado un Grado en Bellas Artes y el Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València, así como el Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación en la Universitat Politècnica de València con una beca de investigación en Centro de Investigación de Arte y Entorno en la misma Universidad.

“Su práctica artística se inscribe principalmente en el ámbito de las prácticas en contexto, presentado especial interés a los relatos, memorias y luchas asociadas a las transformaciones territoriales”³⁷.

3 <https://www.anaisflorin.com/bio/>

Exposiciones destacadas:

CoSSos Comunitats de Sabers Subalterns y CULTURA RESIDENT del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Poliniza Dos, Bien Urbain - art dans et avec l'espace public, Biennial de Mislata Miquel Navarro - Premios de Arte Público.

Cronología de la obra:

2017

Temática que aborda:

Destrucción de la huerta valenciana en nombre del progreso y rescate de la memoria de los sucesos ocurridos, así como de sus luchas y de la violencia ejercida.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

Imágenes provenientes de otras fuentes (públicas y privadas), editadas en blanco y negro y encoladas sobre vallas publicitarias. Tamaño estándar de 3 x 8 m.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

Las intervenciones sobre las vallas publicitarias incluyen imágenes que suponen un documento por sí mismas, aunque adquieren un valor más simbólico al quedar descontextualizadas de la prensa o del relato en el que se inscriben. La página web de la artista, sin embargo, a modo de catálogo como ocurre con las exposiciones, sí que detalla el proceso urbanístico al que se ve sometida la huerta en cada caso. Además, en la misma web se proporcionan enlaces directos a los medios que han publicado noticias al respecto y se especifica de forma detallada la cronología de cada suceso, así como los nombres de las plataformas y colectivos de lucha involucrados.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

Archivo, edición, catalogación, ausencia de una impronta de estilo o escenificación.

Aspectos formales que aporta:

Intervención en el espacio público, grandes dimensiones, edición.

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Activismo, urbanismo, política, periodismo.

Obra gráfica: Delivery, de Meritxell Ahicart

Introducción a la obra y a la artista:

Meritxell Ahicart (Castellón, 1992) ha estudiado Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia se ha especializado cursando el Máster en Fotografía Arte y Técnica en la misma entidad educativa.

Exposiciones destacadas:

2020 "Dreamers 2.0" IX Festival 10 Sentidos – Centro Las Naves Valencia 2019 "Visibilización. Investigaciones de alumnos del Máster en Fotografía de la UPV". Octubre Centre de Cultura Contemporània Valencia 2018 "Booki. Studying Photobooks" Galería Skala – Poznan (Polonia) 2017 "Carpetes Obertes" – Escuela de Arte y Superior de Diseño Valencia 2015 "FESTeen" Matadero – Madrid "Colección DKV Fresh Art" Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla "Doble Retorno. Arte y enfermedad en diálogo" Sala de Exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia 2014 "Perspectives: Art, Inflammation & Me" IX Congreso de la Organización Europea de Crohn y de Colitis Ulcerosa (ECCO) –Copenhague (Dinamarca) "Empatía, diálogos con y desde la enfermedad" Centro Párraga – Murcia "Recuerdos de Ausencias" Sala de Exposiciones Joanot Martorell – Valencia 2013 Expositor Artería Colección DKV – Feria Arco Madrid "Antología DKV Fresh Art" Espai Rambleta – Valencia "Las Artes" Sala las Artes NH Hotel – Valencia "Colección DKV Fresh Art" Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea Pablo Serrano – Zaragoza "Hybruda Art Festival" Las Naves Espacio de Creación Contemporánea – Valencia 2012 "Mujeres on Focus" Fundación Fernando de Castro – Madrid 2011 Expositor Artería DKV – Feria SWAN Barcelona "DKV Fresh Art" Museu Valencià de la Festa d'Algemés – Valencia

Cronología de la obra:

2020-2021

Temática que aborda:

Documentación del oficio de repartidor de paquetes para una gran multinacional.

Tipo de fotografía o imagen que incluye el proyecto / Forma de exposición y materialización del proyecto:

Imágenes provenientes de dispositivo móvil. El objeto-libro consiste en: 1 paquete de 28x22cm serigrafiado, 1 Fanzine, 1 CD box, 1 Poster, 1 Pocket calendar, 1 encuesta de satisfacción.

Documentación que abarca o se incluye en la obra:

La documentación de este proyecto se basa en un archivo sobre un ejercicio diario, cotidiano, dentro del oficio de un repartidor. En este caso, el proyecto no abarca una investigación en la que se atiende a diferentes fuentes, entrevistas o búsquedas a través de otras disciplinas de conocimiento, sino que la investigación se genera en primera persona y de manera experiencial. El registro aparece a través de imágenes, principalmente, selfies y capturas cotidianas, junto con textos narrados en primera persona.

Aspectos formales y estéticos que se relacionan con el estilo documental:

Archivo, catalogación, edición, ausencia de una impronta de estilo o escenificación.

Aspectos formales que aporta:

Performance, grabación de sonido, uso de dispositivo móvil para todas las imágenes, realización de libro-objeto.

Inclusión o mención a otras disciplinas de conocimiento:

Sociología, entorno laboral, filosofía.