

01.



Begira
Photo
Magazín

Sema D'Acosta | Ros Boisier | Jon Gorospe
Mónica Lozano | Juan Peces | Francisco Baena

Desde que inició su andadura en 2011, Begira Photo ha buscado promover el análisis de los modos y contextos en que la fotografía se desarrolla en la actualidad. Este es el fin al que se han destinado las muy diversas actividades programadas en cada una de las ediciones. Actividades que han contado con la participación de una sobresaliente nómina de comisarios, investigadores, académicos, galeristas, editores y artistas. A todo lo cual hay que añadir las exposiciones que, año tras año, han servido de sustancioso marco a la celebración del festival.

Con *Begira Photo Magazin*, Begira Photo da un paso adelante en su labor y su apuesta por la discusión y el estudio en torno a la imagen fotográfica desde una perspectiva interdisciplinar. Nace así una publicación con la que el festival pone en circulación en soporte impreso las ideas y los debates sostenidos en cada uno de los encuentros ofrecidos en esta nueva edición.

Este primer número recoge las voces de **Sema D’Acosta, Francisco Baena, Mónica Lozano, Juan Peces, Ros Boisier y Jon Gorospe**. Voces de referencia vinculadas al comisariado, la gestión, la enseñanza, la creación, el periodismo especializado y la difusión de la fotografía.

Begira Photo Magazin emerge, pues, con la voluntad de ser una valiosa aportación destinada a a un público que, siendo extraordinariamente amplio y variado, comparte su interés en la fotografía.

De cómo la fotografía se comió a las Bellas Artes y luego las regurgitó

01

Argazkigintzak Arte Ederrak iruntzi eta gero, oka egin zuenekoa

...3

Una visión de la (posible) historia reciente del fotolibro chileno

02

Txileko argazki-liburuen (balizko) historia berriaren ikuskera

...6

Por una estructura orgánica —
Diferentes posibilidades de colaboración en la fotografía española

03

Egitura organiko baten alde —
Espainiako argazkilaritzan elkarlanean jarduteko aukerak

...11

Estudiar fotografía en España: un deporte de alto riesgo

04

Argazkigintza ikastea Espainian: arrisku handiko kirola

...14

Razonar la imagen

05

Irudia arrazoitzea

...17

Escenografías de la contemplación, escenarios para la acción y etcéteras

06

Kontenplaziozko eszenografiak, ekintza eta abarretarako jokalekuak

...20

Begira Photo festibala hasi zenetik, 2011tik, argazkigintza garatzeko moduak eta testuinguruak ikertzeko bidea topatzen ari da gaur egun. Horixe da edizio bakoitzerako programatu diren ekintzen helburua. Jarduera asko izan ditugu eta parte hartzea ere bikaina izan da, komisario, ikertzaile, akademiko, galerista, editore eta artista andana izan baititugu. Horrez gain, erakusketak aipatu behar dira, festibalaren eremu lagungarri mamitsua izan baitira.

*Begira Photo Magazin*arekin Begira Photok aurrerapausoa ematen du irudi fotografikoari buruzko eztabaida eta aztertze lanari dagokionez, diziplinarteko ikuspegitik. Horrela, argitalpen berria jaio da eta festibalak euskarri inprimatura eramango ditu edizio honetan emango diren topaketa bakoitzean izandako ideiak eta eztabaidak.

Lehen ale honetan, **Sema D’Acosta, Francisco Baena, Mónica Lozano, Juan Peces, Ros Boisier eta Jon Gorospe** adituen hitzak bildu ditugu, komisario lanei, kudeaketari, irakaskuntzari, sorkuntzari, kazetaritza espezializatuari eta argazkigintzaren hedapenari lotutako hitzak, hain zuzen ere.

Begira Photo Magazin, beraz, ekarpen baliotsua izateko asmoarekin sortu da, eta argazkigintzarekiko interesa partekatzen duen publiko anitz eta zabalari zuzenduta dago.

De cómo la fotografía se comió a las Bellas Artes y luego las regurgitó

A poco que se indague en el significado actual de una imagen fotográfica, es innegable admitir desde cualquier punto desde el que nos posicionemos, que hoy encontramos en su praxis un sinnúmero de registros nunca vistos antes. No se trata sólo de una cuestión ontológica que tenga que ver con su reconsideración teórica a partir de los impensables avances vividos en las últimas décadas, sino más bien de reflexionar sobre su capacidad de expansión e influencia en la expresión contemporánea actual. De hecho, es sumamente llamativo cómo este medio ha pasado en muy poco tiempo de una posición de marginación que levantaba mucho recelo en los círculos artísticos, a ocupar de manera dimanada cualquier campo creativo y anegar todos los terrenos posibles.

En este sentido, su capacidad omnimoda podría ser comparable a la dimensión integral de Internet en relación con los *mass-media* convencionales: la red los ha absorbido al mismo tiempo que ha logrado acrecentar su caudal hasta niveles insospechados y jamás imaginados pocos años atrás. Sin duda, el arte que más vivo ha entrado en el nuevo siglo es la fotografía. Con un inmenso universo por delante y una vez superada su documental (y obsolescente) condición *sine qua non*, el feraz desarrollo tecnológico en el que nos hallamos inmersos ha abierto las puertas a una disciplina que crece y se expande de manera logarítmica. La revolución comunicativa que se deriva de los *smartphones* e Internet ha permitido un ensanche tan amplio de sus fundamentos, que en su enriquecimiento caben casi todas las posibilidades, incontrolable infinitud que acapara cualquier disciplina artística sin establecer fronteras previas. En el siglo XXI la fotografía se ha convertido en algo sustancialmente diferente de lo que fue en el siglo XX. No aparece en su estado puro, sino que se mezcla e hibrida con otros planteamientos expresivos convenidos, ya sea pintura, dibujo, vídeo o instalación. La era de la posfotografía propugna la superación de la imagen como icono indicial y su dilatación hacia otros campos.

Esta instauración de lo fotográfico que ha depreciado su estimación como documento de verdad y ha expandido su ámbito de acción hacia otros terrenos más intelectuales, es el resultado de una progresiva dislocación acaecida en el último medio siglo. Será a partir de los años sesenta cuando el concepto empiece a resquebrajarse, puesto en tela de juicio primero por los artistas conceptuales y luego por los cineastas estructuralistas. En 1962 Edward Ruscha produce una edición limitada de libros de fotografías bajo el nombre de *Veintiséis Gasolineras*. Las fotos son asépticas, frías, irrelevantes; no destacan por nada ni tienen especial interés. Están realizadas sin cuidado técnico y no pretenden ir más allá de lo enunciativo, son sólo un registro elemental. El autor no procura acaparar protagonismo ni definir un estilo; se desprende del género en su valoración tradicional e incluso presenta el trabajo en un formato popular renunciando a su diferenciación artística. *Twentysix Gasoline Station* es un objeto (ya no una simple imagen) que mezcla baja y alta cultura.

Un elemento clave también a tener en cuenta es que la fotografía tomó contacto en estos años con la semiótica, empezando a ser interpretada, decodificada y analizada no como una imagen, sino como un texto. Muchos artistas conceptuales norteamericanos parten de lo fotográfico y derivan su trabajo hacia otros territorios que cuestionan qué es y qué no es una obra de arte, llevando hasta

Argazkigintzak Arte Ederrak iruntzi eta gero, oka egin zuenekoa

Argazki baten irudiak gaur egun duen esanahiari buruz apur bat arakatuta, hartzen dugun jarrera edozein dela, ukaezina da onartzea haren praxian erregistro mordoak aurki ditzakegula, orain arte sekula ikusi gabekoak. Ez da azken hamarkadetan pentsaezinak diren aurrerakuntzetatik abiatutako birpentsatze teorikoarekin zerikusia duen gai ontologiko hutsa, baizik eta gogoetarako gaia, adierazpen garaikidea hedatzeko eta eragiteko duen gaitasunari buruzkoa. Izan ere, oso deigarria da zelan igaro den, denbora laburrean, inguru artistikoetan mesfidantza sortzen zuen marjinazio posizio batetik, arlo askotara iristera eta edozein sorkuntza eremu betetzera.

Illo beretik, argazkigintzaren erabateko gaitasuna Internetek *mass-media* konbentzionalen aurrean hartu duen tamainarekin konparatu daiteke. Sareak xurgatu egin ditu eta emaria haztea lortu du, orain dela urte batzuk susmatu ezinezko eta sekula imajinatuko ez genukeen mailara iritsi baita. Zalantza barik esan daiteke argazkigintza dela mende berrian bizien sartu den artea. *Sine qua non* baldintza zaharkituta behin gaindituta, itzelezko unibertsoa du aurrean, beraz, sartuta gauden ikaragarritzko garapen teknologikoak ateak ireki dizkio modu logaritmikoan hazi eta hedatzen ari den diziplina horri. Telefono adimenduek (*Smartphone*) eta Internetek ekarri duten iraultza komunikatiboari esker, hainbeste zabaldu dira oinarriak, ze aberastasun horrek aukera ia guztiak ematen ditu, edozein diziplina artistikoa bereganatu baititzake muga barik. XXI. mendean argazkigintzak funtsezko bilakaera izan du XX. mendekoarekin alderatuta. Ez da agertzen argi eta garbi, adostutako adierazpenak beste planteamendu batzuekin nahasten dira, pintura dela, marrazketa dela, bideoa dela edo instalakuntza. Argazkigintzaren ondorengo garaiak, bada, irudia ikono-seinale gisa gainditzearen alde egiten du, eta beste eremu batzuetara zabaltzearen alde.

Fotografiaren ezarpen hau, zein egiazko dokumentu gisa estimazioa galdu duen eta bere jardun eremua intelektualagoak diren beste alor batzuetara hedatu duen, azken mende erdian gertatutako destokitze progresiboaren emaitza da. Hirurogeiko hamarkadan hasi zitzaizkion kontzeptuari pitzadurak agertzen, auzitan jarri zuten lehenak artista kontzeptualak izan baitziren eta, gero, zinemagile estrukturalistak. 1962an, Edward Ruscha argazki-liburuen edizio mugatua argitaratu zuen *Veintiséis Gasolineras* izenburuarekin. Argazkiak aseptikoak dira, hotsak, hutsalak; ez dira batere nabarmentzen, eta interesik ere ez dute. Teknika aldetik, zaindu barik eginda daude eta asmo bakarra azalpena da, oinarritzko erregistro hutsa. Egileak estiloa definitu eta protagonismoa bereganatu beharrean, alde batera utzi zuen generoa

¹ Lowry, J., Green, D., Company, D. Prefacio. *¿Qué fue de la fotografía?*. P. 7. Editorial. Gustavo Gili. Barcelona 2007.

¹ Lowry, J., Green, D., Company, D. Prefacio. *Zer gertatu zen argazkilaritzarekin*?. P. 7. Gustavo Gili argitaletxea. Bartzelona 2007.

¹ Del Río, V. Fotografía Objeto. P. 80. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

² Del Río, V. *Fotografía Objeto*. P. 80. Salamancako Unibertsitateko Argitaletxea, 2008.

Obra de Miguel Ángel Tornero en la exposición *Looking Was Serious Work but also a Kind of Intoxication*. Domus Artium 2002, DA2. Salamanca, 2017. // Miguel Ángel Torneroren lana *Looking Was Serious Work but also a Kind of Intoxication* erakusketan. Domus Artium 2002, DA2. Salamanca, 2017.



eta lana formatu merkean aurkeztu zuen, bereizte artistikoari uko eginez. *Twentysix Gasoline Station* behe eta goi kultura nahasten dituen objektu bat da, ez irudi hutsa bakarrik.

Kontuan izateko gakoetako bat da, arestian aipatutako sasoiari, argazkiak semiotikaren bitartez hasi zirela aztertzen, hau da, deskodetu eta analizatu egiten ziren, baina ez irudi gisa, testu gisa baizik. Ipar Amerikako artista kontzeptual asko fotografikotik abiatzen ziren, eta beraiei lanak beste eremu batzuetara eroateaz batera, zalantzan jartzen zuten zer zen eta zer ez zen artelana, zenbait premisa duchampiar muga pentsaezinetaraino eramanez. Sortzaile batzuk performancearen bidetik jo zuten eta beste batzuek alde linguistikotik (Dan Graham, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner...); esperientzia gehienetan, argazkigintzak testigantzaren balioa hartzen zuen. Euren lanak nabarmentzeko edo zalantzan jartzeko erabiltzen zituzten, ideia batetik bereizten zuten edo beste batekin lotu, baina beti ere, argazkiaren izaera eztabaidan jarritz. Handik aurrera, argazkia alde sozialaren eta kulturalaren erdibidean geratu zen, eta zaila zen handik irtetea. Joera hedakor horrek gaur arte iraun du, eta hamarkadaz hamarkada perspektibak gehituz joan da. "Hirurogeita hamarreko amaieran eta laurogeiko hamarkadan, teoriaren eta praktikaren arteko harremana adierazi zen argazkiak irudiaren kulturean zeukan lekua berraztertzen saiatu ziren artisten lanen bidez eta hedabideen aurrean arteak zuen funtzioaren arabera".

Victor del Río teoriko eta ikertzaileak ikuspuntu interesgarria proposatzen du ulertzeko zergatik argazkilaritzak hartu zuen hain protagonismo handia, hirurogeita hamarreko hamarkadan, beste euskarri batzuekin nahasten hasi zenean. "Garai hartan, argazkilaritza legitimatua ageri zen, zeharka, beste genero artistiko batzuen krisiak eragindako prozesu baten bidez. Hibridazio prozesu hau argazkiaren berariazotasun ezarekin baliatzen zen bilakaera tradiziotik aldentzeko eta eduki artistikoak aberasteko. Hibridazio horietatik emankorrena pinturarekin gertatu zena izan zen. Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Christian Boltanski, Sigmar Polke edo Gerhard Richter artisten arteko lana aukeren espektroa zabaldu zuen eta beste artista asko hasi zen parte hartzen. Horrela, diskurtso artistikoak irudi fotografikorako jautzia egin zuen, pintura ordezkatzearen bidetik. Artista haiek lan egiten zuten nahitako anbiguotasunak agerian uzten du irudiari ematen ziotela lehentasuna, jatorri teknikoari baino, eta hortaz, genero konkretu bati atxikiak ari ziren" ². Laurogeiko hamarkadaren amaieratik aurrera, aipatutako asimilazioa areagotu egin zen, eta artista eta teoriko batzuk (lehenetarikoa Regis Durand) argazki-lanak margo-lanak legez hasi ziren balioesten. Alegia, pinturarako erabilitako balio-irizpide maila berdintsua ematen hasi

respeto histórico y la reverencia que había recibido la pintura. A partir de entonces e insuflados por esta confianza, comienzan a aparecer grandes formatos (Jeff Wall, Jean Marc Bustamante, Hannah Collins, Günther Förg, Cindy Sherman, Thomas Struth, Andreas Gursky...), suben vertiginosamente los precios hasta alcanzar en poco tiempo cotas millonarias, en las galerías se exhiben cada vez más fotografías, las grandes colecciones empiezan a incorporarla con normalidad, se crean festivales específicos en los cinco continentes y se cuelgan en museos fotografías como si fuesen cuadros para ser vistas como si fuesen cuadros, superponiendo dos idiomas diferenciados que comienzan a compartir terrenos y a cobrar la misma relevancia.

El territorio de lo fotográfico ha derivado en el siglo XXI de la imagen al objeto y del objeto al espacio. Hemos presenciado una última década vertiginosa donde la ubicuidad de la imagen ha degenerado en saturación icónica. La inflación es insostenible y es imposible discrepar. Las imágenes lo inundan todo. A cualquier hora. No podemos escapar de ellas. En esa deriva protagonizada desde 2006 por la importancia que cobran las redes sociales y la promiscuidad de la cámara del teléfono móvil, los aspectos que nos hacen pensar sobre cómo se construye una imagen son las que de verdad van ganando terreno. La fotografía de hoy -cada vez más alejada de su función documental-, indaga en el modo en el que las ideas generan maneras de entender la realidad con los ojos. Digamos que, en muchos casos, lo conceptual se antepone a lo visual. Estas divergencias lingüísticas y expresivas que cuestionan la integridad de una imagen fotográfica tambaleando los cimientos tradicionales que mantuvieron firme su integridad durante el siglo XX, son en nuestros días las fronteras que más atractivo despiertan para los estudiosos e investigadores, sobre todo teniendo en cuenta que al dejar en evidencia su solidez ontológica como disciplina autónoma, nos metemos de lleno en una etapa impredecible, al mismo tiempo transición y deriva, hacia un estadio novedoso todavía no estabilizado. Vivimos un cambio de época como el que significó la aparición de las armas de fuego en la Baja Edad Media con respecto a la lucha cuerpo a cuerpo. O, igualmente, la modificación del concepto de distancia que supuso el uso habitual del avión para el común de los ciudadanos. Son avances sustanciales y definitivos que anulan en poco tiempo modos de hacer de siglos y crean formas nuevas de asumir la realidad. Queramos asumirlo o no, en asuntos fotográficos tampoco cabe mirar atrás: las estructuras se han resquebrajado de manera irremediable.

Hace diez mil años, en los comienzos del Neolítico, cuando el hombre abandona la vida nómada y se asienta en poblados estables capaz de dominar el ciclo de las plantas, empiezan a surgir las primeras ciudades. Es innegable que la agricultura favorece la contemplación y facilita la capacidad de abstracción. Después aparecerán la escritura, la política, la filosofía o las ciencias, un desarrollo del pensamiento que va creciendo parejo a la independencia que toman estas comunidades incipientes una vez subsanadas las cuestiones de supervivencia. Salvando las distancias, a nivel fotográfico asistimos a un cambio de periodo parecido. Estamos inmersos en la mutación de una sociedad de activos ojeadores expectantes ante las situaciones que generaba el contexto... a otra más sofisticada e introspectiva que, protegida en su estudio de las inclemencias externas, reflexiona insistentemente sobre la gramática del laboratorio, auscultando o diseccionando las posibilidades de una idea estética hasta generar trabajos cada vez más conceptuales y menos retinianos. Sin negar lo anterior ni excluirlo, simplemente conviviendo con un acervo común infinito que no sólo coloca al mismo nivel pintura, cine, literatura o música, sino que de forma obligada debe acudir a este patrimonio cultural para interpretar estas obras actuales que superan la tradición fotográfica. Para los omnímodos creadores de la era de la conectividad da igual el origen; si algo le conviene y es útil a sus propósitos, vale; ésa es la máxima. No hay discrepancias a priori. A fin de cuentas, habitamos un mundo hipervisual capaz de fagocitar cualquier cosa y transformarla en imagen.

Sema D’Acosta (Gerena, Sevilla, 1975) es investigador, crítico de arte y comisario independiente especializado en fotografía.

ziren. Estiloak alde batera utzita, adierazpide diferenteak dira, eta hori ez da kontua, funtsezkoena da argazki-lanak XX. mendearen amaierarako lortu zuen duintasuna, pinturak izan zuen begirunea eta errespetu historikoaren parekoa. Handik aurrera, konfiantza harekin puztuta, formatu handiak hasi ziren agertzen (Jeff Wall, Jean Marc Bustamante, Hannah Collins, Günther Förg, Cindy Sherman, Thomas Struth, Andreas Gursky...); prezioek ere egundoko gorakada izan zuten, denbora laburrean, milioi askotakoak izatera arte; galerietan gero eta argazki gehiago erakusten hasi ziren eta bilduma handiek ohiko bihurtu zuten gehiago sartzea; festival espezifikoak antolatzen hasi ziren bost kontinenteetan; margoak balira bezala argazkiak eskegitzen ziren museotan adierazpide diferente bi jarritz eta garrantzi berdintsua hartzen ari ziren eremu bat partekatuz.

XXI. mendean, argazkilaritzaren eremua iruditik objekturako deribazioa eman da eta objektutik espaziorakora. Azken hamarkada bizi-bizia izan da eta, ondorioz, irudiaren nonahikotasunaren gainbehera ikonoen betealdi bilakatu da. Inflazioa jasanezina da eta ezinezkoa da ados ez egotea. Irudiak dena betetzen dute. Edozein ordutan. Ezin diegu ihes egin. 2006tik gertatzen hasi zen desbideratze horretan, sare sozialek eta mugikorraren argazki kameraren nahasmenduak hartu duten garrantzia dela eta, aurrera egiten ari diren alderdiak irudi bat zelan eraikitzen den pentsarazten digutenak dira. Gaur egungo argazkigintza -funtzio dokumentaletik gero eta urrunago- ikertzera bideratuta dago, ideiak errealtatea begiekin ulertzeko moduak sortzen ditu eta horixe ikertzen du hain zuzen ere. Esan daiteke, kasu askotan, kontzeptuala bisualaren aurretik ipintzen dela. Adierazpen eta hizkuntzaren arloko desadostasun horiek kili-kolo uzten dituzte XX. mendean argazkilaritzaren osotasunari tinko eutsi zizkieten zutabe tradizionalak, eta gaur egun, aditu eta ikertzaileentzako muga erakargarrienak dira; are gehiago kontuan izaten badugu beren irmotasun ontologikoa diziplina autonomo gisa agerian geratu dela, iragarri ezin daitekeen etapan sartu gara bete-betean, trantsizio eta desbideratzea aldi batera, egonkortu barik dagoen denboraldi berri batera, hain zuzen ere. Garai berria dugu aurrean, aldaketa aldia, Behe Erdia Aroan suzko armak agertu zirenekoaren parekoa. Edo, hegazkina erabiltzen hasteak distantziaren kontzeptua ulertzeko modu berria ekarri zigunekoa. Aurrerapen funtsezkoak eta behin betikoak dira, denbora laburrean, mendeetako ohiturak baztertuta, errealtatea onartu eta jarduteko modu berriak sortzen dituztenak. Gure gain hartu zein ez, argazkilaritzan ere ezin dugu atzera begiratu, egiturak pitzatu egin dira konponbiderik gabe.

Duela hamar mila urte, Neolitikoa, gizon-emakumeek bizimodu nomadari utzi eta, landareen zikloak mederatzeko gaitasuna eskuratu eta herrixka egonkorretan pausatu zirenean, orduan hasi ziren lehendabiziko hiriak sortzen. Ezin da ukatu nekazaritza kontenplaziorako aukera ona izateaz gain, abstrakziorako gaitasuna ere baduela. Geroago, idazketa, politika, filosofia eta zientziak etorri ziren eta, bizirauteko baldintzak egonkortu ondoren, pentsamendua garatu eta hazten joan zen komunitate hasiberriek independentzia hartzen zuten bitartean. Aldeak alde, argazkilaritzan antzeko garai aldaketa ari gara bizi izaten. Testuinguruak sortzen zituen egoren aurrean, adi-adi dauden begiralez beteta, mutatzen ari den gizarte baten barruan gaude beste baterako urratsa ematen, sofistikatuagoa eta introspektiboagoa; gizarte hau babestua dago kanpoko giroaren gorabeherak aztertzen eta laborategiko gramatikari buruzko gogoeta eten barik egiten, eta ideia estetiko bat zehatz analizatzen du, gero eta lan kontzeptualagoak egiteko eta gero eta lan gutxiago erretinatik iristen zaizkigunak. Arestian esandako ukatu eta baztertu barik, ondare komuna bizikide, maila berean kokatzen dira margogintza, literatura edo musika, eta are gehiago, kultur ondare horretara jo behar da tradizio fotografikoa gainditzten duten egungo lanak interpretatzeko. Konektibitate garaietako sortzaile osoei berdin die jatorria, zerbait komeni bazaie eta beraiei helburuak lortzeko erabilgarria bada, ondo, horixe da araua. Badirudi ez dagoela desadostasunik. Azken baten, edozer fagozitatzeko eta iduri bihurtzeko kapaz den mundu hiperbisual batean bizi gara.

Sema D’Acosta (Gerena, Sevilla, 1975) ikertzailea, arte kritikoa eta argazkilaritzan espezializatutako komisario independentea.

Reproducción fotolibro *A-mor*, de Cristóbal Olivares //

Cristóbal Olivaresen *A-mor* argazki-liburuaren erreprodukzioa



Una visión de la (posible) historia reciente del fotolibro chileno

Txileko argazki-liburu (balizko) historia berriaren ikuskera

En la última década, la producción editorial en torno a los libros de fotografía ha evolucionado en expresividad y experimentación artística y narrativa a causa de la constante innovación en los formatos, los materiales y las nuevas formas de construir los relatos. El interés por los fotolibros se extiende y año a año se multiplican las ferias, los festivales y los premios dedicados a publicaciones que muestran proyectos fotográficos de autor. Al mismo tiempo se consolida una comunidad *fotolibrera* que utiliza Internet y las redes sociales para compartir y comentar sus libros favoritos, que asiste a ferias y festivales, a presentaciones de libros, a sesiones de *The photobook clubs* o de *BookJockeys*. Es este un aporte necesario que, sin duda, fomenta la construcción de una cultura fotográfica centrada en el libro, objeto de opinión masivo que se ha valido de su historia para luego ser repensado en el siglo XXI, a partir de una nueva destreza digital que consolide su existencia y permanencia.

Ver e interpretar fotolibros podría dar pie a una reflexión sobre los temas que más interesan a los autores. Mediante los libros podemos conocer distintas interpretaciones sobre una época, un contexto, una historia; no únicamente desde la imagen aislada, sino a través de un *corpus* fotográfico que ejerce como sustancia comunicativa y no sólo descriptiva. Repensar el libro de fotografía conlleva cuestionar los mecanismos de producción utilizados hasta entonces. Junto a una revolución tecnológica relacionada con la impresión digital y la venta por Internet, surgen editoriales independientes y con ello la autoedición consigue cada vez más respeto, prestigio y más adeptos.

Gracias al considerable aumento del número de libros publicados, hoy se han mejorado los procesos de producción por parte de los profesionales de la edición, el diseño y la impresión más especializados, más exigentes y más innovadores. Editoriales, librerías y distribuidoras *on line* especializadas en fotolibros han permitido que libros de autores no siempre conocidos se publiquen y distribuyan, o que incluso obtengan importantes premios formando parte de colecciones y muestras de fotolibros a nivel internacional. Sobre la distribución, Sonia Berger, editora fundadora de la editorial Dalpine, entiende que “el libro ha sido también el formato que permite al fotógrafo mostrar su trabajo más allá de las fronteras del propio país y encontrar lectores en cualquier parte del mundo”. Esta posibilidad de producción, difusión y distribución ha fomentado el interés en un público cada vez más heterogéneo, pero que no resulta suficiente para hacer sostenible el mercado.

Chile no es ajeno a esta tendencia y práctica (foto)editorial. A iniciativas como Ocho libros o LOM Ediciones, editoriales generalistas que albergan en su catálogo un importante número de estudios historiográficos, retrospectivas y fotolibros, se han sumado sellos independientes como Ediciones La Visita, proyecto pionero dirigido desde 2008 por el periodista y fotógrafo español Miguel Ángel Felipe (ver lavisa.cl); Buen Lugar Ediciones, de los hermanos Alejandro y Cristóbal Olivares, ambos fotógrafos (ver buenlugar.com); o FIFV Ediciones, iniciativa del Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso, que ha publicado a distintos autores nacionales e internacionales con proyectos desarrollados en torno a la ciudad de Valparaíso durante las residencias artísticas que promueve el festival (ver fifv.cl). Entretanto, han surgido otros proyectos editoriales: es el caso de Sur Norte Editores, que de la mano de Javiera Novoa y Liú Marino han publicado en tres años once revistas temáticas o, más recientemente, NN Ediciones, de Catalina Juger y Héctor López, creada con el propósito de dar visibilidad a sus propios proyectos fotográficos.

Hablar de fotolibros chilenos

A-mor (Buen Lugar Ediciones, 2015) es un libro de Cristóbal Olivares (Santiago, 1988), una investigación fotográfica realizada a través de un intenso viaje por distintas ciudades de Chile entre 2012 y 2015 y, al mismo tiempo, una exploración documental sobre la violencia doméstica y los feminicidios cometidos en ese país. El trabajo de Cristóbal Olivares se construye a partir de datos obtenidos en la labor realizada por la prensa local. El autor rescata de cada experiencia

Azken hamarkadan, argitaletxeek ekoitzi dituzten argazkilaritza liburuek aurrerapausoak egin dituzte; garapena egon da adierazkortasunean eta esperimentazio artistiko eta narratiboan, formatuetan, materialetan eta kontakizunak eraikitzeko moduetan izan den berrikuntzari esker. Gero eta pertsona gehiagok du argazki-liburuekiko interesa, eta urtez urte gero eta azoka, jaialdi eta sari gehiago dago halako argitalpenei eskainita. Era berean, interneten badago argazki-liburu inguruan eraiki den komunitate bat; internet eta sare sozialen bidez, euren liburu gogokoei buruz egiten dute berba, azoka eta jaialdietara joaten dira, liburu aurkezpenetara, *The photobook clubs* edo *BookJockeys* saioetara. Ekarpene hori beharrezkoa da, eta zalantza barik liburuaren zentratutako argazki-kultura bat eraikitzea sustatzen dabil. Liburuaren objektu iritzi-sortailea izan da bere historian zehar, eta XXI. mendera birpentsatuta dator, molde digitalaren bidez indartu egin du bere existentzia eta iraupena.

Argazki-liburuak ikusi eta interpretatuz gero, autoreei gehien interesatzen zaizkien galez hausnartu ahalik genduke. Liburuaren bidez, garai bateko, testuinguru bateko edo historiako interpretazio ugari ezagutu ditzakegu; ez bakarrik argazkiei begiratuta, liburuetako idatziek komunikazio funtzio handia dute, ez deskriptiboa soilik. Argazki-liburuak birpentsatu gura badira, ordura arte ekoizpenerako erabilitako mekanismoak ezbaian jarri beharko dira. Iraultza teknologikoak inprimatze digitala eta internet bidezko salmentak ekarri dizkigu, eta horretaz gain, argitaletxe independenteak jaio dira, eta auto-ekoizpenak gero eta errespetu, prestigio eta jarraitzaile gehiago ditu.

Argitaratutako liburuaren kopurua hazi egin denez, gaur egun edizio arloko, diseinu arloko eta inpresio arloko profesional berritzaileen ekoizpen prozesua hobetu egin da. Interneten dauden argitaletxe, liburu-denda eta banatzaile espezializatuei esker, hain ezagunak ez diren argazkilarien lanak ere argitaratu eta zabaldu dira; gainera, batzuek sari garrantzitsuak lortu dituzte eta nazioarte mailako argazki-liburuaren bilduma eta laginen parte bihurtu dira. Banaketari buruz, Sonia Bergerrek, Dalpine argitaletxearen editore eta sortzaileak zera dio: “Liburuaren bidez, argazkilariak bere lana erakutsi ahal izan du bere herrialdeko mugetatik kanpo, eta munduko edozein lekutan aurkitu ahal izan ditu irakurleak”. Ekoizteko, zabalteko eta hedatzeko aukera horiei esker, hazi egin da gero eta anitzagoa den publikoaren interesa, baina hala eta guztiz, ez da nahikoa merkatua iraunkorra izan dadila lortzeko.

Txile ere joera horren jakitun, argazki-argitalpenen jardueran ari dira. Ocho libros edo LOM Ediciones argitaletxe orotarikoak izanda, ikerketa historiografikoak, atzera begirakoak eta argazki-liburu garrantzitsuak dituzte beraien katalogoetan. Horien bien ekimenari, bada, zenbait zigilu independente gehitu zaizkio, esaterako, Ediciones La Visita (ikus lavisa.cl), 2008tik Miguel Ángel Felipe kazetari eta argazkilaria espainiarrak zuzendutako proiektu aitzindaria. Badira bete batzuk ere: Alejandro eta Cristóbal Olivares anaien Buen Lugar Ediciones (ikus buenlugar.com); FIFV Ediciones (ikus fifv.cl), Valparaíso egiten den argazkigintzako nazioarteko Festibala, zeinek autore nazional eta nazioartekoek Valparaíso inguruan garatutako proiektuak argitaratu dituen. Bitartean, beste hainbat proiektu editorial sortu dira, esaterako, Sur Norte Editores, non Javiera Novoa eta Liú Marino hamaika aldizkari tematiko argitaratu dituzten hiru urtetan; edo Catalina Juger eta Héctor Lópezen NN Ediciones, euren argazki-proiektuak plazaratzeko asmoarekin sortutakoa.

las marcas que quedan en los lugares y en las familias a causa de la violencia. Trágicas y conmovedoras historias de mujeres agredidas por sus parejas en el silencio de una clase media y baja de un país en desarrollo, un problema global que sólo sabe de estadísticas negativas: niños huérfanos y familiares en duelo.

Premio POY Latam 2017 al mejor libro del año (ver **poylatam.org**), *A-Mor* está construido a partir de múltiples recursos narrativos. Con la delicadeza que reclaman los temas sociales, su autor indaga en el álbum familiar de las víctimas; interactúa con los familiares que se abren al diálogo y al testimonio; fotografía espacios comunes, prendas íntimas; accede a cartas, diarios de vida; escarba en la hemeroteca nacional para apropiarse de recortes periodísticos y recolecta documentos de denuncia policial; y todo ello es utilizado en el libro como un cable conectado a tierra, logrando un testimonio de realidad pura. Un trabajo comprometido que ha llevado a las páginas de un libro las piezas clave de una investigación de campo de largo aliento y alta emotividad. En ellas se encuentran fotografías realizadas por el autor, reproducciones de imágenes del álbum familiar, imágenes capturadas de la televisión, recortes de prensa, relatos de familiares y otros agentes implicados en el proceso (como forenses, policías, etc.). Además se incluyen páginas anexas a la encuadernación, se trata de documentos que consiguen inyectar una sensación de plena veracidad a este trabajo; en este caso, la noción de absoluta realidad. *A-Mor* es una propuesta necesaria para remover la conciencia de una sociedad cegada por el individualismo (ver **a-mor.co**).

El eje en la luna (NN Ediciones, 2016) es el primer libro de Catalina Juger (Santiago, 1990). La autora indaga en el universo de Nelly, Vasca, Ruth y Norma, cuatro mujeres que deciden vivir aisladas en distintos entornos rurales de los cuatro puntos cardinales de la geografía chilena. A través de las imágenes, olores y colores que las protagonistas proyectan, Catalina Juger investiga sobre la libertad y la soledad de estas mujeres, pero también sobre su propia experiencia. A través del viaje explora la representación de la dignidad y la convivencia con el paisaje.

El libro está compuesto por cuatro volúmenes contenidos en un cajetín de cartón. Cada uno de ellos está dedicado a una de las cuatro protagonistas y funciona tanto de manera individual como en conjunto. La puesta en página de cada libro es idéntica, una apuesta editorial arriesgada porque, a pesar de resultar previsible, sin duda funciona con total acierto dado lo heterogéneo del contenido y la singularidad de los contextos representados.

Héctor López, editor de NN Ediciones y autor del texto de *El eje en la luna*, reflexiona sobre la trascendencia y la sensibilidad y sobre el aspecto diegético de este registro fotográfico. López advierte que “esas mujeres, en esos cuatro puntos geográficos, en ese contexto de paisajes y objetualidades que forman parte superlativa del trabajo, se transforman en la excusa para darle forma a una obra que sobrepasa la evidencia del registro”. Entonces es inevitable pensar en la autora y en sus motivaciones, en el viaje como ejercicio de búsqueda personal, en la fortaleza y sencillez de las protagonistas, en los paisajes del silencio y en el posible mensaje que se conjuga entre imágenes y textos que como mínimo nos harán pensar (de manera más o menos empática) en nuestra propia manera de vivir la vida (ver **catalinajuger.com**).

Torso (André Frère Éditions, 2017) es el cuarto libro en cinco años de Nicolás Wormull (Santiago, 1977). Para intuir el trasfondo de este libro es conveniente conocer la anterior obra del autor, donde se pueden encontrarse rastros con los que crear diferentes relaciones entre imágenes con muy diversos significados. En *Corazonada* (T&G Publishing, 2012), *República* (Buen Lugar, 2015), *Stay* (André Frère

Argazki-liburu txiletarrak aipagai

A-mor (Buen Lugar Ediciones, 2015) Cristobal Olivaresen liburuak Txileko hirietatik zehar, 2012 eta 2015 urteen artean, egindako bidaia bizi bati lotutako argazkigintzari buruzko ikerketa bat biltzen du. Halaber, herrialde horretako etxeko indarkeriari eta feminizidioei buruzko dokumentala da. Cristobal Olivaresen lanak tokiko prentsak egindako lanetik jasotako datuak ditu abiapuntu. Egileak, esperientzia bakoitzetik, biolentziaren ondorioz lekuetan eta familietan geratu diren markak azaleratzen ditu. Bikotekidek jipoitutako emakumei buruzko kontakizun tragiko zein hunkigarriak, garatze bidean dagoen herri bateko erdi eta behe mailako klasea isilik dago; estatistika ezkorrak uzten duen arazo globala da eta, ondorioa, umezurtzak eta familia-kideen dolua dira.

A-Mor lanak urteko liburu onenaren 2017ko POY Latam saria jaso du (ikus **poylatam.org**). Baliabide narratibo asko erabilita eraiki du liburua egileak, gizarte gaiek behar duten leuntasunez. Biktimen familia-album barrura sartu eta ikertu du, testigantza eta elkarrizketarako prest izan diren familia-kidekin elkarri eraginez; espazio komunak eta jantzi intimoak erretratatu ditu; gutunak eta egunerokoak aztertu ditu; hemeroteca nazionalean arakatu du egunkarietako ebakinak lortzeko eta poliziaren aurrean egindako salaketak bildu ditu. Aipatutako guztia erabili du egileak liburua osatzeko, lurrari konektatutako kable bat bailitzan, eta horri esker, errealtate garbiko testigantza lortu du. Lan konprometitua da, beraz, liburu bateko orrialdeetara eramana eta arnas luzeko ikerketa hunkigarriaren gakoak bertara bilduak. Egileak ateratako argazkiak, familia-albumetako irudien erreprodukzioak, telebistatik atzemandako irudiak, prentsako ebakinak, familia-kideen eta prozesuetan inplikaturako beste zenbaiten (auzitegiko mediku, polizia...) kontakizunak, hori guztia topatuko dugu lan honetan. Bestalde, koadernaketari orrialde bereziak erantsi zaizkio, lanari erabateko egitasuna emateko dokumentuak txertatu baitira; kasuan, errealtate absolutuaren kontzeptua. *A-Mor* indibidualismoak itsututako gizartearen kontzientzian eragiteko proposamena da, ezinbestean (ikus **a-mor.co**).

El eje en la luna (NN Ediciones, 2016) liburua Catalina Jugerren (Santiago, 1990) lehena da. Egileak Txileko puntu kardinal bakoitzeko natura inguruko leku diferentetan isolaturik bizitzea erabaki duten Nelly, Vasca, Ruth eta Norma izeneko emakumeei buruzko ikerketa egin du. Protagonistek proiektatutako irudien, usainen eta koloreen bitartez, Catalina Jugerek andre horien askatasunari eta bakardadeari buruz ikertu du, baina baita bere esperientziari buruz ere. Bidaiaren bidez, paisaiarekiko elkarbizitza eta duintasunaren irudikapena esploratu ditu.

Liburua kartoizko kutxatxo baten bildutako lau alek osatzen dute. Ale bakoitzak protagonista baten gorabeherak kontatzen ditu, eta bakarka zein liburu sorta gisa hartu daiteke. Berdinak dira liburuen diseinua eta antolaketa; edukia, ostera heterogeneo samarra da eta azaldutako testuinguruak bereziak direlako argitaletxearen apostua arriskutsua izan bada ere, oso ondo funtzionatu du.

Héctor López NN Edicioneseko editorea eta *El eje en la luna* lanaren testua idatzi duenak gogoeta egin du transzendenziari eta sentsibilitateari buruz, baita erregistro horretako kontakizunaren garapen narratiboari buruz ere. Lopezek dio "lau emakume horiek, bakoitza bere puntu geografikoan eta lanaren aparteko zatia den paisaien eta objektualtasunen testuinguruan daudela, aitzakia bilakatu dira lanari forma emateko". Beraz, saihestezina da egilearen eta haren motibazioen gainean pentsatzea; saihestezina da bidaiaren gainean pentsatzea norberaren bilaketa ariketa gisa, protagonisten indarraren eta apaltasunaren gainean, isiltasunaren paisaietan... Halaber, zaila ez pentsatzea irudien eta testuen artean osatzen den mezuari buruz, horiek ikusaraziko baitigute geure bizimodua (ikus **catalinajuger.com**).

Torso (André Frère Éditions, 2017) Nicolás Wormullek (Santiago, 1977) bost urtetan egin duen laugarren liburua da. Liburu horren sustraiei antzemateko egilearen aurreko lana ezagutzea komeni da, askotariko esanahiak dituzten irudien arteko harremanak sortu

Éditions y FIFV Ediciones, 2015) y *Torso*, se establecen relaciones y citas fotográficas que siempre indagan en un mismo tema: las preocupaciones del autor sobre su propia existencia, donde se representa lo extremadamente íntimo y lo banalmente cotidiano, siempre desde una marcada estética diferenciadora. En sus fotografías se muestra el carácter de un fotógrafo inquieto que responde a impulsos visuales, a instantes reveladores de realidades dispares, características que en el trabajo de Nicolás Wormull se vuelven complementarias (quizá necesarias), y, sin duda, vitales para el autor. La producción de imágenes de Wormull es prolífica y en ella se intuye la experiencia de la inmediatez, el suyo es un trabajo que aprovecha las oportunidades que el contexto le presenta, por complejas o simples que estas puedan parecer.

Como es costumbre en sus libros, Nicolás Wormull trabaja en distintos niveles estéticos que se conforman como elementos narrativos y que pueden utilizarse como secuencias que conviven entre sí: tanto en *Torso* como en *Stay*, *República* o *Corazonada* se mezclan estos diversos registros. Al conocer sus cuatro publicaciones es posible dilucidar cómo el autor elabora una red de asociaciones simbólicas que se vinculan a partir de imágenes en común, fotografías que una y otra vez utiliza en sus libros. Quizá el espectador deba hacer una primera lectura de todos sus libros, identificar aquellas imágenes que se repiten y estudiar las secuencias dando saltos de un libro a otro para reconocer mejor esas fotografías ícono del trabajo de Wormull. Pareciera que el autor invita al espectador a vivir una experiencia hipertextual; por ello, si se habla de uno de sus libros es imposible no hablar del resto de su obra.

El trabajo fotográfico de Nicolás Wormull es tan íntimo que la honestidad es su metáfora y su abismo. Se deja ver, no se esconde en una estética determinada, porque ya no se encuentra detenido en un solo momento vivencial. En sus imágenes ofrece los múltiples modos posibles de alguien en constante reconocimiento de su territorio personal.

Tres autores y tres libros publicados en los últimos tres años. Títulos que se diferencian de la tradicional estética documental chilena que tanto ha marcado el imaginario fotográfico en Chile. Publicaciones que han dado un paso renovador en aspectos de conceptualización y diseño, una apuesta editorial a la altura de un circuito internacional cada vez más exigente que intenta alimentarse de lo rupturista y, a veces, del artificio plástico del libro como objeto. Los libros de Cristóbal Olivares, Catalina Juger y Nicolás Wormull son ejemplos de un (posible) panorama actual chileno más amplio que poco a poco se hace sitio en el mercado latinoamericano. Así, es necesario nombrar a otras publicaciones e iniciativas que forman parte de este despertar editorial chileno y que conforman un catálogo nacional de revisión imprescindible para dilucidar la actual producción.

Algunos de los títulos destacables de estos últimos años son: *Ah! Los días felices* de Carlos Altamirano

(Ocho Libros, 2014), *Ciudad capital* de Emiliano Valenzuela (Das Kapital, 2015), *Ciudad de un día* de Carlos Avello (Ograma, 2016), *Concepción de Mercado* de Alexis Díaz (Gronefot, 2016), *Cosecha perdida* de Tomás Munita (Lom Ediciones, 2011), *El sueño sudamericano* de Cristian Ochoa (Lautaro Ediciones, 2016), *Genealogía* de Hugo Ángel (Fluq, 2015), *Hinario* de Jhonny Cárdenas (Autopublicación, 2017), *La isla* de Raúl Goycoolea (Ediciones La Visita, 2016), *La Piedra en el aire* de Elde Gelos (Ediciones La Visita, 2013), *Living Periferia* de Alejandro Olivares (Buen Lugar Ediciones, 2014), *Milagrer*os de Mauricio Toro Goya (1621 Editores, 2015), *Ni Lágrimas Ni Culpa* de Zaida González (Autopublicación, 2017), *Panorama* de Sebastián Mejía (Ediciones Daga, 2014), *Regresiones* de Fabián España (Trapananda Ediciones, 2016), *Repertoire* de Rodrigo

baitaitezke. *Corazonada* (T&G Publishing, 2012), *República* (Buen Lugar, 2015), *Stay* (André Frère Éditions eta FIFV Ediciones, 2015) eta *Torso* lanetan zenbait harreman eta aipamen fotografiko zehazten dira eta gai bakar bat da aztertzen dena: artistaren kezkak bere existentziari buruz; barne-barnekoa eta eguneroko hutsala irudikatzen baitira, beti ere estetika nabari bereizle batetik. Bere argazkietan argi ikus daiteke argazkilari geldiezina dela, bulkada bisualak eta errealtate desberdinetako une argigarriak eraginda ekiten baitio. Horiek dira Nicolás Wormullen lanaren ezaugarriak, beharrezkoak agian, eta zalantza barik, ezinbestekoak egilearentzat. Wormullen irudi-ekoizpena oso aberatsa da, berehalakotasuna antzematen da; finean, testuinguruak eman dizkion aukerak aprobetxatu ditu, zailagoak edo errazagoak badirudite ere.

Bere liburuetan ohikoa denez, Nicolás Wormullek maila estetiko diferenteetan lan egiten du, narrazio-elementuak osatzen dituztenak eta elkarrekin bizi diren sekuentzia gisa erabili daitezkeenak. *Torso* lanean zein *Stay*, *República* o *Corazonada* lanean, askotariko erregistro horiek nahasten dira. Bere lau argitalpenak ezagututakoan, azaldu daiteke egileak lotura sinbolikoek osatutako sare bat egiten duela,zenbait iruditatik abiatuta, alegia, bere liburuetan behin eta berriro erabiltzen dituen argazkietatik abiatuta. Beharbada, ikusleak artistaren liburu guztiak irakurri beharko ditu, errepikatzen diren irudiak identifikatu eta, liburu batetik bestera jauzi eginez, sekuentziak aztertu, Wormullen lanaren argazki-ikonoak hobeto ezagutzeko. Badirudi egileak gonbita egiten diola ikusleari esperientzia hipertextuala bizi dadin; beraz, berak egindako liburu bati buruz hitz egiten bada, ezinezkoa da besteei buruz ez hitz egitea.

Nicolás Wormullen lana hain da barru-barrukoa, ze zintzotasuna da bere metafora, eta bere amildegia ere bai. Ikusi egiten da, ez dago estetika baten atzean gordeta, ez baita gelditu bizitzaren une bakar batean. Irudietan bere lurralde pertsonala eten barik aztertzen ari den norbait ageri da.

Azken hiru urteetan, hiru egile eta hiru liburu argitaratuta. Hirurak ondo bereziak Txileko argazki iruditeria markatu duen estetika dokumental tradizionaletik. Kontzeptualizazio eta diseinu aldetik, berrikuntzarako urratsa egin duten argitalpenak dira. Editorialen apustu garrantzitsua da gero eta zorrotzago den nazioarteko zirkuitu baten mailara iristeko, hausturarekin eta, batzuetan, objektu gisa euskarri plastikoa den liburuarekin elikatu nahi den zirkuitura iristeko, hain zuzen ere. Cristóbal Olivares, Catalina Juger eta Nicolás Wormull artisten liburuak adibideak dira Txileko gaur egungo (balizko) egoera zabalagoa, apurka-apurka Latinoamerikako merkatuan sartzen ari dena. Hartara, beharrezkoa da aipatzea Txileko argitalpenen itzartze honen adierazgarri diren beste zenbait argitalpen eta ekimen, izan ere, katalogo nazionala osatzen duten neurrian, nahitaezkoa da aztertzea, gaur egungo produkzioa azaldu nahi badugu.

Azken urteotako titulu nabarmenetako batzuk honakoak dira: *Ah! Los días felices*, Carlos Altamirano (Ocho Libros, 2014); *Ciudad capital*, Emiliano Valenzuela (Das Kapital, 2015); *Ciudad de un día*, Carlos Avello (Ograma, 2016); *Concepción de Mercado*, Alexis Díaz (Gronefot, 2016); *Cosecha perdida*, Tomás Munita (Lom Ediciones, 2011); *El sueño sudamericano*, Cristian Ochoa (Lautaro Ediciones, 2016); *Genealogía*, Hugo Ángel (Fluq, 2015); *Hinario*, Jhonny Cárdenas (Autopublicación, 2017); *La isla*, Raúl Goycoolea (Ediciones La Visita, 2016); *La Piedra en el aire*, Elde Gelos (Ediciones La Visita, 2013); *Living Periferia*, Alejandro Olivares (Buen Lugar Ediciones, 2014); *Milagrer*os, Mauricio Toro Goya (1621 Editores, 2015); *Ni Lágrimas Ni Culpa*, Zaida González (Auto-publikazioa, 2017); *Panoram*, Sebastián Mejía (Ediciones Daga, 2014); *Regresiones*, Fabián España (Trapananda Ediciones, 2016); *Repertoire*, Rodrigo Gómez Rovira (FIFV Ediciones, 2013); eta *Tras las sombras del Tibet*, Alex von Bischhoffshausen (Desde las antípodas, 2015).

Halaber, badira nabarmentzeko beste lan eta ekimen batzuk: Coquimboko Argazkigintza Garaikidearen Festibalak bere lehenengo edizio bietan Paula Lopez Droguetten *Este cuerpo no es mío* lana (1621 Editores, 2015) eta Erick Faúndezen *El Monstruo sin nombre*

Gómez Rovira (FIFV Ediciones, 2013) y *Tras las sombras del Tibet* de Alex von Bischoffshausen (Desde las antípodas, 2015).

Hay que destacar también el premio *FoccoLibro* del Festival de Fotografía Contemporánea de Coquimbo, que en sus dos primeras ediciones ha galardonado a los trabajos *Este cuerpo no es mío* de Paula López Droguet (1621 Editores, 2015) y *El Monstruo sin nombre* de Erick Faúndez (Autopublicación, 2016). La colección de cuatro libros de Luis Weinstein sobre el contexto social y político chileno entre 1974 y 1990. Hasta la fecha se han publicado tres: *Esto ha sido* (Autopublicación, 2014), *Se venden ilusiones* (Cenfoto, 2016) y *Apuntes del edén* (Cenfoto, 2017). Y *El Rectángulo* de Ediciones La Visita, una colección de fotolibros en pequeño formato con una fuerte identidad chilena. *El río*, de Mauricio Quezada, da inicio en 2008 a esta colección que alberga hasta la fecha doce títulos entre los que se encuentran: *Las novias de Antonio* de Zaida González (2009), *La niebla* de Mauricio Valenzuela (2011), *El cuaderno de Potosí* de Tomás Munita (2012), *-42°* de Cristóbal Olivares (2013), *Apátrida* de Tomás Quiroga (2014), *Conchalí* de Mauricio Duarte (2015) y *Vigilia* de Catalina Juger (2016).

Con estos antecedentes queda claro que en los últimos cuatro años la producción de fotolibros en Chile ha aumentado notablemente. Existe un interés especial por el libro, sobre todo por parte de la nueva generación de fotógrafos que ven en este soporte un medio muy apropiado para concebir y difundir su trabajo fotográfico. Incluso, se percibe un ánimo por la autopublicación y por el emprendimiento editorial independiente. Todo este entusiasmo apunta a un panorama alentador para quienes ven en el libro un soporte ideal para construir una narración fotográfica (quizá por la secuencialidad inherente del pasar de sus páginas). Sin embargo, y como ya se ha indicado, en un angosto país de más de 4.000 kilómetros de largo, con poco más de 18 millones de habitantes y más del 40% de la población concentrada en Santiago (capital del país), la descentralización sigue siendo una tarea pendiente. La concentración de escuelas, institutos y universidades que ofrecen formación fotográfica, editoriales e imprentas especializadas en fotografía, salas expositivas, museos y espacios independientes que difunden la fotografía actual en la capital, ha ocasionado, por un lado, un mayor interés en la fotografía y ha potenciado su profesionalización y especialización como disciplina artística, pero por otro, ha aumentado el desequilibrio con respecto a la cantidad de autores que ejercen desde regiones, su continuidad, su visibilidad e inclusión en un panorama fotográfico nacional. Por esto, la centralización que afecta al país también se ve reflejada en la creación, difusión y edición de publicaciones fotográficas. Hago notar los lugares de procedencia de los autores de los libros reseñados que, sin ánimo de hacer apología capitalina, han surgido como las mejores opciones para proponer una visión actual del fotolibro en Chile.

La fotografía en Chile crece en un campo de géneros y temáticas heterogéneas. La riqueza de la mirada de hombres y mujeres que creen en la fotografía como su medio de expresión es cada vez más distendida. Muchos de los que experimentan con el fotolibro han descubierto en él un soporte accesible pero complejo, que necesita ser descifrado en sus aspectos materiales y conceptuales.

La producción de fotolibros en el siglo XXI ha llegado a Chile para quedarse. Por este motivo urge implementar planes de formación, fomento y fidelización de audiencias ajenas al medio fotográfico para incentivar las prácticas fotográficas y el consumo de fotolibros como un medio para el conocimiento y una forma de lectura e interpretación visual que puede ser considerada, o no, una obra de arte en sí misma (eso dependerá de la propuesta), pero que sin embargo responde a códigos universales que abren fronteras más allá de la palabra. Es probable que a medida que se fortalezcan estos aspectos, el trabajo de autores, editores, diseñadores, preimpresores, impresores, encuadernadores, distribuidores y formadores de fotolibros pueda ser (al fin) rentable y próspero como aporte cultural, visual e intelectual de un país.

Ros Boisier (Temuco, Chile, 1985) es editora de fotolibros y revistas sobre teoría de la imagen. Máster en Producción e investigación en arte y doctoranda en Investigación en arte contemporáneo.

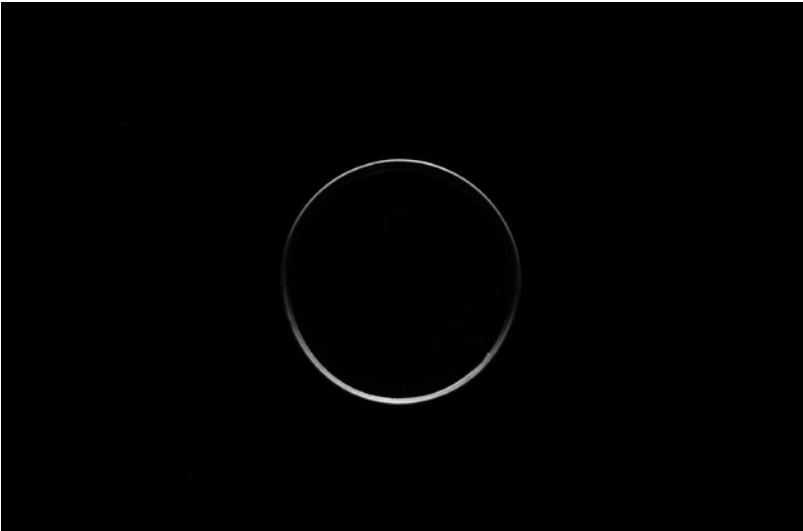
lana (Auto-argitalpena, 2016) saritu zituen. Luis Weinsteinek, Txilen, 1974aren eta 1990aren artean zegoen testuinguru soziala eta politikoa bildu zuen lau liburuk osatutako bilduman. Orain arte hiru argitaratu dira: *Esto ha sido* (Auto-argitalpena, 2014), *Se venden ilusiones* (Cenfoto, 2016) eta *Apuntes del edén* (Cenfoto, 2017). Ediciones la Visita argitaletxearen *El Rectángulo* bilduma formatu txikiko argazki-liburuek otsatzen dute eta txiletar identitate nabarmena dute. Hamabi liburu osatzen duten bilduma horretako lehen liburua Mauricio Quezanaren *El río* lana (2008). Aipagarriak dira, halaber, honakoak: *Las novias de Antonio* (2009), Zaida Gonzálezena; *La niebla* (2011), Mauricio Valenzuelarena; *El cuaderno de Potosí* (2012), Tomás Munitarena; *-42°* (2013), Cristóbal Olivaresena; *Apátrida* (2014),Tomás Quirogarena; *Conchalí* (2015), Mauricio Duarterena; eta *Vigilia* (2016), Catalina Jugerena.

Hau guztiau ikusita, argi dago azken lau urteotan argazki-liburuen ekoizpenak nabarmen egin duela gora Txilen. Liburuenganako interes berezia erakutsi dute, batez ere, argazkilarien belaunaldi berriek, euskarri egokia dela uste baitute argazkigintzako euren lanak sortu eta hedatzeko. Halaber, auto-argitaratzeko gogo nabari daiteke eta argitaletxe independenteak sortzeko ere bai. Gogo bizi hau pozgarria da liburua, euskarri gisa, argazkien bidezko narrazioak eraikitzeko (agian, orrialdeak pasatzerakoan dagoen berezko segidagatik). Hala ere, arestian aipatutako moduan, 18 milioi biztanle, % 40koa Santiago hiriburuan kontzentratua dago, luzeran, 4.000 km dituen herrialde estu batean, beraz, deszentralizazioa eginkizun dago. Argazkigintzaren gaineko prestakuntza ematen duten eskola, institutu eta unibertsitateak pilatuta daude hiriburuan, argitaletxeak eta inprenta espezializatuak ere bai, baita museoak eta argazkilaritza hedatzen duten espazio independenteak ere. Kontzentrazio horrek, bada, batetik, argazkilaritzarekiko interes handia eragin du eta, arte diziplina gisa, profesionaltasuna eta espezializazioa bultzatu ditu; baina beste alde batetik, desoreka eragin du eskualdetako autoreekiko, izan ere, kolokan dago haien jarraitutasuna, ikusgarritasuna eta barneratzea testuinguru nazional batean. Horregatik bada, herrialdearengan eragina duen zentralizazioak bere isla du argazkigintza arloko argitalpenak sortzeko, hedatzeko eta editatzeko orduan. Hartara, ez da nire asmoa hiriburuaren aldeko apologia egitea liburuetako egileen jatorria nabarmentzen dudanean; izan ere, argazki-liburuei buruz, gaur egun, Txilen dagoen ikuspegia proposatzeko aukera onenak dira.

Txilen, generoen eta gai heterogeneoen eremu batean hazten ari da argazkilaritza. Adierazpide gisa, horretan sinesten duten gizonen eta emakumeen begiraden aberastasuna gero eta lasaiaagoa da. Argazki-liburua egin dutenak konturatu dira euskarri eskuragarria dela baina konplexua, deskodetu beharra dagoela bai alderdi materialetan bai kontzeptualetan.

XXI. mendeko argazki-liburuen ekoizpena Txilera iritsi da, bertan gelditzeko. Beraz, argazkilaritzaz kanpoko ikus-entzuleak prestatu, haiengana zabaldu eta fideltasuna lortzeko planak inplementatu beharra dago. Izan ere, argazkigintza eta argazki-liburuen kontsumoa sustatzea da helburua, ezagutza eta irakurtzeko zein ikusten dena interpretatzeko baliabide gisa, eta proposamenaren arabera, artelantzat hartu daiteke edo ez; baina edozelan ere, hori hitzetatik haragoko mugak zabaltzen dituen kode unibertsalei dagokie. Aipatutako alderdi horiek indartzen diren neurrian, baliteke, autoreen, editoreen, diseinatzaileen, aurre-inprimatzaileen, inprimatzaileen, koadernatzaileen, banatzaileen eta argazki-liburuen formatzaileen lana errentagarria eta oparoa izatea herri bateko ekarpen kultural, bisual eta intelektual gisa.

Ros Boisier (Temuco, Chile, 1985) argazki-liburuak eta irudiaren teoriari buruzko aldizkariak argitaratzen ditu. Masterra du Artearen ekoizpenean eta ikerketan, eta Arte garaikidean ikerketa doktoregoa.



Serie *Astros domésticos*, © Mireia Ferron // *Astros domésticos* seriea, © Mireia Ferron

Por una estructura orgánica

Diferentes posibilidades de colaboración en la fotografía española

Con este texto, no he tenido más ambición que la de desarrollar una serie de impresiones que han ido transformándose en función de la perspectiva que me ha me han dado el tiempo y una progresiva distancia.

Como artista que, desde el año 2012, he ejercido mi actividad creativa de forma intermitente -entre el País Vasco y varios países del entorno europeo- no puedo tener sino una idea sesgada del panorama fotográfico estatal. Lo cual no ha sido un obstáculo demasiado grande para que, con algo de osadía por mi parte, haya querido plantearme el modo en que se concibe y se percibe la fotografía de autor en España. Trataré entonces de describir el panorama, tal y como yo lo entiendo -esto es, a vista de pájaro (de pájaro migratorio)-, y la manera en que imagino un -digamos- futuro más propicio para el desarrollo de la fotografía.

En una primera aproximación, Madrid aparece como la capital económica y el centro -literal y metafórico- del mapa. Es la ciudad con mayor número de escuelas especializadas en la fotografía de autor, agentes especializados -curadores, editores, críticos, etc. - e instituciones consagradas de este sector, sin olvidar exposiciones, ferias y otros eventos dedicados a la fotografía.

Con algo más de detenimiento, puede apreciarse el modo en que Madrid establece relaciones con el resto de comunidades, de tal manera que aparece una disposición -semejante al sistema circulatorio del cuerpo- en la que el corazón se encarga de hacer llegar la sangre al resto de las extremidades, irrigando así hasta el más remoto pueblo, hasta el más lejano capilar.

En las diversas actividades programadas en talleres, seminarios y festivales que se celebran en diferentes ciudades del territorio, es muy común encontrar a ponentes, profesores y demás

Egitura organiko baten alde

Espainiako argazkilaritzan elkarlanean jarduteko aukerak

Nire asmoa testu honen bidez gai honi buruz izan ditudan inpresioak azaltzea da, era xumean; sentsazio horiek aldatzen joan dira denborak eta distantziak emandako ikuspegi aldaketekin.

2012tik nire sorkuntza lanak Euskal Herrian eta Europa aldeko hainbat herrialdetan tartekatu ditut, eta batetik bestera ibili naizenez, estatu mailako argazkilaritzaz dudan ikuspegia ez da osoena izango.Ez da, ordea, izan eragozpena handia azaleratzeko, nire aldetik ausardiaz, zelan ulertzen den eta zein pertzepzioa dagoen Espainiako autore-argazkilaritzaren gainean. Beraz, ahaleginduko naiz egoera azaltzen, nik ulertzen dudan eran, jakina, txori-begizko perspektibatik (txori migratzailea) zelan irudikatzen dudan argazkigintzarako etorkizun idealena.

Lehen hurbilketan, esan daiteke Madril, herrialdeko hiriburua eta hiriburu ekonomikoa, maparen erdigunean dagoela. Autore-argazkilaritzan espezializatutako eskola gehien dituen hiria da, eta baita sektoreko eragile gehien ere -zaintzaileak, editoreak, kritikoak, eta abar; argazkilaritzan jarduten duten instituzio gehien ere Madrilen daude, eta han antolatzen dira ekitaldi, erakusketa, eta jaialdi gehien ere.

Apur bat sakonduz gero,Madrilek estatuko beste komunitateekin duen harremana ikusi ahal izango dugu. Gorputzeko zirkulazioaren antzera, bihotzak sistema osora odola eroateko ardura du; eta urrunen dauden gorputz-adarretaraino, urrunen dagoen herriraino, urruneneko kapilarreraino iristen da.

personalidades fotográficas procedentes de la capital. Se instruye por irradiación. Esto puede comprobarse fácilmente con una sencilla búsqueda de la programación de estos eventos para comprobar cómo las cabezas de cartel coinciden con el planteamiento descrito.

También se dan ocasiones en las que la capital concede oportunidades de colaboración al resto de las comarcas. Un modo de concesión que, sin ir más lejos hemos visto en esta edición 2017 del festival PhotoEspaña, programando actividades en otras sedes del país, como en el caso del MACBA de Barcelona, el Guggenheim de Bilbao, el Es Baluard de Palma de Mallorca, etc.

El tipo de correspondencia que acabo de plantear no es única de la capital, ya que hay ciudades de gran peso en la escena, como Barcelona, con un programa cultural muy importante. Además de tener instituciones con una apuesta clara por la fotografía, escuelas en la vanguardia de la creación o excelentes sellos editoriales. Sin todo esto, sería imposible entender la historia reciente de la fotografía.

Horren adibide dira Espainiako hainbat hiritan programatzen diren tailerrak, mintegiak eta jaialdiak. Oso ohikoa da horrelako ekitaldietan izaten diren hizlari, irakasle eta argazkigintzako adituak kapitaletik etortzea, eta eurak izatea jakintzak transmititzearen arduradunak. Erraza da egiaztatzea, aipatutako ekitaldien egitarauai erreparatzea baino ez dago konturatzeko karteletako buruak azaldutakoaren isla direla.

Batzuetan, hiriburua izan da jarduerak beste eskualdeekin konpartitzeko pausua eman duena. Esaterako, aurten, 2017ko PhotoEspaña jaialdian, ateak zabaldu dira berriro, eta jarduerak programatu dira Madrildik kanpo, hala nola, Bartzelonako MACBAn, Bilboko Guggenheimen, eta Palma de Mallorcako ESBaluarden.

Serie *Astros domésticos*, © Mireia Ferron // *Astros domésticos* seriea, © Mireia Ferron



A pesar de ello, se repite el método de riego: una ciudad con una importante circulación de capital (simbólico y económico) *condesciende* y colabora con emplazamientos más pequeños y menos poblados.

Esta forma de hacer ha sido enriquecedora y ágil en su funcionamiento, a pesar de lo cual no puedo dejar de preguntarme qué tipo de experiencias y proyectos podrían salir de relaciones más abiertas y dispares, qué podría emanar de todas aquellas *periferias* si su horizonte de expectativas dejara de estar, nunca mejor dicho, tan *centrado*.

La estructura clásica descrita ha tenido, entre sus efectos más persistentes, la falta de comunicación entre grupos y asociaciones que no pertenecen a los grandes núcleos descritos. No es común ver colaboraciones entre, por ejemplo, un festival de Murcia y una asociación fotográfica Gallega, entre un colectivo vasco y un evento del archipiélago Canario, etc.

Varios motivos pueden ser los que hacen que estas alternativas no se materialicen más a menudo. Tal vez, la ausencia de plataformas que aúnen –o sirvan de encuentro entre– los movimientos que se están dando al mismo tiempo en el país sea uno de ellos. El caso es que este tipo de puentes creados entre ciudades periféricas son una rareza. Pero si hay algo claro, tanto en la fotografía como en otros movimientos, es que para hacerte con algo de poder en cualquier grupo hay siempre, al menos, dos vías. La primera, ya conocida y descrita, es hacer que alguien con poder te ampare, apadrine o apoye en tus reivindicaciones. La otra, también conocida, pero más complicada, es hacerte con el poder sin contar con los que lo ejercen. Mi postura siempre ha sido más cercana a potenciar la independencia, una suerte de individualidad local. Como si cada ciudad fuera la aportación de un *tótum revolútum* que en cada ocasión pueda ser moldeado para un propósito concreto.

No se trata simplemente de quitar del poder a quien esté en ese momento. Ya que esto no garantiza una mejora en la calidad de las propuestas ni de los resultados. No puede plantearse entonces un cambio de centro como si esto fuera un cambio estructural. Se trata más bien de disolver esta jerarquía a favor de una mejora común. Es decir, que en la red extendida por el territorio nacional no exista un epicentro, sino en su lugar varias urbes que compartan y colaboren por nuevas ideas.

Por suerte, y aunque en contadas, pero celebradas ocasiones, vemos ejemplos que demuestran que otro tablero de juego es posible. Por ejemplo, la relación existente entre el CFC Bilbao, dirigido por Ricky Dávila, y el colectivo UFCA de Algeciras, dirigido por Alberto Galán; que goza de una salud envidiable. Tal es así que, recientemente, la asamblea del colectivo algecireño decidió por unanimidad nombrar a Dávila como socio de honor durante los actos del 40 aniversario de UFCA. Este tipo de enlaces entre –a priori– lugares con poco en común, son un caso que ejemplifica lo que persigue este texto. Más libertad de movimientos y deslocalizar los puntos estratégicos del sistema.

Ir, poco a poco esta idea de entender el panorama como núcleos que abastecen a sus extra-radios, y empezar a entender la totalidad de un país en la que cada comunidad dibuja una retícula orgánica –en la que las posibilidades son tan infinitas como cualquiera de las sinapsis que puedan darse entre ellas– sería la fórmula que yo propondría como un espacio real de colaboración y de entendimiento óptimo. Para que se desdibujen posibles jerarquías y la comunicación entre territorios sea más horizontal.

Jon Gorospe (Vitoria-Gasteiz, 1986) se dedica a la producción de obra como creador y al estudio de la imagen desde un punto de vista teórico.

Aipatuta dudan truke mota hori ez da soilik kapitalarekin gertatzen. Badaude eszenan pisu handia duten hiriak, Bartzelona kasu, programa kultural oso nabarmenarekin. Bertako instituzioek argazkilaritzaren aldeko apustu garbia egiten dute, eta horrez gain, abangoardiako sorkuntza-eskolak eta talde editorial bikainak daude Bartzelonan, eta horien lana barik ezinezkoa izango litzateke argazkilaritzaren azken urteotako historia ulertzea.

Hori horrela izanda ere, eszena bera errepikatzen da; kapital- zirkulazio handia (sinbolikoa zein ekonomikoa) duen hiriak leku txikiagoekin, biztanle gutxi dutenekin, jarduten du lankidetzan.

Egiteko modu hori aberasgarria eta funtzionamendurako erraza den arren, neure buruari galdetzen diot ea zelako esperientziak eta proiektuak jaio ahal izango liratekeen harremanak irekiagoak eta anitzagoak izango balira; izan ere, *inguru* haietatik guztietatik hedatu zitezkeen, aukerak hain zentratuak ez balira.

Deskribatutako egitura klasiko horrek komunikazio falta eragin du arestian aipatutako nukleo handietatik kanpo dauden talde eta elkarteekin. Ez da oso ohikoa elkarlanean lan egitea, adibidez, Murtziako jaialdi batek eta Galiziako argazkilaritza elkarte batek; euskal kolektibo batek eta Kanariar uharteetako jaialdi batek, etab.

Lanerako aukera horiek sarriagotan ez gauzatzeko hainbat arrazoi egon daitezke: agian, herrialdean garai berean ari diren mugimenduak batzeko edo topatzeko plataforma faltagatik izan daiteke; edo, bestela, aurrez ezarritako egitura bat dagoela uste delako eta periferietako hirietatik hori aldaezina dela sumatzen dutelako. Kontua da hirigune nagusietatik kanpo sortutako zubiak oso gauza arraroa direla. Baina, argazkigintzan eta bestelako mugimendu batzuetan zerbait argi badago, talde batean botere apur bat lortzeko, gutxienez bi bide daudela beti: bata -dagoeneko ezaguna dena- boterea duen norbaitek zure lana edo zure aldarrikapenak babestea da; bestea -ezaguna, baita, baina zailagoa dena- botereaz jabetzea da, boterea gauzatzen dutenak aintzat hartu barik. Nire jarrera beti izan da independentzia bultzatzea; hau da, hiri bakoitza *totumrevolutum* baten ekarpena izatea, egokitu daitekeena helburu bati begira.

Ez da une horretan dagoenari boterea kentzea. Izan ere, horrek ez du bermatzen proposamen eta emaitzen kalitatea hobetzea. Beraz, ezin da erdigune bat aldatzea mahaigaineratu egitura aldatzea balitz bezala. Hierarkia hori desegin behar da denontzako hobekuntzaren alde egin dezagun. Hau da, Espainiako lurraldean barrena dagoen sareak ez dezala epizentro bat izan, baizik eta, haren orde, zenbait hiri elkarri laguntzen eta ideia berriak konpartitzen.

Zorionez, eta gutxitan izan bada ere, hainbat adibidek erakutsi digute beste joko-taula bateanjokatu daitekeela. Adibidez, Ricky Davilak zuzendutako CFCBilbaoren eta Alberto Galanek zuzendutako AlgecirasekoUFCA kolektiboaren artean oso harreman estua dago. Hain harreman ona dute, ze Algeciraseko taldeko asanbladak aho batez onartu du Davila ohorezko bazkide izendatzea UFCAren 40.urteurreneko ekitaldietan. Komunean gutxi duten lekuen arteko lotura hori -apriori- testu honen bidez adierazi nahi dudanaren adibidea da; alegia, mugitzeko askatasun gehiago izatea eta sistemaren gune estrategikoak deslokalizatzea.

Apurka-apurka, periferiak elikatzen dituzten nukleoen ideia albo batera uzten joatea da, eta herrialdea bere osotasunean ikusten hastea. Komunitate bakoitzak erretikula organiko bat marrazten du, eta egon daitezkeen aukerak euren artean sortu daitezkeen sinapsiak bezain mugagabeak dira. Horrela, sortu daitezkeen hierarkiei iskin egin eta lurraldeen arteko komunikazioa horizontalagoa izatea lortu dezakegu.

Jon Gorospe (Vitoria-Gasteiz, 1986) argazkigintzako sortzailea da eta irudiaren azterketan ere egiten du lan, ikuspegi teorikotik.

Argazkigintza ikastea Espainian: arrisku handiko kirola

Estudiar
fotografía en
España: un
deporte de alto
riesgo



© Fátima Ruiz

Estudiar fotografía en España siempre ha supuesto viajar por un territorio incierto pero en los últimos años la eclosión de escuelas y propuestas formativas lo ha convertido en un deporte extremo. Apenas existen estudios oficiales, carecemos de un marco legal riguroso que comprenda su aprendizaje en todos los niveles y no tenemos un plan nacional a la vista para generar soluciones. Mientras, la demanda crece cada día y el sector privado se frota las manos. Son numerosas las escuelas, colectivos y profesionales que se han lanzado a la aventura de programar actividades didácticas en este área, conformando una propuesta heterogénea, desregularizada y de escurridiza cualificación, para desconcierto de los futuros estudiantes y el propio medio.

Si te interesa profesionalmente la fotografía, lo normal es que quieras estudiar fotografía. Esencialmente, tienes cuatro opciones, que se pueden (y deben) combinar entre sí porque ser un buen fotógrafo es una carrera que te ocupará toda la vida. Pero no olvides que también se puede vivir de la fotografía siendo galerista, librero, impresor, comisario, profesor, historiador, crítico, gestor o tendero, por citar algunos de los numerosos oficios que pivotan alrededor de los creadores de imágenes. Un mapa esquemático del territorio, que puede ayudar a orientarte, sería el siguiente:

1. Colaborar como ayudante de un fotógrafo.

Así aprendieron muchos de los históricos, trabajarás gratis a cambio de conocimientos. Conocerás a un Maestro, respirarás sus grandezas y sus debilidades y accederás a saberes (casi) ocultos. Sin embargo, te resultará difícil encontrar un Maestro que acepte ayudantes, atesore sabiduría y además esté dispuesto a compartirla.

2. Ser autodidacta.

Te puedes sumergir en Internet durante días, meses, años, en busca de cursos *online*, tutoriales o comparativas de mercado. Tu cabeza se llenará de conocimientos superespecializados pero absolutamente fragmentados. Como, quizá, no sabrás nada de historia de la fotografía ni de teoría, nadarás en círculos sin saber muy bien qué hacer con tanta erudición y te dará por presentarte a concursos en los que luzcan tus destrezas técnicas. Consejo: no presumas de haber aprendido así. La época de los autodidactas heroicos, a la fuerza porque no había otra opción, ya pasó. Internet es una fuente maravillosa de conocimiento adicional pero nunca te aportará una estructura firme en torno a la cual crecer como fotógrafo.

3. Acceder a estudios superiores oficiales, una vez acabado el Bachillerato.

Entendemos por "títulos oficiales" aquellos que cuentan con el reconocimiento del Estado español, han sido publicados en el BOE y están inscritos en el Registro de Universidades, Centros y Títulos (RUCT) del Ministerio de Educación. Estos títulos son imprescindibles para presentarse a una oposición pública pero a las empresas, en general, no les importa si el título es oficial o no sino el prestigio de la institución que lo respalda.

En este apartado existen dos opciones: cursar estudios superiores no universitarios, como el título de *Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Fotografía*, que se imparte en las Escuelas de Arte (120 ECTS), o cursar estudios superiores universitarios, que comprenden grados, másteres universitarios y doctorados. En España sólo existen tres grados (240 ECTS) que hayan alcanzado ese reconocimiento oficial: el título de *Graduado en Fotografía* por la Universidad Europea de Madrid (que no se oferta), el título de *Graduado en Fotografía* por la

Españian argazkigintza ikastea beti izan da lurralde ezezagun batetik bidaiatzea, baina azken urteotan, eskola eta formazio eskaintzak ugartu dira eta arrisku handiko kirol bilakatu da. Ikasketa ofizialak urriak dira, ez daukagu maila guztietako ikasketak biltzen dituen legezko marko zehatzik, eta ez daukagu, epe laburrera, soluzioak sortuko dituen plan nazionalik ere. Eskaera gero eta handiagoa den bitartean, sektore pribatua pozez zoratzen dago. Eskola, kolektibo eta profesional asko daude arlo honetako jardura didaktikoak programatzeko abenturan hasi direna; hartara, proposamen heterogeneoa, gorabeheratsua eta kalifikazio labainkorra sortu da, etorkizuneko ikasleak nahastuko dituen eta argazkigintza bera ere bai.

Argazkilaritza profesional gisa interesatzen bazaizu, horixe ikastea da normalena. Izatez, lau aukera dituzu konbinatu daitezkeena (eta behar direnak), argazkilari ona izateak bizitza osorako lana ekar baitetzake. Ez da ahaztu behar, ordea, argazkilaritzak badituela beste bizimodu batzuk aukeran, esaterako, galerista, liburu-saltzaile, inprimatzaile, comisario, irakasle, historialari, kritiko, kudeatzaile edo dendari; horietako edozeinen inguruan jardun dezakete irudi-sortzaileek. Ondorengo lerrotan, orientatzeko mapa moduko bat duzu:

1. Argazkilari baten laguntzaile izan.

Horrela ikasi zuten historikoetako askok; ezagutzaren truke doan egingo duzu lan. Maisu bat ezagutuko duzu, haren handitasuna eta ahultasuna arnastuko dituzu, eta jakinduria (ia) ezkutuen jabe egingo zara. Hala ere, zaila izango duzu aurkitzea laguntzaileak onartzen dituen Maisua, jakintsua eta jakinduria hori konpartitu nahi duena.

2. Autodidakta izatea.

Interneten murgildu zaitezke, egunak, hilak, urteak *online* ikastaroak tutoretzak edo merkatu konparatiboak topatzen. Zeure burua ezagutza superespezializatzuekin betekoa da, baina dena zatika. Agian, ez duzu ezer jakingo argazkilaritzaren historiari eta teoriari buruz, eta, horrenbeste erudizioaren aurrean, bueltaka ibiliko zara zer egin jakin barik, eta lehiaketetara aurkeztuko zara zure trebetasun teknikoa nabarmentzeko. Aholkua: ez zaitzez harrotu horrela ikasi duzualako. Besterik ez zegoenean, autodidakta heroikoan garai aspaldi igaro zen. Internet ezagutza osagarria eskaintzen duen iturria da, baina sekula ez dizu egitura finkoa emango argazkilari gisa hazteko.

3. Batxilergoa amaitutakoan, goi-mailako ikasketa ofizialak egiteko aukera izatea.

"Título oficialak" dira Estatu Espainiarrak aitortzen dituen horiek, alegia, BOEn argitaratu direnak eta Unibertsitateen, Zentroen eta Tituluen Erregistroan inskribatuta daudenak, hain zuzen ere. Titulu horiek ezinbestekoak dira oposizio publiko batean aurkezteko, baina enpresei ez zaie axola titulu ofiziala den ala ez, baizik eta babesa ematen duen erakundearen prestigioa.

Atal honetan, aukera bi daude: goi-mailako ikasketa ez-unibertsitarioak egitea, esaterako, Arte Eskoletan (120 ECTS) ematen duten Argazkigintzako Arte Plastiko eta Diseinuko goi-mailako teknikari titulua ateratzea; edo goi-mailako ikasketa unibertsitarioak egitea, eta horren barruan, graduak, masterrak eta doktoretzak. Espainian, aitortza ofiziala duten hiru gradu (240 ECTS) baino ez daude: *Argazkigintzan Graduatu*a Madrilko Europako Unibertsitatean (ez dago eskaintzarik); *Argazkigintzan Graduatu*a Madrilko Juan Carlos Erregea Unibertsitatean (TAI Eskolan ematen da); eta *Argazkigintzan*

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (que se imparte en la Escuela Tai) y el título de *Graduado en Fotografía y Creación Digital* por la Universidad Politécnica de Catalunya (que aparece ya referido en el RUCT como “titulación a extinguir”). La oferta de másteres oficiales es más reducida aún y, hasta la fecha, sólo existe uno reconocido: el *Máster Universitario en Fotografía Artística y Narrativas Fotográficas Documentales* de la Universidad Rey Juan Carlos (120 ECTS), que también se imparte en la Escuela Tai, desde 2016. En el apartado de doctorados, no encontrarás ninguno que aborde la fotografía de forma específica aunque siempre podrás realizar una tesis doctoral adscrita a programas más o menos afines.

4. Realizar estudios no oficiales.
Entendemos por “estudios no oficiales” todos aquellos que no han sido reconocidos por el Ministerio de Educación, como los “títulos propios” de las universidades (cursos de experto universitario y másteres propios) o cualquier otra formación impartida por instituciones públicas o privadas (talleres, visionados de perfolios, cursos anuales, másteres profesionales o cursos de especialización). Para acceder a ellos, normalmente no se exige una titulación específica aunque cada centro suele definir un perfil idóneo para su alumnado o realiza, incluso, una entrevista previa. Que no sean oficiales no significa que carezcan de calidad, dependerá de la institución, el programa y los docentes que lo impartan.

Son títulos propios, por ejemplo, el veterano *Máster Universitario en fotografía, arte y técnica* de la Universidad Politécnica de Valencia, que ha celebrado este año su 8ª edición, el *Curso de Experto Universitario en Artes Visuales, Fotografía y Proyecto Personal* de la Universidad Miguel Hernández de Elche o el *Graduado Superior en Fotografía* de Idep (Barcelona).

Por lo tanto, la situación de la formación fotográfica en España se encuentra todavía en un estadio precario. Apenas existen estudios oficiales y la oferta de los no oficiales es tan amplia que desconcierta. Tampoco existen organismos que evalúen, de forma independiente, la calidad de las enseñanzas que impartimos y si quieres orientarte, saber por dónde empezar o trazar un itinerario formativo, sólo podrás confiar en las opiniones de antiguos alumnos. Mientras, las Escuelas de Arte, la única opción pública y gratuita para obtener un título oficial, languidecen ante el desinterés irresponsable de todos los implicados: la administración, los docentes y los alumnos.

Ante la inhibición pública, el sector privado sólo ha podido crear islas en un territorio deshabitado e intentar alcanzar una formación íntegra y de calidad en su perímetro es una aventura reservada a los más valientes (y con recursos económicos). Titulaciones que parecen oficiales pero no lo son, docentes sin formación ni experiencia formativa, programas irregulares en los cuales las asignaturas se fragmentan para adecuarse al perfil de los profesores y sofisticadas herramientas publicitarias forman un cóctel explosivo que sólo añade más confusión a un panorama ya de por sí confuso.

Por lo tanto, necesitamos modernizar con urgencia la formación fotográfica, regenerar sus objetivos, contenidos y metodologías en las diferentes etapas, para equilibrar la obsesión de los fotógrafos por la técnica, e impulsar la investigación, el intercambio de ideas y la reflexión. Porque hasta que no aprobemos esa asignatura, hasta que la fotografía no se incorpore de pleno derecho en todos los niveles educativos, sobre todo en el universitario, hasta que no dejemos de considerarla subsidiaria de otras disciplinas y, por lo tanto, carente del interés necesario para su reconocimiento y regulación, el sector fotográfico no se legitimará social ni económicamente.

Mónica Lozano (Las Palmas de Gran Canaria, 1971) se dedica a la enseñanza de la fotografía, la edición gráfica y la gestión cultural. En la actualidad desarrolla Eidética, una plataforma educativa para impulsar la reflexión en torno a la fotografía.

eta Sorkuntza Digitalean Graduatua Kataluniako Unibertsitate Politeknikoan (UZTEan desagertzeaz dagoen titulazio gisa agertzen da). Bestalde, masterren eskaintza are txikiagoa da; gaur egun, bakarra agertzen da aitortua, *Argazkigintza Artistikoen eta Argazki-narrazio Dokumentalen Unibertsitateko Masterra* (120 ECTS) Juan Carlos Erregea Unibertsitatean; Tai Eskolan ere ematen da 2016tik. Doktoretzak direla eta, ez duzue argazkilaritza espezifikoki landuko duen bat ere topatuko, nahiz eta antzeko programei atxikitako doktoretza tesia egiteko aukera beti dagoen.

4. Ikasketa ez ofizialak egitea.
“Ikasketa ez ofizialak” dira Hezkuntza Ministerioak unibertsitateetako “berezko titulu” gisa (unibertsitateko aditu kurtsuak eta berezko masterrak) aitortzen ez diren guztiak edo erakunde publiko eta pribatuek ematen ditun formazioa (tailerrak, dokumentu-karpetak ikuskatzea, urteko ikastaroak, master profesionalak edo espezializazio ikastaroak). Horietako bat egiteko, ez da titulazio espezifikorik eskatzen, baina zentro bakoitzak ikaslearen profila definitzen du, eta batzuetan, elkarriketa egiten diote. Ofizialak ez izateak ez du esan nahi ez direla kalitatezkoak, erakundea, egitaraua eta irakasleak zein diren da garrantzitsuenak.

Berezko titulua da, esaterako, aurtzen 8. edizioa bete duen Valentziako Unibertsitate Politeknikoko *argazkilaritza, arte eta teknikako Master Unibertsitarioa*; el *Unibertsitateko Aditu titulua Ikusmen-arte, Argazkilaritza eta Proiektu Pertsonalean* Elxeko Miguel Hernandez Unibertsitatean, edo Idep-eko (Bartzelona) Argazkilaritako Goi-mailako Graduatua.

Beraz, Espainian argazkilaritza arloko prestakuntzan dugun egoera prekariora da oraindik. Oso ikasketa ofizial gutxi dago, eta eskaintza ez ofiziala hain da zabala ze, nahasmena sortzen du. Ematen ditugun ikasketen kalitatea era independentean ebaluatzeko erakunderik ere ez dago; beraz, nondik hasi edo formazio ibilbide bat egin nahi baduzu, ikasle izandakoen iritziak baino ez dituzu. Bitartean, Arte Eskolak, titulu ofiziala eskuratzeko aukera publiko eta doako bakarrak ahulduz doaz, interesik ez baitute erakusten inplikatuak: administrazioa, irakasleak eta ikasleak.

Administrazio publikoaren aldentze horren aurrean, sektore pribatuak uharteak baino ezin izan ditu eraiki hutsik dagoen lurralde batean, eta formazio osoa eta kalitatekoa eskuratzen saiatzea ausartenentzako (dirua izanez gero) abentura bat da. Ofizialak diruditen sasi titulazioak, formaziorik eta esperientziarik gabeko irakasleak, programa gorabeheratsuak, irakasleen profilera egokitzeko zatika ematen diren ikasgaiak eta publizitateko tresna sofistikatuak, horiek guztiek koktel leherkorra osatzen dute, eta nahasmen handiagoa eragiten diote, berez, nahasia den egoerari.

Horregatik bada, urgentea da argazkilaritza arloko formazioa modernizatzea, baita bere helburuak edukiak eta metodologiak birsortzea ere etapa bakoitzean; izan ere, orekatu egin behar da argazkilariek teknikarekiko duten obsesioa eta, era berean, ikerketa, ideiak elkartrukatzea eta gogoeta bultzatu behar dira. Halandaze, ikasgai hori gainditzen ez dugun artean; argazkilaritza hezkuntza maila guztietara eskubide osoz sartzen ez den artean; aitortu eta erregulatzeko behar besteko interesa ez dagoelako beste diziplina batzuen menpekotzat hartzeari uzten ez diogun artean, argazkilaritza sektorea ez da legitimatuko ez sozialki, ez ekonomikoki ere.

Mónica Lozano (Kanaria Handiko Las Palmas, 1971) argazkigintza, edizio grafikoa eta kulturaren kudeaketa irakasten ditu. Gaur egun, Eidética plataforma hezitzailea garatzen ari da, argazkigintzari buruzko gogoeta bultzatzeko.

Razonar la imagen

Ahora que el fotolibro se ha asentado como una de las vías preferidas para difundir un proyecto fotográfico, ha llegado la hora, quizá, de lamentar una carencia que puede ser observada en no pocos trabajos. La ausencia de la palabra o, en su lugar, una presencia tan parca que deja al lector con hambre de interpretación y de contexto. Y en muchas ocasiones, estupefacto.

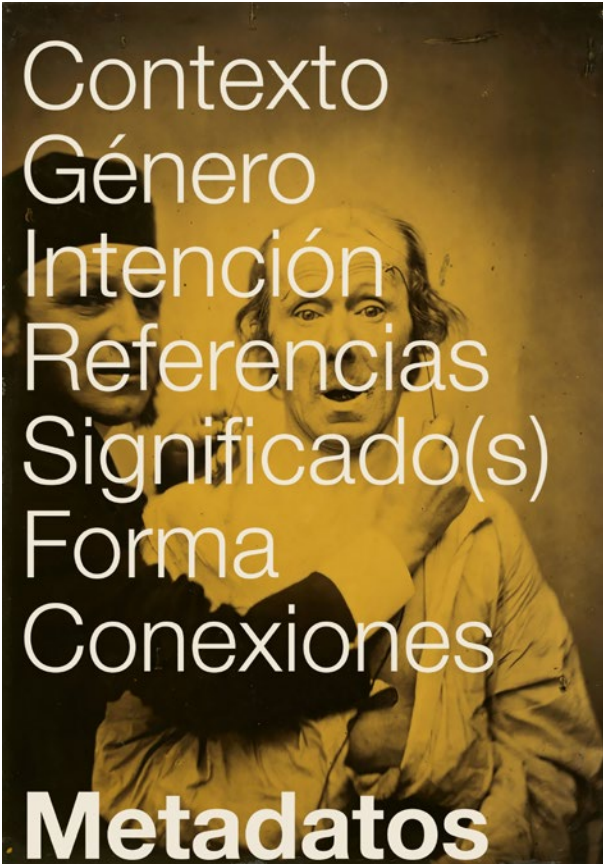
En un libro de fotografía con vocación de perdurar uno desearía encontrar tres voces: la del propio fotógrafo; la de un observador cualificado, y la del editor. Éste tiene una oportunidad única de introducir a su autor, de elaborar su propia exposición de motivos o comentario crítico y de ofrecer una síntesis de documentación sobre el artista y el proyecto. Sin embargo, a menudo nos encontramos sumidos en un pertinaz estado carencial. Carencia provocada por la convicción —errónea, a mi entender— de que el fotógrafo ‘habla’ exclusivamente a través de sus imágenes y de que cualquier prefacio, glosa o epílogo restaría fuerza sugestiva o narrativa a las imágenes.

La pertinencia de la palabra queda clara en los ejercicios de disección y contextualización que podemos encontrar en textos de exposiciones, ensayos, prensa especializada y fotolibros publicados

por los mejores editores. Los textos que acompañan a un proyecto fotográfico constituyen una herramienta imprescindible para posibilitar —si no garantizar— la comprensión de una obra y, así, estimular la empatía del lector. Los textos nos proporcionan vías por las que aproximarnos al corazón y la mente del fotógrafo, y un visado para viajar al centro de la realidad cuya representación —metafórica o especular— se nos propone. En palabras del profesor Ramón Salas, la obra de arte es una suerte de “tropo” o figura dentro de

la gramática de la realidad. Pero ¿cómo acertar al describir la representación que opera en la imagen sin el cooperador necesario, esto es, sin el fotógrafo?

De la riqueza y el poder del pensamiento metafotográfico dan testimonio, por ejemplo, las largas entrevistas que viene publicando el periodista y editor francés Rémi Coignet en la editorial The Eyes Publishing, bajo el título *Conversations* (vols. 1 y 2). En la última



Surprise, del álbum *Mécanisme de la Physionomie de Duchenne de Boulogne, 1862*. © National Gallery of Art, Washington // *Surprise*, Duchenne de Boulogneren *Mécanisme de la Physionomie* albumekoa, 1862. © National Gallery of Art, Washington.

Irudia arrazoitzea

Argazki-liburuak egitea argazkigintza proiektuak zabaltzeko bide gogokoenetakoa bihurtzen dabil, eta horrek agerian utzi du hainbat lanetako gabezia bat: sarri ez da hitzik erabiltzen argazkiak azaltzeko, edo azalpen oso urriak ematen dira, eta irakurlea interpretazio eta testuinguru gosez geratu ohi da, askotan zur eta lur.

Nik neuk denboran irauteko asmoa duen argazki-liburu baten hiru ahots aurkitu gurako nituzke: argazkiliariarena berarena; behatzaile kualifikatu batena; eta editorearena. Azken horrek aparteko aukera dauka autorea aurkezteko, iruzkin kritikoa egiteko, eta artistaren eta proiektuaren inguruko dokumentazioaren sintesia egiteko. Hori guztia lagungarria izan badaiteke ere, askotan ez dugu aipatu dugun moduko informaziorik aurkitzen. Izan ere, badago nire ustez faltsua den konbikzio bat; argazkiliariak irudien bidez soilik “berba” egiten duela. Horrenbestez, hitzaurre, glosa edo epilogoekoei irudiei indar iradokitzaile eta narratiboa kentzen dietela uste izaten da.

Idatzizko azalpenak egokiak direla argi geratu da erakusketetan, entseguetan, prentsa espezializatuan eta editore onenen argazki-liburuetan; testuak baliagarriak dira argazkiak azaltzeko eta testuinguruan jartzeko. Argazkilaritza proiektu bateko testuak ezinbesteko tresna izaten dira hartzaileak obra horiek ulertzea bermatzeko eta haren enpatia pizteko. Testuek argazkiliariaren bihotzera eta burura gerturatzeko bideak ematen dizkigute, eta haren obrarekin adierazi izan gura duen errealtatera bidaiatzeko bisatua dira. Ramon Salas irakaslearen berbetan, artelanak errealtatearen gramatikako metaforak dira. Baina, zelan lortu irudian adierazita dagoena deskribatzea argazkiliariaren funtsezko laguntza barik?

entrega podemos escuchar a Joan Fontcuberta repasar toda su carrera y explicar su determinación como fotógrafo: "Intento mostrar como toda imagen es una trampa orientada a la seducción. Busco proporcionar al espectador una especie de aprendizaje preventivo". En otro momento de la entrevista reafirma la importancia de "la calidad de nuestra exposición a las obras de arte". Esa exposición o interacción, objeto frecuente de congresos de museística, queda

empobrecida en el caso de los fotolibros, o incluso en las páginas web de un autor, cuando la palabra es insuficiente o inexistente.

¿Para qué sirve un texto crítico o un ensayo complementario a un proyecto fotográfico? Para establecer razonamientos y esbozar teorías que servirán, no solo para apreciar plenamente una obra individual, sino para edificar el corpus interpretativo de un autor y de sus coetáneos. Sin la palabra justa se genera en el lector una sensación de impotencia y confusión. Porque el texto posibilita: elaborar tesis sobre géneros novedosos y pujantes; establecer compartimentos, categorías y etiquetas; inventar conexiones; revelar referentes y referencias; calibrar el alcance sociopolítico; exponer nuestras dudas y lanzarlas a la comunidad; proponer un sendero de interpretación; compartir una experiencia estética, marcada por los recuerdos y asociaciones de ideas activados en la mente del espectador; argumentar, rebatir o concordar enunciados ya presentados sobre la obra y el autor(a); profundizar y extender la finalidad artística o documental de la obra con un ejercicio de creación literaria o crítica...

La bulimia fotobibliófila ha llegado a tal punto que Stuart Smith, editor y cofundador de Gost Books, impartió el año pasado un taller en la fundación Aperture de Nueva York titulado *How Not to Design a Photobook*. Habría que hacer otro taller sobre *Cómo incorporar la palabra a la fotografía*. O recitar desde

las atalayas las palabras de Xavier Miserachs recogidas en su libro *Criterio fotográfico* (Omega, Barcelona, 1998), donde fustiga los "rituales exclusivos y el lenguaje críptico" y se mofa de descripciones ridículas como la siguiente: "Adscrito al neofotodinamismo futurista cromático, evolucionó hacia la fotografía abstracta". Según el fotógrafo catalán, si un fotógrafo mantiene una visión crítica sobre su propia actividad profesional "difícilmente caerá en una actitud retórica, en una vana especulación". No se trata, pues, de entregarse a una orgía de afectación y cursilería; sí de enriquecer un trabajo con una visión diacrítica que nos lleve al diálogo y a una factible comprensión.

Si podemos disfrutar de los pensamientos poéticos que Rebecca Norris Webb intercambia con Alex Webb en sus viajes cruzados (*Slant Rhymes*, La Fábrica), o de las claves de visionado que ofrece Teju Cole sobre la fotografía de Roy DeCarava en su colección

Ildo horretan, pentsaera metafotografikoaren aberastasunari eta botereari buruz hainbat elkarrizketa luze egin zituen Rémi Coignet kazetari eta editore frantsesak. The Eyes Publishing ekoizpen-etxerako egin zituen elkarrizketok, eta *Conversations* izenburupean (1. eta 2. bolumenak) argitaratu zituen. Azken alean, Joan Fontcubertak argazkilari izateko erabakiaren inguruan berba egiten du eta bere karrerari errepasoa egiten dio: "Ahalegintzen naiz irudi guztiak sedukziora bideratutako tranpa direla azaltzen. Ikusleari ikasketa prebentiboaren antzeko zerbait ematea gura dut". Elkarrizketako beste tarte baten garrantzia handia ematen dio argazkilarien artelanen aurkezpenetako kalitateari Gai hori, artelanen aurkezpena eta interakzioa, sarri lantzen da museo arloko kongresuetan, baina argazki-liburuetan oso txiro

Zertarako balio du testu kritiko edo entsegu batek argazkigintzako proiektu baten? Bada, arrazonomenduak ezartzeko eta teoriak egiteko; eta ez soilik norbanakoen artelanak ulertzeko, artista baten eta bere belaunaldiaren interpretazio corpusa eraikitzeko ere oso baliagarriak dira idatzizko azalpenak. Testurik ez badago, irakurleek inpotentzia eta nahasmendua izan ditzakete. Izan ere, testuek gauza askotan laguntzen digute: genero berri eta indartsuei buruzko tesiak egiten; jokabideak, kategoriak eta etiketak izendatzen; loturak asmatzen; erreferenteak eta erreferentziak antzematen; garrantzia soziopolitikoa neurtzen; gure zalantzak agertzen eta komunitatearekin konpartitzen; ikuslearen buruan aktibatutako oroitzapen eta loturek markatutako esperientzia estetiko bat konpartitzen; artelanari eta autoreari buruzko enuntziatuak argumentatzen, eztabaidatzen edo adosten; sorkuntza literario edo kritikoaren ariketa bat egin eta obraren helburu artistiko edo dokumentalean sakontzen eta berau zabaltzen...

Argazki-liburuen *boom*-aren ondorioz, Stuart Smithe Gost Bookseko editore eta sortzaileetako batek, iaz, *How Not to Design a Photobook* izeneko tailerra eskaini zuen New Yorkeko Aperture fundazioan. Nire ustez, beste tailer bat egin beharko litzateke izenburu honekin: *Zelan sartu hitza argazkilaritzara*. Edo Xabier Miserashek *Criterio Fotografico* liburuan (Omega, Bartzelona, 1998) idatzitako hitzak irakurri. Miserashek liburu horretan argazkilaritzari lotutako "erritual eskusiboak eta hizkuntza kriptikoa" kritikatzten ditu, eta deskripzio irrigarriez barre egiten du, esaterako honi buruz: "Neofotodinamismo futurista kromatikora lotuta, argazkigintza abstraktura eboluzionatu zuen". Argazkilari katalanaren iritziz, argazkilari batek bere jarduera profesionalarekiko ikuspegi kritikoa mantentzen badu, "zaila izango da jarrera erretoriko eta espekulazio hutsezkoan jaustea". Beraz, kontua ez da itxurakeria eta esnobismo orgia baten errenditzea, baizik eta lana aberastea elkarrizketara eta ulermen logarri batera eroango gaituen ikuspegi diakritiko batekin.

Argazkilarien ahotsa entzuteko beharra daukagu; gozatu egingo dugu. Hala egiten baitugu Rebecca Norris Webbek eta Alex Webbek euren bidaia gurutzatuetan elkartrukatzen dituzten pentsamendu poetikoekin (*Slant Rhymes*, La Fábrica). Gozatzen dugu, baita, Teju Colek Roy DeCaravaren argazkilaritzari buruz ematen dituen gakoekin 'Known and Stange Things' entsegu bilduman.

Vilem Flusserrek, *Hacia una filosofía de la fotografía* entseguan (México, Trillas, 1990), zera esaten zuen: "Pertsona bat kamerarekin mugitzen ikusterakoan (edo kamera bat pertsonarekin), ehizako mugimenduak ikusten ditugu". Flusserrek argazkilaria objektu kulturalak zituen baso bateko ehiztariarekin konparatzen zuen. Eta, bere ustez, "argazkigintzako kritika gai izan behar da argazkilarien baldintza kulturalak deszifratzeko, ez baitago aurrez pentsatu bako

de ensayos *Known and Strange Things*, podemos y necesitamos escuchar la voz, aislada o en comandita, del fotógrafo.

En su ensayo *Hacia una filosofía de la fotografía* (México, Trillas, 1990), Vilém Flusser afirmaba que "al ver un movimiento del hombre con su cámara (o de una cámara con su hombre) presenciamos los movimientos propios de la cacería". Flusser comparaba al autor con "un cazador en un bosque compuesto de objetos culturales". Y estimaba que "la crítica fotográfica debe ser capaz de descifrar las condiciones culturales internas de cada fotógrafo", porque "no es posible un acto de fotografiar ingenuo o inconcebido", al ser la fotografía "una imagen de conceptos". Las circunstancias de un arrebato que lo impulsó a capturar su pieza y exhibirla son indisolubles del acto fotográfico. Y nos importa si el móvil de la caza fue un hambre expresiva, una vocación documental, una búsqueda de significados o su aportación a un imaginario cadáver exquisito en construcción.

Es el mismo ideal que anima al comisario Jesús Micó a realizar una interpretación subjetiva y razonada en el catálogo de la exposición *Un cierto panorama. Reciente fotografía de autor en España* (AECID/ Comunidad de Madrid, 2017), realizada en la Sala Canal de Isabel II de Madrid. Su declaración de intenciones no puede ser más necesaria: "Descubrir, identificar y disfrutar de muchas de las claves expresivas (...), ver sinérgias y divergencias generacionales (...) y examinar detalladamente lo que mueve la inspiración, las motivaciones, las intenciones, los puntos de vista, las temáticas, los argumentos, los estilos, los métodos y los lenguajes" de los fotógrafos.

Para abordar tan ingente tarea contamos con la información que extraen los comisarios, críticos o periodistas del fotógrafo. Pero llama la atención la escasa propensión del propio autor/a a compartir su recorrido creativo y desvelar su imaginario. Ni siquiera la prensa especializada puede compensar, por mucho empeño que ponga, la parquedad de palabras del fotógrafo; o iluminar áreas recónditas del proceso de creación que el autor desconoce o elige mantener en penumbra.

La fotógrafa Sophie Calle, en una entrevista reciente con el diario *The Guardian/The Observer*, dice estar inmersa en un proyecto consistente en recopilar los errores que cometen quienes escriben sobre ella. Y propone a la entrevistadora, Eva Wiseman, que colabore con ella enumerando las preguntas que Calle se ha negado a responder. La conversación es un juego literario y metafotográfico magistral, tratándose de una persona que escribe y ficciona con profusión sus experiencias vitales. Nos interesa aun más la revelación de que todo texto que pretenda explicar a un fotógrafo quedará siempre deslucido y subexpuesto si éste no se rinde a una evidencia: la de que toda obra basada en la imagen tiene un carácter mnemónico y subjetivo. Y donde hay subjetividad, memoria y percepción, la palabra transmite aquello que el sensor no ha sido capaz de captar.

En la recopilación de textos del mítico editor galo Robert Delire —*C'est de voir qu'il s'agit...*, Éditions Delpire, 2017) se incluye esta frase, que citaba la revista 'L'Oeil de la Photographie': "Hoy pedimos el derecho a la crítica [de la imagen]. Pero, para ejercer ese derecho, todos necesitamos reaprender a ver". Y a ser generosos con la escritura, añadido.

Juan Peces (Madrid, 1968) es periodista especializado en fotografía, colaborador de la British Journal of Photography y autor del proyecto de revista F.

argazkilaritza ekintzarik". Argazkilaria irudi hori ateratzera eta erakustera bultzatu zuen bulkadaren arrazoiak argazkilaritza ekintzatik banaezinak dira. Eta hori da guretzat interesgarria; ehizarako arrazoa zein izan den: adierazkortasuna harrapatzeko gosea, bokazio dokumentala, edo lozorroan dagoen imaginario bat eraikitzeko bere alea jartzea.

Helburu horri jarraiki egin du Jesus Micó komisarioak *Un cierto panorama. Reciente fotografía de autor en España* erakusketaren katalogoko interpretazio subjektibo eta arrazoitua (AECID/Madrileko komunitatea, 2017). Hitz hauekin azaltzen ditu bere asmoak: "Gako adierazkorrak aurkitu, identifikatu eta eurekin gozatzea (...), belaunaldien sinergiak eta dibergentziak ikustea (...) eta xehetasunez aztertzea inspirazioa zerk mugitzen duen; zer dagoen argazkilarien motibazioen, intentzioen, ikuspegien, gaien, argumentuen, estiloen, metodoen eta hizkuntzen atzean".

Hain lan izugarria egiteko, komisarioek, kritikariek eta kazetariek argazkilariari buruz lortzen duten informazioa daukagu. Deigarria dena da argazkilariak eurek ez dutela askorik berba egiten euren sorkuntza ibilbideari buruz eta euren iruditeriari buruz. Eta komunikabide espezializatuek, ahaleginak egin arren, ezin dute argazkilarien hitz urri horiek konpentsatu edo sorkuntza prozesuko arlo ezkutuenak argitu; autoreak berak ezagutzen ez dituen edo ezkutuan gorde gura dituen arlo horiek.

Duela gutxi *The Guardian/The Observer* egunkarian egindako elkarrizketan, Sophie Calle argazkilariak esan du berari buruz idazten dutenek egiten dituzten akatsak biltzen ari dela. Eta elkarrizketatzaileari, Eva Wisemani, proposatu dio lagundu diezaiola kazetariei erantzun ez dizkien galderak zerrendatzen. Elkarrizketa jolas literario eta metafotografiko magistrala da, Sophie Callek oparotasunez idazten duelako eta fikzionatzen dituelako bere bizi esperientziak. Argazkilariak ez badu ebidentzia bat aitortzen, argazkiei buruzko azalpenak beti geratuko dira distirari barik eta itzaletan. Hau da ebidentzia: irudi baten oinarritutako artelan guztiek iazera mnemoniko eta subjektiboa daukate. Eta subjektibotasuna, memoria eta pertzepzioa dauden lekuan, hitzek argazkilariak jaso ezin izan duen hori transmititu dezakete.

'L'Oeil de la Photographie' aldizkariko esaldi hau dago Robert Delire editore frantses ezagunak batutako testuetan (*C'est de voir qu'il s'agit...*, Éditions Delpire, 2017): "Gaur [irudiaren] kritikarako eskubidea eskatzen dugu. Baina eskubide hori gauzatzeko, berrikusten ikasi behar dugu guztiok". Zera gehitu gurako nioke nik: "eta idazketarekin eskuzabalak izaten".

Juan Peces (Madril, 1968) argazkilaritzan espezializatutako kazetaria da, British Journal of Photographyko kolaboratzailea, eta F aldizkariko proiektuaren egilea.

Escenografías de la contemplación, escenarios para la acción y etcéteras

1. El Musée de l’Elysée de Lausana presentó enel primer cuatrimestre de este añola exposición *Sin límite*, que desarrollaba la idea de que la fotografía inventó el paisaje de montaña. Lo cierto es que había heredado la iconografía del romanticismo pictórico, ligado al concepto de lo sublime. Pero, como ocurrió con la representación de otros aspectos de lo real, esa imáginería se vio modificada trasla aceptación de las consecuencias derivadas de la naturaleza documental del dispositivo fotográfico, que puso al descubierto, o *desocultó*, detalles y perspectivas nunca antes vistas. Eso permitió corregir ciertos excesos y defectos, en términos de analogía o mimesis realista, de las representaciones anteriores a la irrupción de la fotografía. Y, paralelamente,suautoridad positivista permitióobtener datos probatorios de la realidad de algunos escenarios fantásticos, así como alentar el descubrimiento de otros nuevos y persuadir de la necesidad de preservarlos. Es ejemplar al respecto el papel que jugaron las expediciones fotográficas que acompañaron la “conquista del Oeste” en los Estados Unidos de América, revelando la grandeza de un territorio del que no se tenía constancia icónica,pero sería determinante para forjar el imaginario y la identidad nacional en construcción, e incluso la trascendencia mística de su necesidad.

En ese sentido la fotografía incorpora sus frutos a los de la tradición milenariade la Montaña Cósmica, al simbolismo que la propone como objeto de contemplación y cifra del Axis mundi, la que poetizara San Juan en el Monte Carmelo que dio nombre a su orden, la que elaboró Caspar David Friedrich y promocionaron las expediciones fotográficas, que propugnaronla protección de monumentos naturales y espacios que devendrían emblemáticos, y la que, en fin, ha explotado el turismo de masas hasta la fagocitación icónica de los referentes (la misma a la que se refirió Don Delillo en *Ruido de fondo* a propósito del establo más fotografiado de América, la del *efecto turifel* de Rafael Sánchez Ferlosio).

2. Uno de los estudios pioneros de Hollywood, el que fundaron en 1912 Adolph Zukor y los magnates del teatro Daniel y Charles Frohman con el nombre de *FamousPlayers Film Company*, decidió muy pronto adoptar como imagen de marca el perfil de un monte que se asociaron al nombre con el que habían empezado a distribuir



Mattherhorn, 2006, serie *Photo Opportunities*, © Corinne Vionnet // Mattherhorn, 2006, *Photo Opportunities* seriea, © CorinneVionnet

Kontenplaziozko eszenografiak, ekintza eta abarretarako jokalekuak

1. Lausanako Musée de l’Elysée*k Sin límite* erakusketa aurkeztu zuen aurtengo lehen lauhilabetekoan. Irudien bidez, argazkigintzak mendiko paisaia asmatu duen ideia garatzen zuen. Egia esateko, nabari ikusten zen pinturaren erromantizismoaren ikonografia sublimerearen kontzeptuari lotuta. Baina erreala irudikatzeko gertatzen zen bezala, iruditeria hori aldatu egin zen argazki-erakusketaren izaera dokumentalak eragindako ondorioak onartzerakoan; izan ere, agerian geratu ziren ordura arte sekula ikusi gabeko zehaztasunak eta perspektibak. Horrek, ostera, lagundu egin zuen zuzentzen analogia eta mimesi arloan argazkigintza aurreko emankizunetan egindako gehiegikeriak eta akatsak. Era berean, haren ahalmen positibistari esker, zenbait agertoki fantastiko errealak direla ikusarazi zuen, baita berriak deskubritzeko adorearazi eta zaintzeko beharraz sinetsarazi ere. Gaiari dagokionez, AEBko “Mendebaldeko konkista” egin zenean antolatu ziren argazkilarien espedizioek izan zuten rola eredugarria da; izan ere, ordura arte, lurralde hartan ez zegoen ikonorik eta, harrezko, agerian utzi zuten haren handitasun erabakigarria eraikitzen ari ziren iruditeria identitate nazionala eratzeko eta haren beharraren garrantzi mistikoa ere bai.

Zentzu horretan, argazkilaritzak bere ekarpena egiten dio Mendi Kosmikoaren milaka urteko tradizioari eta *Axis mund*i rekiko kontenplazio-objektu gisa proposatzen duen sinbolismoari, San Juanek Karmelo Mendiari buruz egindako poesen bidez irudikatutakoari. Halaber, Caspar David Friedrich margolariak egindako lanak espedizio fotografikoak eragin zituen eta ikur bilakatu ziren naturako monumentuak eta espazioak babestearen alde egin zen; gerora, turismo masifikatuak ustiatu eta erreferenteen ikonoak

sus productos: La *Paramount Pictures Corporation*. Ese nombre ya subrayaba una promesa: Paramount, Majestuosidad. El primer bosquejo de la ‘Montaña Majestuosa’ se debe a W.W. Hodkinson, que lo garbateó durante una reunión con Zukor basándose en el recuerdo que tenía de la montaña *Ben Lomond* de su niñez en Utah. Pero posteriormente, a lo largo de la evolución del logo, otras montañas reales le servirían de inspiración. Por ejemplo, el Artesonraju (Perú) o el Monte Cervino, del que ya existía un buen banco de imágenes del siglo XIX, algunas de las cuales servirían de referente para diseñar versiones actualizadas de la marca (además de una historia y una leyenda conocidas).

La Paramount ha escrito algunas de las páginas más prestigiosas de la historia del cine. Llevan su firma obras maestras de todos los géneros, pero sobre todo se caracterizó, desde temprano, por las superproducciones, dentro de las que destacaron las películas de aventuras. La primera entrega de la que a la postre sería una de las sagas contemporáneas más influyentes del género, Indiana Jones, arranca precisamente homenajeando esa larga historia, poniendo en escena literalmente la montaña de la marca, que gracias al fundido encadenado pasa sin solución de continuidad de ser icono reconocido de la productora a fondo a cuyos pies comienza la acción.

Así pues, dentro de la evolución de las escenografías de la contemplación habría que atender al desvío por el que la Montaña deviene escenario de aventuras. La industria del cine no se conformó con el estatismo contemplativo. Necesitaba acción. Así que proyectó el drama, la epopeya y el espectáculo, que hasta su entrada en escena debían mantenerse dentrode los límites del teatro,a su afuera. Buscóexteriores e hizo del mundo entero un escenario gracias a las posibilidades de la cámara y a sus saltos de escala, que permitieron una conjunción inédita de lo más lejano y lo más próximo que desbordabantodo lo anterior. El cine sacudió el cuadro, le inyectómovimientoy convirtió el paisaje, que había conquistado su lugar como objeto central de la representación, en marco (incomparable). Obrando así, de hecho, devolvía el paisaje a suorigen, pues este apareció históricamente subordinado a los relatos a los que servía de localización, como telón de fondo. En un momento dado se había autonomizado, el romanticismo profundizó en esa autonomía y los movimientos que siguieron, particularmente el impresionismo, lallevarona su máxima expresión. Entonces, con el cine,las figuras volvieron a poblar los paisajes yfueron ellas, en seguida,las que captaron la atención de los espectadores.

3. La trama principal de nuestra historia, la del desarrollo de la fotografía de montaña, sus transformaciones atendiendo a los cambios producidos bien en el referente, bien en las miradas bien en la tecnología, ha seguido su curso.

Javier Vallhonrat, por ejemplo, ha retomado el impulso científico que caracterizó a las primeras expediciones fotográficas, ligadas al proyecto ilustrado y moderno. Una vez consumado este, consumido el mundo que pretendía dominar y consciente de sus limitaciones, el fotógrafo, a la vez que esgrime un desarrollo crítico, aprovecha subjetivamente sus sombras. “El proyecto *Interacciones* intenta generar un espacio donde se encuentren y friccionen diversas expresiones de nuestro incesante deseo de conocimiento de la realidad con sus límites y dificultades, y la posibilidad de nuevos y paradójicos territorios donde se inauguren otros sentidos, otras experiencias. Las obras del proyecto *Interacciones* se desarrollan durante los numerosos itinerarios que a partir de julio de 2011 he llevado a cabo en el nicho glaciar de la Maladeta, en el Pirineo oscense. Los registros realizados durante estos itinerarios son tanto de carácter científico como subjetivo y, simultáneamente, objeto de estudio y contemplación. Son propuestos como experiencia de certidumbre e incertidumbre simultáneas, y elaboran un mapa a la vez imaginario y verosímil de recorridos interiores (un proceso de construcción de sentido) y exteriores (una exploración de un territorio físico).”

Fernando Maselli, por su parte, ha profundizado en la vertiente romántica dominante a la hora de construir escenarios para la

fagozitatuak izan dira (Don Delillok horren aipamena egiten du *Ruido de fondo* liburuan, argazki gehien egin zaion Amerikako ukuliuari buruz; edo Rafael Sanchez Ferlosiok *turifel efektuari* buruz).

2. Adolph Zukorek eta antzerkiaren magnate Daniel eta Charles Frohman anaiek, 1912an Hollywooden sortu zuten *Famous Players Film Company* izeneko estudio aitzindariak mendi baten perfila aukeratu zuen bere irudi-markarako, eta *Paramount Pictures Corporation* izenarekin hasi ziren euren produktuak saltzen. Izenak, berez, promesa bat azpimarratzen du, Paramount, Handitasuna. “Mendi Handientsu” haren lehen zirriborroa W.W. Hodkinsonek marraztu zuen Zukorrekin egindako bilera batean, Utaheneko *Ben Lomond* mendiaren irudia gogoan zuela. Baina gerora, logoa aldatzen joan zen, eta beste mendi batzuek izan zitzaizkion inspirazio iturri; esaterako, Artesonraju (Perú) edo Cervino mendia, bietako argazki sorta handia baitzegoen XIX. mendeakoak. Eta horietako batzuk erabili ziren markaren bertsioak eguneratzeko (baita ezagunak diren istorio bat eta elezahar bat ere).

Paramount korporazioak zinemaren historiako orrialde prestigiodunak idatzi ditu. Genero guztietako maisulanak daude bere zerrendan, baina laster heldu zien superprodukzioei eta horretan nabarmendu zen, batez ere, abenturetako filmetan. Genero horretan eragin handia izan duen saga garaikide garrantzitsuenetakoa Indiana Jones izan da; bere lehen filmaren bitartez, omenalditxoa egiten baitzaio ekoizpen etxearen bide luzeari eta haren markako ikono antzemangarria ageri da, mendia, non filmaren akzioa haren magalean hasten den.

Horrela bada, kontenplaziozko eszenografien bilakaerari dagokionez, arreta jarri beharko genioke Mendia abenturetako eszenario bihurtzen den gertakariari. Zinemaren industria ez zen konformatu kontenplaziozko gelditasunarekin. Akzioa behar zuen. Beraz, drama, epopeia eta ikuskizuna proiektatu zituen, baina agerraldia izan arte, antzerkiaren mugen barruan kokatu behar ziren. Kanpoaldeak topatu zituen eta mundua agertoki bihurtu zuen kameraren eta haren eskala-jauzien aukerei esker, izan ere, urrunena eta hurbilena bateratzea ahalbidetu zuen, ordura arte ezagutzen ez zena. Zinemak ikuskizuna astindu zuen, mugimendua eman zion eta, antzezpenaren erdigunea izatea lortu zuen paisaia eremu paregabe bilakatu zen. Hartara, paisaia jatorrizko lekuan ipini zuen, zeren ordura arte, historikoki, kontakizunei atxikia agertzen baitzen atze-oinhal gisara. Harrezkero, bada, zinemarekin batera, paisaiak populatzen hasi ziren figurekin, eta horrek ikusleen arreta eragin zuen.

3. Gure historiaren trama nagusiak bere bideari jarraitu dio, hau da, mendiko argazkigintza garatzen eta erreferentetan zein begiradetan zein teknologian izandako aldaketei erantzuten.

Javier Vallhonratek, esaterako, proiektu ilustratu eta modernoari lotutako lehen espedizio fotografikoek izan zuten bultzada zientifikoari ekin dio berriro. Amaitutakoan, menpean hartu nahi zuen mundua ahituta eta bere mugen jabe dela, argazkilariak, garatze kritikoari eusteaz batera, bere itzalez baliatzea da, subjektiboki. “*Interacciones* proiektuaren bidez, sortu nahi dut muga eta zailtasunez betetako errealtatea ezagutzeko desio etengabe horren adierazpenen topaleku eta eztabaida-lekua; baita aukera ere beste esanahi eta esperientzia batzuk irekiko diren lurralde berri eta paradoxikoak izateko. *Interacciones* proiektuaren lanak, 2011ko uztailean hasita, Huescako Pirinioetako Madaleta glaziarrean egin ditudan ibilaldietan garatu ditut. Ibilaldiotan eginiko erregistroek izaera zientifikoa eta subjektiboa dute eta, era berean, aztergai eta kontenplazio gai ere izan dira. Esperientzia gisa, proposamenak dira, ziurtasuna eta aldi berean, ziurtasun ezaren adierazgarri. Barneko ibilbideak osatutako mapa bat da, irudizkoa eta sinesgarria aldi berean (esanahia eraikitzeko prozesua); halaber, kanporako ibilbideen mapa osatzen dute, lurralde fisiko bat esploratzea”.

Fernando Masellik, argazkigintzatik kontenplaziorako eszenatokiak eraikitzeko orduan, alde erromantiko nagusian sakondu du, izan ere, sinbolismoz eta transzendentziaz betetako begiraldi bat emateko aukera eskaintzen du (argi azaltzen da *Hierofanías* sailean). Hala ere,

contemplación desde lo fotográfico, que aún permite una mirada cargada de simbolismo y trascendencia (como muestra la serie *Hierofanías*). Sin embargo, como Vallhonrat, se mueve en un marco ambiguo que en su caso tanto se presta a devoción como pone al descubierto su artificialidad. En su exposición *Indagaciones acerca de lo Sublime* (título suficientemente expresivo), además de presentar imponentes versiones contemporáneas del concepto acuñado por Burke, se valió de una enorme estructura publicitaria como soporte de una de las imágenes, dando a ver no sólo su producción industrial, sino también su inserción en los circuitos del consumo.

En la serie *Parque natural*, José Ramón Ais realiza también una serie de imágenes que son, en sus propias palabras "la suma de múltiples estereotipos sobre los que se ha ido formando el concepto de paisaje contemporáneo". En *Parque natural 1* (2014), por ejemplo, la referencia es el mismo Matterhorn o Cervino del que se hablaba arriba, que se esgrime precisamente por su condición icónica: "la idea era evocar un imaginario construido a través de la fotografía. Realicé una maqueta de una montaña que estuviera inspirada, pero que no fuera una réplica del Matterhorn. El acabado fotorrealista de la maqueta lo realicé proyectando digitalmente apuntes de las montañas que voy fotografiando para mi archivo". Pero no es la única referencia de la obra, que también cita "la moda inglesa del XIX de la construcción de jardines de rocallas, como en el caso del jardín de Sir Frank Crisp en Friar Park, donde se realizó una réplica del Matterhorn. En este caso se objetualizaba y fusionaba el imaginario del viaje, proyectando el paisaje como una extensión del jardín abarcable bajo el dominio humano. En cierto modo el concepto de Parque Natural contemporáneo es heredero de la idea de jardín como lugar ideal, un programa que presenta la naturaleza como lugar originario, transitable y observable de donde parte el mito, lo sagrado, la identidad, la representación, la imagen, las construcciones ideológicas, etc.". *Pintoresco 13* (2007), a pesar de que parte de la Peña Foratata en Formigal, remite a la Paramount: "se daba una fusión entre la tradición de la pintura romántica, la fotografía pictorialista que tomaba prestados los códigos de la pintura y el set cinematográfico y la industria del cine con sus técnicas de montaje cromas-key y efectos especiales, tecnología de representación de lo sublime".

Pero no sólo ha avanzado la trama principal de nuestra historia. También lo ha hecho la subtrama a la que aludíamos en el punto 2, derivando en otras tramas abiertas a nuevas perspectivas.

Sergio Belinchón, que ya había estudiado la Forma de escenarios para la acción como los del Spaghetti Western, ha incorporado cada vez más rotundamente la razón narrativa en su obra. La serie *Venus Grottoes* una buena muestra pues, en efecto, se trata de un relato: la historia del palacio que mandó construir el desdichado Ludwig II. Tania Pardo la resume: "Fascinado por los mundos de fantasía y el estilo rococó, el monarca recreó en su mansión todo un mundo irreal que servía de protección frente a la acuciante realidad de su reinado. La opulencia con que diseñó su fortaleza va más allá del cuarto de espejos o el de tapices y se evidencia, sobre todo, en la reconstrucción de lo que se conoce como la *Grua de Venus*, una cueva con estanque en la que se pudiera pasear con barca en forma de concha y cisne y a la que se añadieron luces de colores que recreaban el arco iris a través de una máquina de proyección. [...] *Venus Grotto* reúne un conjunto de fotografías realizadas en las cuevas de Mallorca, habilitadas para la visita del turismo masivo, y remiten a la idea de la manipulación del hombre en espacios naturales y, por tanto, a esa construcción de escenarios artificiales, una de las constantes en el trabajo de este artista". Dentro de la estructura narrativa de la serie, apunta el autor, "las imágenes de montañas tienen un marcado carácter simbólico-alegórico", que precisamente sirve para marcar el contraste entre "lo natural" y la artificiosidad y teatralidad de los interiores contruidos. De modo que la deriva a la que se invitaba en este texto vuelve a su punto de partida y cierra el círculo.

Francisco Baena (Madrid, 1967) es director del Centro José Guerrero.

— Francisco Baena

Vallhonraten antzera, eremu anbiguoan ari da, batetik, debozioa azaldu daiteke eta, bestetik, agerian uzten du bere artifizialtasuna. Izenburu adierazgarria duen *Indagaciones acerca de lo Sublime* erakusketan, Burkeren kontzeptuari lotutako itzelezko bertsio garaikideak aurkezteaz gain, Masellik publizitateko egitura oso handia erabili zuen euskarri gisa, horrela, bere ekoizpen industrialazagutzera emateaz batera, kontsumoko zirkuituetan sartu zen.

José Ramón Aisek, *Parque natural* sailean, irudi sorta bat egin du eta honako definizioa eman dio: "paisai garaikidearen kontzeptua eratzen joan den era askotako estereotipoen batuketa". *Parque natural 1* (2014) sailean, esaterako, Matterhorn edo Cervino bera da erreferentzia, ikono bat delako erabiltzen baitu: "argazkien bidez eraikitako iruditeria gogora ekarri nahi nuen. Matterhorn mendiak iradokitako maketa bat egin nahi nuen, baina ez haren erreplika. Maketaren akabera fotorrealista nire artxibategirako ateratzen ditudan argazkien apunteak digitalki proiektatuz egin nuen". Baina ez da lanaren aipamen bakarra, ondokoa ere esaten du: "harri-hondarrekin egindako lorategiak eraikitzeko ingelesen moda XIX. mendekoaren adibidea da Friar Parkeko Sir Frank Crispen lorategia, non Matterhornen erreplika bat egin zen. Han bidaieren iruditeria objektu bihurtu eta fusionatu egiten zen, eta paisaia gizon-emakumeen mendeko lorategiren luzapen gisa proiektatzen zen. Nolabait ere, gaur egungo Parke Naturalaren kontzeptuak lorategian du oinarri. Naturak horrela aurkezten digu, jatorrizko lekua, ibilerraza eta behagarria; mitoa, sakratua, identitatea, irudikapena, irudia, eraikitze ideologikoak eta abarrekoak sortzen diren lekua". *Pintoresco 13* (2007), sailean, nahiz eta Formigaleko Foratata haitzetik abiatzen den, Paramountera bidaltzen gaitu: "fusio bat ematen da zenbait elementuren artea: pintura erromantikoaren tradizioa, pinturatik kodeak eta zinemagintzako setak hartzen zituen argazkigintza piktorialista, eta zinemagintzako sorta eta zinemaren industria bere kroma key muntaia-teknikak eta efektu bereziak, sublimearen irudikapenaren teknologia".

Horrela bada, ez du aurrera egin bakarrik gure historiaren trama nagusiak. 2. puntuan aipatu dugun azpi-tramak ere aurrera egin du, eta ikuspegi zabal eta berriak ekarri ditu.

Sergio Belinchónek Spaghetti Western saileko akzioko eszenatokiak forma aztertu zuen, eta bere lanetan gero eta argiago sartu du arrazoibide narratiboa. *Venus Grotto* sailean ikusi daiteke, kontakizuna baita, zoritzarreko Ludwig II.ak eraikitzeko agindu zuen jauregiaren historia, hain zuzen ere. Tania Pardok horrela laburbiltzen du: "Fantasiazko munduak eta rococo estiloak liluratuta, monarkak mundu irreala sortu zuen bere etxe dotorean bere erregealdiaren errealtate larritik babesteko. Gotorleku oparoa diseinatu zuen ispiluen edo tapizen gelatik harago, eta nabarmena da *Venusen hartzulooa* deiturikoa, oskol eta beltzarga formadun txalupan paseatu daitekeen urmaela duen koba bat da, gerora, proiektore baten bidez, ostadarra irudikatzen zuen koloretako argi sorta erantsi zioten. [...] *Venus Grotto* sailak, bada, turismo masiboaren bisitei egokitutako Mallorkako haitzuloetan egindako argazkiak biltzen ditu, eta gizonak manipulatatuko gune naturalen ideia azalarazten du, eszenatoki artifizialak eraikitze horren ideia, hain zuzen ere, horixe baita artista honen lanaren konstantea". Sailaren egitura narratiboari dagokionez, autoreak dioenez, "mendien irudiek izaera sinboliko-alegoriko nabaria dute", eraikitzen ziren barrurako egitura artifizialak "naturaletik" bereizteko, hain zuzen ere. Beraz, "mendien irudiek izaera sinboliko-alegoriko nabarmena dute, barruko artifizialen kontrastea markatzeko balio duena, "naturalaren" eta artifizialtasuna eta antzerki-jitearen artekoa duena, alegia. Hartara, testu honen norabideak berriro itzuli gaitu abiapuntura, eta horrela zirkulua itxi dugu.

Francisco Baena (Madrid, 1967) **José Guerrero Zentroaren zuzendaria da.**

Begira Photo Magazin

Produkzioa eta koordinazioa — Producción y coordinación
Leo Simoes

Diseinua — Diseño
Gomagula

Itzulpenak — Traducciones
Durangoko Udaleko Euskara Zerbitzuak — Servicio Municipal de Euskera del Ayuntamiento de Durango

1. Zenbakia — Número 1

500 ale — 500 ejemplares

Lege Gordailua —Depósito Legal
BI-1323-2017

ISSN
2531-1883

Durango (Bizkaia), 2017

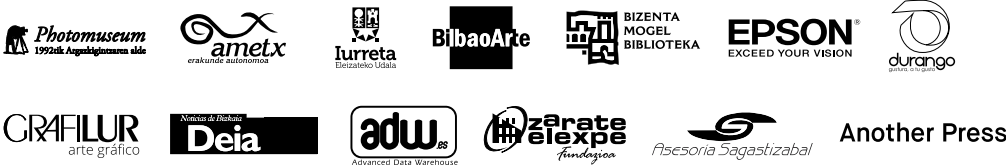
Antolaitzalea — Organiza



Babesleak — Patrocinadores



Laguntzaileak — Colaboradores



Imprimitua — Impresión
Grafilur

© Testuak — Textos
Autoreak eurak — Sus autores

© Argazkiak — Fotografías
Autoreak eurak — Sus autores

Editorea — Publica
Kinua
Muga

begiraphoto.com
mugaproject.com

Begira Photok eskerrak ematen dizkie argitaratze-prozesu kolektibo honetan, bere talentua eta ezagutzarekin, parte hartu duten guztiei.

Begira Photo *Kinua* elkarteak bultzatzen duen proiektu kulturala da. Aurten, 2017an, zazpigarren edizioa egingo da.

Begira Photo agradece a todas las personas que han participado aportando su talento y conocimiento en este proceso editorial colectivo.

Begira Photo es un proyecto cultural impulsado por *Kinua*. Este año 2017 celebra su séptima edición.

