



## ESTANCIAS I

Las diferentes definiciones del diccionario de la Real Academia Española sobre el término **estancia**, además de a un lugar concreto, a un espacio, hacen referencia a la habitación (el efecto del verbo *habitar*) de dicho lugar. La estancia es, pues, además de un sitio, la permanencia de alguien en ese sitio.

Las imágenes que encontramos en esta sección de la exposición nos muestran por tanto, no sólo los lugares, sino su habitabilidad, su capacidad para soportar la estancia en ellos de las personas que los habitan, los recorren y los abandonan.



Cándida Höfer  
Seoul, 2002

La obra de la fotógrafa **Cándida Höfer** (Alemania, 1944) se enmarca en la corriente fotográfica alemana de la Nueva Objetividad, que tiene sus raíces en la primera y segunda décadas del siglo XX y cuyos representantes se dedicaron a fotografiar e inventariar desde tipologías humanas a flores y edificios, pero siempre de la manera más objetiva posible. Ya en los sesenta la misma tradición fue retomada por el matrimonio formado por Bern y Hilla Becher, quienes llevaron a cabo un repertorio minucioso de la arquitectura industrial germana (fábricas, depósitos, torres de agua, etc.). Höfer, al igual que otros destacados fotógrafos del panorama artístico actual, fue alumna de los Becher en Düsseldorf, y de ellos se deriva el sistematismo y la tipologización que caracterizan sus imágenes.

Desde principios de los años setenta, Candida Höfer se ha dedicado a fotografiar espacios públicos o interiores semipúblicos, preferentemente localizados en escenarios de interacción social (bibliotecas, museos, archivos, palacios, iglesias o bancos). Su estilo se caracteriza por la sensación de profundidad, a la que contribuyen los marcados puntos de fuga, cuyo sentido –según reconoce la propia autora– es el de que el espectador viva una experiencia tridimensional a partir de una imagen bidimensional. También destaca el equilibrio perfecto entre los elementos que integran el espacio, lo que se traduce en la calma y la sensación de paz que emanan de sus fotografías. Finalmente, otras características fundamentales de su obra son la utilización de la luz natural, que es la que, espontáneamente, construye el espacio y lo hace ser como es, y la ausencia de la figura humana, la cual, sin embargo, sugiere una presencia que acaba de abandonar la estancia o que en breve la colonizará.

La imagen que aquí vemos forma parte de una serie basada en las doce copias existentes de la escultura de Rodin *Los burgueses de Calais*. Las doce fotografías, tomadas en distintos lugares del mundo (la que vemos aquí expuesta es la de Seoul) pretenden la reflexión sobre el arte público, su relación con el entorno y el efecto resultado del juego de proporciones entre el espacio (la estancia) y el habitante que la ocupa (la obra).



Georges Rouse  
*Santander I*, 2006

El artista francés **Georges Rouse** construye otro tipo de estancias, unas estancias imposibles que sólo existen en el plano de la imagen. Los espacios de dichas estancias son incómodos porque no se entienden bien. Sus fotografías están hechas en edificios abandonados o en proceso de rehabilitación, los cuales interviene (no físicamente sino desde el plano de la imagen) mediante la adición de pintura con formas geométricas simples. Con ambos elementos deconstruye la arquitectura original –la real– y crea otra cuyo espacio en realidad no existe (o tal vez sí), porque ¿qué determina la realidad de un espacio?, ¿el conocimiento de su existencia o su percepción como tal?

Por otro lado, y en sintonía con la práctica contemporánea que elimina las fronteras entre las disciplinas artísticas, Rouse combina arquitectura, pintura y fotografía, para crear una obra que es la suma de todas ellas y ninguna a la vez, y a las que, como él mismo reconoce, la pureza de la geometría dota de un cierto contenido o intención espirituales.



## ESTANCIAS II

En la obra del matrimonio formado por los alemanes **Daniel** (Alzenau, Alemania, 1966) y **Geo Fuchs** (Frankfurt, Alemania, 1969) siempre hay elipsis, y, al igual que ocurre en la obra de Cándida Höfer, la ausencia humana no hace sino sugerir su presencia.



Daniel y Geo Fuchs  
*Stasi. Potsdam, 2004*

Las fotografías que aquí vemos expuestas pertenecen a la serie *Stasi Rooms*, un conjunto de imágenes realizadas a partir de 2004 que retratan el aparato físico del Ministerio para la Seguridad del Estado de la República Democrática Alemana. Las imágenes muestran los edificios, escenarios, espacios y archivos de la Stasi, la principal organización de policía secreta e inteligencia de la RDA, que se mantuvo en activo desde 1950 –fecha en que fue creada– hasta 1989, cuando fue disuelta a raíz de la caída del Muro de Berlín. Las fotografías realizadas por los Fuchs quince años después ponen el acento sobre los acontecimientos que se desarrollaron allí y sobre su significación y consecuencias históricas, convirtiéndose así en un testimonio documental de primer orden. Su fuerte componente y significado históricos contribuyen a que el espectador no pueda evitar imaginar la presencia de las personas –víctimas y verdugos– que poblaron las estancias no tan vacías que nos muestran estas fotografías.



Daniel y Geo Fuchs  
*Stasi. Zentralarchiv Berlin II, 2004*

Como en el resto de la obra de estos artistas, la iconografía de estas imágenes elude los efectos gratuitos y se basa en una rigurosa planificación, en la insistencia y en la reiteración, recursos a través de los cuales evitan que sus obras se conviertan en un instrumento planfletario contra el comunismo. Lo que hacen esta objetividad y transparencia es devolver a la memoria colectiva el recuerdo de un pasado convertido en un agujero negro e intencionadamente olvidado. Las salas de visitas, los pasillos, los sótanos, los perímetros de control, las cintas y los expedientes triturados –como el archivo y la sala de interrogatorios que vemos aquí– nos enfrentan, sin posicionarse y sin dramatizar, a un pasado, sin embargo, trágico, no tan lejano y que nos incumbe a todos.

Tan reales e históricas son las imágenes de Daniel y Geo Fuchs como irreales y contemporáneas la que aquí vemos de **Joan Fontcuberta** (Barcelona, 1955), realizada utilizando un software de retoque digital para crear mosaicos fotográficos. Estos se forman por la combinación de gráficos más pequeños que, al observarse a cierta distan-

cia, conforman una imagen clara compuesta por miles de fotografías diminutas.



**Joan Fontcuberta**  
*Guantánamo*, 2006

*Guantánamo* pertenece a una de las series más recientes de este fotógrafo, *Goolglegramas*, en la que Fontcuberta se sirvió de esta tecnología para crear unas imágenes que enfrentan al espectador con cuestiones como la construcción de la realidad y el poder seductor y mentiroso de la imagen contemporánea, temas, por otra parte, omnipresentes a lo largo de su trayectoria artística.

En Guantánamo vemos “retratada” una celda de interrogatorios en la famosa prisión estadounidense de alta seguridad. El resultado lo componen diez mil imágenes (todas disponibles en Internet) que el fotógrafo localizó aplicando como criterio de búsqueda las siguientes palabras: “curiosidad”, “conocimiento”, “filosofía”, “sabiduría”, “investigación”, “estudio”, “erudición”, “cultura”, “cuestión”, “pregunta” y “razón”.

El resultado es doble. Por un lado, en cuanto a la propia iconografía de la imagen, nos muestra una estancia de la prisión de Guantánamo y cuestiona las relaciones impuestas por el poder hegemónico de EEUU y sus aliados en nombre de la democracia. Por otro, en cuanto imagen formada por muchas otras tomadas de contextos diversos y con significados muy diferentes, nos enfrenta a la evidencia de que todos formamos parte del juego o de la estrategia que sustentan la existencia de lugares como aquél.

Finalmente, esta obra pone sobre la mesa la cuestión de la construcción y de la artificialidad, no ya de la imágenes sino de la realidad misma. Fontcuberta, como viene haciendo a lo largo de su larga trayectoria, utiliza la imagen fotográfica para cuestionarla y hacernos reflexionar sobre ella, sobre su poder de engaño, sobre su falsa apariencia de verdad; en definitiva, sobre la imposibilidad de una objetividad que todos asumimos naturalmente pero que es pura construcción y, por lo tanto, totalmente subjetiva.



## RESIDENCIAS I

Según la definición que encontramos en el diccionario, **residencia** es un término que se refiere al lugar en que se reside, a la casa en la que se vive y/o en la que conviven un grupo de personas. Asimismo el verbo **residir** significa *estar establecido en un lugar*.

Si una estancia es un espacio que no implica necesariamente la privacidad de quien lo ocupa, que no tiene porqué ser privado, el concepto de residencia, en cambio, sí supone un cierto grado de privacidad y de cotidianidad. Como acabamos de comentar a propósito de su definición, residir es habitar, supone el transcurrir de la vida de alguien en un lugar, muchas veces también la convivencia con otra personas, incluso la sujeción a determinadas normas para hacer posible dicha coexistencia. La estancia es pública o semipública, la residencia es siempre privada, más o menos íntima, y en cierto modo, define a quien la habita.



Frank Thiel  
*Stadt 2/32/B Berlin, 1998*

La obra de **Frank Thiel** (Berlín, Alemania, 1966), desde mediados de los años noventa del pasado siglo, ha venido retratando y documentando los cambios acaecidos en la ciudad de Berlín desde la caída del Muro. El fotógrafo alemán utiliza la arquitectura como reflejo y, a la vez, como resultado del paso del tiempo y de la memoria. El objetivo de sus imágenes son las grandes operaciones urbanísticas que debían servir para cerrar las cicatrices físicas de la división alemana y también para crear un nuevo modelo de ciudad. No es pues un espacio público el que Thiel retrata, sino la ciudad de Berlín como residencia, como lugar de la vida íntima de las miles de personas a las que aquel acontecimiento histórico afectó, precisamente, a la cotidianidad y privacidad de sus vidas.

Por otro lado, Thiel focaliza la atención sobre detalles que ponen de relieve la transitoria fragilidad de la arquitectura. Fotografía estructuras inconclusas que prometen ser definitivas pero cuyo esqueleto parece desvelar la fragilidad de su existencia, la misma que la de las personas que las habitan. Esta que aquí vemos, junto al resto de la imágenes de Berlín, nos muestra la ciudad desde dentro, nos desvela sus entrañas, su habitabilidad y su finitud; nos la presenta como símbolo de la nueva residencia de los millones de personas que vivieron el derrumbe del comunismo. Un mismo lugar, los mismos individuos, una diferente, prometedora y recién estrenada residencia.



Gabriel Basilico  
*Beirut, 2004*

En la misma línea que Frank Thiel hace con Berlín a raíz de la caída del Muro, la obra de **Gabriel Basilico** (Milán, Italia, 1944) se articula por series sobre diferentes ciudades, de las que muestra su metamorfosis y su reconstrucción, su historia y su evolución y, por lo tanto, de las que hace un retrato sobre su identidad. Este tema, el de la identidad de la ciudad, el de su evolución desde su pre-existencia histórica hasta su desarrollo contemporáneo, desde su destrucción hasta su reconstrucción postbélica, desde la utopía urbana a la realidad inevitable, es la constante con la que Thiel ha recorrido ciudades diversas: San Francisco, Barcelona, Santiago de Compostela, Beirut, Estambul, Buenos Aires, Moscú...

El interés personal inicial que le llevó a viajar por todas estas ciudades se convirtió con el tiempo en un compromiso social resultado de su participación en varios proyectos gubernamentales, entre los que destaca el destinado a levantar acta de la devastación sufrida por Beirut tras quince años de guerra civil y en el que Basilico participó junto a la flor y nata de la fotografía documental (Robert Frank, Josef Koudelka, Raymond Depardon, René Burri y Fouad Elkoury cuando). A este proyecto pertenecen las fotografías que aquí vemos. En ellas, aunque domina una fantasmal ausencia de personas, el espectador es capaz de imaginar su condición de antiguas residencias. Las casas y habitaciones, ahora convertidas en ruinas abandonadas, han perdido su condición de hogares cotidianos de familias cuyo destino sólo podemos imaginar trágico.

La obra de Basilico se relaciona, por un lado, con la tradición documental iniciada en los setenta por los Becher y, por otro, con el proyecto estadounidense de la Farm Security Administration que, en los años treinta del siglo pasado y por encargo del gobierno, estuvo destinado a retratar la pobreza y las condiciones laborales y de vida de las zonas rurales de EEUU durante la Gran Depresión.



## RESIDENCIAS II

Si Thiel disecciona el antes y el después de Berlín como hábitat humano y Basilico los efectos de lo humano –la guerra y la destrucción– sobre su propio hábitat, **Edward Burtynsky** (Ontario, Canadá, 1955) nos muestra los nuevos lugares de residencia, las posmodernas estructuras que sirven de hogar al mundo globalizado y herido por quien lo habita.



Edward Burtynsky  
*Urban Renewal*, 2004

El fotógrafo Edward Burtynsky es mundialmente conocido por recorrer el mundo retratando los efectos de los procesos industriales y el impacto de la economía global sobre los escenarios de la vida humana. Desde astilleros y nudos de autopista a toda clase de vertederos, sus imágenes muestran de dónde vienen todas las cosas que consumimos y a dónde van cuando ya no las queremos, cuando hemos dejado de necesitarlas (si es que alguna vez las necesitamos verdaderamente).

Mediante el retrato de las transformaciones infligidas al mundo por la industrialización y la excesiva urbanización Burtynsky nos impone una reflexión crítica sobre dónde y cómo vivimos. Sus imágenes son paisajes de lo excesivo, de lo desmesurado, de lo antinatural y lo antipersonal. Son, al fin y al cabo, el espejo de un nuevo paisaje global y testimonio del desastre industrial –construcciones a escala antihumana, paisajes de residuos venenosos, lugares destruidos en nombre de la prosperidad y la calidad de vida– pero cuya existencia, además de políticamente incorrecta, nos incomoda porque nos enfrenta a nosotros mismos. Si los lugares de residencia reflejan y representan a quienes los habitamos, estos escenarios globales también nos hablan y nos desvelan cómo somos y en qué nos hemos convertido los seres humanos como especie.



Melanie Smith  
*Tianguis arial 6*, 2003

Las imágenes de **Melanie Smith** (Gran Bretaña, 1965) carecen del sentido denunciante de las de Burtynsky, sin embargo, revelan desde el aire el resultado en forma de vida, de residencia, del proceso de industrialización masiva y de globalización denunciando por el fotógrafo canadiense. Con la ciudad de México como protagonista casi exclusiva de su obra, Smith revela las tensiones sociales y económicas traduciéndolas a formas, colores y a la infinitud de una retícula urbana tan real como imposible de asumir si no es a través de esta vista aérea. Una cuadrícula que parece perfecta en su dis-

posición y distribución geométrica pero que no es sino la traducción espacial de los desequilibrios sociales y vitales que dominan una de las mayores urbes del mundo contemporáneo y que lo representan como en realidad es.



Dionisio González  
Jornalista Roberto Marinho, 2005

Si pudiéramos adentrarnos en una de celdas de la retícula que retrata Melanie Smith, probablemente nos encontraríamos con algo parecido a lo que nos enseña **Dionisio González** (Gijón, 1965) en su obra. Mitad verdad, mitad mentira, mitad realidad, mitad construcción, esta fotografía construye una moderna edificación contemporánea a partir de la combinación digital de las favelas de la ciudad de São Paulo. El resultado es una imagen visualmente muy atractiva y formal y técnicamente perfecta, que el artista utiliza como vehículo para la crítica social.

La *favelización* de las ciudades, como ocurre con São Paulo, es un problema contemporáneo de primer orden con el que se enfrentan numerosas urbes en la actualidad y que está requiriendo el análisis de muchos expertos en diferentes disciplinas. La magnitud cuantitativa de este fenómeno es inmensa y creciente y sus consecuencias todavía imprevisibles. Esta evidencia, la de la desigualdad social extrema y la de las miserables formas de vida –de residencia– de un porcentaje cada vez mayor de personas, la utiliza González para ironizar también sobre los estereotipos de la arquitectura posmoderna, sobre su frivolidad y su total desvinculación respecto la humanidad a la que, supuestamente, debe servir de hábitat.



## PRESENCIAS I

Las *presencias* que ocupan las obras que aquí vemos lo son gracias al espectador que las observa y, aunque a priori estemos tentados de confundirlas con retratos, en realidad son mucho más que la descripción de un conjunto de cualidades físicas o morales. Lo que hacen los fotógrafos en ellas es utilizar la presencia humana –su evidencia, la potencia de su imagen– para hablar de temas tan alejados entre sí como la ensoñación subjetiva o la hipocresía de los *mass-media*.

Por otro lado, en la mayoría de las imágenes se utiliza el recurso de la *dramatización* o *escenificación* para construir escenas que poco o nada tienen que ver con lo real pero que, al mismo tiempo, lo traducen con todo lujo de detalles. Si la fotografía es un medio que durante décadas se ha venido vinculando a la verdad y a la representación fiel y objetiva de la realidad, hoy en día es frecuentemente utilizada para construir mundos artificiales como los que aquí vemos.



Gregory Crewdson  
*Twilight #35*, 2002

Un buen ejemplo de ello es la obra de **Gregory Crewdson** (Brooklyn, EEUU, 1962), reconocida por sus surrealistas escenas de hogares y vecindarios americanos. Este artista construye paisajes urbanos desolados, con calles vacías y misteriosas –en las que sitúa personas que deambulan sin rumbo o que permanecen detenidas en el tiempo– para, precisamente, mostrar el mundo tal y como él cree que en realidad es: solitario y desamparado, en el que reina la confusión y la alienación de quienes lo habitan sin sentido. Sus escenas parecen congeladas; en cierto modo están incompletas con el objeto de ser finalizadas por el propio espectador. Éste, casi irremediablemente, se ve obligado a imaginar un antes y un después del instante que el fotógrafo escenifica.

¿Qué es lo que le ha ocurrido al hombre que yace en el suelo y por qué lo acompañan unos lobos?; ¿cuál es la relación de la escena en primer plano con la casa que se ve a lo lejos?; ¿por qué la puerta del coche está abierta?. Crewdson utiliza la extrañeza de esta puesta en escena para retratar un paisaje y a una Humanidad de los que hace aflorar lo reprimido y lo inexplicable, eso que él entiende que es lo que, finalmente, proporciona sentido a la existencia, aunque sea un sentido extraño y oscuro.



Michael Najjar  
*Embedded*, 2004

Michael Najjar (Landau, Alemania, 1966), como Crewdson, también construye escenas, pero lo hace por otro motivo, para cuestionar la cualidad objetiva de la fotografía y denunciar la manipulación de la información que se hace a través de los medios. La simulación es la base de sus obras, en las que combina elementos realistas, realidad ficcionalizada y ficción pura. Así, una gran parte de su trabajo se ha centrado en desmontar los discursos oficiales sobre acontecimientos tan globales e informativamente manipulados como el 11 de Septiembre o la Guerra de Irak. Para hacerlo, Crewdson se sirve de los recursos que el periodismo actual utiliza para convertir la información sobre una guerra en una película al más puro estilo hollywoodiense. Es el caso de la obra que aquí vemos, en la que la ametralladora, las botas militares o las esposas nos sitúan en un contexto bélico, pero que su autor convierte en detalles de una escena subida de tono de cualquier film de acción.

Najjar construye escenas para deconstruir discursos, inventa realidades para destruir las ficciones de cuya existencia el espectáculo contemporáneo nos quiere convencer. ¿Dónde reside la verdad y dónde comienza la ficción?. ¿Qué es lo real: lo que creemos que existe porque los medios nos lo muestran, lo que existe a pesar de que nadie ha decidido enseñárnoslo o lo que dichos medios nos ocultan directamente?



## PRESENCIAS II

La escenificación crítica con el sistema de Crewdson y Najjar se convierte en poética y subjetiva en las obras de **Ellen Kooi** (Leeuwarder, Holanda, 1962) y de **Julia Fullerton-Batten** (Bremen, Alemania, 1970). Ambas fotografías recurren a las posibilidades constructoras de la tecnología digital para revelar al espectador otras realidades. El surrealismo y la ensoñación dominan sus puestas en escena, también construidas pero alejadas de la denuncia al orden establecido. Son, además, imágenes que no esconden su cualidad artificial, sino que la hacen visible a través de esos otros mundos posibles a los que nos dejan asomarnos.



**Julia Fullerton-Batten**  
*Chewing Gum*, 2005



**Rineke Dijkstra**  
*Voldepark. Amsterdam. June. 10. 2005*,  
2005

En el otro extremo, las presencias que retrata la fotógrafa holandesa **Rineke Dijkstra** (Sittard, Holanda, 1959) aparentan estar despojadas de la artificialidad de las anteriores. La pose frontal de los jóvenes, su mirada directa hacia la cámara que los retrata y la naturalidad en la expresión y en la posición de sus cuerpos, recuerdan a las fotos de los álbumes fotográficos en los que la mayoría de las personas almacenamos nuestra vida y la de los otros.

Sin embargo, el retrato de este grupo de adolescentes no es tan casual como parece. La aparente unidad que nos hace recibir la imagen de estos chicos como grupo sugiere de qué modo los adolescentes se comportan en esta complicada etapa de sus vidas. Nos habla de cómo se sitúan con respecto a los demás, en un momento en que sienten la necesidad de dar una imagen muy concreta de sí mismos y tienden a unirse en torno a modelos comunes. El retrato directo de estos niños a punto de entrar en el mundo de los adultos, revela el complejo equilibrio entre lo que la gente quiere mostrar y lo que muestra sin ser consciente de ello.

Pertenciente a la serie *Park Portraits*, esta fotografía desvuela un interés presente en toda la obra de Dijkstra: los momentos de transición en la vida de diferentes individuos. Personas tan aparentemente diferentes entre sí como un torero o una madre recién producido el alumbramiento de su hijo, son –como estos jóvenes– situados frente a la cámara para registrar sus identidades en momentos clave de su vida, en periodos de cambio, de transición a una nueva etapa... ¿Y qué transición más compleja, a la vez que natural y común a toda la humanidad, que la adolescencia?