



# EL SILENCIO DE LOS OBJETOS

# EL SILENCIO DE LOS OBJETOS

La fotografía es el arte de lo fidedigno, la expresión de lo existente adaptado, no obstante, a la particular visión del autor, que es capaz de transformar esa realidad mediante la aplicación de su propia perspectiva. Es, sin duda, un ámbito que cuenta con innumerables atractivos y con infinitas posibilidades para manifestar los sentimientos artísticos.

Eso es precisamente lo que se podrá apreciar con esta exposición que ahora se ofrece desde las salas de TEA Tenerife Espacio de las Artes. El silencio de los objetos –de esos que sin embargo se expresan con claridad a los ojos del observador– reúne un conjunto de obras elaboradas por reconocidos creadores que han sabido aprovechar la mera realidad para convertirla en mensaje.

En este caso se trata de bodegones y naturalezas muertas incluidas en la Colección Ordóñez Falcón de Fotografía, una de las más destacadas del continente europeo, que nos presenta realizaciones actuales junto a otras consideradas clásicas. Ello nos permite efectuar un recorrido por las formas de ver y hacer de los autores a lo largo de un largo período.

La muestra es acogida por TEA, que es el depositario de la colección y representa un verdadero eje de la actividad artística en nuestras Islas. Este centro se ha erigido en un referente y en el punto de conexión de Tenerife con unos ámbitos culturales que anteriormente, y debido a la carencia de una infraestructura de este calibre, nos resultaban muy difíciles de alcanzar.

En la actualidad, por fortuna, la realidad es diferente, como podemos apreciar con esta exposición que ahora presentamos.

## El silencio (elocuente) de los objetos (y las personas)

Javier González de Durana

Con el título de *El silencio de los objetos* TEA Tenerife Espacio de las Artes presenta la segunda selección de fondos extraídos de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía (COFF), depositada en este museo por sus propietarios desde hace un año. El criterio de selección en esta oportunidad estuvo marcado por el tema de las *naturalezas muertas*, los *bodegones* y las *vánitas*. En realidad, los tres nombres vienen a significar una misma cuestión: la manera en la que el ser humano ha plasmado su asombro consciente acerca de la fugacidad del tiempo y el valor relativo de las cosas, aunque quizás sea ésta una interpretación sobrevenida en tiempos posteriores y que no estuviera en la conciencia de quienes abordaron el género en sus comienzos de los siglos XV y XVI.

Género clásico por antonomasia, han sido muchas las exposiciones realizadas en torno a esta cuestión, tanto en España, donde ha existido una tradición pictórica propia acerca del asunto, como en otros países que, también a su manera, lo abordaron. De todas esas exposiciones anteriores merece un particular y destacado lugar la que se celebró en el Museum of Modern Art (MOMA), de Nueva York, en 1997 (posteriormente en la Hayward Gallery, de Londres), con el título de *Objects of desire. The Modern Stil Life*, comisariada por Margrit Rowell y centrada exclusivamente en pintura y escultura.

La exposición en TEA se centra en el abordamiento del género por parte de la fotografía. En cierto modo, la fotografía hizo revivir un asunto que ciertas vanguardias habían decidido abandonar por antiguo y místico, aunque no por todas pues el cubismo lo trató amplia y profundamente, al igual que los pintores metafísicos.

La exposición de TEA intenta, a su manera, ampliar el horizonte espacial del bodegón, al incluir no sólo imágenes de objetos inertes depositados sobre mesas, sino también toda una serie de composiciones que van desde una habitación llena de objetos desordenados hasta vistas de edificios y áreas urbanas, a modo de bodegón en escala macro, donde el individuo está ausente, sólo se observan cosas inanimadas y un aire silencioso inunda el escenario. Si los bodegonistas holandeses del XVI y XVII componían inmensos conjuntos de alimentos, carnes, aves, frutas, hortalizas... expuestos en ferias y plazas de mercado populares ¿no podría un bodegonista de hoy con igual actitud fotografiar unos *palets* repletos de comida envasada a la espera de ser distribuida por las estanterías de un supermercado?

De igual manera, hoy en día podríamos considerar las arquitecturas y los grandes conjuntos urbanos como bodegones de una escala gigantesca cuando se nos muestran sin la presencia humana, cuando no pasan de ser unos meros objetos inmuebles de significación abierta y ordenados de una cierta manera. La posibilidad de elevarnos sobre el suelo, que los individuos de otras épocas no tuvieron, nos permite la contemplación de lo urbano como un mega-objeto cambiante con el paso del tiempo aunque a una velocidad más lenta e imperceptible. El individuo pre-moderno contemplaba un bodegón y veía, en cierto modo, los límites de su mundo personal, aquellos objetos de los que se valía (para trabajar, por ejemplo) o para alimentarse y que le hablaban del desgaste y de lo perecedero. Por su parte, el individuo actual ha elevado el nivel consumista de sus necesidades de los objetos a las ciudades, que antes eran casi permanentes salvo por la presencia, recordatoria de lo contrario, de la ruina, puesto que hoy todo nace para ser consumido, desgastado y con fecha de caducidad incorporada, incluidos los edificios: “la arquitectura moderna toma prestada de la arquitectura clásica la vanidad de la forma eterna. Su máxima pretensión era realizar una forma que pudiera mantenerse fuera del tiempo, que pudiera estar en comunicación con lo eterno. Cubos de pura forma blanca. Una arquitectura que, como el Estado, la familia y la Iglesia, pudiera permanecer y delimitar para siempre”, pero “la arquitectura vuelve a ser interesante cuando olvida su pretensión, admite su propia muerte”<sup>1</sup>.

Los objetos de las naturalezas muertas no pueden, por su propia condición y *naturaleza*, hablarnos, pero sin embargo son extraordinariamente elocuentes porque nos obligan a que nos preguntemos por nuestras relaciones con ellos, y en última instancia, según descubrimos cuál es su lugar en el mundo, nos plantea el interrogante de cuál es el nuestro.

<sup>1</sup> Telegrama desde ninguna parte, por Mckenzie Wark, en Mutaciones, Actar, Barcelona, 2001, pp. 30-39.

## Instantes de una profundidad habitada

Isidro Hernández Gutiérrez

Antonio Vela de la Torre

“En verdad, el solitario es una persona muy numerosa, mientras que el hombre de las ciudades, a pesar de la masa que lo envuelve, es un hombre formidablemente solo.”

Saint-Pol-Roux

### OBJETOS

Esta exposición reúne aproximadamente un centenar de obras fotográficas pertenecientes a la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía, recientemente depositada en TEA Tenerife Espacio de las Artes, y que, de una u otra manera, ha tomado como elemento de referencia y representación el objeto y su escenografía en la esfera de lo cotidiano, es decir, la denominada *naturaleza muerta*, cuyo tema no es otro –subraya Norman Bryson en un conocido estudio sobre el tema– que “la vida de las personas entre las cosas materiales”<sup>1</sup>.

En el devenir de las continuas rupturas que, respecto a la tradición, el arte moderno se exige a sí mismo, acaso sea la *naturaleza muerta* uno de los motivos pictóricos o artísticos que ha gozado de un mayor y más diverso predicamento. Desde el instante de esplendor del género en el siglo XVII, de la mano de pintores como Francisco de Zurbarán o Juan Sánchez Cotán, pasando por, ya en el siglo XX, las aportaciones de Gauguin, Cézanne, Picasso, Juan Gris o Morandi, hasta la actualidad, este género no ha parado de interesar a pintores y fotógrafos que, sucesivamente, con técnicas y recursos nuevos, incorporan enseres y elementos inauditos en el escenario habitual de una naturaleza muerta de orden clásico. Y la fotografía, como no podía ser menos, a la par que la pintura, ha bebido de esa misma fuente. De hecho, desde sus orígenes en la década de mil ochocientos treinta, la fotografía ha tomado el bodegón y la naturaleza muerta como *leitmotive*, imitando sus procedimientos y artificios, su voluntad de orden, su perfecta e intacta quietud, pero introduciendo nuevos elementos, necesariamente subversivos, necesariamente sorprendentes, con la fuerza precisa para dinamitar, descoyuntar o superar el modelo consabido.

<sup>1</sup> Norman Bryson, *Volver a mirar*. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas, Madrid, Alianza Editorial / Alianza Forma, Madrid, 2005, p. 139.

Son conocidos los primeros experimentos desarrollados con éxito por Jacques-Mandé Daguerre con el propósito de captar, con su *camera obscura*, una imagen perdurable, esto es, el primer daguerrotipo. Fijó en sus placas, bajo una atmósfera gris pálido, la contemplación detenida y silenciosa de un conjunto de objetos dispares: una botella de mimbre, un cuadro, un relieve y unos querubines en yeso. La proximidad y cotidianidad de estos objetos en el estudio del artista propicia el lazo de unión e intimidad, la transmisión expresiva, el diálogo o el simple encuentro entre contemplador y contemplado; y así, desde la fotografía, se puede recuperar el sosiego de la temporalidad, ese *tempus* familiar e íntimo que desatiende el cronos histórico, una vía más hacia el espacio o el imaginario personal.

La *naturaleza muerta* –la *vie coite* o vida suspendida, tal y como se denominó al género antes del siglo XVIII– se convierte, desde entonces, en un género al alcance de todos, en una lengua común cuya única variante consiste en la elección de sus elementos compositivos, a razón de los intereses y el nivel cultural y social del artista, sea éste pintor o fotógrafo. Pintura o fotografía, también, quedan carentes de tema, desnudas de acción, despojadas de pasiones humanas; atentas sólo a la libertad y la autonomía del arte, al culto de la forma que puede desentenderse, por fin, del contenido, distantes ya –pintura o fotografía– de aquel inevitable vínculo entre las artes visuales y la épica, la historia, la literatura o el pensamiento religioso.

Por otro lado, ningún género como la *naturaleza muerta* ha sabido mostrar la extrañeza que descansa en los objetos cuando éstos se encuentran solos, abandonados, olvidados o evocados en un escritorio, esquina o vitrina; cuando queda el espacio y el tiempo se borra; cuando las cosas representadas o fotografiadas aciertan a tratar, calladamente, temas centrales de la pintura y la literatura de Occidente: la fugacidad de la vida y el paso inexorable del tiempo sobre lo animado o lo inanimado, sobre lo que fuimos, somos y seremos, sobre lo sensorial, lo imaginado o lo presentado. Cuando esto ocurre, cuando la aparente sencillez compositiva de unos pocos elementos se supera a sí misma, ya lo señaló el pintor Giorgio de Chirico, la imagen adopta tintes metafísicos: “La obra de arte metafísica es, en cuanto al aspecto, serena; pero da la impresión de que algo nuevo deba ocurrir en esa misma serenidad y de que otros signos, además de los ya manifestados, vayan a irrumpir en el cuadrado de la tela. Éste es un síntoma revelador de la profundidad habitada”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, nº 23, edición a cargo de Juan José Lahuerta, traducción de Jordi Pinós, Valencia, 1990, p. 42.

Pero ninguna otra imagen resulta más elocuente que aquélla de Gabriel Orozco en la que una caja de cerillas consumidas –objeto banal, sin duda; pobre, quebradizo y percedero– pasa a ocupar el primer plano de la imagen. Sobran las palabras ante esta variación tan contemporánea, tan actual, sobre el obsesivo huir y desvanecerse del tiempo barroco. Así es como el fotógrafo, haciendo uso de un material tan prosaico y tan a la mano, sitúa al espectador ante la extinción de toda materia. El motivo iconográfico de la vela que lentamente se consume, alentada por el mismo impulso de calor que le proporciona la vida, es ahora retomado con otros elementos.

Algo leí una vez sobre una llama a través de la cual podía verse el corazón del mundo. ¿O lo he soñado? ¿O me lo dijo un día un amigo al oído? ¿O lo escuché de boca de algún extranjero, en una lengua extraña? ¿O simplemente lo pienso al ver ahora estas cerillas pobres, capaces de darnos tan solo una llama fugaz, escasa y seguramente inútil?

*Fragmento de un texto de Rafael José-Díaz, a partir de una fotografía de Gabriel Orozco*

La sección *Naturalezas Muertas* reúne varios bodegones de Guido Mocafico que retoman un tratamiento clásico del motivo, a la manera y usos de la pintura barroca. Sorprende su ilusión de verdad; también el drástico contraste, sin transiciones, entre el color de los objetos y la profunda negrura del fondo; también el *engaño al ojo* –no sólo se confunde lo fotográfico con lo inmediatamente real, sino el mecanismo de manipulación técnica de la imagen con los procedimientos pictóricos, éstos rigurosamente artesanales–; y por último, sorprende, asimismo, la potencia expresiva de unas obras cuyos guiños a la tradición son constantes. Así, es inmediata la evocación de los cuadros de Pieter Claesz o Jan Davidsz de Heem, pues, como aquéllos, Guido Mocafico vuelve sobre el limón semicortado, de dura y porosa corteza, mondado en espiral y bañado por la misma luz que, aunque en los limones permite observar los poros más diminutos de su piel, en las copas del fondo provoca un frágil y cauto temblor, el necesario para resaltar su textura cristalina antes de extinguirse en el último plano. Las fotografías de Mocafico representan, como pocas, la exaltación sensorial de lo artístico, el deleite por el color, la celebración y exposición de alimentos a medio cortar, en proceso de maduración, mostrando sus texturas, evocando aromas irrenunciables, deleitando al espectador con ese lado sexual que a menudo esconden estas figuras o deleitándose en su faz más truculenta –recordemos su *Naturaleza muerta con cerdo*.

A su manera, fotógrafos como Evelyn Hofer y Holger Niehaus, también con la representación de pequeños fruteros, concebidos y preparados cuidadosamente,

prosигuen y actualizan la tradición. La dialéctica *naturaleza-artificio* se pone de manifiesto en el estudio minucioso de la luz depositada en cada fruta, en las diferentes texturas de sus pieles, en cómo el tiempo ha hecho mella en un plátano demasiado maduro o una naranja podrida, en el opaco silencio de sus cuerpos, en la perdurabilidad que estas fotografías atribuyen a unas efímeras frutas y verduras de temporada. Se corresponden, estos bodegones, con la idea barroca de una *naturaleza inventada*, esto es, “organizada y mejorada por el poeta, de un paisaje sintético, en que todos los detalles, considerados en parte, pueden ser realidad y aspiran a sugerir una presencia ideal que trascienda las apariencias materiales”<sup>3</sup>. En este mismo sentido, aunque con una temática totalmente distinta, las dos obras de Irving Penn presentes en la muestra yuxtaponen objetos cotidianos, más o menos útiles, con elementos alegóricos como la calavera, evocando antiguas iconografías y una relectura moderna de la *vanitas* barroca.

Por otro lado, en la sección *El volumen de los sueños*, se encuentra, probablemente, alguna de las imágenes más inquietantes de la muestra, como las fotografías de almacenes de Howard Ursuliak, en las que muebles y estanterías se cubren con sábanas y telas sujetas con cuerdas. En otras de sus piezas, protagonizadas por envases seriados y apilados, por cosas insignificantes olvidadas en un cajón, por figuras ocultas y acalladas, se reinterpreta el género de manera original: todo un ir y venir de vidas anegadas en su proyección no cumplida; de ausencia fatal y latente en todo lo que la mirada alcanza; de imágenes espectrales donde las haya, en las que reina el silencio y la quietud últimas. Paralelamente, pero desde el ámbito de la palabra, este poema en prosa de la escritora Esther Ramón a partir de las fotografías de Ursuliak, concebido por encargo de TEA Tenerife Espacio de las Artes para esta exposición:

O era debajo, en los telares cubiertos, en el lugar donde se cubrían con lonas. Eran desde afuera formas rectangulares, con protuberancias y salientes, se adivinaban vehículos fabulosos, tanques, máquinas del tiempo, tres cuerpos inertes sobre el grueso colchón de la guerra, y asomaban también acaso fragmentos de las mantas de colores vivos que son los flecos de la materia inerte.

Lo tapado regurgita, reamanecen sus miembros inéditos, reverbera como un desierto pintado que se contempla en silencio, con el aliento detenido en sus apariciones, en sus espejismos secretos, en el lugar donde se vierten nuestras aves internas, manchando el lienzo de un vuelo sin bandada, todavía disperso.

<sup>3</sup> Véase el capítulo *Naturaleza y arteificio*, en el excelente trabajo de Alejandro Gioranescu, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, p. 71.

Descubrirlo acota el mundo, lo angosta en un único gesto que resume las esquinas, y asimila las fábricas, los trabajadores, las madres en la línea del pan obligatorio, del olor y la sangre en el esfuerzo. El adobe manchado bajo la lona, reposo de la materia primigenia, levadura que crece bajo el trapo blanco, inventando lejos del horno el volumen de los sueños.

La sección *De herbarios y jardines* propone un breve pero intenso paseo por diversas miradas, todas ellas de fotógrafos actuales, al mundo natural. En primer lugar, el provocador *Herbario* de Joan Fontcuberta, que a lo fotográfico añade una singular puesta en escena: la sala de exposición al uso ha de adquirir una disposición museográfica próxima a la de las antiguas colecciones y gabinetes de botánica, proponiéndose todo ello con un pretendido método científico. Sin embargo, esta serie no pasa de ser un escamoteo en las ágiles manos de un mago. Esta flora, lejos de existir y marchitarse, lejos de enfatizar su carácter perecedero y huidizo, estas flores, decimos, a poco que el espectador se detiene un poco en ellas, desvelan su verdad escondida, su falta de credibilidad, la trampa del fotógrafo, el escaso margen que media entre el *ser* y la mera *aparición*. Su propósito no es otro, por tanto, que el de poner en jaque la veracidad que se le presupone a toda representación fotográfica, y lo hace reflexionando críticamente sobre nuestros sistemas de comunicación, siempre complejos, cada vez más perfeccionados, cada vez más inmediatos y, al tiempo, más intervenidos y más cuestionables.

También a esta sección pertenece la fotografía del almeriense Gabriel Cualladó (*Diagonal*, 1957) protagonizada por cinco granadas que, acaso, sean el estudio de una sola granada desde todas las perspectivas posibles, dispuestas en la misma diagonal, firmes y rotundas en un encierro previo a la ansiada eclosión del color rojo. De ahí la pertinencia de utilizar el blanco y el negro para esta fotografía: las granadas quedan así silenciadas, ocultando aún más, si cabe, la algarabía de su interior. Sus cortezas, agrietadas por el tiempo que avanza y las maduras, constituyen el triunfo sobre la contención o el ascetismo religioso que cualquier espectador hubiera podido estimarle. Una lectura más osada y convincente interpretaría, respecto a estas cinco granadas, la herida del ser en su lucha por la supervivencia frente al tiempo limitado y escaso de cualquier fruta. No en vano el poeta Rafael José Díaz habla de ellas como “frutos secos como nuestra memoria. Frutos marcados por cicatrices como nuestros cuerpos. Frutos que tanto estómago retorcido por el hambre no podría digerir”.

Con todo, otra de las piezas clave de la exposición es la inquietante serie de girasoles marchitos compuesta por Shimamura. Nada tienen que ver estos

girasoles con aquellos otros, pintados por el maestro neerlandés, que forman parte de ese catálogo básico de imágenes reconocidas y reconocibles por el común de los mortales. Tampoco con lo que, habitualmente, el arte ha buscado en el motivo de la flor: su luz, su color o su aroma, la captura de un instante de suprema voluptuosidad sensorial o de su más álgida belleza. En las ocho secuencias de Shimamura, sobre fondo negro, se alzan estas impactantes imágenes de girasoles que dejaron atrás el despliegue de sus pétalos y la reverberación de su color y se precipitan hacia la contorsión de la decrepitud. Las fotografías se detienen en ese instante preciso de la consumación, cuando todo consiste en descender, plegarse y abandonarse en la desaparición. El fotógrafo ha encontrado la belleza en ese *equilibrio tenaz de los últimos gestos* –para decirlo con palabras de José Ángel Valente–, en la atracción por la caída que conduce, en última instancia, a esa región terrible donde habita el olvido.

Las imágenes de Wolfgang Tillmans nos hablan, a su manera, de la importancia del presente, de la conciencia del *aquí* y *el ahora*, de la detención necesaria e imperiosa en todo lo que forma parte de nuestra cotidianidad. Sin significados ocultos ni trascendencias. Lo más inmediato de la realidad, su apariencia sola, desasida de narración. Para el artista, de hecho, sólo es posible conocer esa superficie de las cosas, pues ‘la superficie es lo único que tenemos’. Sus platos a medio terminar, con tarros de mermelada, pan y frutas ligeras llenas de color constituyen un punto de inflexión al tono grave de la naturaleza muerta de atmósfera clásica. Las fotografías de Tillmans nos trasladan a otra época, la presente, abocada al desarraigo de la inmediatez, de modo que el exceso ceremonioso e impoluto en las piezas de Mocafigo se transforma ahora en escenas de comida rápida a medio tomar, en el brevísimo tiempo de lectura de un diario matinal. Es el signo de nuestro tiempo, que algunos han denominado era *neobarroca*<sup>4</sup>.

4 Resulta inevitable, en este punto, referirnos a un conocido –y ya clásico– libro de Omar Calábrese, *La era neobarroca*.

## ESCENOGRAFÍAS

El segundo capítulo de esta exposición, *El silencio de los objetos*, se traslada al ámbito de la realidad arquitectónica, protagonizada principalmente por el espacio urbano y público, pero también por escenarios que parecen replegarse hacia el interior y mostrarse, precisamente, desde ahí. En ausencia de la figura humana y captados fragmentariamente por la cámara fotográfica, estas imágenes tienen su razón de ser no tanto en la fotografía de arquitectura o paisajes construidos como en la recreación de una determinada atmósfera o escenografía. Surgen entonces *arquitecturas silenciosas*, espacios acotados para convocar al vacío y la ausencia, al silencio de las ciudades dormitorio o al aura fantasmagórica que anida en todas las obras que permanecen inacabadas, en un eterno proceso de construcción.

Al contrario de los denominados ‘fotógrafos de arquitectura’ –aquellos que persiguen la *idea* misma del arquitecto, en imágenes difundidas en revistas especializadas como meros instrumentos informativos y documentales de dichos trabajos–, este segundo capítulo recoge una selección de autores con obras representativas en la Colección Ordóñez Falcón de Fotografía –fotógrafos de la trayectoria de Jocelyne Allouche, Dan Graham, Oliver Boberg, Manfred Hamm, Stephen Shore o Thomas Struth– y que han realizado series fotográficas tomando como escenario distintos espacios construidos desde una perspectiva distinta y personal. Son los protagonistas de lo que Simón Marchán Fiz denomina “desplazamiento del documento hacia la obra artística”<sup>5</sup>.

No debemos olvidar que, al igual que la naturaleza muerta de orden clásico, también la arquitectura permanece ligada al nacimiento de la fotografía, pues desde mediados del siglo XIX tomaron también por objeto de representación escenarios urbanos a la manera de un archivo taxonómico que documentara, protegiera y conservara, para la posteridad, la imagen de los monumentos históricos reflejados en los álbumes *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, 1840–1844, impulsados por Paymal Lerebours o, poco después, con la también francesa *Mission Heliographique* de 1851.

En las obras fotográficas que componen esta sección se perciben consonancias, es decir, una concepción común sobre el espacio urbano, doméstico o monumental. Contemplar, pensar y fotografiar esos lugares trae consigo una forma de acercarse al hecho espacial para que esa arquitectura, ese ámbito en otro tiempo

5 Véase el texto de Simón Marchán Fiz en *La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía*, EXIT, N 37, Arquitectura II. La mirada del artista, Madrid, 2010.

intangibles de las ideas, permita abordar realidades que atañen a la dimensión de la existencia humana. De ahí que, en estas fotografías, los edificios creados para habitar y convivir se encuentren, ahora, deshabitados, ajenos, uniformes y asfixiantemente racionalistas, casi carentes de identidad, ajenos a cualquier habitabilidad. Ciudades sin nombre, edificadas no importa dónde, similares en un punto y otro del mundo.

La primera sección de este catálogo centraba su atención en los objetos: cosas, utensilios y elementos más o menos cotidianos reunidos en torno al género de la naturaleza muerta en fotografía, a la manera de pequeñas construcciones u obsesiones íntimas. En algunas de esas escenografías mínimas puede resumirse la angustia existencial del hombre, su soledad, su deficiente comunicabilidad en la era de la comunicación, muchas veces desterrado de ese hábitat social y público al que pertenece, a solas consigo mismo. Del mismo modo, los escenarios y arquitecturas antes mencionados, que pertenecen a la segunda sección de este catálogo, pueden considerarse una variante más de *naturalezas muertas*, pues también aquí, aunque en una dimensión mucho más amplia, se insiste en el estar silencioso, y cualquier ámbito construido por el hombre se abisma en su poder de irradiación grave, espiritual y sosegado.

Es naturaleza muerta la fotografía de Candida Höfer situada en el interior del propio espacio museístico. Se trata de una pieza exquisita, especialmente contemplativa, en la que fondo y figura conforman una única melodía, y en la que priman sensaciones de orden, armonía, así como la composición del espacio y la atmósfera que éste es capaz de crear. Casi en paralelo, las imágenes de paredes desnudas, también en el museo, de Katrin Korfmann, atravesadas por visitantes anónimos que han sido convidados como protagonistas de una escenografía en el vacío, como contempladores que, por obra de la cámara, se transforman en motivos o seres contemplados. Acaso pueden considerarse estas piezas de Katrin Korfmann una versión más de la obra dentro de la obra. Son naturalezas muertas las series de imágenes sobre desiertas estaciones de tren realizadas por Manfred Hamm. A la manera de gigantescas esculturas de acero, hierro, hormigón, ladrillo y cemento, el deseo de forma de estas estaciones se torna inhóspito: un afuera –la materia arquitectónica– que oculta o escamotea su adentro –raíles y hangares, como las puertas y ventanas cerradas, las aceras vacías y las ventanas sin ojos que las miren de Evelyn Hofer. De nuevo, un realismo que va mucho más allá del aspecto veraz y real del espacio fotografiado; imágenes contenidas y asépticas. En estos escenarios artificiales puede escucharse de nuevo el vocabulario formal

de Léger pero resuelto, más que en celebración de una nueva época, en la constatación de una *quiebra*; resuelto, quizás, en la necesaria reflexión sobre las contradicciones entre lo privado y lo público; quizás en el advenimiento de una mirada crítica sobre el urbanismo.

La fotografía *Sugar Bowl Restaurant* del fotógrafo americano Stephen Shore, uno de los pioneros en el uso contemporáneo de la fotografía a color, vuelve a trasladarnos a los escenarios vacíos en los que, nuevamente, encontramos la *profundidad habitada* de los escenarios metafísicos. Escenarios tan cotidianos como una cafetería o un bar de carretera que se encuentran a medio camino hacia alguna parte, y que se quedan en esa franja perdida, sin pertenecer en rigor ni a un lado ni al otro, como metáfora del viaje del hombre contemporáneo, en tránsito, buscando el sentido de su propia existencia, contentado en el aliciente de un mera taza de café. Así los textos de Bruno Mesa, realizados a partir de algunas imágenes de esta exposición, ponen en palabras todo lo que la fotografía de Shore dice sin decir, calladamente.

Hay una historia en cada lugar, una historia que se ramifica y es todas las historias. En la silla vacía siempre nos espera alguien que nunca nos esperó. En aquella mesa del café hablan dos amigas que hace años que se despidieron. Tras la ventana una ciudad extraña sucede. La luz escribe aquí, sobre la mesa, una fecha futura. Fuera hay un coche de otro tiempo, un coche que te espera desde antes de nacer.

*Texto de Bruno Mesa escrito a partir de una fotografía de Stephen Shore*

De la artista y escultora canadiense Allouche, quien se aproxima al mundo de la fotografía tardíamente, a partir de 1987, esta exposición muestra dos de sus piezas de edificios fantasmas. En verdad, lo que preocupa y obsesiona a Allouche es el concepto de la *desaparición*: explora paisajes muy a menudo en el límite de lo visible, como si se tratara de extrañas apariciones o intuiciones captadas por el objetivo de la cámara en ese preciso y único instante en el que existencia e inexistencia se dan la mano solícitas. Las fotografías *New York, nº 2 y nº 3*, pertenecientes a la serie *Monuments du funambule*, dejan entrever el perfil de varios edificios en un momento entre la noche y el día de especial imprecisión, en el que sólo acertamos a reconocer la profunda soledad del ser –incluso de, artista o creador consigo mismo en el momento de enfrentarse a su *soledad esencial*<sup>6</sup>– rodeado de construcciones, accesorios y elementos superfluos. La envergadura de estos inmuebles contrasta con la pequeñez de sus habitantes. Sin duda, una

<sup>6</sup> El término fue acuñado por Maurice Blanchot en el prefacio a su libro *Falsos pasos* para referirse al compromiso y soledad del artista o escritor ante el proceso de creación de su obra.

perspectiva muy poco habitual de la ciudad de los rascacielos, que dejan, por un momento, de parecer tan contundentes e implacables. Al situar la cámara en posición lateral, los edificios no son más que una mera sombra oscura, y la entrada de la noche despliega su manto por buena parte de la superficie de la imagen. La ciudad moderna, dotada de una visibilidad extraordinaria, escaparate exultante de los avances técnicos y mecánicos de una era, permanece invisible, tal y como nos insinúa también la obra de Michael Najjar, *The invisible City*.

En diálogo con estas piezas, las fotografías de Humberto Rivas rondan lo escultórico, con sus edificios y planos recortados contra el cielo, próximas también al enjambre de escaleras de incendios en el West Side y el Puente de Manhattan, de Evelyn Hofer.

En la obra de Montserrat Soto, quien ha venido trabajando en las series *Silencios*, *Paisajes secretos* o *Los límites del Edén*, asistimos a una reflexión sobre los límites y su radical imposibilidad, sobre las barreras, los muros o las fronteras, incapaces de contener la imperiosa necesidad de libertad. Así, hasta lo más sólido acaba horadado, de modo que cualquier construcción de este tipo cede al tránsito. En ‘Arcos, paisaje de piedra’, los arcos que separan la ciudad del desierto son, en verdad, aperturas de la mirada en el espacio para que ésta inicie la travesía y se anegue en la extensión sin fin del desierto, el mayor de los laberintos, la ciudad de arena más inexpugnable a la que pueda enfrentarse el hombre, donde no existen pasillos, escaleras ni muros que vedan el paso a los extraviados pasajeros, y donde el paisaje es una mera traducción del silencio.

Los *Interiores* de Thomas Ruff se muestran en las dos secciones que constituyen la muestra, la específica de los objetos y esta otra de estancias y escenas. Se trata, en todo caso, de espacios íntimos o domésticos donde los objetos no pretenden ir más allá de la simple presencia –una cocinilla, un mapamundi, un lavabo, un cuarto con viejas fotografías– cuya esencia queda condensada en la instantánea rareza de lo que Jacques Ancet llamara *La habitación vacía*. La intimidad quebrada por la intromisión del objetivo de la cámara fotográfica nos habla de la ausencia de la figura humana. Están sus cosas, no así el sujeto de semejante desaparición. Así ocurre, por ejemplo, en las fotografías realizadas por Eugène Atget: “en estas imágenes –escribe Walter Benjamin– la ciudad parece tan desamueblada como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino”<sup>7</sup>.

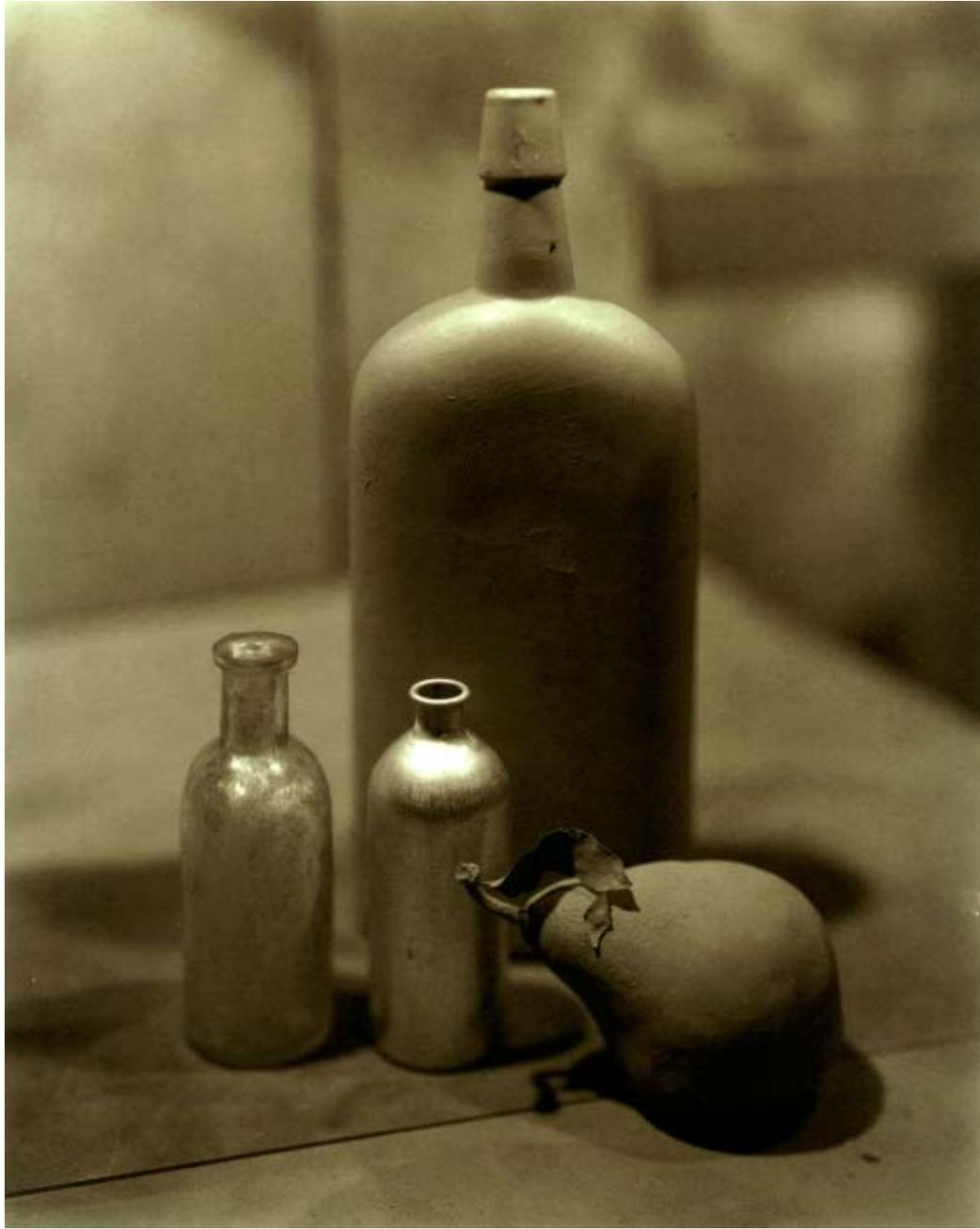
<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2004, edición y traducción de José Muñoz Millanes, p. 42.

La obra de Tete Álvarez, *Tríptico*, hace uso de una puesta en escena grandilocuente e hiperrealista, al utilizar estructuras en cajas de luz de grandes dimensiones a la manera de retablos religiosos. Sus fotografías nos hablan de la sociedad del espectáculo y el culto a la imagen mediática en la sociedad actual. Representaciones posibles de ficciones, el espejismo de un oasis en medio de un desierto. En un orden de cosas próximo, la frágil y translúcida obra de María Zárraga de la serie *Simulando la casa*, confronta superficie y profundidad, escenario y andamiaje, ilusión y realidad.

La muestra incluye también algunas obras de formatos más reducidos; junto a la de Joaquim Gomis, Michael Kenna con dos arquitecturas efímeras, las misteriosas imágenes de Tomio Seike realizadas en París y las dos de Lee Friedlander, *New Orleans* y *New York City*, basadas en las distorsiones que provoca el cristal. Las fotografías de Michael Kenna reformulan de manera original la mirada romántica del paseante ante un mar de niebla. El paisaje aterrador e inhóspito, como el de las tempestades, que funde belleza y misterio, y que atrae al viajero, incapaz de resistirse a ese misterio, aún a sabiendas de que no llegará a ninguna parte y de que el viaje es su razón de ser, se transforma con Michael Kenna en signos casi imperceptibles del paso del hombre, restos testimoniales de lo que existió, leves estructuras insertas en un mar insólito.

# OBJETOS

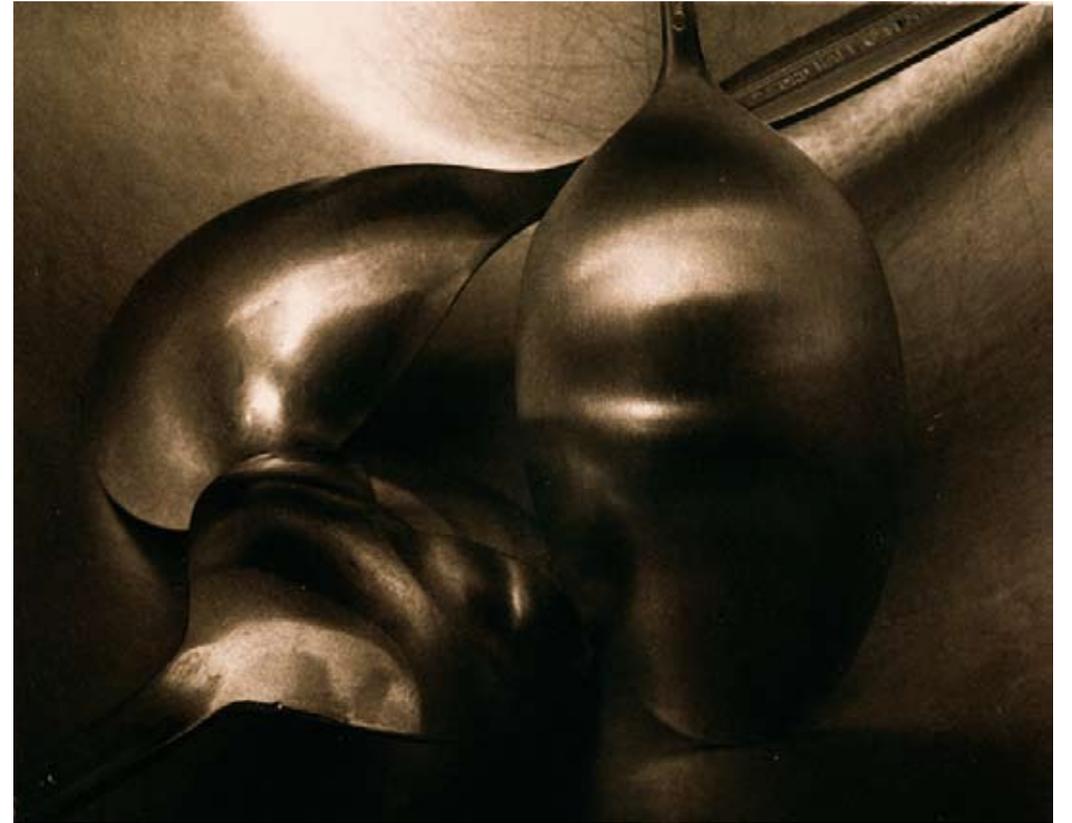
# I LA VIDA SILENCIOSA DE LOS OBJETOS



28 | Jan Groover | *Sin título (Bottles)* | 1989



Jan Groover | *Sin título (Knife)* | 1981 | 29





32 | Pere Catalá Pic | Sast | ca. 1931



Pere Catalá Pic | Sin título | ca. 1935 | 33



34 | Eduardo Westerdahl | *Sin título* | 1931-1935

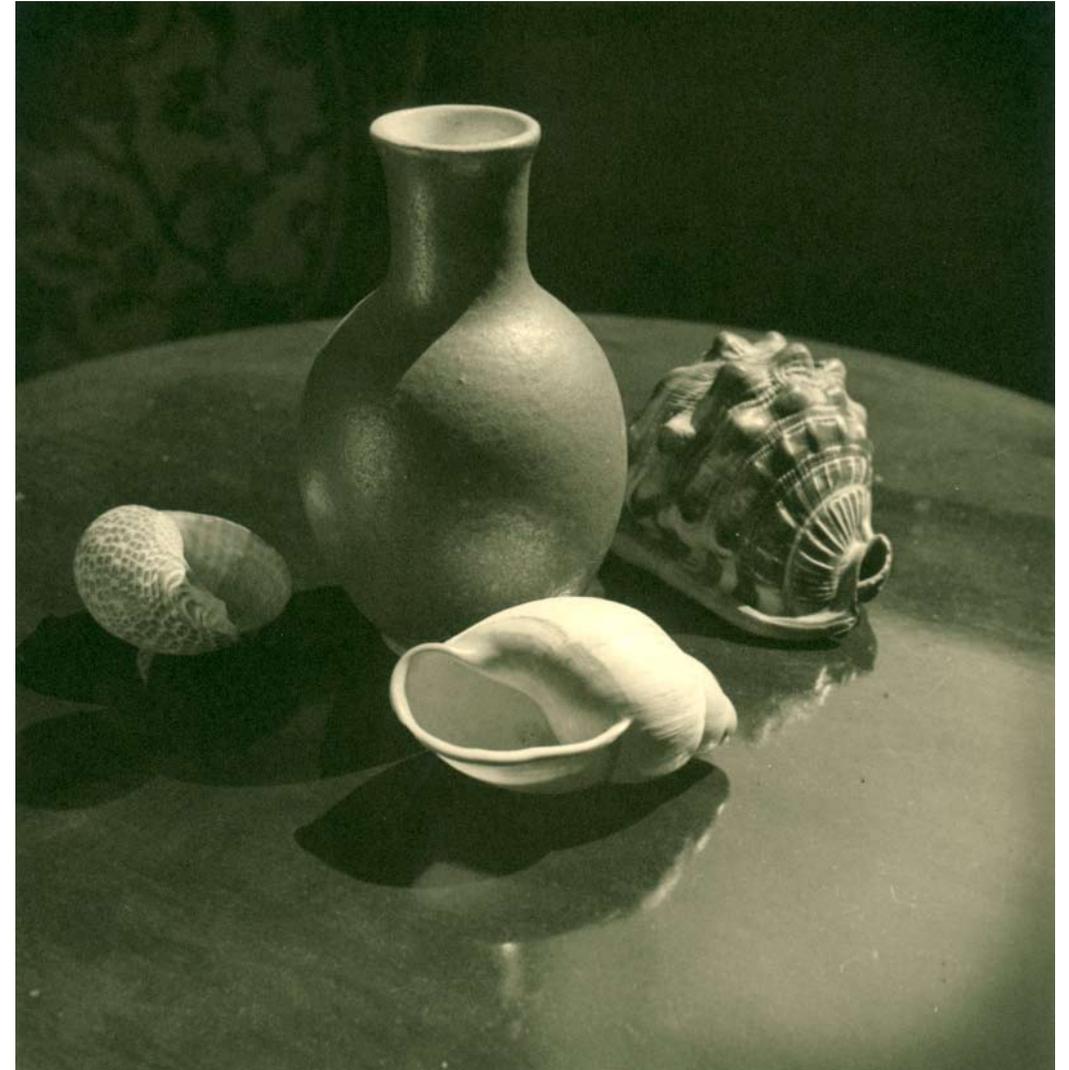


Joost Schmidt | *Stilleben mit Karten* | ca. 1928 | 35

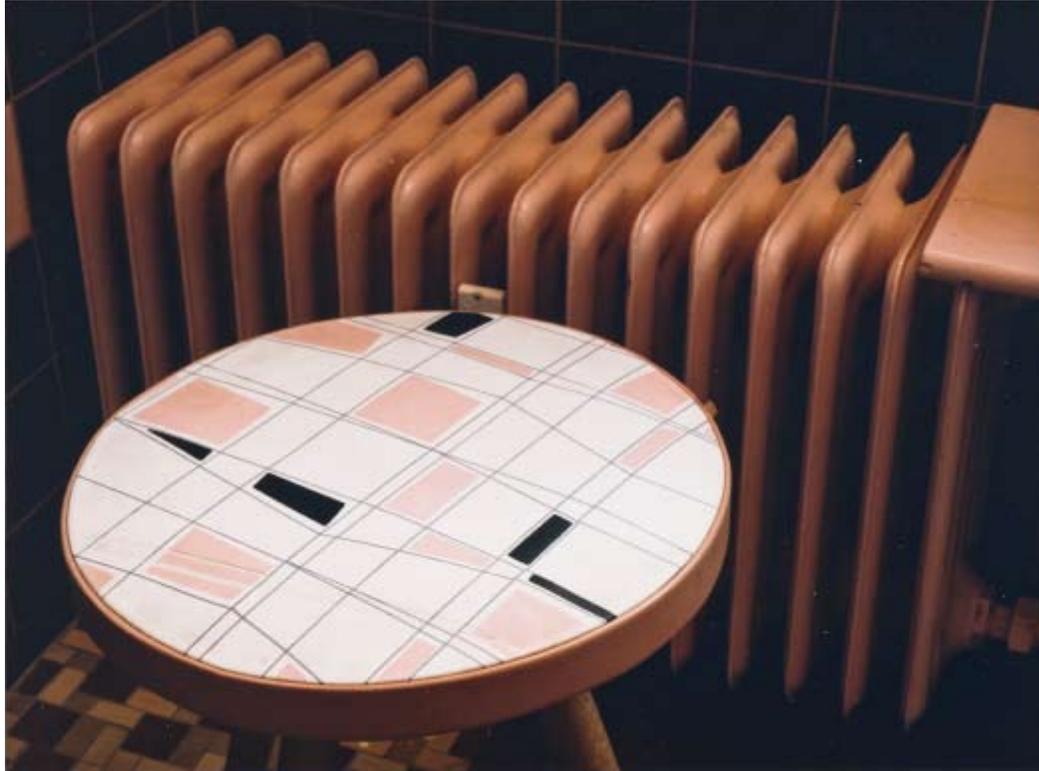
Está la luz, la terracota magmática de toda superficie. Acariciar la vasija vacía, en el centro, rodeada del mar ausente en las caracolas. Alzarla sin gesto, sin reclinatorio, es invocar a la lluvia. Mojarse con ella, con su vacío, trazar una rueda de brazos ensimismados, echarla a rodar.

Gira, gira, gira más rápido y cada forma es un canto rodado, cada forma tiene ojos a semejanza de los ojos, botas de hueso a semejanza de las botas de hueso, sin hablar, sin tocarse, en esta mesa de caoba refractante, las caracolas y el ánfora, cuatro pájaros, pero mejor en la rama, sin mirarse siquiera, indiferentes, doliendo como a lo lejos el sueño sensitivo de los árboles, el sereno arte de la alfarería, el brazo que ya no se hunde en el vientre de las vacas, que ya no palpa el sueño inmóvil de las terneras en el agua salada. La arcilla, obediente, va a sellarlas, va a cerrar todas las vasijas, todas las caracolas parturientas, todos sus mugidos de dolor.

Huecos, sobre ellos contornos, acariciarlos con la palma preñada de surcos, acariciarlos mientras se endurecen.













46 | Chema Madoz | *Sin título* | 1996



Chema Madoz | *Sin título* | 1987 | 47



## II EL VOLUMEN DE LOS SUEÑOS

O era debajo, en los telares cubiertos, en el lugar donde se cubrían con lonas. Eran desde afuera formas rectangulares, con protuberancias y salientes, se adivinaban vehículos fabulosos, tanques, máquinas del tiempo, tres cuerpos inertes sobre el grueso colchón de la guerra, y asomaban también acaso fragmentos de las mantas de colores vivos que son los flecos de la materia inerte.

Lo tapado regurgita, reamanecen sus miembros inéditos, reverbera como un desierto pintado que se contempla en silencio, con el aliento detenido en sus apariciones, en sus espejismos secretos, en el lugar donde se vierten nuestras aves internas, manchando el lienzo de un vuelo sin bandada, todavía disperso. Descubrirlo acota el mundo, lo angosta en un único gesto que resume las esquinas, y asimila las fábricas, los trabajadores, las madres en la línea del pan obligatorio, del olor y la sangre en el esfuerzo. El adobe manchado bajo la lona, reposo de la materia primigenia, levadura que crece bajo el trapo blanco, inventando lejos del horno el volumen de los sueños.





54 | Roy Arden | Wall-mart Store (Apple Jacks), Burnaby | Wall-mart Store (Plastic Stools), Burnaby | 1996

Roy Arden | Wall-mart Store (Royale), Burnaby | Wall-mart Store (Tide), Burnaby | 1996 | 55



56 | Frank Breuer | *Sin título*, (1218 Antwerpen) | 2003



Frank Breuer | *Sin título*, (1215 Antwerpen) | *Sin título*, (1185 Antwerpen) | 2003 | 57

Algo leí una vez sobre una llama a través de la cual podía verse el corazón del mundo. ¿O lo he soñado? ¿O me lo dijo un día un amigo al oído? ¿O lo escuché de boca de algún extranjero, en una lengua extraña? ¿O simplemente lo pienso al ver ahora estas cerillas pobres, capaces de darnos tan solo una llama fugaz, escasa y seguramente inútil?

...

Salí hace tiempo, una noche, provisto de una caja de cerillas parecida a esta. Resonaban locuaces en mi bolsillo, pero yo iba callado. Llevaba, de hecho, sin hablar varios días. Quería saber cómo habían sido las noches verdaderas, las tinieblas profundas de otro tiempo, antes de la era de la electricidad, y la luz que en ellas habíamos logrado encender los seres humanos casi como un milagro. Cuando volví a casa aquella noche, ya casi al filo de la madrugada, después de atravesar páramos, escombreras, ruinas y vertederos, lo único que había aprendido, si a esto puedo llamarlo aprendizaje, era que acaso más profunda y tenebrosa que las noches que nos habían precedido era la noche infinita que nos esperaba, en este planeta al menos, a los seres humanos: pues no habíamos sabido armonizar nuestras pequeñas llamas con la luz silenciosa y maternal de las estrellas.



# III DE HERBARIOS Y JARDINES

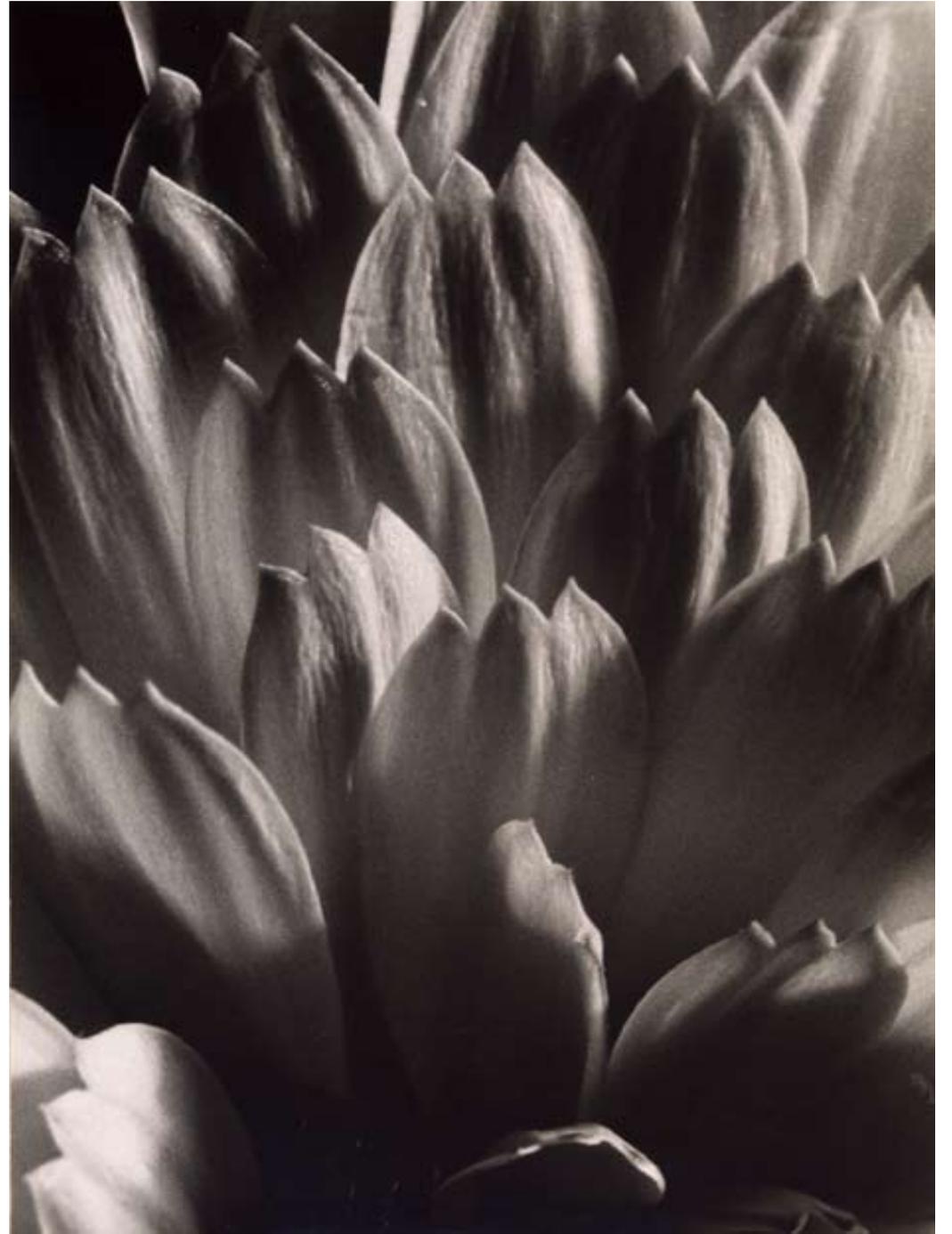




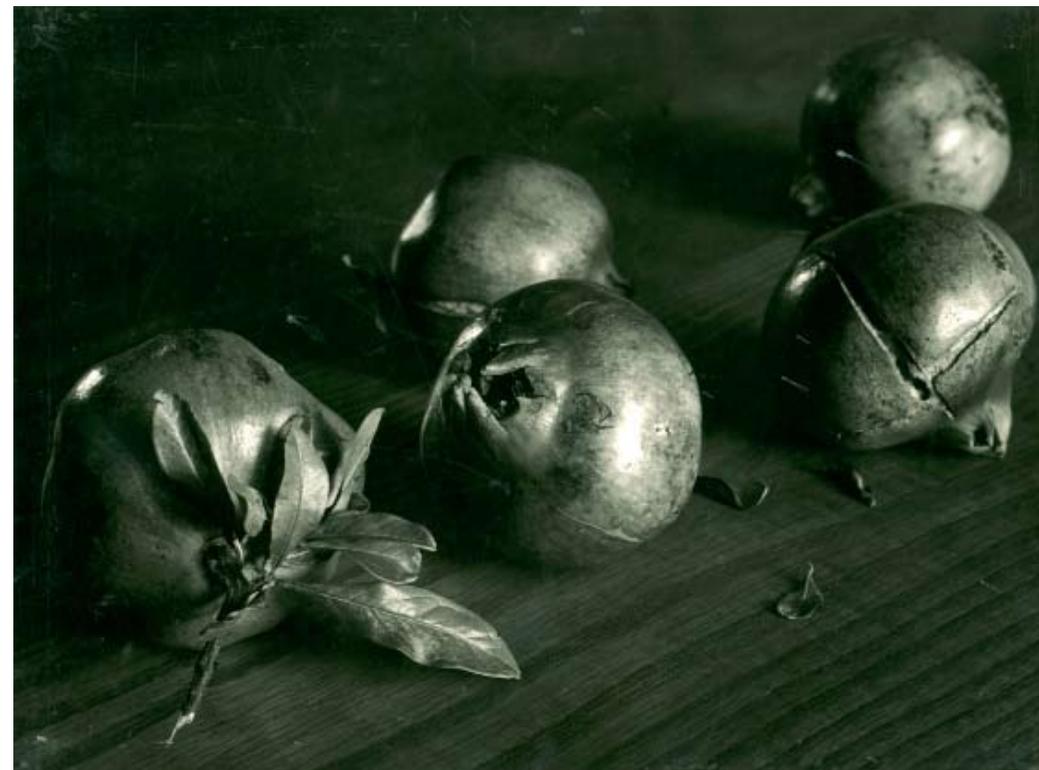
64 | Emili Godés | *Panzella d'atmatller (tall longitudinal)* | ca. 1930



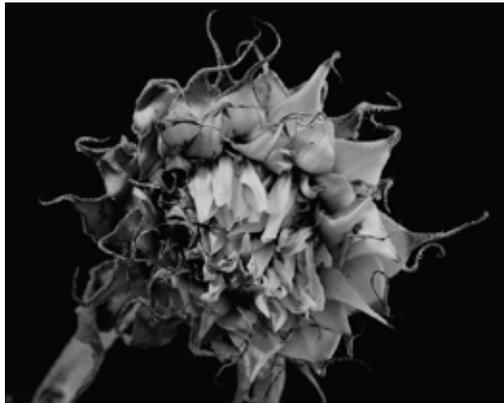
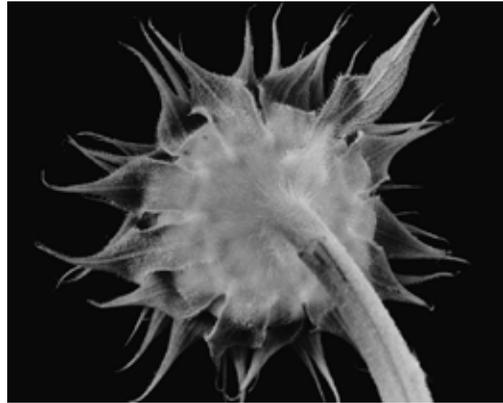
Emili Godés | *Espiga* | ca. 1930 | 65



He mirado un instante y enseguida me he dado la vuelta en busca de otro camino. La niebla ha ido subiendo hasta la casa y dentro de poco acabará por rodearla. Lo que el mundo propone más allá de la niebla y de la casa es la más honda miseria material y moral. Ningún camino que parta desde aquí, me temo, me llevará a ningún lado. Así que lo mejor es quedarse, abrir un poco las ventanas, dejar que entre, aun mermada, aun abrumada por el asedio de la niebla, la luz que no han podido todavía arrebatarnos. Lo intentaron, lo sé. Sé que el vasto silencio en que vivimos ahora no es más que el eco de atroces explosiones, de llantos inconsolables, de gritos que nadie quisiera volver a escuchar. ¿Qué podemos hacer con todo este silencio? Acaso sólo podamos intentar escucharlo para no olvidar nunca y para, en el límite de nuestra resistencia, saltar por encima de él hasta el lugar en que un sonido nuevo pueda llegar a nacer: la risa entrecortada de un niño, el borboteo del agua en la cercana cascada, el impacto de unas granadas sobre la hierba crecida con las últimas lluvias. Unas granadas, digo. Frutos con el nombre y la forma de armas asesinas. Estos mismos que la mirada ordena ahora en una línea diagonal que se desvíe del mundo, que empiece en algún fondo anterior a nosotros y acabe más allá de la niebla incapaz de desenredar el silencio. Frutos secos como nuestra memoria. Frutos marcados por cicatrices como nuestros cuerpos. Frutos que tanto estómago retorcido por el hambre no podría digerir. Frutos rancios que, sin embargo, la luz última que escapa hasta el interior de esta casa por entre las rendijas de una niebla más lenta de lo que parece envuelve como con amor para que nuestra mirada los toque en una finta oblicua, de pasada, en alguno de sus vanos desvíos. Y tal vez, conducidos por esa línea invisible, díscola, imprevista, podamos nosotros escapar también de este silencio espeso, de nuestra punzante memoria.







# IV NATURALEZAS MUERTAS



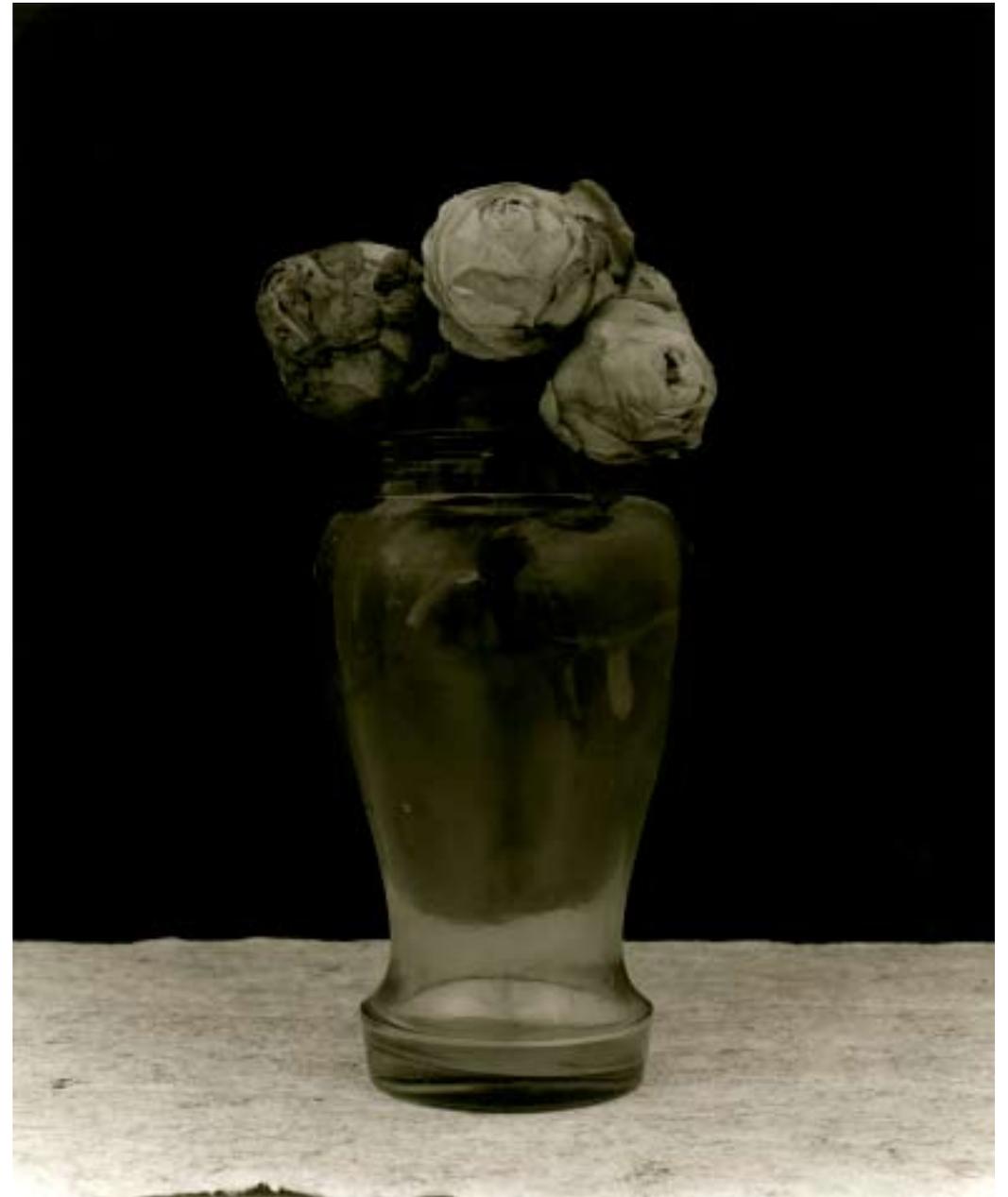
Irving Penn | *Composition with Pitcher and Eau de Cologne* | 1979 | 77

Sólo el inventario, tomar nota de la hogaza en el borde de la mesa, del vértigo sobre un cesto de naranjas, la proximidad manifiesta del cuchillo, de la corneja que liba el abajo, la red elevada, en la pared de cal el faisán inverso, el enorme fragmento de vaca desollada, el odre que respira sin carne, las calabazas de la sed, su jarra ardiente mordiéndose los labios de arcilla, el repollo oculto, demediado, el cazo anhelante de agua hirviente, de los bombardeos sobre los estanques, encima de un mantel robado al movimiento, en la pared del hambre blanca los frutos separados de sus ramas, en la estética calle de la belleza, en la esquina del orden irreprochable, lo muerto que inmóvil se desmiga. Y come el pájaro.





80 | Edward Weston | *Pepper* | 1930



Humberto Rivas | *Florero* | 1985 | 81



82 | Evelyn Hofer | *Broccoli, (Still Life No. 3)*, New York | 1996



Holger Niehaus | *Sin título* | 1999 | 83

Cabeza de cerdo en un mar de cebolla confitada. Los miembros aliñados se frotan con ajo y ennegrecen en el aceite hirviendo. Pimienta. Nuez moscada. Y mucha sal en las costras –que no distinga la vida de la muerte–, mucha miel sobre los párpados. Os diría: tragad rápido, ahora que todavía están frescos sus recuerdos. Deteneos, abrid los sentidos. Desciende sobre vosotros el sabor saturado de los intestinos, el olor a sangre azucarada, a pasteles de carne palpitante, el delicioso licor neonato de los huevos.

*Creumar. Congelar. Pronunciarlo todo.*

Los dientes recorren las costuras, despedazan, pero la foto salió velada. O su interior se hizo externo. No os levantéis: seguid comiendo. En un descuido abro también yo la boca y de pronto –sin moscas, sin manzanas prendidas al aliento– la flecha inversa, el dedo que señala el muslo que falta, el estómago, los riñones, el corazón, el intestino grueso. Siento ganas de vomitar y lo hago, largamente, con el deseo de unir los pedazos, de devolverle al animal sus brotes, sus barrizales, su esfera incandescente, sus tallos delicados.





También hubo entre los desperdicios –colillas, mantequilla reseca, tazas sedimentadas de moho sobre el mantel manchado– una lámina elástica que arrollada al brazo semejaba una anguila plateada.

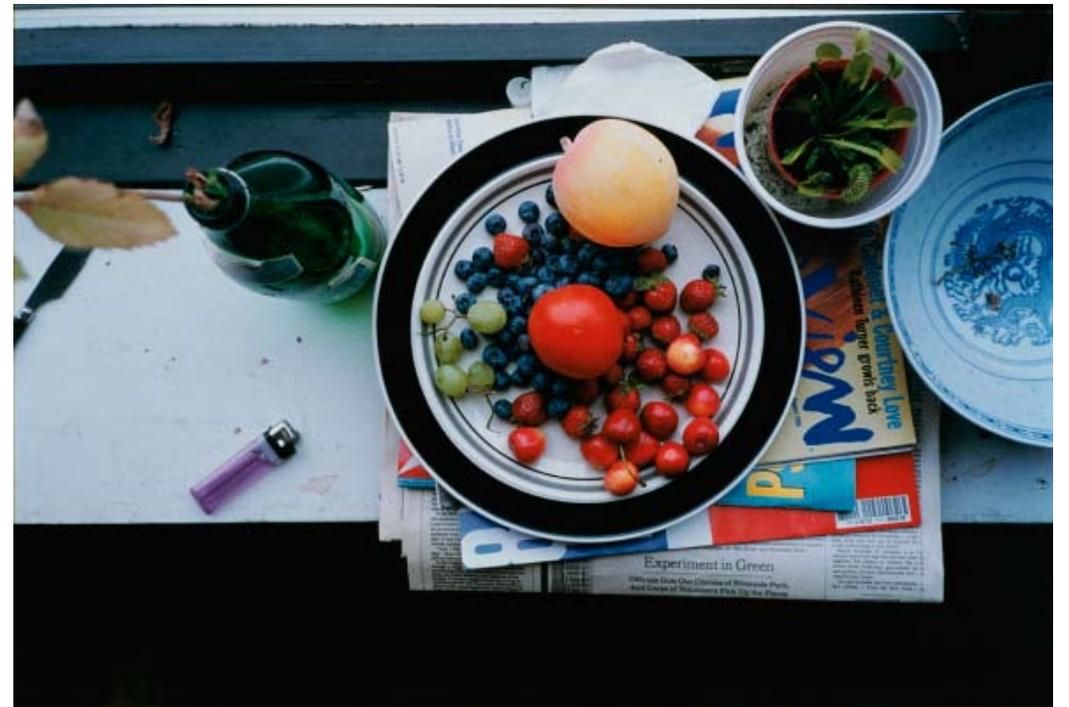
La ilusión es tan precisa que debajo la piel parece dilatarse, humedecerse.

Repentinamente fría y voraz, el hambre inoculada recorre vertiginosa todos los conductos y le devora el rostro al pescado muerto.

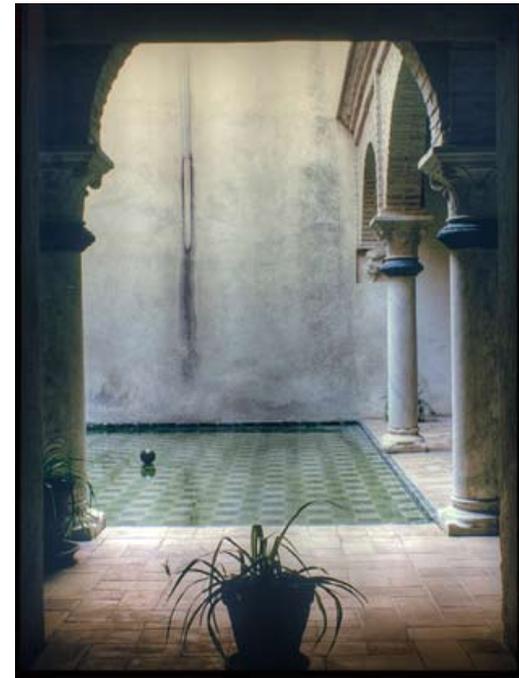
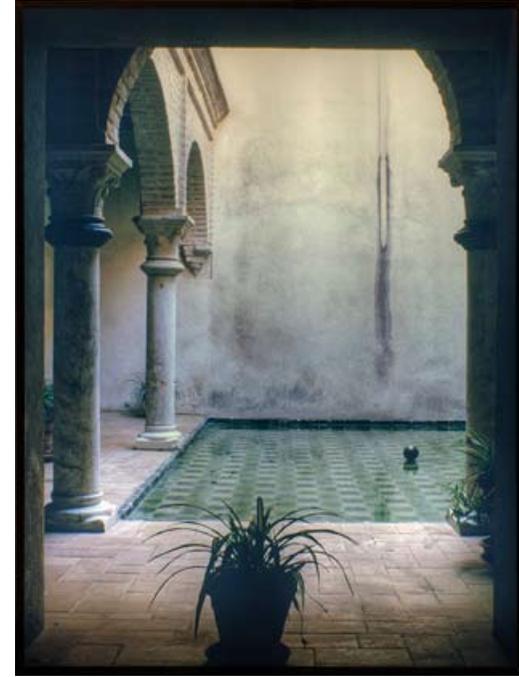
Desprendo y la lámina refulge como un ámbar solitario. Pero la acidez del nuevo sabor persiste, la textura gelatinosa de sus ojos sin párpados. Ralla con su estela el cristal de los pasos que desando para cogerla de nuevo, para probar el descenso helado sobre mis cabellos.

Aquí, sobre el hule salpicado, en el frente de batalla saqueado, ensuciadas las fuentes, un anhelo de branquias, el aire que de pronto se hace insuficiente, estruendo de olas y tambores, leve ausencia de recuerdos, puesta en el agua, delicadas huevas.





# ESCENOGRAFÍAS



Creemos, por vanidad, que el mundo es un escenario donde representamos nuestras vidas. Pero la realidad puede ser la contraria: tal vez el escenario que inventamos sea el que nos invente a nosotros.



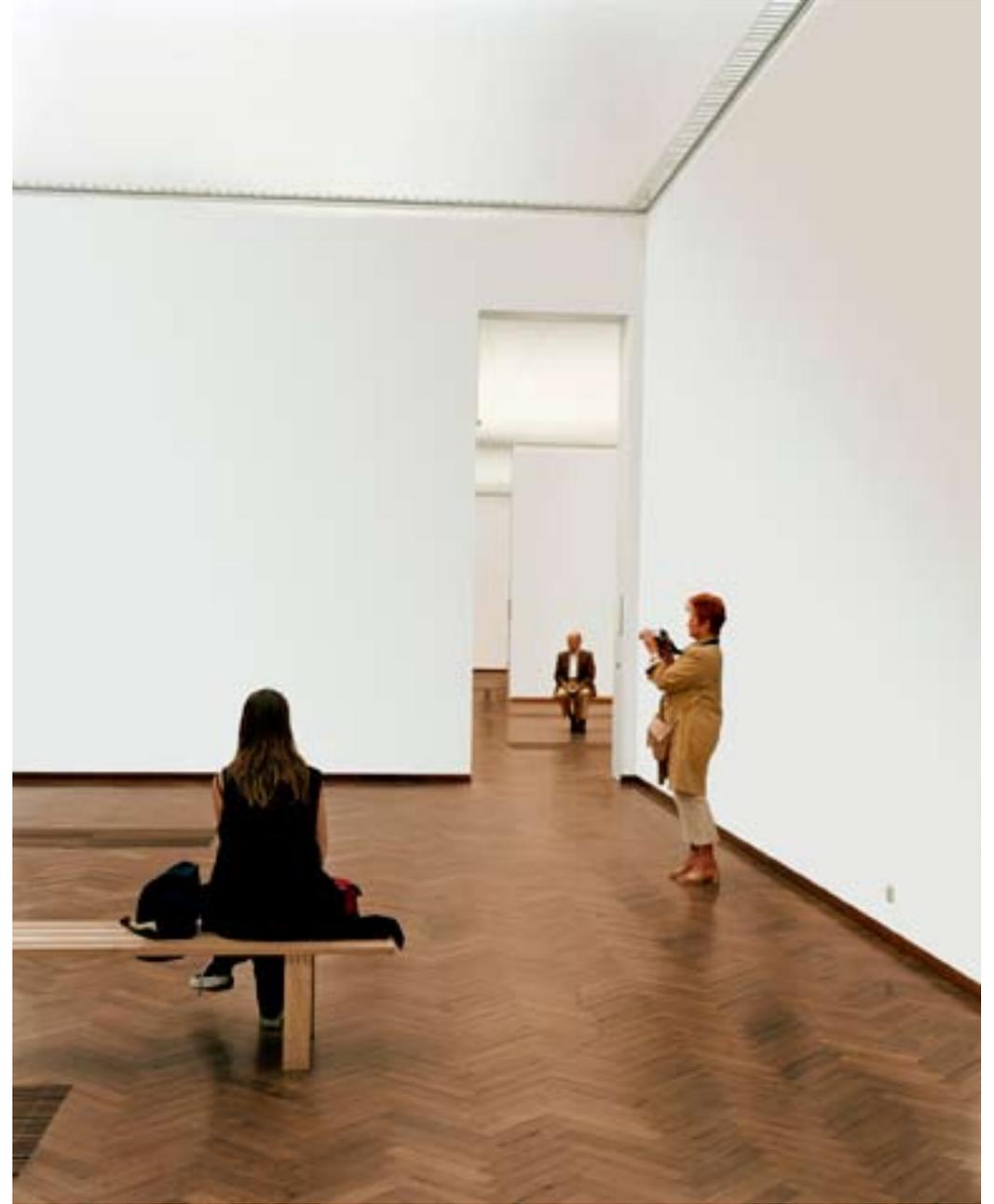


Escribe Giorgio Vigolo que a él Roma siempre se le presenta como una música, como un adagio de cúpulas o una partitura llena de fantasmas de piedra, de misteriosos corredores por donde fluye el agua desde hace dos milenios. Vigolo no ve, escucha la ciudad. Primero recorre una calle, más tarde la sueña, y en el sueño, mientras camina, la ciudad se va convirtiendo en música.





102 | Katrin Korfmann | Serie "Art Spaces" #10 | 2002



Katrin Korfmann | Serie "Art Spaces" #11 | 2002 | 103

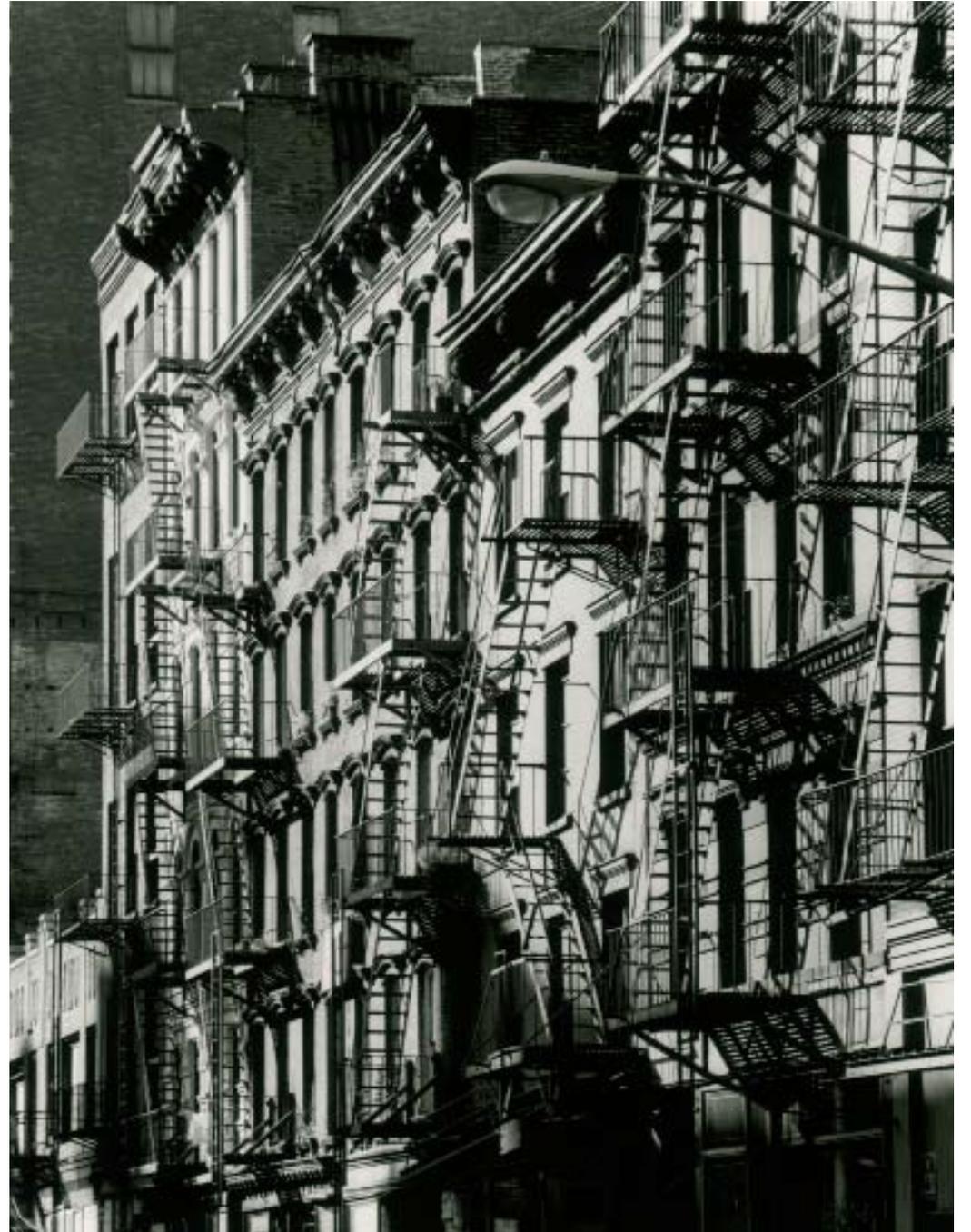


Estos ojos inmensos nos siguen mientras esperamos en el andén. Da igual el tren con el que intentemos escapar, esos ojos que nos miran están en todos lados. No hay un dios detrás de ellos, tampoco una leyenda. Esos ojos son los tuyos: los que te hablan en silencio, los que te recuerdan cada cosa que temes, cada paso equivocado, cada indolencia o locura. Esos ojos que te vigilan y que no puedes cerrar.



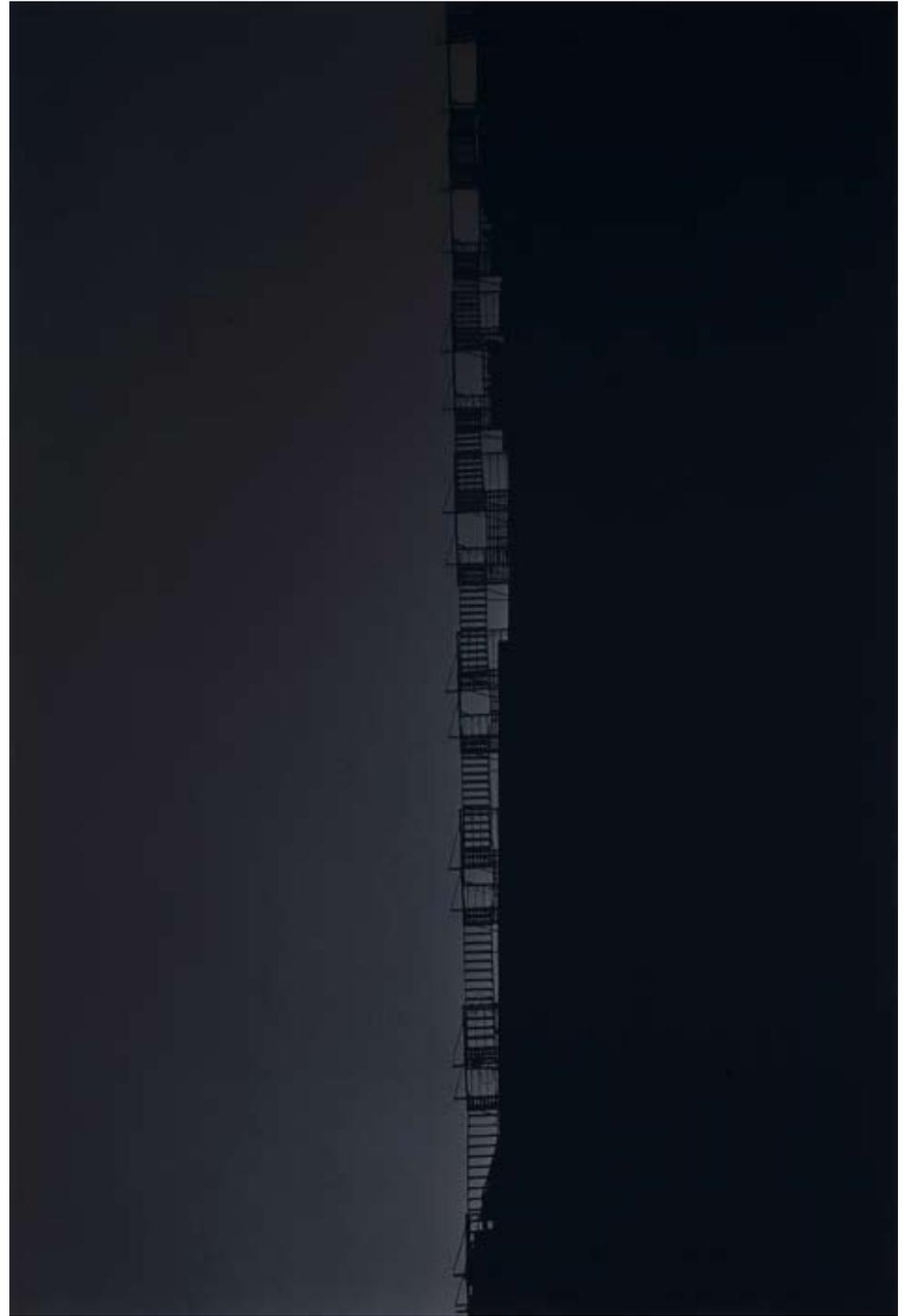






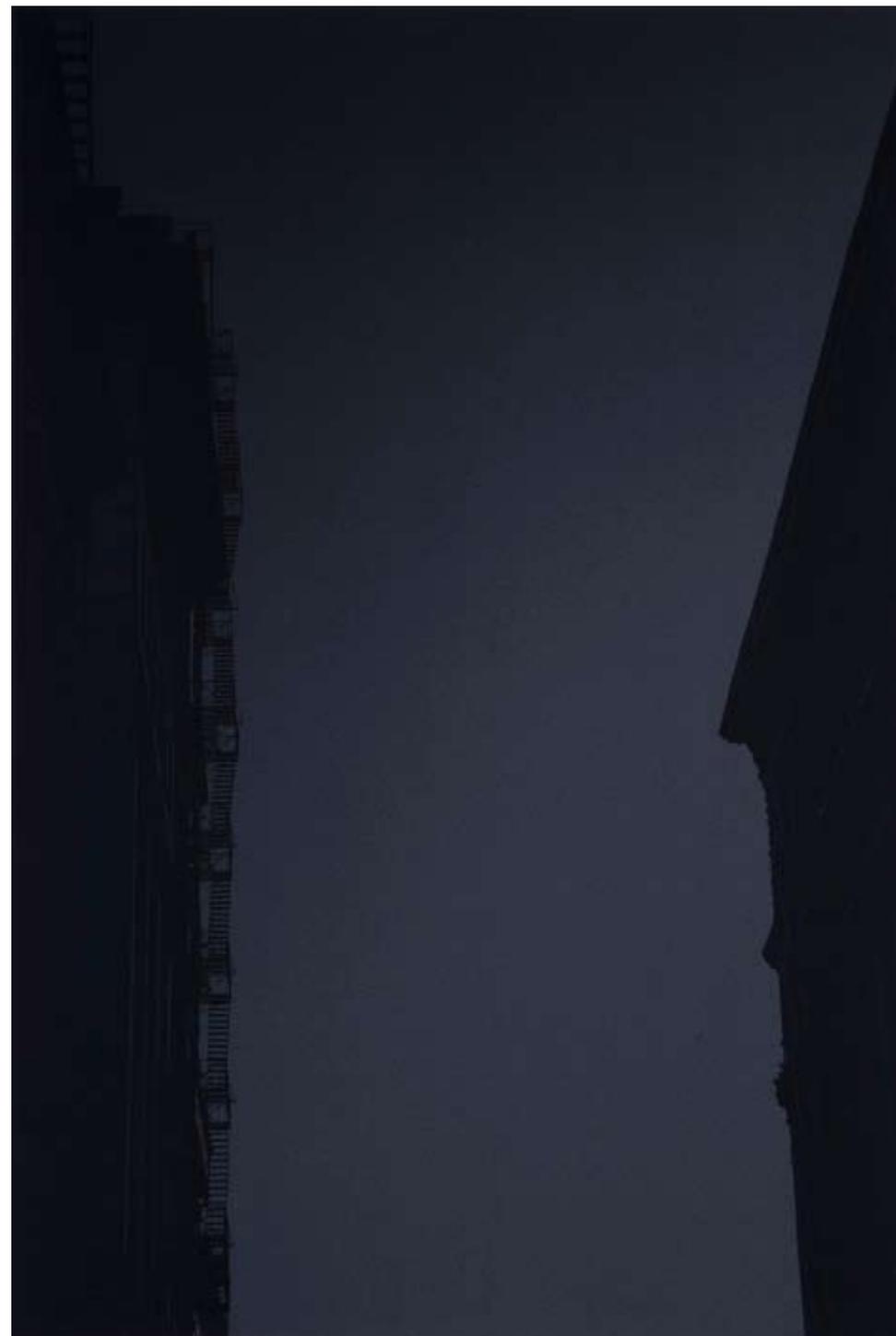
La mejor arquitectura, como la mejor literatura, no es la que aspira a ser un reflejo de su tiempo, sino la que aspira a servir de espejo para cualquier tiempo.





Vistos de perfil, como las facciones de un anciano, estos edificios son el paréntesis del vacío. Hacia allí nos dirigimos en grito o en silencio. Stasiuk pensaba siempre en ese vacío cuando escribía, en la naturaleza que acabará, tarde o temprano, con todo lo que conocemos. Poco a poco irán cayendo estos edificios y no habrá memoria de la ciudad: la avenida volverá a ser páramo, la calle será ganada por el río, la escuela volverá a ser pantano y en ese parque crecerá una selva. En la escalera de incendios, abandonada, jugarán los insectos y el cuervo.

Vistos de perfil, estos edificios parecen huir con nosotros hacia un lugar sin nombre.





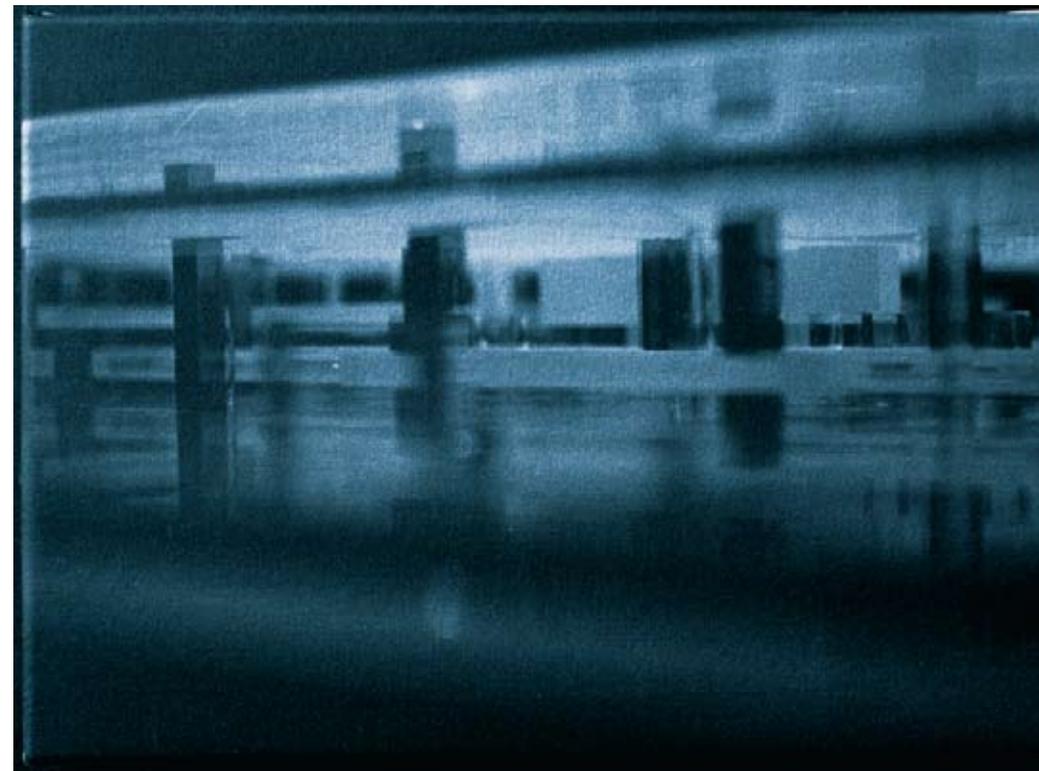
Todos los días, de siete a quince horas, vigila el mismo edificio deshabitado. Mientras vigila no se le permite entretenerse con una radio, tampoco leer o jugar. Es un asunto serio, casi una tortura. Sólo debe vigilar el edificio, defender sus diez pisos llenos de aire. Cuando paso frente a él cada mañana me observa con firmeza, acaso con miedo. Teme que ocupe esa inmensa nada, que tome por la fuerza todo ese silencio de cemento. Que nadie tema: el último guardián del vacío sigue en su puesto.







No es posible regresar al lugar donde fuimos felices. El lugar puede ser el mismo, pero el que observa es siempre otro.







Yellow and Charcoal "Two Home Home", Staten Island, New York City Dan Graham 1978



Corner Luncheonette, Staten Island, New York City Dan Graham 1967



Trailer Park near Ocean, Berrick Tweed, England Dan Graham 1996



Split level, Jersey City Dan Graham 1966

Hay una historia en cada lugar, una historia que se ramifica y es todas las historias. En la silla vacía siempre nos espera alguien que nunca nos esperó. En aquella mesa del café hablan dos amigas que hace años que se despidieron. Tras la ventana una ciudad extraña sucede. La luz escribe aquí, sobre la mesa, una fecha futura. Fuera hay un coche de otro tiempo, un coche que te espera desde antes de nacer.





La casa de nuestra infancia nunca nos abandona. Recorremos sus pasillos en nuestros sueños, creemos despertar en sus habitaciones, abrimos de nuevo las viejas ventanas que se abren hacia el pasado o cerramos la puerta y nos lanzamos a una ciudad que ya no existe, guardamos otra vez la ropa que nos guardaba, y nos miramos en el antiguo espejo y nunca nos reconocemos. Tal vez hablamos con los que ya no pueden hablar. Hace muchos años habitamos esa casa, ahora es ella quien nos habita.







Los edificios más antiguos no son nuestro pasado, sino nuestro futuro.





No miramos para reconocer un paisaje, sino para inventarlo.





150 | Joaquim Gomis | *Porta principal d'entrada a San Boté* | 1961



Joaquim Gomis | *Lloret de Mar* | 1945 | 151

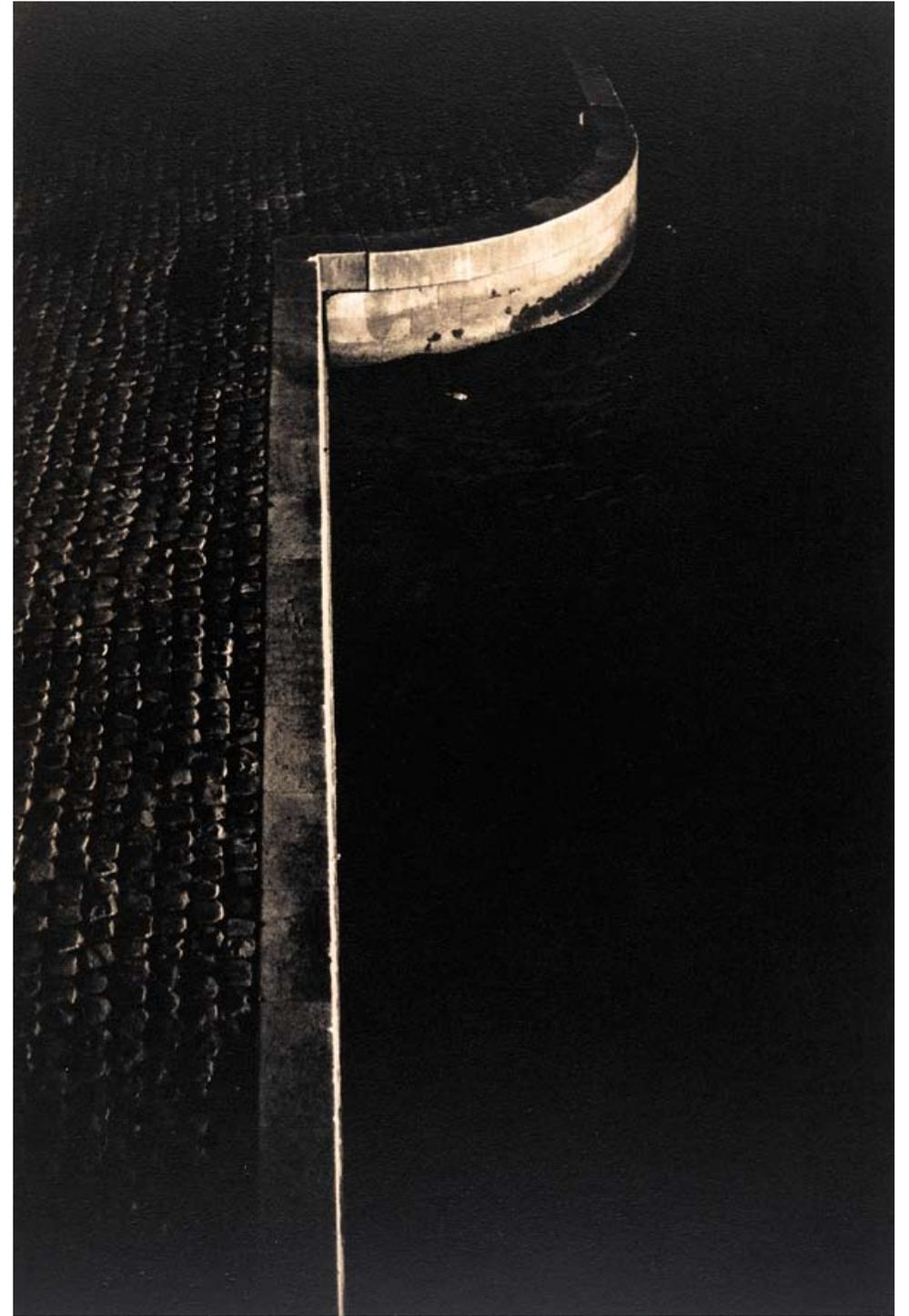
Mi oficio no es comprender la luz de esta mañana, sino traducir esa luz para que tú puedas verla.







156 | Tomio Seike | *Avenue du President Kennedy* | 1991



Tomio Seike | *Quai de La Tournelle* | 1991 | 157

## Índice de autores (Objetos)

Anleo, Xoán | 63  
*Sin título*, 2004  
Fotografía digital, impresión  
proláser landa  
83 x 123 cm

Arden, Roy | 54  
*Wall-mart Store (Apple Jacks),  
Burnaby*, 1996  
Glicée print  
51 x 61 cm

Arden, Roy | 54  
*Wall-mart Store (Plastic Stools),  
Burnaby*, 1996  
Glicée print  
51 x 61 cm

Arden, Roy | 55  
*Wall-mart Store (Royale),  
Burnaby*, 1996  
Glicée print  
51 x 61 cm

Arden, Roy | 55  
*Wall-mart Store (Tide),  
Burnaby*, 1996  
Glicée print  
51 x 61 cm

Breuer, Frank | 57  
*Sin título*, (1215 Antwerpen), 2003  
C-print, diasec sobre MDF  
31·5 x 44 cm

Breuer, Frank | 56  
*Sin título*, (1218 Antwerpen), 2003  
C-print, diasec sobre MDF  
31·5 x 39·5 cm

Breuer, Frank | 57  
*Sin título*, (1185 Antwerpen), 2003  
C-print, diasec sobre MDF  
31·5 x 40 cm

Catalá Pic, Pere | 32  
*Sast*, ca. 1931  
Gelatina de plata  
12·2 x 9·7 cm

Catalá Pic, Pere | 33  
*Sin título*, ca. 1935  
Copia de época  
14·6 x 11·2 cm

Cualladó Candel, Gabriel | 69  
*Diagonal*, 1957  
Gelatina de plata  
30 x 40 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Aspegia buphera*  
(Serie *Herbarium*), 1985  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Astrophytus Dicotiledoneus*  
(Serie *Herbarium*), 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Barrufeta godafreda*  
(Serie *Herbarium*), 1983  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Benedictus popus - Nizozemska  
osrama* (Serie *Herbarium*), 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Bifilia mastegata*  
(Serie *Herbarium*), 1982  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Braohypoda frustrata*  
(Serie *Herbarium*), 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Cala rasca*  
(Serie *Herbarium*), 1983  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Cardus Fibladissus*  
(Serie *Herbarium*), 1985  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 70  
*Cornus impatiens*  
(Serie *Herbarium*), 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Dendrita victoriosa</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Giliandria escoliforcía</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Mullerpolis plunfis</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1983 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Revenga bolera</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Godés, Emili   <b>64</b> <i>Panzella d'atmatller (tall longitudinal)</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 24 x 15 cm	Madoz, Chema   <b>46</b> <i>Sin título</i> , 1996 Gelatina de plata virada al selenio 47·5 x 37·7 cm
Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Erectus pseudospinosus</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Guillumeta polymorpha</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Philosifux hyemale</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Saxifraga paniculata</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Groover, Jan   <b>31</b> <i>Sin título</i> , 1979 Platino paladio 23·49 x 19·5 cm	Männikkö, Esko   <b>89</b> <i>KUIIVANIEMI</i> , 1992 C-print 59 x 70 cm
Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Erophila galantha</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Himenea flaccida</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1983 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Phyllocactus chumba</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Supratex horadatus</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Groover, Jan   <b>28</b> <i>Sin título (Bottles)</i> , 1989 Platino paladio 29·9 x 22·6 cm	Mocafico, Guido   <b>86</b> <i>Nature Morte à la Grenade</i> , s.f. Lambda print 50 x 62 cm
Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Fallera Carnosa</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1985 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Karchofa Sardiniae</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Physostegia afeitata</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Tiscovina navigata</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Groover, Jan   <b>29</b> <i>Sin título (Knife)</i> , 1981 Platino paladio 30·3 x 22·6 cm	Mocafico, Guido   <b>85</b> <i>Nature Morte au Cochon</i> , s.f. Lambda print 58 x 72 cm
Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Flor miguera</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Lavandula angustifolia</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1984 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Pirulera salbitana</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1983 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Typhatata pulcra</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Hofer, Evelyn   <b>82</b> <i>Broccoli, (Still Life No. 3)</i> , <i>New York</i> , 1996 Dye transfer 50 x 60 cm	Mocafico, Guido   <b>87</b> <i>Nature Morte aux Huîtres</i> , 2005 Lambda print 35 x 44 cm
Fontcuberta, Joan   <b>70</b> <i>Fungus Mungus</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Licovornus punxis</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Fontcuberta, Joan   <b>71</b> <i>Rasputina eclecticá</i> (Serie <i>Herbarium</i> ), 1982 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Garnell, Jean-Louis   <b>49</b> <i>Désordre</i> , 1988 C-print 110 x 135 cm	Lloyd, Otho   <b>37</b> <i>Sin título</i> , ca. 1944 Gelatina de plata 30 x 28·9 cm	Niehaus, Holger   <b>83</b> <i>Sin título</i> , 1999 Lambda print 89 x 99 cm
			Godés, Emili   <b>65</b> <i>Espiga</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 40 x 30 cm	Madoz, Chema   <b>47</b> <i>Sin título</i> , 1987 Gelatina de plata 24·7 x 19·7 cm	Orozco, Gabriel   <b>59</b> <i>Focos Philips (Philips' Bulbs)</i> , 1997 C-print 40 x 50 cm
					Orozco, Gabriel   <b>59</b> <i>Matches</i> , 2004 C-print 40 x 50 cm

## Índice de autores (Escenografías)

- Paniagua, Cecilio | **67**  
*La florecilla*, 1936  
 Gelatina de plata  
 23·8 x 17·6 cm
- Penn, Irving | **77**  
*Composition with Pitcher and Eau de Cologne*, 1979  
 Platino paladio sobre cartón  
 40·6 x 60·9 cm
- Penn, Irving | **79**  
*Still Life with Mouse, New York*, 1947  
 Gelatina de plata  
 33·4 x 26·7 cm
- Rivas, Humberto | **81**  
*Florero*, 1985  
 Gelatina de plata  
 39 x 30·1 cm
- Ruff, Thomas | **39**  
*Interieur 2C (Zell am Harmersbach)*, 1981  
 C-print  
 27·5 x 20·5 cm
- Ruff, Thomas | **40**  
*Interieur 1E*, 1983  
 C-print  
 20·5 x 27·5 cm
- Ruff, Thomas | **41**  
*Interieur 5E*, 1983  
 C-print  
 20·5 x 27·5 cm
- Schmidt, Joost | **35**  
*Stilleben mit Karten*, ca. 1928  
 Gelatina de plata  
 10·5 x 7·5 cm
- Shimamura, Toshio | **72-73**  
*Serie Tournesol (B, E, F, I, J, N, O, P)*, 2006  
 Gelatina de plata sobre papel baritado  
 Dimensiones variables
- Smulders, Margriet | **62**  
*Tulips for Rembrandt II*, 2003  
 Cibachrome dibond, perspex  
 109 x 88 cm
- Tillmans, Wolfgang | **91**  
*Summer Still Life*, 1995  
 C-print  
 51 x 61 cm
- Ursuliak, Howard | **53**  
*Sin título (bound brown table)*, 1998  
 Gelatina de plata  
 135 x 168·7 cm
- Ursuliak, Howard | **53**  
*Sin título (wrapped objects)*, 1998  
 Gelatina de plata  
 135 x 168·7 cm
- Vilariño, Manuel | **44**  
*Sula Bussana*, 1985  
 Gelatina de plata  
 38 x 38 cm
- Vilariño, Manuel | **45**  
*Paxaros mortos con martelo*, 1988  
 Gelatina de plata virada al selenio  
 38 x 38 cm
- Westerdahl, Eduardo | **34**  
*Sin título*, 1931-1935  
 Gelatina de plata  
 13·3 x 8·5 cm
- Weston, Edward | **80**  
*Pepper*, 1930  
 Gelatina de plata  
 24 x 19 cm
- Yanguas, Julio | **43**  
*Bodegón*, ca. 1929  
 Gelatina de plata  
 17·2 x 23·2 cm
- Agut, Pep | **126-127**  
*I'm still on the project started in Winter 1961. Serie Ruines*, 2000  
 Fotografía color sobre madera, metacrilato, tornillos y cintas  
 140 x 630 cm
- Alloucherie, Jocelyne | **117**  
*New York, nº 2. Serie Monuments du Funambule*, 2004  
 Fotografía blanco y negro sobre TYVEK  
 234 x 137 cm
- Alloucherie, Jocelyne | **119**  
*New York, nº 3. Serie Monuments du Funambule*, 2004  
 Fotografía blanco y negro sobre TYVEK  
 234 x 137 cm
- Álvarez, Tete | **94-95**  
*Claustro de Procuración*, 1998-2000  
 Cibatrans en caja de luz, 168 x 127 x 20 cm (I); 168 x 127 x 20 cm (II); 168 x 228 x 20 cm (III)
- Ansón, Martí | **142**  
*It happened tomorrow*, 2004  
 Fotografía color  
 80 x 100 cm
- Belinchón, Sergio | **105**  
*Space I*, 2003  
 Vídeo, 2' 30"
- Boberg, Oliver | **143**  
*Rohbau II - Building Shell II*, 2003  
 C-print  
 135·8 x 235·5 cm
- Burtynsky, Edward | **111**  
*Old Factories #5, China*, 2005  
 C-print  
 99·06 x 124·46 cm
- Collins, Hannah | **147**  
*True stories, London (nº 23)*, 2004-2005  
 Fotografía color  
 165 x 235 cm
- Friedlander, Lee | **124**  
*New Orleans*, 1969  
 Gelatina de plata  
 28 x 35·4 cm
- Friedlander, Lee | **125**  
*New York City*, 1964  
 Gelatina de plata  
 28 x 35·5 cm
- Gomis, Joaquim | **151**  
*Lloret de Mar*, 1945  
 Gelatina de plata  
 26·5 x 26·3 cm
- Gomis, Joaquim | **150**  
*Porta principal d'entrada a San Boté*, 1961  
 Gelatina de plata  
 26·5 x 26·3 cm
- Graham, Dan | **133**  
*Top: Trailer Park Near Ocean, Berrick Tweed, England*, 1996;  
*Bottom: Split level, Jersey City*, 1966  
 C-print  
 79 x 60 cm
- Graham, Dan | **132**  
*Top: Yellow & Charcoal "Two home home", Stanten Island*, 1978;  
*Bottom: Corner Luncheonette, Stanten Island*, 1967  
 C-print  
 79·2 x 60 x 3·8 cm
- Hamm, Manfred | **107**  
*Hauptbahnhof Leipzig*, 1983  
 Gelatina de plata  
 50 x 60 cm
- Hamm, Manfred | **108**  
*Hauptbahnhof Leipzig*, 1983  
 Gelatina de plata  
 50 x 60 cm
- Hamm, Manfred | **109**  
*Hauptbahnhof Leipzig*, 1983  
 Gelatina de plata  
 50 x 60 cm
- Höfer, Candida | **101**  
*Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck I*, 2004  
 C-print  
 190·5 x 154 cm

- Hofer, Evelyn | 113  
*Fireescapes: West Side, New York*, 1965  
Gelatina de plata  
39·4 x 30·5 cm
- Hofer, Evelyn | 115  
*Under Manhattan Bridge, New York*, 1963  
Gelatina de plata  
37·5 x 29 cm
- Kena, Michael | 153  
*Three Huts Weymouth, Dorset, England*, 1990  
Gelatina de plata virada al selenio  
19·3 x 19 cm
- Kena, Michael | 155  
*Pier Remains Bognor Regis, Sussex, England*, 1990  
Gelatina de plata virada al selenio  
19·2 x 19 cm
- Korfmann, Katrin | 102  
*Serie "Art Spaces" #10*, 2002  
Vinilo sobre marco de madera  
300 x 250 cm
- Korfmann, Katrin | 103  
*Serie "Art Spaces" #11*, 2002  
Vinilo sobre marco de madera  
300 x 250 cm
- Najjar, Michael | 149  
*The Invisible City*, 2005  
Vídeo, 15'
- Ribalta, Jorge | 129  
#402, 1996  
Gelatina bromuro de plata  
90 x 139 cm
- Rivas, Humberto | 121  
*Barcelona*, 1982  
Gelatina de plata  
39·4 x 30·4 cm
- Rivas, Humberto | 123  
*Barcelona*, 1989  
Gelatina de plata  
39·2 x 50·8 cm
- Rousse, Georges | 131  
*Argentan, Maison de Fernand Legèr*, 1998  
Cibachrome  
165 x 125 cm
- Ruff, Thomas | 139  
*Interieur 4B*, 1980  
C-print  
20·5 x 27·5 cm
- Ruff, Thomas | 141  
*Interieur 4C (Siegen)*, 1981  
C-print  
27·5 x 20·5 cm
- Seike, Tomio | 156  
*Avenue du President Kennedy*, 1991  
Gelatina de plata  
19·2 x 13 cm
- Seike, Tomio | 157  
*Quai de La Tournelle*, 1991  
Gelatina de plata  
19·5 x 13 cm
- Shore, Stephen | 135  
*Sugar Bowl Restaurant, Gaylord, Michigan (7/7/1973)*, 2000  
C-print  
51 x 61 cm
- Soto, Montserrat | 145  
*Sin título. Arcos paisaje de piedra*, 2001  
Fotografía color  
240 x 480 cm
- Struth, Thomas | 97  
*Calle de Montello, Castello, Venecia*, 1990  
Gelatina de plata  
46 x 56 cm
- Struth, Thomas | 97  
*Place Wappers, Bruselas*, 1980  
Gelatina de plata  
37·2 x 52·3 cm
- Vallhonrat, Valentín | 146  
*Partenón. Serie Vuelo de ángel*, 2003  
Fuji-cristal-archive, diasec  
112 x 132 cm
- Van Manen, Bertien | 137  
*Belly Yar, Communal Kitchen*, 1992  
C-print  
70 x 100 cm
- Zárraga, María | 99  
*Simulando la casa I*, 2001  
Fotografía color sobre cristal duraclear  
150 x 210 cm

## EXPOSICIÓN

### Comisariado

Isidro Hernández Gutiérrez  
Antonio Vela de la Torre

### Coordinación y registro

María Dolores Barrena Delgado

### Asistentes en registro e imagen

Sara Lima Lima  
Marta Fuentes Salas

### Montaje

LOPPOP

### Asistencia al montaje

Emilio Prieto Pérez

### Conservación y restauración

Fernanda Guitián (Cúrcuma S.L.)  
Katarsina Zych (Papyri Ars)

### Producción

Adelaida Arteaga Fierro

### Diseño gráfico

Cristina Saavedra  
Lars Petter Amundsen

### Rotulación

Joaquín Villarino

### Comunicación

Eugenio Vera Cano

### Asistencia en sala y mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez  
Francisco Cuadrado Rodríguez

### Transporte

Edict

### Gestión aduanera

María del Carmen Santana Pérez

### Seguros

Aón Gil y Carvajal

## PUBLICACIÓN

### Edita

TEA Tenerife Espacio de las Artes

### Coordinación

Centro de Fotografía Isla de Tenerife  
Departamento de Colección TEA

### Textos

Javier González de Durana  
Isidro Hernández Gutiérrez  
Antonio Vela de la Torre

### Diseño gráfico

Cristina Saavedra  
Lars Petter Amundsen

### Impresión

Xxxxxx

© TEA Tenerife Espacio de las Artes  
© De los textos y fotografías: sus autores

ISBN: 978-84-937103-8-5

Depósito legal:

