

MIRADAS CRUZADAS



MIRADAS CRUZADAS

El retrato en la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

MIRADAS CRUZADAS

El retrato en la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

TEA Tenerife Espacio de las Artes
31 oct 13 > 23 feb 14

TEA Tenerife Espacio de las Artes cumple cinco años desde su apertura. Este centro de arte contemporáneo del Cabildo Insular ha recibido más de un millón y medio de visitantes en sus instalaciones. Estas cifras confirman la necesidad que tenía la Isla de tener un recinto cultural moderno, que nos permitiera alcanzar alianzas de relevancia internacional.

Una de esas colaboraciones es la que logramos en su día con la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. Su presidente y fundador, Enrique Ordóñez, confió en nosotros para depositar toda su obra en nuestro centro, un centro que acababa de arrancar y que no era conocido fuera de Canarias.

Esta conexión nos sirvió y nos continúa facilitando la organización de exposiciones que giren alrededor de los fondos de esta prestigiosa colección. Por eso, no cabe mejor forma para celebrar el quinto aniversario de TEA que la inauguración de la quinta muestra que se propone alrededor de COFF.

Miradas Cruzadas es esta nueva propuesta que nos permitirá deleitarnos con unos autores de primerísima línea internacional que, difícilmente, podríamos haber colgado en nuestras salas si no hubiéramos tenido hace cinco años la confianza de la Fundación COFF.

Estoy convencido de que esta relación continuará dando sus frutos para beneficio de nuestra sociedad que, al fin y al cabo, es la que da vida a un centro de arte. Y nosotros confiamos en seguir teniendo mucha vida en TEA.

EL DENSO ENCUENTRO DEL SER RETRATADO

Manuel Segade

“Cada retrato es una totalidad que se justifica en sí y por su especial relación con el objeto, cada retrato dice algo del objeto que no cabe en la expresión del otro, pero que no la desmiente.”

Georg Simmel

La fotografía nació en un momento coincidente con una modalidad de constatación enciclopédica y archivística de la realidad, que le otorgó un valor de catalogación inicial, una virtud de ojo inocente como si tan sólo recortase en su marco un fragmento de lo real, con la ambición última de darle representación a todas las cosas del mundo. Pronto las vanguardias se encargaron de quebrar esa modalidad literal de la representación y se produjo la paradoja que ocupará la producción fotográfica durante los tiempos por venir: su privilegiada relación con lo real convirtió a la fotografía en la herramienta perfecta para investigar los modos de acabar con su convención de verosimilitud, con su adecuación perfecta a la forma de ver del aparato biológico humano. A partir de entonces se convirtió en un objeto teórico. La fotografía dejó de *verse* y pasó a *leerse*. La imagen como construcción de un imaginario, como acción interpretativa sobre el mundo, en definitiva, como objeto eminentemente político, abrió múltiples líneas de trabajo que provocaron una verdadera revolución en la conciencia de la representación como doble de lo real.

En cada uno de los géneros fotográficos es posible reconstruir esta historia. El paisaje pasa, poco a poco, de cartografiar el territorio y catalogar sus monumentos y accidentes singulares, a permitir revelar la forma en que lo real es construido como imagen, como escenografía, como un decorado habitable en el que el hombre posmoderno vive su vida cotidiana. La naturaleza muerta pasa de ser una alegoría, un vehículo para un pensamiento trascendente sobre lo transitorio de las cosas, hasta constatar la realidad intercambiable de los objetos en la sociedad de consumo. El caso del retrato permite comprender el arco entre el modo de levantar acta fotográfica de un documento social a devenir un agente político, una imagen convertida en cuerpo o que es capaz de remitir físicamente al cuerpo

del espectador a través de la confrontación con toda suerte de alteridades o de resistencias.

La etimología de la palabra ‘retrato’ se remonta al latín ‘portrahere’, que significaba exponer o revelar. En todas las definiciones de retrato que dan los diccionarios habituales, además de a la finalidad primera de representar el parecido con la persona retratada, también se refiere a que está enmarcado o dispuesto de un modo tal que su finalidad material es ontológicamente pública.

Por un lado, entonces, la importancia del retrato, como apariencia y representación de alguien, emana directamente del carácter único o de la autoridad del sujeto al que representa, al mismo tiempo que contribuye a construirla. Esa relación entre iconicidad y representación fidedigna construye la historia del retrato fotográfico y obliga a fugar su relato hacia sus usos sociales. En un principio, por relación con los usos tradicionales del retrato pictórico, el retrato cumplía la función de perseverancia: la de la persona retratada en el tiempo por venir. Esta pervivencia continuó por el camino de la evolución del retrato renacentista al de la pintura decimonónica: al aparato de continuidad se añaden un tipo de representaciones que permiten una identificación cada vez mayor con el retratado, un área mayor de rostro expuesta para que la fisionomía resulte incontestable, una descripción de marco más amplio que permita leer en el detalle las características que dan sentido al personaje representado. La domesticidad del retrato fotográfico –expuesto en la casa y también dentro del álbum familiar o cobijado en portafotos en miniatura que se podían llevar encima continuamente– y su paulatina presencia en medios –primero, en forma de postales y, luego, multiplicada su presencia a comienzos del siglo XX por su difusión en las publicaciones periódicas impresas– hicieron del retrato fotográfico un elemento fundamental de la cultura visual moderna. Cuando Walter Benjamin analizaba cómo la reproducibilidad técnica de la imagen fotográfica le hacía perder el aura del original, al mismo tiempo hablaba del retrato como un género redentor: la persona retratada sumaba un tipo de presencia, de fuerza representacional, que mantenía el aura aún más allá de la pérdida de la cualidad de original, que incluso la multiplicaba por efecto de sujeción de su táctica representacional... El retrato como una forma especialmente pregnante del poder social de las imágenes.

Por otra parte, el retrato, en sí mismo y por definición, es indisociable de su exposición pública. Los museos, las instituciones dedicadas a la producción del sistema expositivo, no fueron ajenos al desarrollo de las técnicas forenses o de la

medicina legal, sino que fueron su espacio de expresión pública por antonomasia. El Museo de Historia Natural de París exhibía el cráneo de Charlotte Corday, la asesina de Marat, pero también los de rebeldes argelinos o el cuerpo del asesino egipcio del general Kleber. Las técnicas fotográficas criminalísticas que Alphonse Bertillon ideó a finales del siglo XIX, como la antropometría judicial, tuvieron una gran influencia en las formas de estudiar los rasgos de lo real para poder trazar relatos deductivos ordenados en hechos y consecuencias. En 1910, el Departamento de Zoología del Museo de Historia Natural de Londres recibió el encargo de la Oficina de Guerra del ejército inglés de descubrir qué había ocurrido con los suministros enviados a sus tropas en Sudáfrica y Mauritania: paquetes de galletas herméticamente cerradas estaban infestados de polillas y, por tanto, eran inútiles para el consumo. El jefe del departamento, John Hartley, concluyó que los huevos de las polillas debieron ser puestos en algún momento entre la fabricación y el envasado, permitiendo a las larvas desarrollarse en las latas cerradas. La vitrina titulada *Army Biscuit Enquiry* explicaba fotográficamente el caso en el museo durante la década de los años 20. Esta vitrina no constituye tan solo un índice de propaganda de la utilidad pública del museo, sino que justifica metonímicamente el rigor de su verosimilitud: su realismo no es forzado, sino el fruto de una lógica científica indiscutible y unánime que se transparenta en el marco de la exposición.

Uno de los objetos científicos que más obsesionó a la sociedad victoriana, John Merrick, el llamado Hombre Elefante, por mediación de la actriz y promotora teatral Madge Kendal salió de su confinamiento en Spitalfields para asistir a una representación en el Teatro Real en Drury Lane en 1887. La Baronesa Burdell-Coutts les cedió su palco privado para ver el musical *El gato con botas* de E. L. Blanchard. Con sus ogros y gigantes y sus espectaculares decorados, la pieza engatusó a Merrick. Treves, su médico y biógrafo, escribió: “No le gustaba hablar de ello como una obra de teatro, sino cual si se tratara de la visión de un mundo verdadero”. Refiriéndose al príncipe prisionero de la obra, Treves insistió: “[Merrick] me preguntó qué hizo el príncipe cuando nos marchamos”. En su cuarto guardó hasta su muerte, como un fetiche de esa veracidad, un retrato del actor.

Las técnicas del *trompe-l'oeil*, del trampantojo, fueron claves a la hora de reemplazar los objetos con imágenes en el museo, a la hora de ayudar a creerse en otro lugar a través de trucos ópticos en la representación. El realismo teatral invadió los *displays* de los museos de historia natural de forma paulatina,

1 Peter Ford / Michael Howell: *La verdadera historia del Hombre Elefante*. Turner: Madrid, 2008. P. 211.

comenzando por las taxidermias para ir penetrando en las vitrinas hasta alcanzar sus fondos pintados y volverse, finalmente, diorama. Desde los años 20 del siglo XIX, los espectáculos de panoramas proliferaron entre la oferta cultural urbana de París: alporama, europorama, cosmorama, panstereorama, uranorama, phéistréphorama, hydrorama, diaphanorama, néorama... El más famoso fue el diorama de Louis Daguerre, quien también dio nombre a la primera fotografía de éxito comercial, al daguerrotipo. Precisamente, su procedimiento encontró pronta aplicación a escena, en el Ballet de *La Bella Durmiente* en la Ópera en 1825.

Lo que este texto pretende contar es cómo el retrato condensa la historia de la fotografía: la evolución del medio, pero también las posibilidades de introspección psicológica de cada tiempo; de sus usos sociales, pero también del modo en que la fotografía influye en la realidad para poco a poco convertirla, de antemano, en una experiencia por la imagen. Desde el psicoanálisis a los conductismos, de la escena teatral de Freud a la psique como lenguaje de Lacan, la fotografía permitió leer la conciencia a través del retrato. En la sociología, desde los tipos urbanos y las clases sociales a la confrontación postmoderna entre el individuo único y la masa imaginaria del mil –de Deleuze y Guattari– los modos de la ciudadanía se rastrean en el retrato. Finalmente, también las concepciones y órdenes políticos usaron el retrato fotográfico como vehículo de transmisión de ideología: desde la construcción de la imagen de poder a la imagen de la estrella mediática. Por último, y no menos clave, el retrato es el archivo de la memoria, la posibilidad más perentoria de salvaguardar la existencia. Es el género primordial a la hora de satisfacer paulatinamente las ansias de representación en los flujos informativos e históricos de la humanidad contemporánea.

El retrato es entonces un marco de legibilidad o un vector de significación sobre múltiples formas de analizar el mundo contemporáneo. Pero su naturaleza en sí es la que plantea esa relación cruzada elemental: una fotografía de retrato es un nexo entre alguien que mira su resultado, aquel que fotografió y la mirada –o su negación esquiva, escamoteada– del objeto retratado. En su *Sociología*, Georg Simmel reflexionó sobre las posibilidades abiertas por los bulevares y los nuevos medios de transporte colectivo para la construcción de la subjetividad a finales del siglo XIX: “En la mirada, que el otro recoge, se manifiesta uno a sí mismo. En el mismo acto en que el sujeto trata de conocer al objeto, se entrega a su vez a este objeto. No podemos percibir con los ojos sin ser percibidos al mismo tiempo. La

mirada propia revela al otro el alma, al tratar de descubrir el alma del otro”². Esta acción intersubjetiva se construye dentro de la cultura: “La capacidad fundamental del espíritu para separarse de sí mismo y enfrentarse a sí mismo como a un tercero, creando, conociendo, valorando, y obtener así la conciencia de sí mismo ha encontrado con el hecho de la cultura su radio más amplio, ha tensado al máximo el objeto contra el sujeto para reconducirlo de nuevo a éste”³. Cultura y objeto, obra de arte y espectador; pares tan tentadores que no extraña que a partir de esta tensión hubiese Benjamin desarrollado la fructífera noción de aura.

Una versión más compleja y actualizada de ese debate es la propuesta por la teórica de la cultura visual y lexicógrafa de la imagen Ariella Azoulay, en 2008⁴. un concepto que articula la dimensión social de la imagen fotográfica de un modo sofisticado y certero. Lo que llama ‘el contrato civil de la fotografía’ se produce entre el fotógrafo que toma la imagen, el uso que esta recibe y las personas que figuran en ella: según su planteamiento, la fotografía es necesariamente un documento de lo real, un registro que, ontológicamente, adquiere una condición política por negociación entre las partes implicadas, por la intrincada responsabilidad que los retratados, el autor y los usos de la imagen establecen en sí mismos. Lo civil, el estatus ciudadano que contiene la imagen fotográfica, no es un a priori, sino un conjunto de prácticas. Esas relaciones entrelazadas, escribe, “entre las tres partes implicadas en el acto fotográfico no están mediadas por ningún poder soberano y no están limitados a los lazos de una nación o estado o a un contrato económico”⁵. Mostrar una fotografía abre, así, un espacio político de relaciones sociales no regladas por las instituciones tradicionales: un emplazamiento para posiciones discursivas y producciones subjetivas en continua negociación, algo central en toda imagen que tenga como objeto una persona.

Los retratos de las vanguardias fotográficas

La relación entre la fotografía y la técnica precisa que la define se convierte en las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX en el espacio de trabajo que permite a los fotógrafos generar una estética plenamente fotográfica, independizada finalmente de la cultura visual pictórica. Esto se traduce en rupturas con respecto a los modos compositivos clásicos y en hallazgos en la mecánica y en

2 Georg Simmel: *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Tomo 2. Madrid: Alianza, 1986. P. 678. Cap. 9: ‘El espacio y la sociedad’.

3 De ‘El concepto y la tragedia de la cultura’ (1911). G Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba, 1999. P. 170.

4 Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*. Zone Books: New York, 2008.

5 *Íd.*, p. 24. (Trad. del autor).

la química fotográfica que permiten producir imágenes inéditas hasta el momento.

En cuanto al género del retrato, los avances en la velocidad de la obturación permiten desarrollar nuevos modos de fotografía de calle (Parkinson), llegando hasta la reivindicación del instante decisivo como momento fundamental de la imagen (Cartier Bresson). Los fotógrafos cercanos a los ismos artísticos hacen evolucionar el uso de la luz y las perspectivas, como los picados y los contrapicados (Maar, Hausmann, Paniagua), la distorsión (Kertesz) o recursos ya decimonónicos aplicados con voluntad estética diferencial, como la doble exposición (Stoumen). En paralelo, los lenguajes relacionados con la fotografía comercial, la moda o la publicidad, comienzan a permeabilizarse de los modos de las vanguardias, haciendo popular un modo iconográfico común (Horst, Newman). Al mismo tiempo, la evolución de nuevas disciplinas del saber lleva a convertir a la fotografía en su aliada, en un método más para desarrollar el trabajo científico (Bruehl y Ortiz Echagüe).

Lo importante de esas primeras décadas del siglo XX fue el ensanchamiento del campo epistemológico de la fotografía, lo que permitió que, ya a mediados de los años 50, se abriesen las puertas de una nueva perfección técnica, en una clásica edad de oro (Penn) pero que también daría lugar a brechas en el propio canon que entonces estaba en construcción, permitiendo la presentación pública de formas de vida que hasta entonces la fotografía había eludido como tema, más allá de la razón médica (Model o Parry). Esto se explica también atendiendo al desarrollo paralelo, y popular, de las nuevas formas de mapear la psique, con el psicoanálisis a la cabeza, que revelan el lado oculto de la producción de imágenes y de su lectura, la manera en que estas preceden y subyacen a la construcción de subjetividad. No en vano, Lacan reformula el momento de la adquisición de la conciencia de sí, en el niño, en base a la *Imago*, la imagen que reconoce de sí mismo como diferente a sí, en el estadio del espejo. La psicología, la construcción del yo, es en la segunda mitad del siglo XX una cuestión, sobre todo, de estética, en el lado de la imagen.

A medida que la fotografía avanza técnicamente hasta la reproducción del tiempo cero, sus usos científicos comienzan a legitimarla cada vez más como prueba: de un modo casi forense con respecto a la historia, la fotografía se independiza, contradictoriamente, para llegar aún más allá. Ese lugar diferencial, que la hace capaz de otras cosas, se produce por ese lugar en que la fotografía se cruza con los espacios, imaginarios, físicos y psicológicos, de cada uno de sus espectadores.

La promiscuidad del retrato después de la modernidad

Uno de los grandes espacios de trabajo abiertos por el pensamiento postmoderno es la definición de la alteridad como emplazamiento de construcción de la subjetividad. No en vano, en una globalidad cosmopolita, la lógica cotidiana en la vida en las grandes ciudades es el encuentro con personas desconocidas. El otro es aquel que devuelve la mirada y obliga a reconocerse o a confrontarse con uno mismo. El retrato fotográfico ha sido ese género fundamental que ha permitido esa confrontación en diferido, con la intensidad del momento de lo expuesto públicamente, entre cada uno y los otros.

Los personajes a los que atrae la mirada de García Alix, la ambigüedad de la transexualidad en Valérie Belin, el estadio intermedio y fugaz captado en los adolescentes por la cámara de Ingar Krauss o los enfermos de Alzheimer de Peter Granser –rostros que han perdido la educación gestual controlada por la conciencia estándar y que comienzan a revelar la libertad expresiva de la enfermedad mental– son ejemplos de nuevos temas posibles, pero también de las nuevas formas en que la fotografía es capaz de abrir su propio campo, con la inclusión del que mira en un espejo, de forma más amplia que nunca: con la infinita variabilidad de las formas de vida.

En esta misma dirección se produce otra fisura en la epistemología de Occidente: la apertura de los confines culturales del mundo que anuncia la doctrina postcolonial. El teórico norteamericano Craig Owens lo explicaba de esta manera: “Cuando descubrimos que hay varias culturas en lugar de una sola y, consecuentemente, al tiempo que reconocemos el final de una especie de monopolio cultural, sea ilusorio o real, nos sentimos amenazados por la destrucción gracias a nuestro propio descubrimiento. De repente se hace posible que no haya más que otros, que nosotros mismos seamos ‘otros’ entre otros más. Habiendo desaparecido todo significado unívoco y toda finalidad, se hace posible vagar entre las civilizaciones como si fuesen vestigios o ruinas. El conjunto de la humanidad global deviene museo imaginario: ¿Dónde iremos este fin de semana? ¿A visitar las ruinas de Angkor o a dar una vuelta en el Tivoli de Copenhague? Podemos imaginarnos fácilmente un tiempo cercano en el que cualquier persona educada sea capaz de dejar su país indefinidamente para poder degustar su propia muerte nacional en un interminable, infinito viaje”⁶.

6 Craig Owens: ‘The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism’ en Barbara Kruger / Lynne Tillman / Jane Weinstock: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1994. P. 166-167.

Malekeh Nayiny trabaja de forma monumental con las imágenes de sus álbumes de familia después de la fuga del Irán revolucionario. Como en todas las fotografías del repertorio cotidiano, de los ancestros y las efemérides que componían su tiempo, las poses de los sujetos reflejaban el carácter antinatural de lo forzado. El retrato de estudio, lejos de reproducir a la persona fielmente, la mitificaba, ya que se trataba de una realidad modificada cuya intención era plasmar y reinventar la imagen de los individuos fotografiados. A pesar de su similitud con la cultura fotográfica de estudio de Occidente, al representar un lugar de paso obligado para unas clases superiores de gusto europeizante que luego fueron destruidas después de la revolución, las imágenes de Nayini, ultraorientalizadas por medio de sus motivos textiles, revelan ese lugar en el que el otro no existe sino que es una construcción definida como espacio para la confrontación. Es ese mismo espacio el que reconstruyen los retratos de burkas con elementos domésticos comunes a la semiótica de la cocina –es decir, a la mujer– que Shadi Gharidian muestra de forma evidente en su trabajo. El rostro preformativo convertido en texto, en el caso del chino Zhang Huan, permite a la propia identidad cultural borrar o desdibujar los trazos de su fisionomía. Lo otro no es sólo un lugar para lo exótico sino también para revelar lo otro cotidiano, como en Marjana Kella y sus retratos de espaldas, o en la reconstrucción de las ceremonias cotidianas de su familia religiosa radical que retrata Angela Strassheim.

Al profundizar sobre sus implicaciones psicológicas, la fotografía pone en primer plano una temporalidad dislocada: la de la diferencia entre el aquí y el ahora de quién mira y el allí y entonces del instante fotográfico; una temporalidad negociada. Para el historiador de la cultura visual, Norman Bryson, por estas condiciones propias, la fotografía ayuda a encarnar la mirada, a devolverle un cuerpo entero a la visión euclidiana, pues conserva “la temporalidad deíctica de todo mirar”⁷. La contingencia de la deixis, la posibilidad fenomenológica de vivir la imagen en un tiempo, ha sido tradicionalmente negada por la producción de imágenes de Occidente. Es en el doble intervalo fotográfico entre el tiempo aquel y el ahora, y entre el aquello mostrado y lo que se recuerda, donde se da la posibilidad de la encarnación como un devenir público. Como una fotografía-recuerdo hecha para uno mismo, pero que vista por otros colabora en la fabricación de una memoria colectiva emocional que resitúa las posibilidades de subjetivación.

7 Jay Ver: Martin: Downcast Eyes. *The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

Además de ampliar y cuestionar las fronteras de la cultura occidental y de las formas de subjetividad canónicas, la postmodernidad se ha caracterizado también por su capacidad de poner en situación crítica las formas de comunicación que habían satisfecho las ansias de representación de Occidente desde la invención del concepto de masa en la sociedad de consumo. Los Estudios Culturales británicos comenzaron las llamadas Guerras Culturales para enfrentarse a los grandes relatos contruidos por las disciplinas del saber en más de un siglo de control por unos paradigmas científicos que a finales del siglo XX se tambalearon. En el campo de la fotografía, esto se transparentó en la transformación continua de los temas de encuadre, de los marcos de referencia que permiten la decodificación de una imagen por unas leyes de decoro, estilo o lenguaje determinadas.

El irlandés Willie Doherty es uno de los nombres clave en este terreno: sus obras obligan al espectador a confrontarse, a partir de una sutil manipulación de luz o de ambiente, con la imagen del ciudadano común del Ulster como un posible enemigo terrorista, para luego revelarlo ambiguamente como un prejuicio de la mirada nunca inocente del que la contempla. Douglas Gordon toma imágenes promocionales del *star system* del Hollywood clásico de los años 50, las manipula quemando los ojos de los actores retratados y luego las exhibe montando las imágenes sobre espejos: el espectador no sólo adquiere conciencia de la imposible e insalvable distancia con el icono, sino que se convierte también en responsable del acto casi *hooligan* de destrucción iconoclasta. La crítica feminista de los retratos en vídeo de Marina Núñez, convirtiendo la belleza tradicional en monstruosa, pertenecen a este mismo campo semántico: no es que trafique con las imágenes para depauperar su sentido, sino que resalta una cualidad de la mirada asociada a la lectura habitual que sus parámetros convencionales marcan. En un código más irónico o incluso mordaz se sitúan los trabajos de Andrés Serrano, representando el ideal norteamericano en una serie de personajes famosos retratados en patrones repetitivos derivados de la cultura del espectáculo, o Antony Goicolea, con un uso premeditado de los tópicos que la narrativa cinematográfica y escrita han pautado sobre la cultura adolescente con una aceptación global.

Pero los códigos establecidos no sólo han sido usados para demostrar el poder de perversión y contaminación del sentido en el ejercicio de lectura de las imágenes, sino para anunciar nuevas maneras de apropiarse de ellos, descontextualizados. Es el caso, por ejemplo, de las reappropriaciones de códigos de la tradición de la historia del arte, de la pintura occidental. Toni Catany propone ejercicios de pictorialismo que dignifican aquello –un tendero negro, por ejemplo– que

nunca hubiese tendido lugar como objeto en la pintura clásica de género, sino como motivo secundario. Algunos fotógrafos basan su trabajo en la revelación de sus fuentes: Gabriel Campuzano deforma la imagen para intentar acercarla al universo pictórico de Francis Bacon, Joan Fontcuberta confronta la Sábana Santa de Turín a su perfil fotográfico o Yasumasa Morimura se convierte a sí mismo en un autorretrato de Goya, en otra maniobra de desmontaje de la identidad colonial, al apropiarse como japonés de la faz de uno de los iconos de la tradición europea. La pintura del barroco, finalmente, sirve a Pierre Gonnord como marco de referente para su serie *Utópicos* donde hace de los mendigos de su barrio personajes velazqueños o de José de Ribera: la misma maniobra de dignidad que esos pintores habían aplicado al tratamiento de sus enanos y otras figuras de la corte de El Escorial, hoy tan apreciada y vista en paralelo perfecto con respecto a sus retratos de la familia real, es la que él aplica en sus imágenes para generar una nueva iconografía del otro cotidiano que el ciudadano espectador no pueda ya ignorar como parte de la definición de la ciudad.

La sociología ha sido, tradicionalmente, una de las disciplinas del saber que más se ha acercado a la fotografía como metodología analítica, con casos históricos importantes como el del trabajo de los niños de Lewis Hine o los proyectos de la Farm Security Administration del gobierno de Roosevelt. En la actualidad, este tipo de planteamientos no han perdido un ápice de actualidad, pero han pasado a revelar otro tipo de realidades insertadas no tanto en la clase social como en los marcos tipológicos de lectura de las profesiones convencionales. Así, las labores femeninas se convierten en un decoro extremadamente asfixiante en Naia del Castillo, los estudiantes de Koos Breukel adoptan el aspecto de los trabajadores de las fábricas de entreguerras, los mineros de Chao Song revelan más allá del documental la dignidad personal y la penuria laboral de un régimen extremo, como los novicios de Monika Czosnowska parecen remitir a una virginal iconografía de la santidad frente a la que se opone la realidad de su fragilidad adolescente. En el extremo de esta escala están trabajos como los retratos de toreros por Rinekke Dijkstra, que vuelve débil y herida una de las imágenes clásicas de la masculinidad latina, o las fotografías de Julie Moos, donde junta a criadas con sus 'amas' de un modo que parece obvio hasta que la evolución de la serie y los atuendos de los personajes comienzan a hacer dudar sobre si el indicativo tradicional de raza es suficiente para inferir quién es empleada y quién empleadora.

La construcción de la esfera pública, que a través del pensamiento de Jürgen Habermas, también ha sido una de las más exitosas modas culturales a finales del

siglo XX, ha tenido en la fotografía un aliado fundamental. La *street photography* del turco Albrecht Tübke o los retratos de habitantes del campo finlandés de Esko Mannikko parecen tópicos fuera de tiempo, de un Berlín de los 80 o de una película rusa de entreguerras. Pero esta forma de ver tan sólo tiene que ver con la cercanía de un contexto determinado y la contribución de esta proximidad a la lectura de la imagen: cuando Carlos Pérez Siquier retrata los habitantes o turistas de la costa española mediterránea, tumbados al sol, podría también parecer que la serie confrontase al público a unos eternos años 60, bajo la máxima de un *Spain Is Different* nunca periclitada. De lo que hablan fotografías como estas es de cómo la gente, una vez que sale a la calle, realiza una representación de sí misma, de forma premeditada, consciente o inconsciente, desde la forma de vestir a los gestos, que es adoptada como código social. Las modas particulares parecen asociadas a tiempos concretos, a clases sociales determinadas y a unas condiciones de procedencia geopolítica legibles. En la imagen, como en lo real, el resto de la gente interpreta esos códigos de un modo naturalizado... Mientras los intérpretes son simultáneamente codificados por los ojos de los otros, una y otra vez.

De nuevo es interesante retomar el planteamiento de la teórica Ariela Azoulay, en cuanto que el documento fotográfico es en sí mismo esfera pública, de un modo casi ontológico en cuanto al retrato se refiere. Para ella, la ciudadanía es una institución, un estatus que implica una serie de prácticas conjuntas. Las fotografías de ciudadanía son un manifiesto no unívoco, abierto precisamente a su negociación entre los miembros de la ciudadanía misma que, por definición, participan desde su contemplación y análisis de su proceso de creación: tienen una responsabilidad fundamental, al cruzarse con ellas, como si hubiesen apoyado los dedos del fotógrafo sobre el botón del obturador en cada toma.

Una fisura perdida de la postmodernidad, por la visión negativa que lo emocional recibe en la masculina sociedad de la cultura empresarial del capitalismo triunfante y también por la frialdad aparente de las lógicas científicas que articulan los discursos culturales, ha sido la de los afectos. En los años 60, las propuestas más cercanas a las prácticas conceptuales contenían humor, pasión o grados de emotividad melancólica que sus epígonos cosméticos del siglo siguiente han convertido en asepsia y en anestesia afectiva. Una faceta fundamental en el retrato de las décadas de los 70, los 80 y los 90 ha sido la ruptura de los límites entre lo público y lo privado, la conversión calculada de lo personal en político: la ruptura de la barrera iconográfica de lo íntimo. Sin duda su abanderada ha

sido la estadounidense Nan Goldin, pero de que sus estrategias todavía perviven, aún bajo otra estética más controlada, son prueba trabajos como los de Annalew Lowes, retratando una y otra vez a sus vecinos con una metodología que implica la verdadera convivencia con sus modelos para obtener sus resultados.

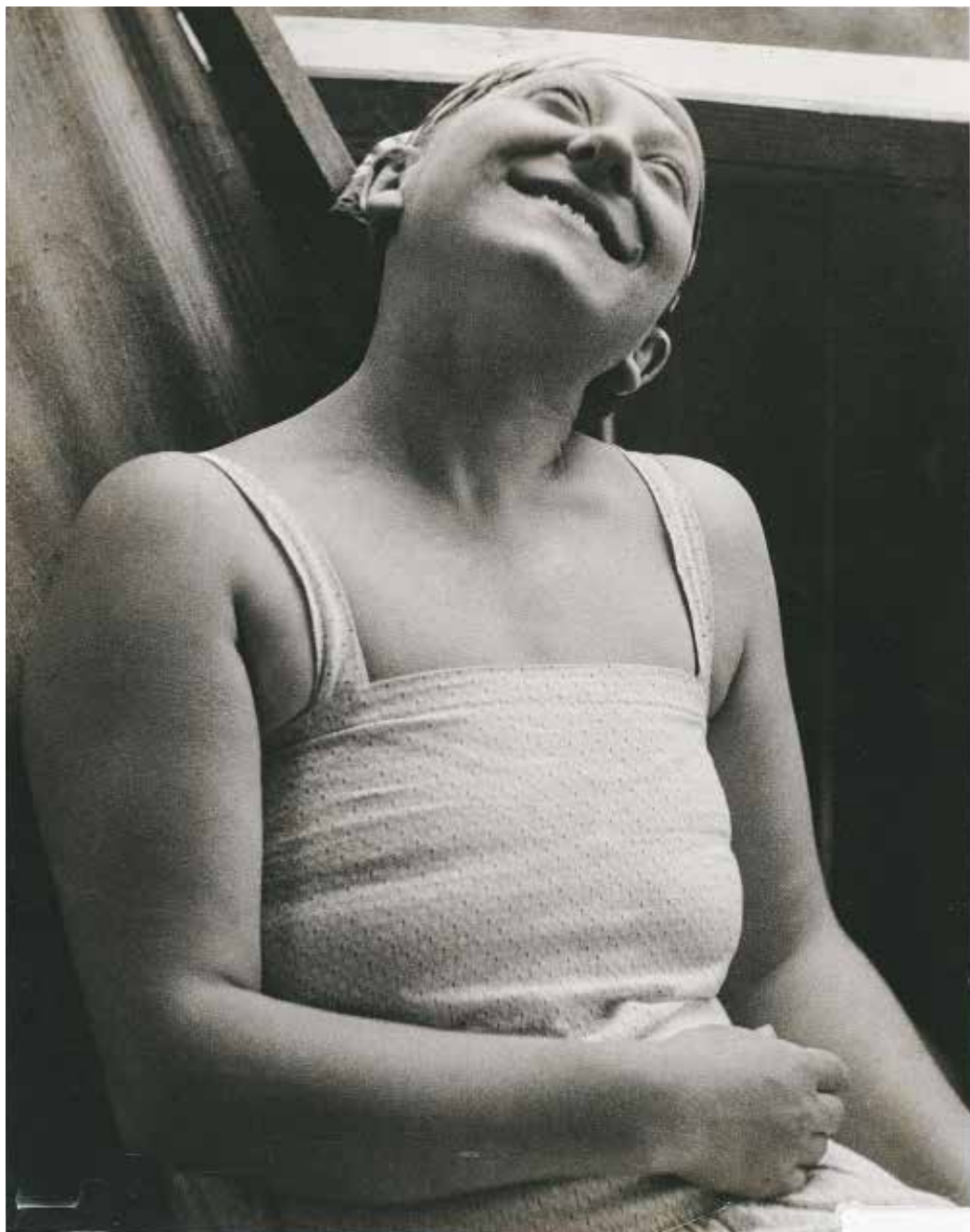
La limitación misma del género, la cuestión de si es aún posible hacer retratos que, metodológicamente fríos, con composiciones calculadas, sean capaces de rescatar una supuesta identidad o una personalidad psicológica concretas, son el tema de trabajo de autores tan diversos como Humberto Ribas o Thomas Ruff. Este asunto adquiere una cualidad casi póstuma o lapidaria en las imágenes de José Luis Santalla: los retratados aparecen con los ojos cerrados, clausurando, como en un sueño eterno, la posibilidad de comunicación directa con el espectador, volviéndose, de nuevo, como en una momia egipcia o un rostro conservado en formol, un testimonio fisiognómico; el rostro como singular mapa de rasgos anatómicos, dispuesto para la frialdad del análisis de cada modo preciso de individuación personal.

En esta galería de retratos aún hay cabida para un último apunte, casi como un pie de página, relacionado con una ambición de la fotografía que se remonta a sus propios orígenes: la capacidad de captar el discurrir del tiempo en su interior. Un retrato es, por definición, un pasado, un momento anterior de un cuerpo fijado como imagen por un instante de tiempo determinado por virtud de la técnica fotográfica. El coreano Kyungwoo Chun hace retratos de dos personas en diálogo durante treinta minutos. Pere Formiguera realiza en *Cronos* diez años de retratos de su madre en los que repite una y otra vez la misma iluminación y la misma composición, para obviar el paso intermitente del tiempo entre cada imagen. Bradley McCallum y Jaqueline Tarry fotografían a mendigos de la ciudad de Seattle detenidos y mirando a la cámara durante una hora, desafiando las leyes locales que prohíben quedarse quieto y no hacer nada en el espacio público y revelando el tiempo múltiple de la vida de cada individuo en su interior. La serie se llama *Endurance*, que significa resistencia, pero que también puede traducirse por *resiliencia*: la capacidad humana de asumir con flexibilidad situaciones límite y sobreponerse a ellas; pero también la capacidad de un material elástico para absorber y almacenar energía de deformación. Cuando se propone esta última asociación, el material elástico no es la fotografía, sino la subjetividad densa, cambiante, absorbente, infecciosa y deformada a la que aquella da lugar una y otra vez, para confrontarse con quien la mira y cerrar el acuerdo con quién la ha realizado... mientras dure la imagen.





















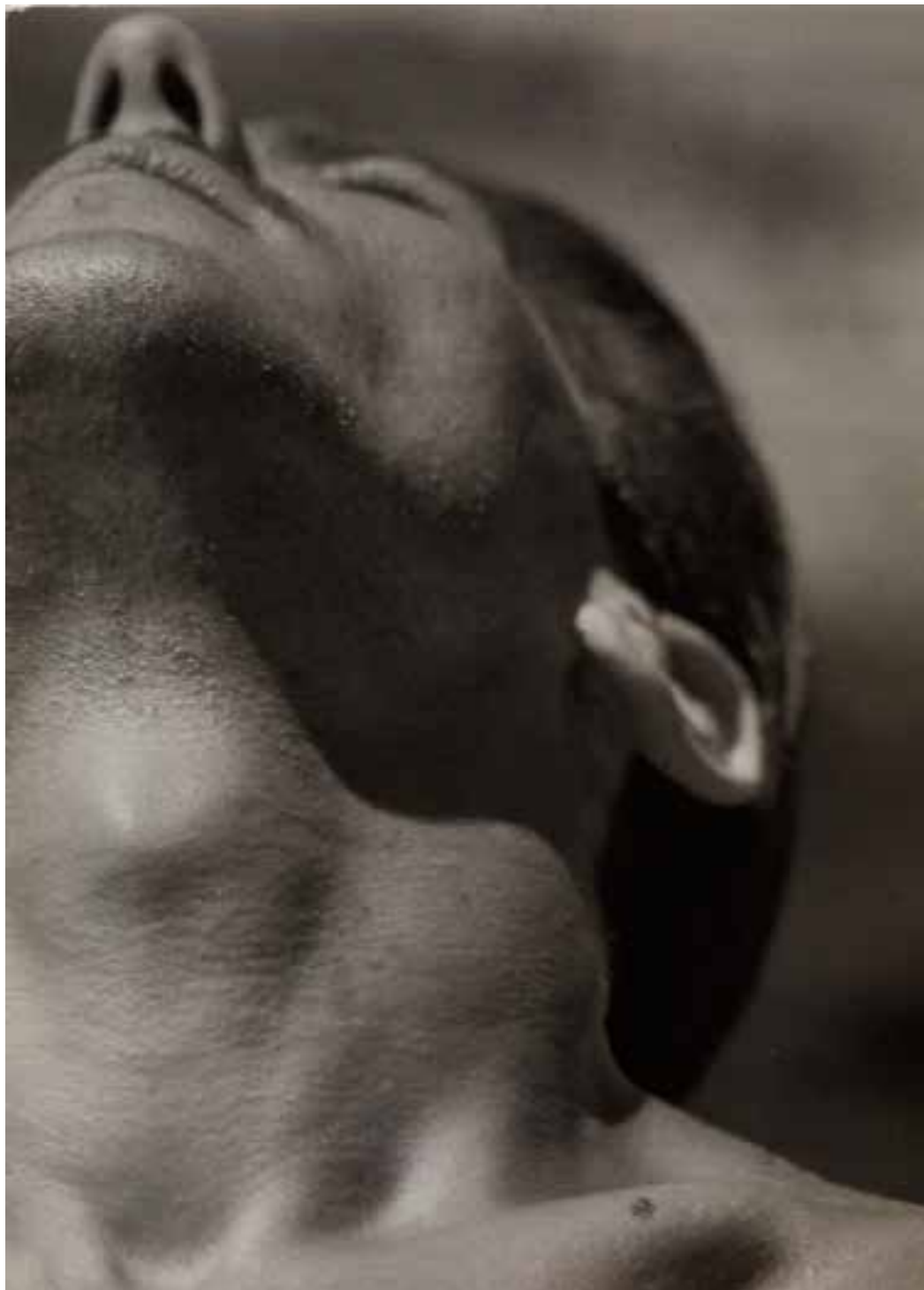
































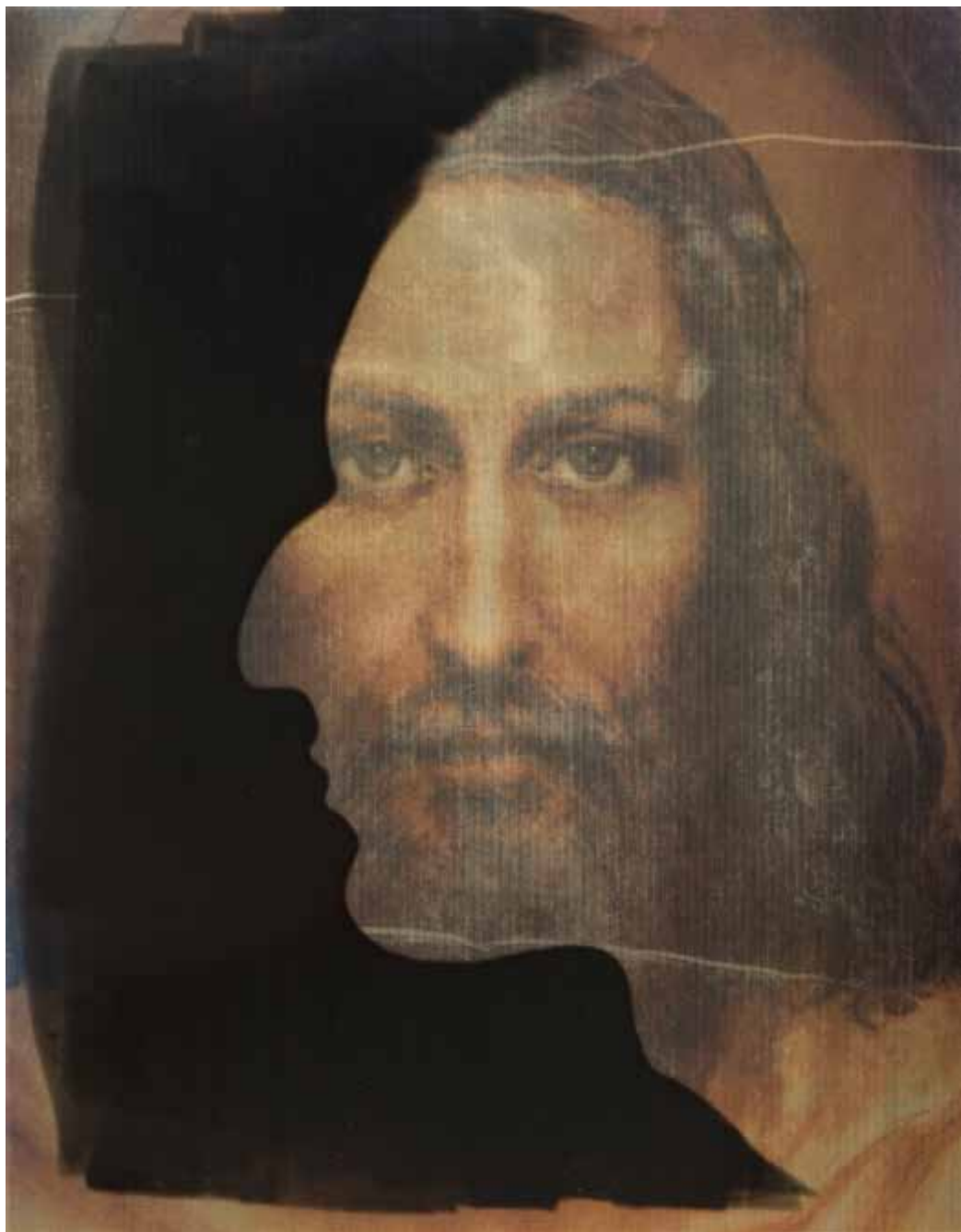


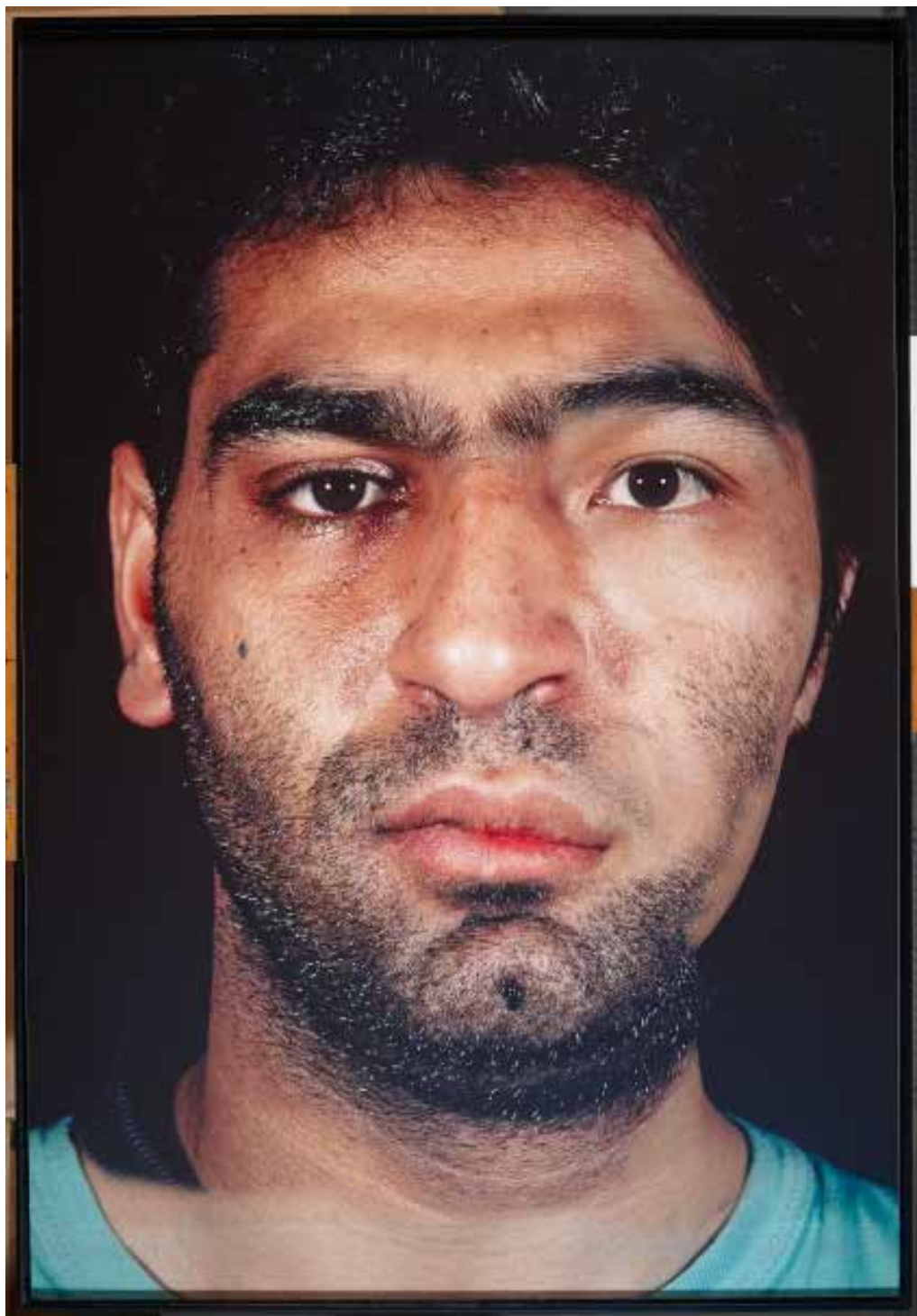
Estudio para un retrato de Francis Bacon .
Agosto . 1995



















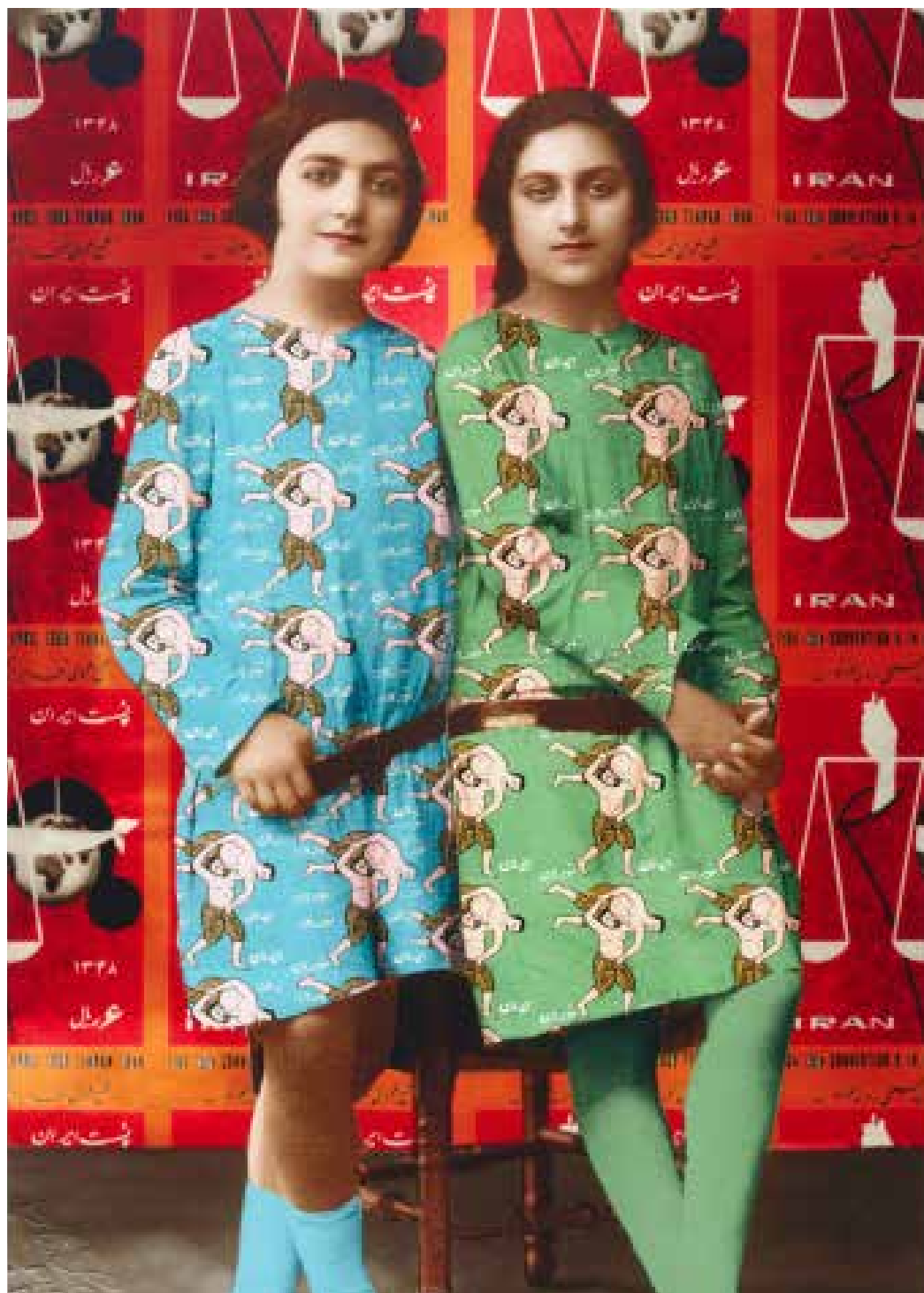






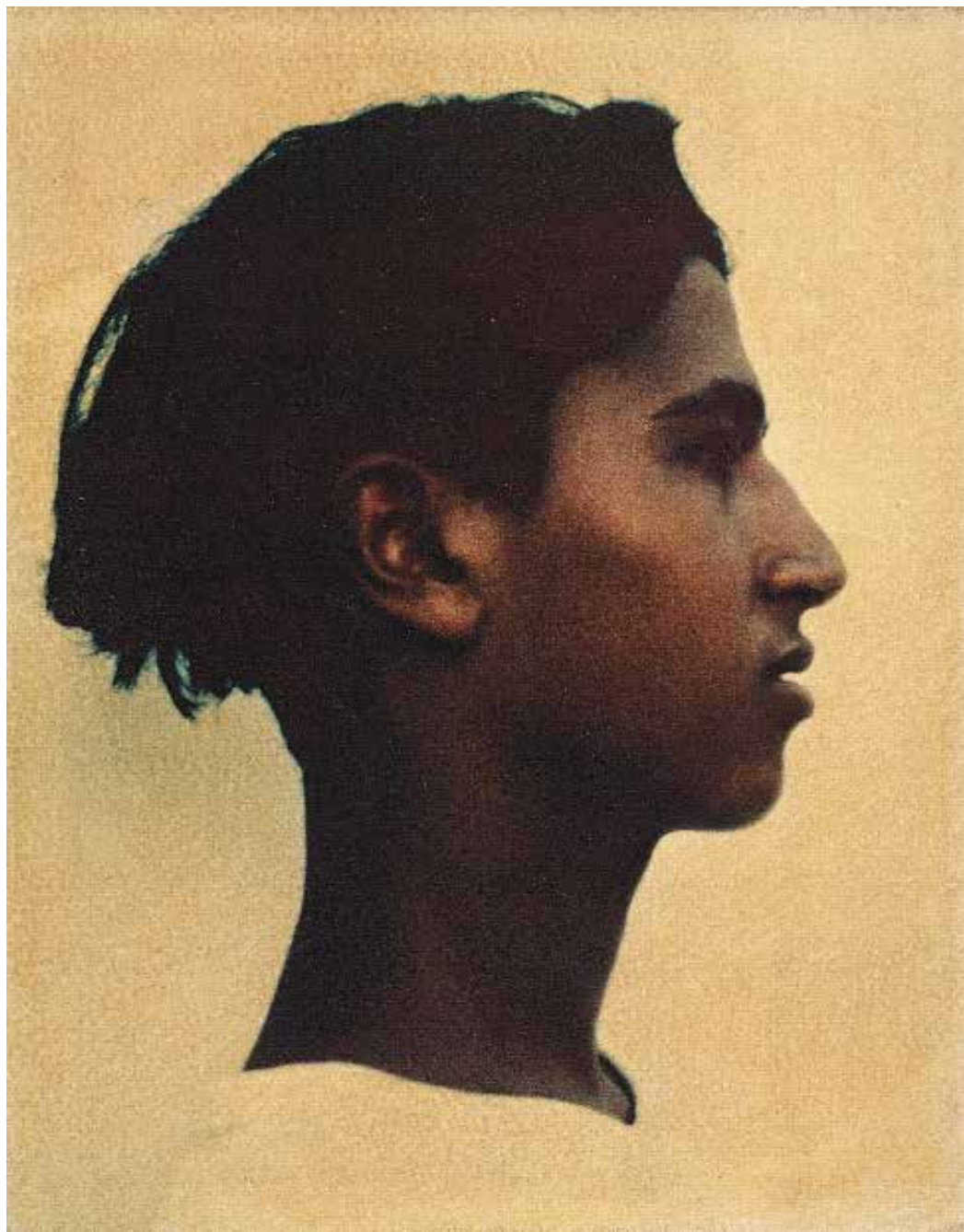


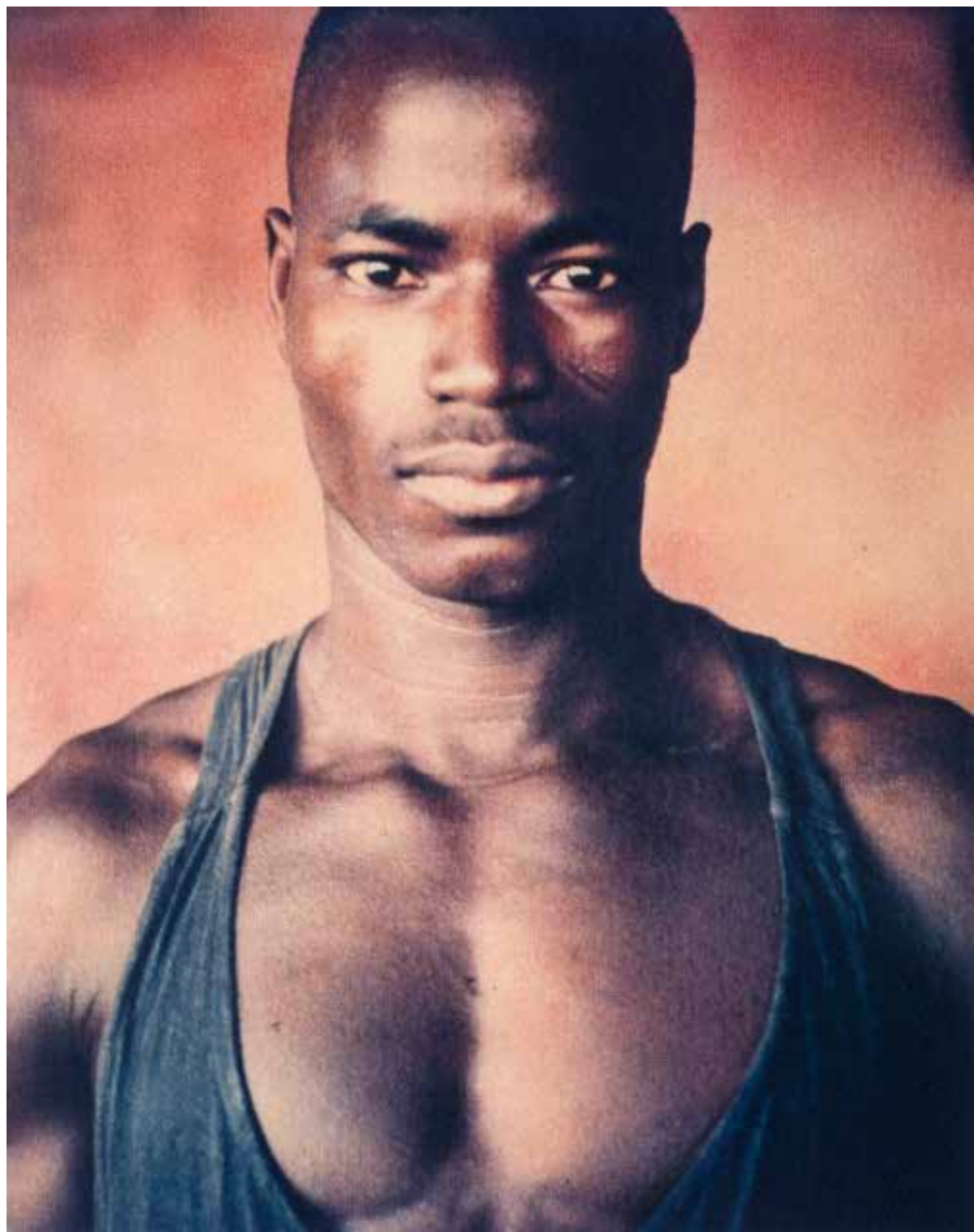




My aunt Touran and Iran, Serie Updating a family album | 2000 | 65







































Woman having her hair in a knot, Serie Reversed Portraits | 1997 | 85















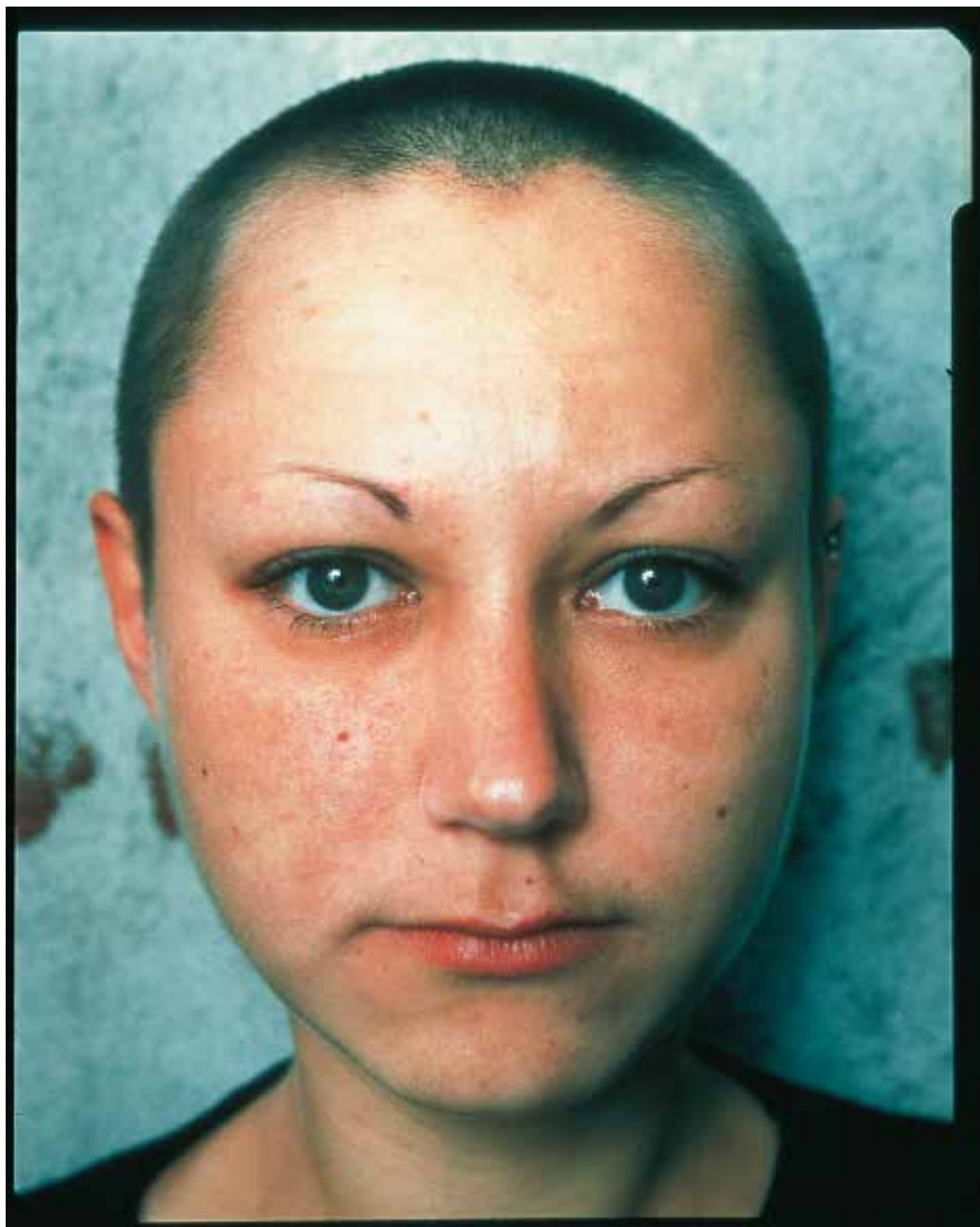




























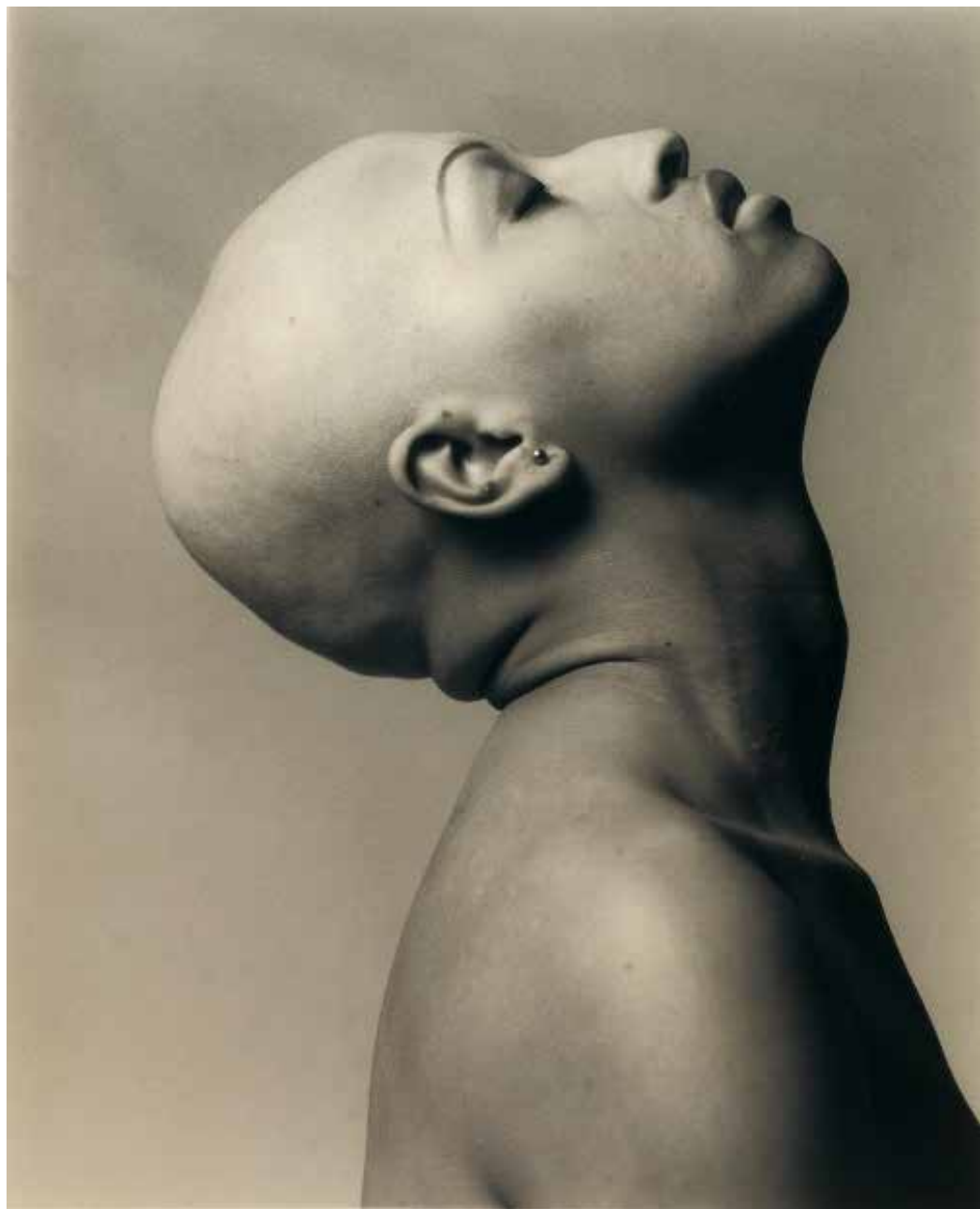












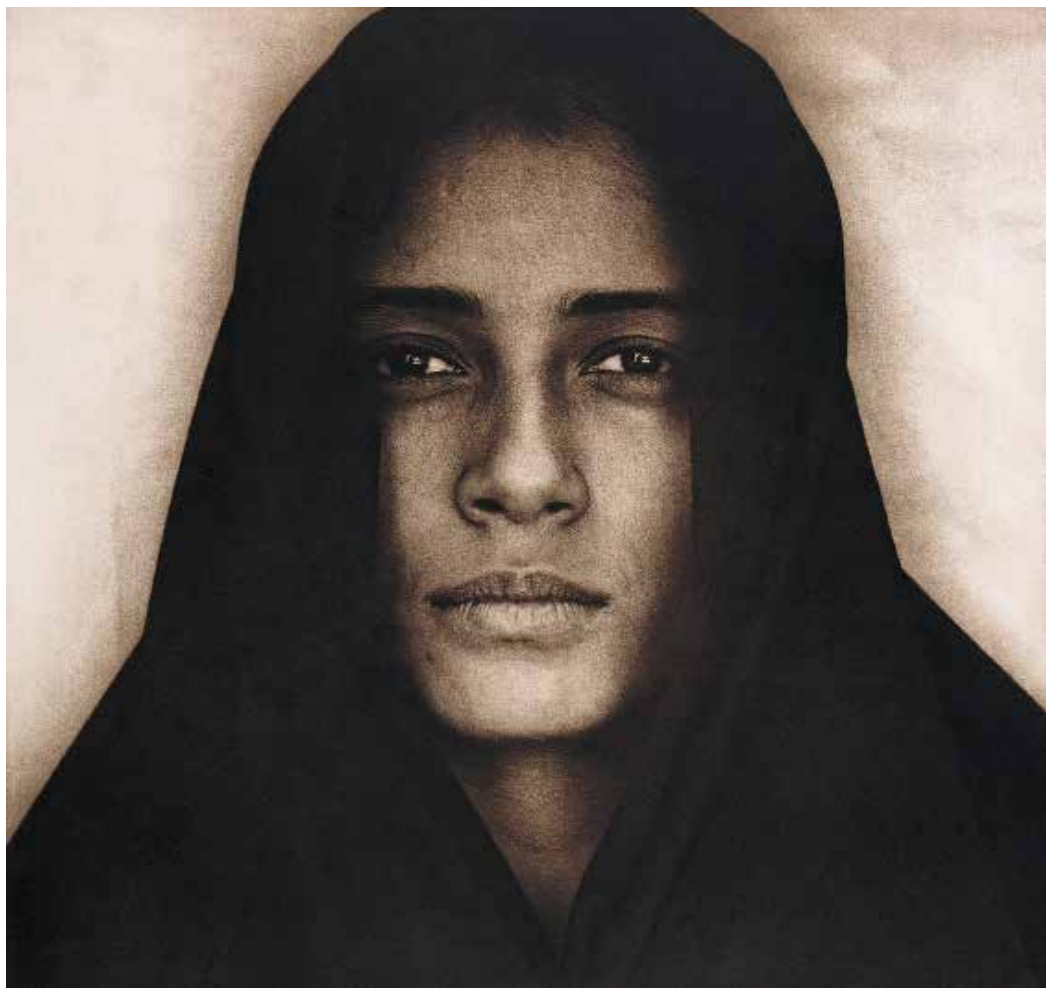






















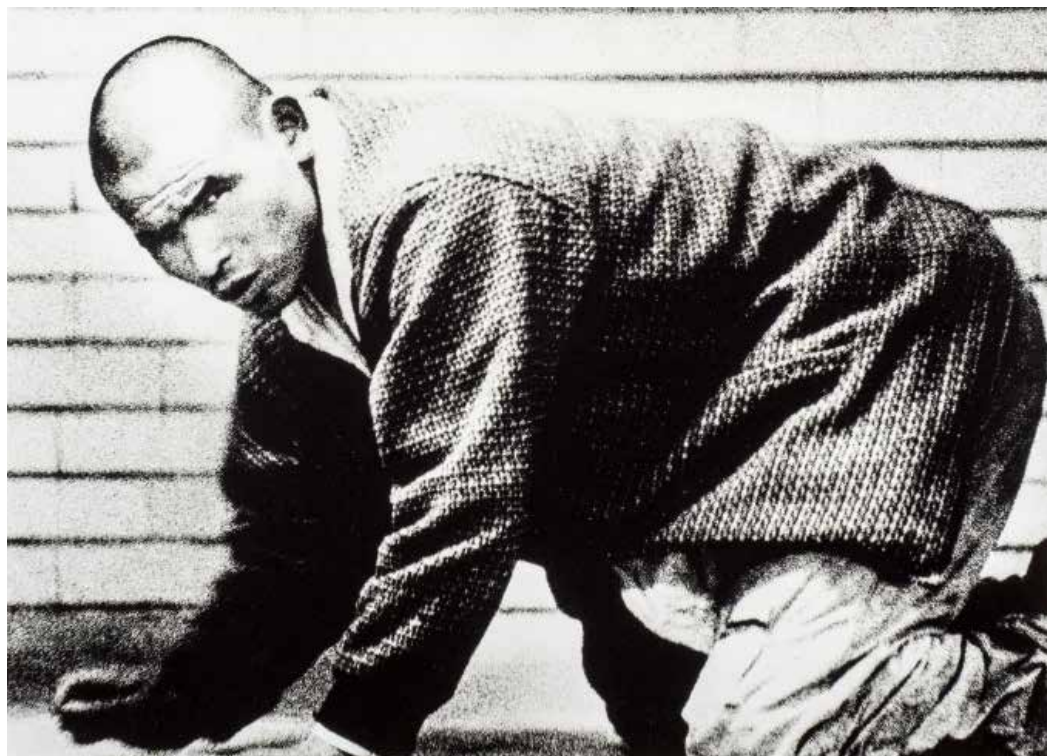




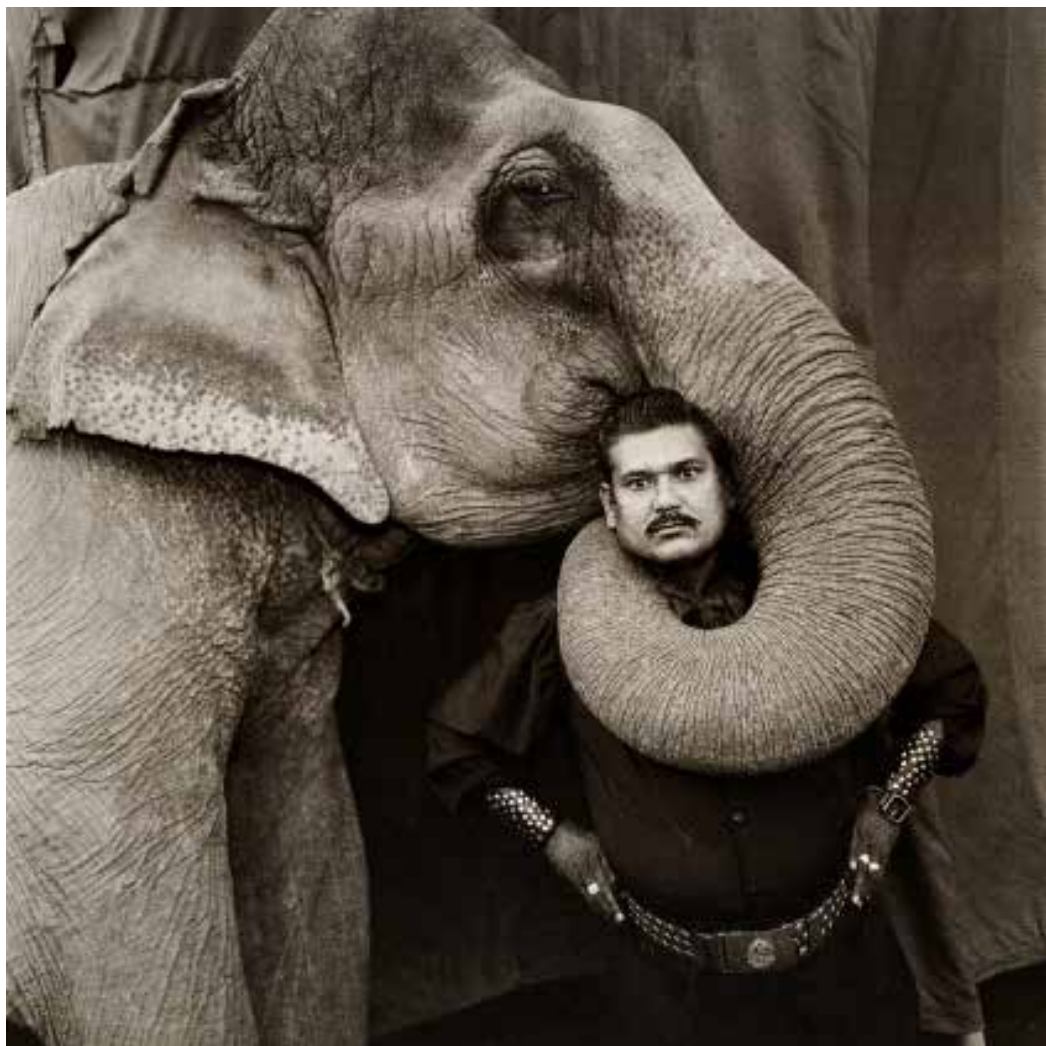


Andy Warhol | *Self-Portrait in Drag* | 1979 | 131

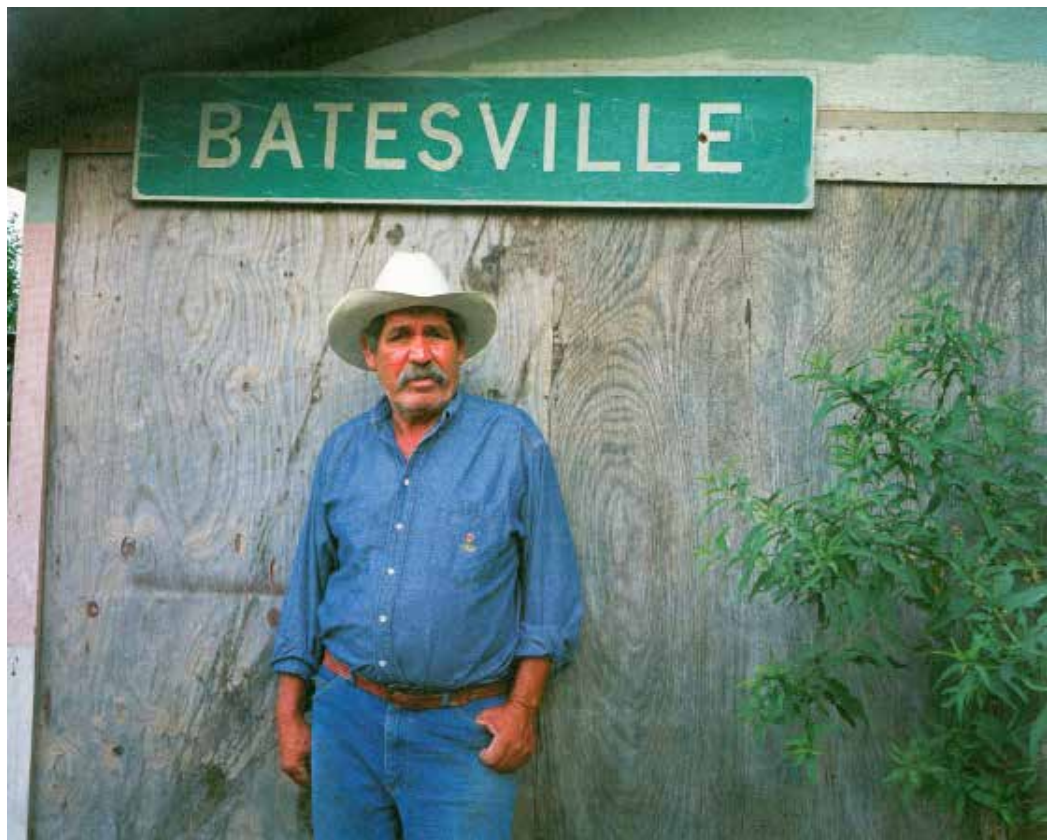








Ram Prakash Singh with His Elephant Shyama. Great Golden Circus, Ahmedabad | 1990 | 135







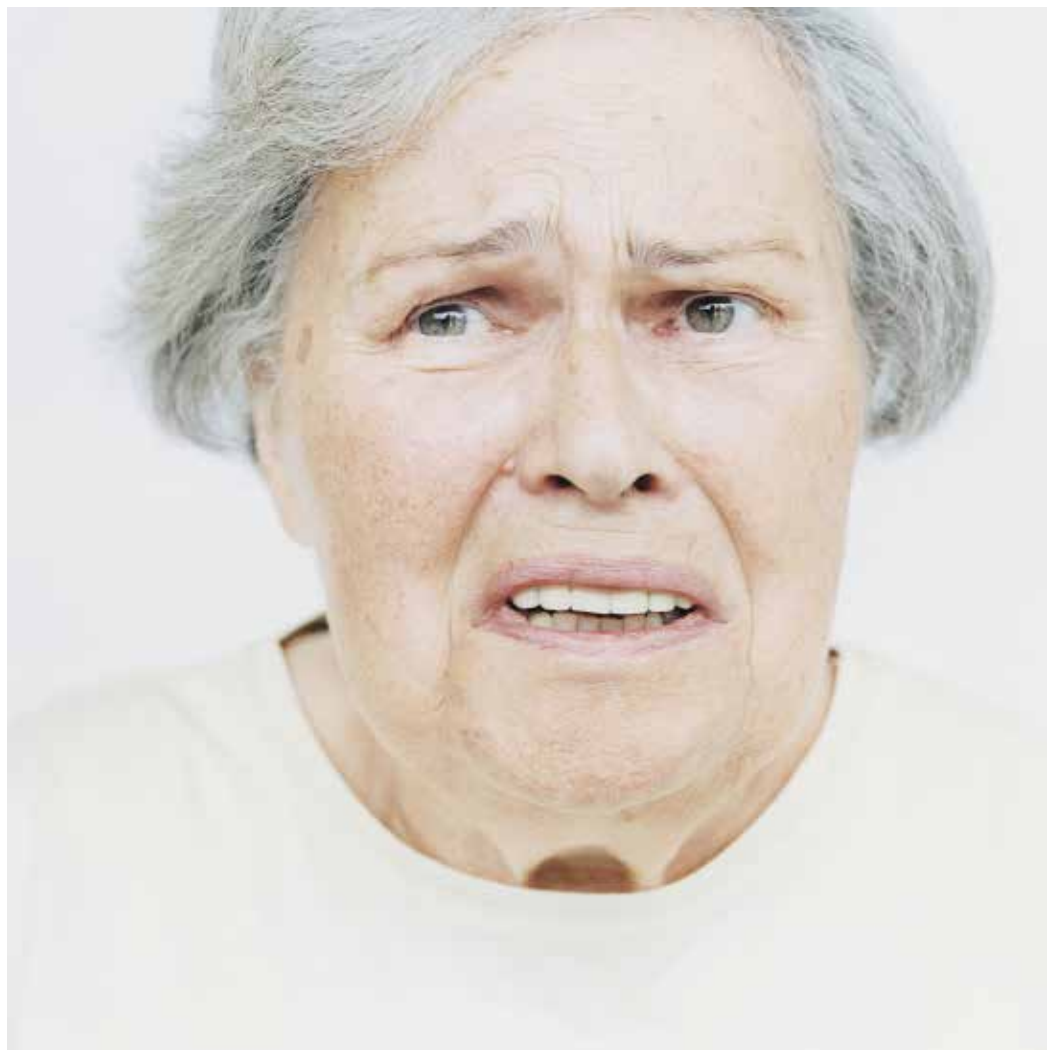


























Self Portrait with Fried Eggs, Serie Self-Portraits 1990–1998 | 1996 | 153











Índice de autores

Belin, Valérie | **115**

Transsexuals (Untitled), 2001
Gelatina a las sales de plata,
160 x 125 cm

Breukel, Koos | **81**

Student, Amsterdam, 1995
Gelatina a las sales de plata,
120 x 111 cm

Bruehl, Anton | **39**

Madre de las montañas,
México, 1932
Gelatina a las sales de plata,
36 x 43.5 cm

Campuzano, Gabriel | **49**

Estudio para un retrato de Francis
Bacon, 1995
Transporte de polaroid,
8.5 x 8.5 cm

Cánovas, Carlos | **109**

San Juan de Luz,
Serie María Fugit, 1992
Impresión Inkjet, 36 x 54 cm

Cartier-Bresson, Henri | **32**

Quai de Javel, París, 1932
Gelatina a las sales de plata,
12.3 x 18.1 cm

Castillo, Naia del | **66**

Espacio doméstico - Labores,
Serie Atrapados 2000-2002, 2001
C-print, 100 x 76 cm

Català, Julia | **108**

Julia, 2003
Gelatina a las sales de plata,
82 x 82 cm

Catany, Toni | **69**

A Ghana, al mercat de
Kumasi, 1995
Polaroid transportado sobre
papel, 24 x 18.8 cm

Catany, Toni | **68**

A Pampatar, Venezuela, 1996
Polaroid transportado sobre
papel, 24 x 18.8 cm

Chao, Song | **122-124**

Serie Miners I, 2000-2002
Gelatina a las sales de plata,
50 x 40 cm c/u

Chun, Kyungwoo | **70-73**

Serie Thirty Minutes Dialog, 2000
Gelatina a las sales de plata,
40 x 50 cm c/u

Codesal, Javier | **46-47**

Fábula a destiempo
1996
Vídeo, 2h 4min 24seg

Czosnowska, Monika | **104**

Johanna, Serie Novizen, 2004
C-print, 78 x 66 cm

Czosnowska, Monika | **105**

Rafael, Serie Novizen, 2004
C-print, 78 x 66 cm

Dijkstra, Rineke | **140**

Forte da Casa, Portugal,
May 20, 2000
C-print, 35 x 28 cm

Doherty, Willie | **97**

Non-Specific Threat, 2004
Vídeo, 46min 54seg

Dora Maar | **24**

Lise Deharme chez elle, 1936
Gelatina a las sales de plata,
21.4 x 17.3 cm

Fabinger, Jaroslav | **40**

Porträt, 1930
Gelatina a las sales de plata,
22 x 16 cm

Fontcuberta, Joan | **54**

Sant Sudari, Serie Doble Cos, 1992
Gelatinobromuro de plata,
(fotograma sobre lámina)
33 x 26 cm

Formiguera, Pere | **151**

Mare, Serie Cronos, 1991-2001
Gelatina a las sales de plata,
24.5 x 18.5 cm c/u

García-Alix, Alberto | **111**

El Yiyo, 1996
Gelatina a las sales de plata
virada al selenio y tintada,
46.5 x 40.5 cm

García-Alix, Alberto | **112**
*Elena Mar en estado de buena
esperanza*, 1988
Gelatina a las sales de plata
virada al selenio y tintada,
36.5 x 36 cm

García-Alix, Alberto | **113**
Patricia, 1986
Gelatina a las sales de plata,
38 x 31 cm

Garnell, Jean-Louis | **157**
Portraits #1, 1988
C-print, 71 x 63 cm

Garnell, Jean-Louis | **156**
Portraits #8, 1989
C-print, 71 x 63 cm

Garnell, Jean-Louis | **158**
Portraits #9, 1989
C-print, 71 x 63 cm

Ghaddirian, Shadi | **56**
Like Everyday #5, 2001
C-print, 51.5 x 50.7 cm

Ghaddirian, Shadi | **58**
Like Everyday #9, 2001
C-print, 51.5 x 50.7 cm

Ghaddirian, Shadi | **59**
Like Everyday #10, 2001
C-print, 51.5 x 50.7 cm

Ghaddirian, Shadi | **60**
Like Everyday #13, 2001
C-print, 51.5 x 50.7 cm

Ghaddirian, Shadi | **57**
Like Everyday #16, 2001
C-print, 51.5 x 50.7 cm

Goicolea, Anthony | **89**
Classroom, 2002
Vídeo, 6min 4seg

Goldin, Nan | **127**
Suzanne on her bed,
New York City, 1983
Cibachrome, 40 x 60 cm

Gonnord, Pierre | **132**
Eladio, Serie *Utópicos*, 2004
C-print, 165 x 125 cm

González de Palma, Luis | **120**
El silencio, 1994
Fotgrabado, 60 x 63.5 cm

Gordon, Douglas | **52**
*Self-portrait of you + me (Barbara
Stanwyck)*, 2006
C-print, 62.5 x 62.5 cm

Gordon, Douglas | **53**
*Self-portrait of you + me (John
Mills)*, 2006
C-print, 62.5 x 62.5 cm

Granser, Peter | **144**
Portrait 1, Serie *Alzheimer*, 2001
C-print, 100 x 100 cm

Granser, Peter | **145**
Portrait 2, Serie *Alzheimer*, 2001
C-print, 100 x 100 cm

Granser, Peter | **146**
Portrait 3, Serie *Alzheimer*, 2001
C-print, 100 x 100 cm

Granser, Peter | **147**
Portrait 19, Serie *Alzheimer*, 2001
C-print, 100 x 100 cm

Hausmann, Raoul | **37**
Vera, 1931
Gelatina a las sales de plata,
4.1 x 5 cm

Horst P. Horst | **29**
Edith Sitwell, *New York*, 1948
Platino paladio, 35.5 x 28 cm

Huan, Zhang | **106**
De la serie *Family Tree*, 2000
C-print, 230 x 186 cm

Iturbide, Graciela | **119**
La niña del peine, *Juchitán*,
México, 1980
Gelatina a las sales de plata,
23.3 x 16.8 cm

Kella, Marjaana | **82**
Man with eyeglasses, Serie
Reversed Portraits, 1997
C-print, 76 x 56 cm

Kella, Marjaana | **83**
Short-haired woman, Serie
Reversed Portraits, 1997
C-print, 76 x 56 cm

Kella, Marjaana | **85**
Woman having her hair in a knot,
Serie *Reversed Portraits*, 1997
C-print, 76 x 56 cm

Kella, Marjaana | **84**
Woman in leopard figured blouse,
Serie *Reversed Portraits*, 1997
C-print, 76 x 56 cm

Kertész, André | **45**
Distortion, 1930
Gelatina a las sales de plata,
23.2 x 15.8 cm

Koppitz, Rudolf | **35**
Badekappen, hacia 1930
Gelatina a las sales de plata,
19 x 22.6 cm

Krauss, Ingar | **143**
Untitled (Hannah on Sofa), 2004
C-print, 28 x 36 cm

Krauss, Ingar | **142**
Untitled (Konstantin), 2004
C-print, 35.5 x 28 cm

Levitt, Helen | **34**
New York (Boy in doorway),
hacia 1938
Gelatina a las sales de plata,
11.9 x 11.6 cm

Louwes, Annaleen | **149**
Studies of Ko Moreau, #063-b, 2001
C-print, 61 x 48 cm

Louwes, Annaleen | **148**
Studies of Ko Moreau, #075-c, 2001
C-print, 61 x 48 cm

Lucas, Sarah | **154**
Human Toilet II, Serie *Self-Portraits*
1990-1998, 1996
Impresión digital, 78.5 x 59 cm

Lucas, Sarah | **152**
Human Toilet Revisited, Serie
Self-Portraits 1990-1998, 1998
Impresión digital, 78.5 x 59 cm

Lucas, Sarah | **153**
Self Portrait with Fried Eggs, Serie
Self-Portraits 1990-1998, 1996
Impresión digital, 78.5 x 59 cm

Männikkö, Esko | **137**
Casimiro, Batesville, 1996
C-print, 91 x 108 cm

Mark, Mary Ellen | **134**
Hollywood Boulevard, Hollywood,
California, 1987
Gelatina a las sales de plata,
37 x 37 cm

Mark, Mary Ellen | **135**
Ram Prakash Singh with His Elephant
Shyama. Great Golden Circus,
Ahmedabad, 1990
Platino, 48.5 x 49 cm

Martin, Patricia & Marie-France | **130**
C'est COMME être, 2003
Vídeo, 8min 35seg

Masana, Josep | **41**
Sin título, hacia 1933
Gelatina a las sales de plata,
23 x 17 cm

McCallum, Bradley / Tarry,
Jacqueline | **141**
Johnny (Aug 6th, 2002; 1:01-2:00
pm), Serie *Endurance*, 2003
C-print, 129.5 x 103.5 cm /
Vídeo, 1h 50min 22seg

Model, Lisette | **31**
Newspaperman, Paris, 1938
Gelatina a las sales de plata,
49.7 x 39.7 cm

Molder, Jorge | **90-91**
Untitled, Serie o Azul do Céu a
G.B., 2000
Fotografía impresa sobre grabado
en zinc, 26 x 26 cm c/u

Moos, Julie | **78**
Domestic (Bell and Beebe), 2001
C-print, 102 x 107 cm

Moos, Julie | **80**
Domestic (Beverly and Malinda),
2001
C-print, 102 x 107 cm

Moos, Julie | **79**
Domestic (Jim and Terry), 2001
C-print, 102 x 107 cm

Morimura, Yasumasa | **129**
Retrato de un sátiro con un cubo puesto, Serie *Los Nuevos Caprichos*, 2004
Gelatina a las sales de plata, 59 x 49 cm

Moriyama, Daido | **133**
Shinjuku Station from Japan – A photo Theatre, 1968
Gelatina a las sales de plata, 40 x 50 cm

Nayiny, Malekeh | **65**
My aunt Touran and Iran, Serie *Updating a family album*, 2000
Impresión digital, 100 x 63 cm

Nayiny, Malekeh | **62**
My father and his brother Taba, Serie *Updating a family album*, 1998
Impresión digital, 100 x 63 cm

Nayiny, Malekeh | **64**
My mother and her sister Homa, Serie *Updating a family album*, 2000
Impresión digital, 100 x 63 cm

Nayiny, Malekeh | **63**
My parents' wedding, Serie *Updating a family album*, 1998
Impresión digital, 100 x 63 cm

Nehr, Eric | **88**
Audrey, 1998
C-print, 70 x 59.5 cm

Nehr, Eric | **87**
Boubatt, 2000
C-print, 70 x 59.5 cm

Nehr, Eric | **86**
Karine, 1999
C-print, 70 x 59.5 cm

Newman, Arnold | **28**
Georges Mathieu, 1954
Gelatina a las sales de plata, 24.5 x 19.4 cm

Núñez, Marina | **61**
Sin título (monstruos, Carmen), 2005
Vídeo, 1min 17seg

Ortiz Echagüe, José | **23**
Niños cantores, 1934
Carbón directo, 39 x 29.8 cm

Paniagua, Cecilio | **38**
Escorzo, 1934
Gelatina a las sales de plata, 21.4 x 15 cm

Parkinson, Norman | **27**
Wenda Parkinson (née Rogerson), 1949
Gelatina a las sales de plata, 40.4 x 30.8 cm

Parry, Roger | **44**
Hermaphrodite, hacia 1928-1930
Gelatina a las sales de plata a partir de negativos sobrepuestos, 13 x 18 cm

Penn, Irving | **25**
Ivy Compton-Burnett, Londres, 1958
Platino paladio, 49.3 x 49.3 cm

Peral, Alberto | **48**
Rotadores azules, 1996
C-print, 187 x 80 cm

Pérez, Javier | **50**
Autorretrato, 1993
Gelatina a las sales de plata virada al selenio, 34.4 x 27 cm

Pérez Siquier, Carlos | **76**
Cabo de Gata, Serie *La Playa*, 1973
C-print, 12 x 12 cm

Pérez Siquier, Carlos | **74**
Roquetas de Mar, Serie *La Playa*, 1974
C-print, 12 x 12 cm

Pérez Siquier, Carlos | **75**
Roquetas de Mar, Serie *La Playa*, 1974
C-print, 12 x 12 cm

Pérez Siquier, Carlos | **77**
Roquetas de Mar, Serie *La Playa*, 1975
C-print, 12 x 12 cm

Plossu, Bernard | **118**
París, 1990
Gelatina a las sales de plata, 21 x 21.5 cm

Pomes, Leopoldo | **36**
Escollera, 1958
Gelatina a las sales de plata, 11 x 18 cm

Rivas, Humberto | **117**
María, 1979
Gelatina a las sales de plata, 50.8 x 38.9 cm

Rivas, Humberto | **116**
Maru, 1985
Gelatina a las sales de plata, 37.7 x 28.4 cm

Rodchenko, Alexander | **26**
Girl, portrait, años 1920
Gelatina a las sales de plata, 30.1 x 24 cm

Rosenblum, Walter | **30**
Camp for Spanish Refugees, Toulouse, France, 1946
Gelatina a las sales de plata, 21.3 x 16.5 cm

Ruff, Thomas | **107**
Man, Serie Portraits, 1988
C-print, 180 x 140 cm

Santalla, José Luis | **95**
Alberto García-Alix, Serie Closed, 2005
Impresión digital, 75 x 60 cm

Santalla, José Luis | **96**
Ana Maroto, Serie Closed, 2005
Impresión digital, 75 x 60 cm

Santalla, José Luis | **93**
Beatriz Romero, Serie Closed, 2006
Impresión digital, 75 x 60 cm

Santalla, José Luis | **94**
Javier Ayarza, Serie Closed, 2005
Impresión digital, 75 x 60 cm

Santalla, José Luis | **92**
Simone Nicotra, Serie Closed, 2005
Impresión digital, 75 x 60 cm

Serrano, Andrés | **128**
America (Boy Scout John Schneider, Troop 422), 2002
Cibachrome, 152.4 x 125.7 cm

Stoumen, Lou | **42**
Double Image (Miriam Shapiro), 1939
Gelatina a las sales de plata, 35 x 23.5 cm

Strassheim, Angela | **155**
Untitled (Untitled (Father and Son)), Serie *Left Behind*, 2004
C-print, 74.5 x 93.5 cm

Telberg, Val | **43**
Salvador Dalí, 1951
Gelatina a las sales de plata, 30.3 x 23.6 cm

Tübke, Albrecht | **100-103**
Serie *Citizens*, 2000
C-print, 47 x 38 cm c/u

Urríos, Juan | **55**
Ortopedia R9, 1992
Cibachrome, 175 x 120 cm

Van Balen, Céline | **98-99**
Berlin, 2000
C-print, 62 x 50 cm c/u

Vieitez, Virxilio | **33**
Familia, Ventoso, 1958-1959
Gelatina a las sales de plata, 80 x 80 cm

Warhol, Andy | **131**
Self-Portrait in Drag, 1979
Polaroid, 9.5 x 7.3 cm

Watts, Ben | **138**
Son of a Coach: Iowa State Wrestling Championships, 2000
C-print, 122 x 97 cm

Watts, Ben | **139**
Toothless: Iowa State Wrestling Championships, 2000
C-print, 122 x 97 cm

Carlos Alonso Rodríguez
President, Tenerife Island Council

TEA Tenerife Arts Space is celebrating the fifth anniversary of its opening. This municipal centre for the contemporary arts has welcomed more than 1.5 million visitors through its doors. These numbers justify the need that the Island had for a modern cultural venue which would permit us to establish important international alliances.

One such early collaboration is the one we established with the Ordóñez-Falcón Photography Collection. Its president and founder, Enrique Ordóñez, entrusted the entire collection to the centre, a centre that had only just opened and was still unknown outside Canary Islands.

This connection served, and continues to facilitate the organisation of exhibitions that revolve around the works in this prestigious collection. There can be no better way, therefore, to celebrate TEA's fifth anniversary than with the opening of a 5th exhibition centring on the OFPC.

Exchanged Views is a new initiative enabling us to delight in the works of leading international artists, works that would have been most difficult to have obtained for exhibition in our halls, had we not won the trust of the OFPC Foundation five years ago.

I am convinced that this relationship will continue to be fruitful and for the benefit of our society which, after all, is what gives life to an arts centre. And we are looking forward to a lively time ahead at TEA.

THE INTENSE EXPERIENCE OF BEING PORTRAYED

Manuel Segade

Every portrait is, in itself, a whole that justifies itself, and because of its special relationship with the subject, every portrait says something about the subject that doesn't feature in the subject's expression, but that it doesn't deny.

Georg Simmel

Photography was born at a moment that coincided with the encyclopaedic and archival recording of reality, which initially gave it a cataloguing value; a virtue of the innocent eye, as if only a fragment of reality had been captured in the frame; with the ultimate ambition being the representation of everything in the world. Soon the pioneers took it upon themselves to break away from this literal representative approach and this produced a paradox that would influence photographic output for generations to come: its privileged relationship with reality converted photography into the perfect tool to investigate methods to end its convention of plausibility, with its perfect suitability as a method to view the human biological apparatus. Thereafter, it was converted into a theoretical object. Photography was no longer about being *seen*, but about being *read*. An image, as an imaginary construction, as an action interpreting the world, in short, as an eminently political object, opened many new lines of work, provoking quite a revolution in the consciousness of the representation of a double to reality.

In each of the photographic genres, it is possible to reconstruct this story. Landscape, little by little, mapped terrain and catalogued its monuments and special features, to permit the revelation of the way in which reality is constructed as an image, like scenery, like a living setting in which postmodern man lives his everyday life. Still life goes from being an allegory, a vehicle for a transcendent thought about the transience of things, to confirm the interchangeable reality of objects in a consumer society. The genre of portraiture enables us to understand the arc that elevates an act of photographic social documentation to become a political agent, an image embodied, or that is capable of physically referencing the viewer's body, through confrontation with all kinds of otherness or resistance.

The etymology of the word 'portrait' derives from the Latin 'portrahere', meaning to expose or to reveal. In all common dictionary definitions of portrait, apart from the primary one

of representing the likeness of the person portrayed, it also means to be framed or arranged in such a way that is ontologically public, intrinsic to its being displayed.

On the one hand, the importance of portraiture, as the likeness and representation of someone, comes directly from the unique character or the authority of the subject represented, at the same time as contributing to its construction. That relationship between iconicity and reliable representation constructs the history of photographic portraiture and forces its story towards social uses. In one respect, by the relationship portraiture has with the traditional uses of pictorial portraiture, it served the function of perpetuity: of the person portrayed, into the future. This survival continued down the evolutionary path of Renaissance portraiture to 19th century painting. To this continuity, representations are added of a type that each age permits greater identification with the subject being painted, a larger area used for the face, so that the physiognomy is unquestionable, a more detailed frame description that permits reading the characteristics in detail that give meaning to the personality portrayed. The domesticity of photographic portraiture, displayed at home and also in the family album, or kept in a miniature photo frame that may be always worn, and its progressive appearance in the media, first, in the form of postcards, and then, its presence multiplied at the beginning of the 20th century by distribution of printed magazines, making the photographic portrait a fundamental element of modern visual culture. When Walter Benjamin discussed how the technical reproducibility of the photographic image made it lose the aura of the original, at the same time he spoke of the portrait as a redemptive genre: the person portrayed added a kind of presence, a representational force, that maintained the aura beyond the loss of original quality, even multiplying it by the subjection effect of its representational tactic; portraiture as an especially captivating form of the social power of pictures.

On the other hand, portraiture is, in itself and by definition, inseparable from public exhibition. Museums and institutions engaged in the business of exhibition were not outside the development of the forensic techniques of legal medicine, they were their antonomastical public exhibition spaces. The Museum of Natural History in Paris exhibited Charlotte Corday's skull, Marat's assassin, and those of the Algerian rebels, and the body of Kleber's Egyptian assassin.

The criminology photographic techniques that Alphonse Bertillon devised in the late 19th century, such as judicial anthropometry, had a great influence on the ways of studying real events to be able to draw conclusions deduced from facts and consequences. In 1910, the Department of Zoology of the Natural History Museum in London was commissioned by the War Office of the British government to discover what had happened to supplies sent to troops in South Africa and Mauritania: hermetically sealed packets of biscuits that had been infested by moth larvae and which were therefore unfit for human consumption. The head of department, John Hartley, concluded that the moth eggs must have been laid at some point during the manufacturing and packing process, enabling the larvae to develop in the sealed tins. A display cabinet entitled *Army Biscuit Enquiry* photographically explained the story in the museum during the 20s. The cabinet was not only a propaganda indication of the public utility of museums, but also metonymically justifies the rigor of its verisimilitude: its realism is not forced, but the fruit of undisputed and unanimous scientific logic that is transparent in the context of the exhibition.

One of the scientific subjects with which Victorian society was most obsessed was John Merrick, the so called Elephant Man, who with the help of actress and theatrical promoter Madge Kendal, left confinement in Spitalfields to attend a performance at the Theatre Royal in Drury Lane, in 1887. Baroness Burdell-Coutts offered the use of her private box for them to see the musical *Puss in Boots* by E. L. Blanchard. The production, with its ogres and giants, and spectacular scenery, drew Merrick out of himself. Treves, his doctor and biographer, wrote: "He didn't wish to talk about it as a play, but as if it were a vision of the real world". Referring to the imprisoned prince in the play, Treves insisted: "[Merrick] asked me what the prince would do once we had left". He kept a portrait of the actor in his room until he died, as a talisman of that truthfulness¹.

Trompe-l'oeil techniques were key when replacing objects with images in a museum, helping to create the belief that one was somewhere else, using presentation optical illusions. Theatrical realism gradually invaded displays in natural history museums, first taxidermy and then painted back-drops adding depth to the display cases, and finally the

diorama. From the 1920s, panoramic spectacles proliferated in the urban culture of Paris: alporama, europorama, cosmorama, panstereorama, uranorama, pheristrepheorama, hydrorama, diaphanorama, neorama. The most well-known is Louis Daguerre's diorama, and he also gave his name to the first commercially successful photograph, the Daguerrotype. In fact it soon found application for theatrical use, in the ballet *Sleeping Beauty* at the Opéra, in 1825.

This text aims to tell how portraiture condenses the history of photography: the evolution of the medium, but also the possibilities for psychological introspection in each period; its social uses, and also the manner in which photography little by little influences reality to convert it, in advance, into an experience of the image. From psychoanalysis to behaviourism, from the theatre stage to Freud, to the psyche in Lacan language, photography permitted reading the conscience by means of the portrait. In sociology, from urban types and social classes to postmodern confrontation between individuals and the imaginary crowd of a thousand, after Deleuze and Guatari, the ways of a population are tracked in portraiture. Finally, conceptions and political orders also used photographic portraiture as the vehicle for the transmission of ideology: from the construction of the image of power to image creation of media stars. Lastly, and by no means least, portraiture is the memory's archive, the most peremptory means of safeguarding existence. It is the primary genre for the gradual satisfaction of the desire for representation in the informational and historic flows of contemporary humanity.

Portraiture is therefore a frame for legibility or a vector of significance for many ways of analysing the contemporary world. But by its own very nature, it poses a fundamental cross-correlation: a photographic portrait is a nexus between someone viewing the results, the person who took the photograph, and the look, or elusive gaze of the subject portrayed. At the end of the 19th century, Georg Simmel, in his work *Sociology*, reflected on the possibilities for new forms of public transport in the boulevards and the construction of subjectivity: "One is manifested by one's gaze, as seen by others. In the same act in which the subject wishes to know the object, the object is, in turn, presented. We cannot perceive with our eyes, without at the same time, being perceived. Our own gaze reveals our soul to others, when trying

¹ FORD, Peter / HOWELL, Michael: *The True History of the Elephant Man*. Turner: Madrid, 2008. p. 211.

to discover the soul of others”². This interaction is built into culture: “The fundamental capacity of the spirit to separate itself from itself and confront itself as a third party, thus creating, knowing, valuing, and gaining self-awareness, finding its widest radius in a cultural context, stretching the object from the subject to the maximum extent, and newly redirecting it to the subject”³. Culture and object, work of art and spectator; pairs so tempting that it comes as no surprise that Benjamin developed the fruitful notion of aura from this tension.

A more complex and updated version of this debate is the proposal by the visual culture theorist and image lexicographer, Ariella Azoulay, in 2008 ⁴. A concept which articulates the social dimension of the photographic image in a sophisticated and accurate way. What she calls “the civil contract of photography” is produced between the photographer taking the photograph, the use that it receives and the people appearing in it: according to her approach, photography is necessarily a document of reality, a record that, ontologically, acquires a political status by the negotiation of the parties implicated, the intrinsic responsibility of those portrayed, the author, and the uses to which the image is put which they themselves establish. The civil aspect, the citizen status that a photographic image contains, is not a priority, but rather a collection of practices. These interlinked relationships, she writes, “between the three parties implicated in the photographic act, they are not mediated by any sovereign power and are not limited by national or state ties or by any economic contract”⁵. Thus, showing a photograph opens a political space in social relationships not regulated by the traditional institutions: a place for discursive positioning and subjective production in constant negotiation, something central in every image that has a person as its subject.

Avant-garde Photographic Portraits

The relationship between photography and the precise techniques that define it converted it into the historical avant-garde in the first decades of the 20th century in the workspace that permits photographers to generate a fully photographic aesthetic, and finally independent from pictorial visual culture. This has resulted in a break-away from classical compositional modes and in discoveries in photographic mechanics and chemistry that have until now allowed the production of unedited images.

As for the genre of portraiture, the advances in shutter speed have enabled the development of new modes of street photography (Parkinson), as far as claiming the decisive moment as the pivotal moment for the image (Cartier Bresson). Photographers close to the artistic ‘isms caused the evolution of the use of light and perspective, such as high-angle and low-angle shots (Maar, Hausmann, Paniagua), distortion (Kertész) or 19th century resources applied with differential aesthetic, such as double-exposure (Stoumen). In parallel, the language related to commercial photography, fashion or publicity, started to permeate avant-garde modes, making common the iconographic mode popular (Horst, Newman). At the same time, the evolution of new knowledge disciplines brought about the conversion of photography as its ally, in one more method in the development of scientific work (Bruehl and Ortiz Echagüe).

The most important aspect of these, the first decades of the 20th century was the widening of the epistemological field of photography, which permitted, by the middle of the 50s, that the doors were opened to a new technical perfection, in a classic golden age (Penn) but that would also give rise to gaps in the canon itself that were then under construction, permitting the presentation of forms of life to the public that had, until then, eluded photography as a theme, as they were beyond medical reasoning (Model or Parry). This also explains, turning to parallel and popular developments, new forms of mapping the psyche, with psycho-analysis at the fore, that revealed the hidden side of image production, and the reading of them, the manner in which these precede and underpin the construction of subjectivity. Not surprisingly, Lacan reformulated the moment of the acquisition of consciousness of self in the child, based on the *Imago*, the image

2 SIMMEL, Georg: *Sociology. Studies on the Forms of Socialisation*. Volume 2. Madrid: Alianza, 1986. p. 678. Ch. 9: ‘Space and Society’.

3 From ‘The Concept and Tragedy of Culture’ (1911). SIMMEL, G.: *Feminine Culture and Other Experiments*. Barcelona: Alba, 1999. p. 170.

4 AZULAY, Ariella: *The Civil Contract of Photography*. Zone Books: New York, 2008.

5 Id., p. 24. (Author’s translation).

in a mirror which a child recognises as his, and which is different to the child himself. In the second half of the 20th century, psychology, the construction of the self, is, above all, a question of beauty, as far as pictures are concerned.

As photography advances technologically towards zero-time reproduction, its scientific uses begin increasingly to legitimise it as evidence: in an almost forensic way with respect to history, photography has become independent, paradoxically, to develop even further. That differential makes it capable of other things, when photography intersects with other spaces, imagined, physical, and psychological, of each and every spectator.

The Promiscuity of the Portrait after Modernity

One of the large areas of work opened by postmodern thinking is the definition of otherness as the situation for the construction of subjectivity. Not surprisingly, in a cosmopolitan whole, encountering strangers is the everyday logic of life in large cities. The stranger is he who returns a look, obliging us to recognise or confront ourselves. The photographic portrait has been the fundamental genre that has permitted that delayed confrontation, with the intensity of that publicly displayed moment between both of them, and others.

Los characters attracted by the gaze of Garcia Alix, the ambiguity of the transsexuality of Valerie Belin, the intermediate and fleeting state of adolescents captured by Ingar Krauss's camera, or Peter Granseur's Alzheimer's patients – faces that have lost gesture education controlled by normal awareness and that begin to reveal the expressive freedom of mental illness, are examples of new possible themes, but also of the new forms in which photography is able to open up its own field, with the inclusion of looking in a mirror, more fully than ever before: with the infinite variability of different forms of life.

In this same direction, another crack appears in the epistemology of the West: the opening of the cultural confines of the world, announcing postcolonial doctrine. The North American theorist Craig Owens explained it like this: "When we discovered that there were several cultures and not just one, and, consequently, at the same time recognising the end of a kind of cultural monopoly, whether it was real or

imagined, we felt threatened by the possible destruction of our own discovery. Suddenly it became possible that no more than others, we ourselves might become 'others' among others. All univocal meaning and purpose having disappeared, it becomes possible to wander among civilisations as if they were relics or ruins. Humanity as a whole becomes an imaginary museum: Where shall we go this weekend?? To visit the ruins of Angkor or have a walk around the Tivoli in Copenhagen? We can easily imagine a time soon in which any educated person is able to leave his country indefinitely to taste their own national death in an endless, infinite journey"⁶.

Malekeh Nayiny works in a monumental way with the images from his family albums after fleeing Iran in the revolution. As in any repertoire of everyday photographs, of ancestors and the ephemerides that comprised their time, the subjects' poses reflect the forced abnormal character of the times. Far from faithfully representing the person, studio portraits mystify them, since it is a modification of reality with the intention to reinvent the image of the individuals being photographed. Despite its similarity to the photographic studio culture of the West, representing an enforced period for members of the upper classes with Europeanised tastes that were later destroyed after the revolution, Nayini's images, ultra-Easternised owing to their textile motifs, reveal this place in which others do not exist, except as a construction defined as a space for confrontation. It is this same space that reconstructed the portraits of burkas with common household utensils as semiotics of the kitchen, that is, of the woman, that is evident in Shadi Ghadirian's work. The preformative face converted into text, in the case of Chinese Zhang Huan, allows cultural identity to delete or blur the lines of his physiognomy. The other is not only a place for the exotic but also to also reveal the everyday other, as with Marjana Kella and her portraits of backs, or in Angela Strassheim portrayal of the reconstructions of her family's daily radical religious ceremonies.

Delving into its psychological implications, photography places a dislocated temporality in the foreground: that which is the difference between the here and now that may be

6 OWENS, Craig: 'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism' in KRUGER, Barbara / TILLMAN, Lynne / WEINSTOCK, Jane: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1994. p. 166–167.

seen, and the there and then of the photographic moment; a negotiated temporality. For the visual culture historian, Norman Bryson, by these particular conditions, photography helps to embody the view, returning a whole body to the Euclidian view, because it preserves “the deitic temporality of the whole view”⁷. The contingency of deixis, the phenomenological possibility of living the image in a time, has traditionally been denied by the production of images in the West. It is in the double photographic interval between that time and now and between that shown and that remembered, creating the possibility that embodiment becomes public. As a photograph/souvenir made for oneself, but seen by others contributing to making a collective emotional memory that re-sites the possibilities for subjectivity.

In addition to expanding and challenging the boundaries of Western culture and canonical forms of subjectivity, post-modernism has also been characterised by its capacity to put in a critical situation means of communication that had satisfied the concerns of the West for representation since the invention of the concept of mass in consumer society. British Cultural Studies started in the so-called Cultural Wars to confront the great stories constructed by the disciplines of knowledge during more than a century of control by certain scientific paradigms that began to falter at the end of the 20th century. In the field of photography, this was made transparent in the continual transformation of framing, reference frameworks that allowed the decoding of an image according to certain rules of decoration, style or language.

The Irishman Willie Doherty is one of the key names in this field: his works oblige the spectator to confront himself, using a subtle manipulation of light or atmosphere, with the image of the common Ulsterman as a possible enemy terrorist, later ambiguously revealed as a prejudice of the never innocent view of the viewer. Douglas Gordon took promotional images of classic Hollywood *star system* in the 50s, he manipulated then, burning out the eyes of the actors portrayed and later exhibited them mounted on mirrors: the viewer doesn’t only get a sensation of the impossible and insurmountable distance of the icon, but also becomes responsible for the act of almost hooligan iconoclastic destruction. Marina Nuñez, the feminist video portraits critic,

converting traditional beauty into the monstrous, belongs to this same semantic field: not that she traffics in images to pauperise their meaning, but rather that she emphasises a quality in the view associated with the habitual reading marked by conventional parameters. The works of Andrés Serrano are situated in a more ironic or scathing code, representing the American dream in a series of portraits of famous personalities in repetitive patterns deriving from show business culture, or Antony Goicolea, with premeditated use of the stereotypes that written and film narrative have wagered on teen culture with global acceptance.

But not only established codes have been used to demonstrate the power of perversion and pollution in the performance sense reading of images, but to announce new ways of appropriating them, decontextualized. This applies, for example, to the code re-appropriations of the tradition of art history in Western painting. Toni Catany proposes pictorialism exercises that dignify this; a black shopkeeper, for example, that would never have been portrayed as the subject in classical genre painting, but rather as a secondary motif. Some photographers base their work on the disclosure of sources: Gabriel Campuzano deforms the image to try to bring it closer to the pictorial universe of Francis Bacon, Joan Fontcuberta confronts the Shroud of Turin in her photographic profile, and Yasumasa Morimura converts herself into a Goya self-portrait, in another manoeuvre to dismantle colonial identity, she appropriates a Japanese face to an icon of traditional European culture. Baroque paintings finally served Pierre Gonnord as a reference for his *Utopicos* in which he made the homeless people in his neighbourhood into Velázquez or José de Ribera characters: the same dignified manoeuvre that these painters had applied to the treatment of dwarves and other figures in the court of El Escorial, so appreciated today and seen as a perfect parallel to his portraits of the royal family, is that which is applied in his images to generate a new iconography of the other, everyday matters that the citizen spectator cannot ignore as part of the definition of the city.

Sociology has, traditionally, been one of the disciplines of knowledge that has come closest to photography as an analytical methodology with important historical cases such as the work of Lewis Hine’s children or the Farm Security Administration projects of the Roosevelt government. Cur-

⁷ Ver: Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

rently, such approaches have not lost any of the apex of today, but now reveal other inserted realities, not so much about social class, but more about typological frameworks for reading conventional professions. Thus, feminine jobs become an extremely stifling propriety for Naia del Castillo, students of Koos Breukel adopt the appearance of inter-war factory workers, the miners of Chao Song, beyond the documentary, reveal the personal dignity and hard labour of an extreme regime, and Monika Czosnowska's novices seem to refer to virgin iconography of holiness against the reality that they face in their fragile adolescence. At the end of this scale there are works such as the portraits of matadors by Rinekke Dijkstra, which show one of the classic images of Latin masculinity as weak and injured, or the photographs of Julie Moos, where babies are seen together with their nannies, seemingly obviously until the further development of the series where the costumes of the characters begin to raise doubts about whether the traditional indication of race is sufficient to infer who is employed and who is the employer.

The construction of the public sphere, that through the thoughts of Jürgen Habermas, has also been one of the most successful cultural trends in the late 20th century, has had photography as a key ally. Albrecht Tübke's street photography or the portraits by the Finn Esko Männikkö appear to be topics out of their time, from 80s Berlin or an inter-war years Russian film. But this view has only to do with the closeness of a given context and the contribution of this proximity to the reading of the image: when Carlos Perez Siquier portrayed the locals or tourists on the Spanish Mediterranean coast, lying in the sun, it might also appear that the series could have been exhibited to the public in the endless 60s, under the title *Spain Is Different* and as if it had never have been removed. It is as if these pictures are talking about how people, once out in the street, create a representation of themselves, in a premeditated, conscious or sub-conscious way, from the way they dress to their gestures, which is then adopted as a social norm. Particular fashions seem related to specific times, to certain social classes and conditions arising from readable geopolitics. In the picture, as in reality, other people interpret these codes in a naturalized manner, while interpreters are simultaneously codified, again and again, by the eyes of the others.

It is interesting to take another look at the approach of the

theorist Ariela Azoulay, as the photographic document is itself public sphere, in one sense almost ontologically, as far as the portrait is concerned. For her, the general public is an institution, a status involving a series of collective practices. The pictures of the general public are not a univocal manifesto, they are open to discussion among members of the public themselves, who, by definition, participate by their contemplation and analysis of this creative process: they have a fundamental responsibility when they interact with them, as if they had assisted the photographer's finger on the shutter release in each shot.

A lost fissure of postmodernism, owing to the negative view that emotion receives in a male-dominated society of the corporate culture of triumphant capitalism and also the apparent coldness of scientific logic that articulates cultural discourses, has been a wider horizon.

In the 60s, the proposals closest to conceptual practices contained humour, passion or degrees of melancholic emotion that their cosmetic followers of the following century converted into antiseptis and emotional anaesthesia. A key facet of portraiture in the 70s, 80s and 90s was the breakdown of the boundaries between public and private, the calculated conversion of the personal to the political: breaking the iconographic barrier of intimacy. No doubt the standard-bearer was the American Nan Goldin, but works by Annalew Lowes are evidence that these strategies still survive, even under more controlled aesthetics, time and again her works portraying her neighbours with a methodology that involves truly living with her models to obtain her results.

The same limitation of the genre, whether it is still possible to do portraits, methodologically cold, that with calculated compositions, are capable of rescuing an assumed identity or specific psychological personality, are the subject of work of artists as diverse as Humberto Ribas or Thomas Ruff. This issue takes on an almost posthumous or tombstone quality in the images of Jose Luis Santalla: those portrayed appear with eyes closed, closing, or as if eternally asleep, the possibility of direct communication with the viewer, becoming, once again, like an Egyptian mummy or a face preserved in formaldehyde, a physiognomic testimony; the face as a singular map of anatomical features, ready for the coldness of the analysis of every precise mode of personal individuation.

In this exhibition of portraits there is room for a final note, almost as a footnote, related to an ambition of photography dating back to its origins: the ability to capture the passage of time from the inside. A portrait is, by definition, a past, a time before a body was fixed in an instant as an image, in a moment of time determined by virtue of photographic technology. The Korean Kyungwoo Chun makes portraits of two people in dialogue for thirty minutes. In *Cronos*, Pere Formiguera has ten years of portraits of his mother, repeating time and again the same lighting and composition to obviate the intermittent passage of time between each image. Bradley McCallum and Jacqueline Tarry photographed homeless people in the city of Seattle, motionless and looking at the camera for an hour, challenging local laws prohibiting sitting still and doing nothing in a public space and revealing the multiple lifetimes that each individual carried inside them. The series is called *Endurance*, which means strength, but it can also be defined as resilience: the human ability to flexibly assume and overcome extreme situations, but also the ability of an elastic material to absorb and store the energy of deformation. When the latter association is proposed, the elastic material is not a photograph, but dense, changing, absorbing, infectious and distorted subjectivity, to which it leads time and again, to confront whoever is viewing it to seal a pact with whoever took it, as long as the image may last.

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Carlos Enrique Alonso Rodríguez

Consejero Delegado de Cultura y Patrimonio Histórico
Cristóbal de la Rosa Croissier

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración

Presidente
Carlos Enrique Alonso Rodríguez

Vicepresidente
Cristóbal de la Rosa Croissier

Secretario
José Antonio Duque Díaz

Vocales
Olga Barrera Trujillo
Amaya Conde Martínez
Miguel Ángel Díaz Llanos Cánovas
Carmen Delia Herrera Priano
Virgilio Gutiérrez Herreros
Maria Isabel Navarro Segura
Ofelia Reyes Miranda
José Luis Rivero Plasencia

Gerente
Ignacio Faura Sánchez

Dirección Artística

Conservador Jefe del Departamento de Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservadora Jefa del Departamento de Exposiciones Temporales
Yolanda Peralta Sierra

Director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife, CFIT
Antonio Vela de la Torre

Jefe del Departamento Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Jefa del Departamento de Producción
Estíbaliz Pérez García

Coordinadora del Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Diseño Gráfico
Cristina Saavedra

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Departamento Administrativo CFIT
Rosa M^a Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

EXPOSICIÓN

Comisariado

Antonio Vela de la Torre

Registro

Isidro Hernández Gutiérrez

Asistente de registro

Sara Lima Lima

Coordinación técnica

Emilio Prieto Pérez

Gestión

Rosa M^a Hernández Suárez

Producción

Estíbaliz Pérez García

Montaje

Juan Pedro Ayala

José A. Delgado Domínguez

Emilio Prieto Pérez

Juan Izquierdo Cebrián

Restauración

Fernanda Guitián (Cúrcuma S.L.)

Didáctica

Paloma Tudela Caño

Comunicación

Eugenio Vera Cano

Instalaciones

Francisco Cuadrado Rodríguez

Seguro

Aon Gil y Carvajal

CATÁLOGO

Edita

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Coordinación

Centro de Fotografía Isla de Tenerife

Fundación COFF

Textos

Manuel Segade

Información e Imagen

Sara Lima Lima

Raquel Rojo González

Fotografías

Efraín Pintos Barate

Emilio Prieto Pérez

Diseño

Cristina Saavedra

Maquetación

Lars Amundsen

Impresión

Gráficas Sabater

© TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2013

© de los textos y fotografías: sus autores

© VEGAP para las reproducciones autorizadas

ISBN: 978-84-937979-9-7

Depósito Legal:

TEA
tenerife espacio de las Artes

