

# LA EXPERIENCIA CONTINUA





# LA EXPERIENCIA CONTINUA



# LA EXPERIENCIA CONTINUA

TEA Tenerife Espacio de las Artes  
06 abr 17 > 25 jun 17



Arquitecturas visuales	009
I. La imagen documento	019
II. Trasvases y fronteras	029
III. Cuerpo e identidad	065
IV. Tiempo, espacio, memoria	085
V. Ficciones	133
Índice de autores	155
English translation	163
Créditos	169



# Arquitecturas visuales

Ramón Esparza

En la catedral de Bayeux, en Francia, se conserva una de las joyas del arte medieval, el llamado *Tapiz de Bayeux*, conocido también como el *Tapiz de la reina Matilda*. No es propiamente un tapiz, sino una pieza de lino de unos sesenta y nueve metros de largo y cincuenta centímetros de ancho, en el que aparece, bordado con hilos de lana de colores, el relato de la batalla de Hastings, por la que los normandos conquistaron Inglaterra.

Hay quien considera el tapiz como el primer cómic de la historia, pero lo interesante es que se trata de un relato visual en el que las distintas escenas surgen a lo largo del espacio marcado por dos cenefas en las que aparecen distintos motivos decorativos y algunas pequeñas indicaciones escritas que permiten identificar los hechos que se describen en el bordado.

Lo interesante del tapiz es que el espacio del relato visual está limitado arriba y abajo por esas cenefas, pero no verticalmente. ¿Cómo se consigue, entonces, que el observador sepa cuándo pasamos de una escena a otra? Entre otros trucos, las bordadoras del tapiz incluyen, de vez en cuando, un árbol, un edificio. Elementos que nos indican las rupturas narrativas, aunque no de una manera clara. En algunos casos vemos, por ejemplo, un grupo de perros siguiendo a las tropas ecuestres más allá del árbol que divide las escenas.

Y es que en el arte medieval el marco<sup>1</sup> cumple, principalmente, la función de ornamento y no la de límite que no puede traspasarse. Esa función no la asume plenamente hasta el comienzo del Renacimiento y la publicación del tratado de

<sup>1</sup> Estrictamente hablando, deberíamos denominar ‘cuadro’ a la superficie de la imagen. El marco es la pieza de adorno, no estrictamente necesaria, que señala sus bordes.

perspectiva de León Battista Alberti. En la perspectiva, el marco asume la función de límite y señala por tanto, de manera definitiva, la diferencia entre lo que es y lo que no es imagen. Claro que con ello pone fin a algunas de las licencias que los pintores del gótico se tomaban con frecuencia, como saltarse los bordes del espacio de la imagen cuando les era conveniente o utilizar el marco como *soporte* sobre el que descansaban los personajes. Y al mismo tiempo, obliga a los pintores a desarrollar o adaptar otras que señalen -o hagan de la necesidad virtud- el nuevo discurso de la imagen.

Regida por los mismos principios que la imagen en perspectiva, pero de una manera todavía más rígida, la fotografía se enfrenta a las limitaciones implícitas en la perspectiva (óptica en lugar de geométrica) asumiendo, con mayores limitaciones, los retos y las soluciones desarrolladas por la pintura en los cuatro siglos anteriores.

La primera de ellas es la que arrastra consigo la definición de Alberti: “Primero diseño un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo deseé, considerado como una ventana abierta a través de la que veo lo que quiero pintar”. (Alberti, 1998, pág. 67). Pero esa ventana es, al tiempo, principio y límite de la imagen. ¿Cómo puedo mirar más allá de lo que la ventana me muestra? ¿O cómo puedo mirar en otra dirección?

La perspectiva impone también limitaciones en el ámbito de lo temporal. Aunque Alberti insista en que el trabajo más importante del pintor es la historia y que todo en el cuadro debe estar al servicio de la misma (Alberti, 1998, pág. 88), lo cierto es que este principio choca frontalmente con la negación del tiempo en la imagen en perspectiva (Bryson, 1991, pág. 101). La perspectiva, como señala con mayor fuerza aún la fotografía, congela la acción sacándola del tiempo histórico para trasladarla a un tiempo mítico, en el que ni el cuerpo del espectador de los hechos ni el del observador de la imagen son posibles, dado que tanto el proceso de aprehensión de la escena como el de comprensión de la imagen quedan reducidos a un instante<sup>2</sup>.

La serie, pues, es el camino de la ruptura del estrecho ámbito que señala la perspectiva, y a esa ruptura pueden llevarnos distintos caminos. Está, en primer lugar, el espacial, el que trata de dar cuenta de la relación del artista con el

<sup>2</sup> En la pintura ese instante es teórico y, por lo tanto, un tiempo fuera del tiempo. En la fotografía podría hablarse de una duración, la de la exposición, por más que esta sea de un cuarto de milésima de segundo. Pero da igual. No es el tiempo que el obturador ha estado abierto el que cuenta, sino el instante en que se cierra, señalando con ello que la génesis de la imagen se ha completado.

espacio que le rodea. La serie permite crear una sucesión de imágenes que reconstruyen, sí, el espacio en torno, pero son imposibles de casar entre sí para repetir la construcción del espacio unitario que elabora nuestro cerebro. En su faceta como fotógrafo, David Hockney ha sabido sacar partido de forma inteligente y creativa a la limitación espacial de la perspectiva, construyendo vistas fragmentadas que además de la escena muestran los límites de la óptica y la geometría (Hockney, 1984). En sus composiciones fotográficas las distintas imágenes remedian el recorrido de la mirada. A veces de manera ordenada, como lo hace el sensor de una cámara digital, y otras dejándose guiar por la falibilidad humana y la atención. Pero lo importante es que, al igual que nuestra mirada, implican no solo un recorrido espacial, sino también una duración temporal del acto de observación.

Pero los *Cameraworks* de Hockney se sitúan justo en el límite entre la imagen única y la serie. Son, como si dijéramos, el grado cero de la seriación. Imágenes múltiples, pero todavía encerradas en un enmarcado único. Podrían ser, en cierto modo, el remedio fotográfico del cubismo. El salto lógico de la imagen única a la serie fotográfica es aquel en el que la complejidad del relato impide su condensación en un momento de clímax, que siga la pauta del *Laocoonte* de Lessing.

*The Fallen Angel* (1968) es un buen ejemplo de esta aproximación a la práctica de la seriación, y su autor, Duane Michals, uno de los referentes clásicos en este terreno. Michals siempre se mantiene en los límites definidos por Diderot, sus famosas *tres unidades* del teatro clásico (espacio, acción y tiempo), que están en el origen del *momento pregnante* de Lessing (Lessing, 1990). El escenario se mantiene fijo, las imágenes registran el desarrollo de la acción y lo hacen de forma cronológica. La serie es, pues, un remedio a la instantaneidad de la imagen, mostrando sus límites en un momento del desarrollo de la fotografía en que la ideología del *instante decisivo* es el modelo dominante en casi todos los ámbitos de la práctica fotográfica.

No hace falta rebuscar mucho en la memoria para encontrar modelos de seriación *espacial*, sean las primeras *Excursions daguerreinennes*, nada más difundirse la invención de la fotografía, o la documentación de las expediciones geológicas, realizadas en los Estados Unidos tras la guerra de Secesión, buscando a un tiempo la confirmación de las teorías creacionistas y las rutas que deberían seguir las vías de comunicación destinadas a unir las dos orillas del continente.

Pero más allá de lo narrativo, la construcción de series tiene un sólido pilar en el principio de ordenación del conocimiento del Racionalismo. Desde el momento en que Descartes sitúa la observación como fundamento del conocimiento científico, eleva la imagen al rango de herramienta básica de difusión del mismo. Los diferentes tipos de atlas que se elaboran a partir del XVII (de anatomía, zoología, botánicos, etc.) no son sino agrupaciones de imágenes que constituyen, al mismo tiempo, una clasificación (del objeto representado), y una clase (de representación).

El interés que viene despertando en los últimos treinta años el concepto de archivo en el ámbito artístico, desde que Sekula publicara *The body and the archive* (Sekula, 1986) y *Crimp On the Museum Ruins* (Crimp, 1980), ha hecho aumentar la creación fotográfica bajo estos principios. La serie, así entendida, es una agrupación de imágenes en base a un criterio clasificatorio arbitrario. Bien pueden ser las realizadas en un viaje o expedición concreta, como las mencionadas anteriormente (Tim O'Sullivan o Alexander Gardner en el Oeste americano, Samuel Bourne en el Imperio británico; las que pretenden establecer una taxonomía (los tan racionales como reaccionarios intentos de desarrollar la fisionomía como una ciencia a finales del XIX) (Sekula, 1986, pág. 11), o la descripción visual de un espacio urbano en proceso de transformación (Atget).

Las posibilidades son tan amplias que, en última instancia, podríamos decir que cualquier conjunto de imágenes puede ser instituido como *serie*, con tal de que le sea adjudicada una categoría unificadora, sea esta una rígida construcción visual, como en el caso de los famosos retratos que Thomas Ruff realizó en sus tiempos de estudiante, o las series de retratos que, conectando con la tradición pictórica de su país, han elaborado artistas holandesas como Céline van Balen, Rineke Dijkstra o Hellen van Meene, o las series de *opuestos* de la canadiense Julie Moos. Todas ellas son herederas de la tradición taxonómica del racionalismo científico y, en mayor o menor medida, de la obra del matrimonio Becher.

En una entrevista que realicé a Hilla Becher para *El Cultural*<sup>3</sup>, me manifestó sentirse más próxima a la fotografía del XIX que al movimiento postmoderno que los encumbró y los convirtió en referente de toda una generación. Y aparentemente es verdad. Su obra se basa en el concepto de archivo y en la racionalización de la mirada por la que aboga Descartes como forma de llegar al conocimiento de la realidad. Esa misma necesidad de racionalización había sido señalada también por

<sup>3</sup> Suplemento de cultura distribuido con el diario *El Mundo*.

Alphonse Bertillon en su intento de desarrollar un *servicio de identificación* para la Prefectura de Policía parisina.

Lo que pretende instaurar Bertillon no es un *depósito*, una colección de imágenes en la que aparezcan retratadas según sus estrictas normas, todas aquellas personas que resultaban detenidas cada día en las calles de París, sino un método que posibilite *superar* el depósito, es decir, identificar individualmente a un sospechoso concreto. Para ello aplica las técnicas fisonómicas tan en boga en la época, técnicas que en su caso se plasman en una colección que pretende contener *todas* las variedades de cada componente del rostro humano: nariz, orejas, ojos, labios... Sin esa colección totalizadora, el depósito deviene inservible en poco tiempo (Sekula, 1986, pág. 17).

La obra de los Becher deriva de los intentos por *domar*, como afirma Sekula, la fotografía, manteniendo unas rígidas características formales. En su caso la luz de los días nublados, las tomas sistemáticas, frontales en principio, pero manteniendo siempre las mismas perspectivas en cada uno de los elementos integrantes de la serie en aquellas que devienen más complejas. Claro que una mirada detallada comienza enseguida a constatar pequeñas diferencias, aparentes fallos respecto a la *norma* que, poco a poco, nos hacen ver tanto el rigor como el fracaso del método científico.

Thomas Ruff, alumno de Bernd Becher en la *Kunstakademie* de Düsseldorf, sigue al pie de la letra ese planteamiento en la serie de retratos que hizo de sus compañeros de estudios, aunque las fotos fueron ganando en intensidad conforme los avances técnicos y los medios económicos posibilitaron realizar copias cada vez más grandes. Lo que se adivinaba en las primeras copias, pequeñas ampliaciones, se hizo patente cuando las fotos pasaron a tener casi dos metros: el vacío de la imagen y lo inescrutable de aquello que la tradición pictórica definía como *espejo del alma*.

Más próxima al planteamiento conceptual, Julie Moos plantea sus series desde la relación tipo/espécimen. Partiendo del pensamiento binario y las relaciones de contrariedad, Moos construye sus series en base a una oposición del tipo *amigos y enemigos* para luego exemplificarla en casos concretos, a los que fotografía con la rigidez formal de la fotografía alemana. *Doméstico* (2003) yuxtapone al dueño de la casa con su empleado, construyendo una unión de contrarios en la que la

relación de superioridad se ve negada y la imagen nos muestra simplemente dos seres humanos sobre los que nosotros proyectamos nuestros prejuicios. Aunque constituya la base del conocimiento científico, la serie de procedimientos convencionalmente establecidos por la ciencia para *construir la verdad científica* pueden ser puestos en cuestión utilizando sus mismas herramientas. *Herbarium*, la serie realizada por Joan Fontcuberta en 1982 como continuación de *Fauna*, en la que junto a Jordi Guillumet inventaban la figura de un hasta entonces desconocido zoólogo alemán, incide en la utilización de los métodos científicos para construir una falsedad y poner en duda las actitudes convencionales ante la fotografía. El mismo tipo de actitud de duda que pretende insuflar Sonja Braas en los paisajes de su serie *Forces*, en la que el naturalismo del comienzo empieza a verse sembrado de dudas al poder reconocer, por ejemplo, un fragmento de un cuadro de Friedrich en una de sus fotografías.

Pero todos estos son ámbitos de la seriación derivados del pensamiento racionalista y de la función de archivo de la imagen fotográfica. Ámbitos dominados por la coherencia, la categorización y la taxonomía. Sin embargo, los años ochenta vieron surgir otros patrones de uso de la imagen caracterizados justamente por lo contrario: la ruptura, la discontinuidad y lo aleatorio.

Quizá la génesis de esta variante se encuentre en el mismo archivo. Más concretamente en dos proyectos analizados hasta la saciedad. Sí, me refiero a los muy manoseados *Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Museo imaginario* de André Malraux. En ambos se juega con la posibilidad de combinar libremente las obras de arte en función de los estilos (Malraux) o de diferentes conceptos (Warburg) establecidos por él mismo en catorce categorías. Pero lo importante de estos dos ejemplos es la libertad de combinación de las imágenes y la creación de relaciones y nuevos significados que se producen como consecuencia de la vecindad establecida en un entorno determinado.

Esa arbitrariedad forma parte de la vida cotidiana y para comprobarlo no hay más que hacer una búsqueda en Google o abrir cualquiera de los programas de difusión de imágenes existentes en la actualidad. Pero el arte supo captar las posibilidades que abría la reproducción mecánica de las imágenes mucho antes de la era digital. Rauschenberg es, a lo largo de toda su obra, uno de los ejemplos más claros de esta estrategia discursiva. En sus primeros años tras salir del Black Mountain College, donde tuvo como profesor a Josef Albers, Rauschenberg estuvo dudando entre dedicarse a la fotografía o a la pintura y, fiel

a la tradición del momento, viajó por todo el país tomando fotografías. Finalmente decidió que la cámara no era lo suyo, pero durante esos años acumuló un archivo de imágenes que se convirtieron, en cierto modo, en su *alfabeto*. Primero los llamados *Photems* y luego sus cuadros fueron albergando esas imágenes que reformulaban su sentido en cada nuevo contexto o utilización. El nombre de *Photem* es una doble referencia a la materia fotográfica y a la estructura del tótem de los nativos americanos. Rauschenberg agrupaba verticalmente o en forma de cruz sus fotografías buscando lo que el azar pudiera darle. En su faceta pictórica, la transferencia de esas imágenes, unidas a otras tomadas de la historia del arte o de publicaciones, mediante la técnica de la serigrafía, más el trazo del pincel sobre ellas crea un discurso más complejo en el que se mantiene, sin embargo, la uniformización bajo la lente de la cámara.

Pero lo realmente atractivo de Rauschenberg es su ruptura con los planteamientos del racionalismo y su uso de las imágenes. Su ruptura con conceptos tan acendrados en la imagen, y sobre todo en la imagen seriada, o el conjunto de imágenes, como trama, historia o continuidad.

Ninguna de estas tres expectativas del observador puede verse satisfecha en sus obras, y ello convierte la obra en una propuesta que lleva no del mundo a la psique del autor, sino de la psique del autor al mundo (Fineberg, 1998, pág. 84). A partir de 1960, año en que realiza sus últimas piezas de la serie *Combine*, señala Fineberg, la representación del mundo a través de objetos encontrados es sustituida por la representación a través de *fotografías encontradas*. La misma materia de la que parte Richard Prince en sus famosas series sobre *cowboys* tomadas de las páginas de los semanarios impresos, refotografiadas y ampliadas luego al tamaño requerido por el mercado artístico. *Cowboys and girlfriends* fue visto en su momento como una operación crítica del lenguaje mediático y los tópicos machistas que lo invaden, sarcásticamente puestos en cuestión cuando el protagonista de las campañas de publicidad de Marlboro (una de las fuentes de las que se aprovisionaba Prince) murió de cáncer de pulmón.

Aunque el paso de los años, como señala Lucy Souter, haya desplazado esa visión de su obra en los setenta, como dejaba traslucir su exposición en la *Serpentine Gallery* de Londres: la imagen de un acaparador obsesivo de ese tipo de fotos (Souter, 2015, pág. 53). La obra de Prince ha quedado como ejemplo de las prácticas postmodernas como la apropiación y recontextualización de la imagen.

Tracey Moffatt utiliza este modelo de serie fotográfica para construir remedos críticos de uno de los productos clásicos de los *mass media*: la fotonovela. *Up in the Sky*, 1997, retoma los principios clásicos del relato visual como *depósito* de un texto previo, en el que se basa toda la pintura anterior al XIX, pero con la diferencia de que el texto al que remite la serie de imágenes no existe de una forma clara y definida, sino como un *archivo* en el sentido que Foucault da la palabra: la suma de todos los relatos posibles. En este caso, el *archivo* es el del mundo audiovisual y, más concretamente, las series de televisión y demás elementos de lo que llamamos *cultura popular*.

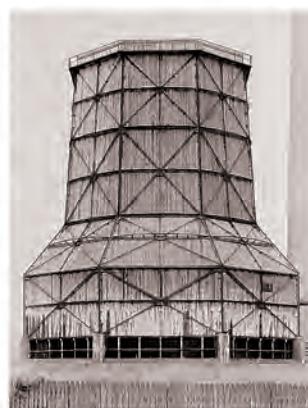
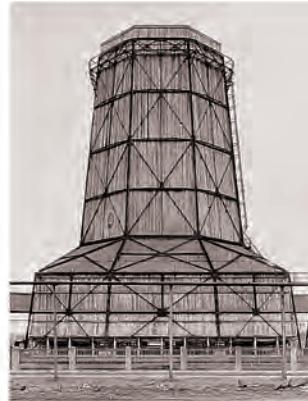
Con ello la serie se convierte en una pequeña muestra, un *estado de las cosas* provisional, de algo mucho mayor y en constante reelaboración: el mundo de las imágenes. Un mundo que se mezcla con el real, forma parte de él, y a la vez lo sustituye. La función del artista es materializar una de esas combinaciones posibles, sabiendo que esas mismas imágenes, hayan sido producidas por él o tomadas en préstamo, van inmediatamente después a recombinarse, aunque solo sea en la mente del observador, en una especie de torbellino sin fin que no gira a nuestro alrededor porque, sin quererlo, somos parte de él.



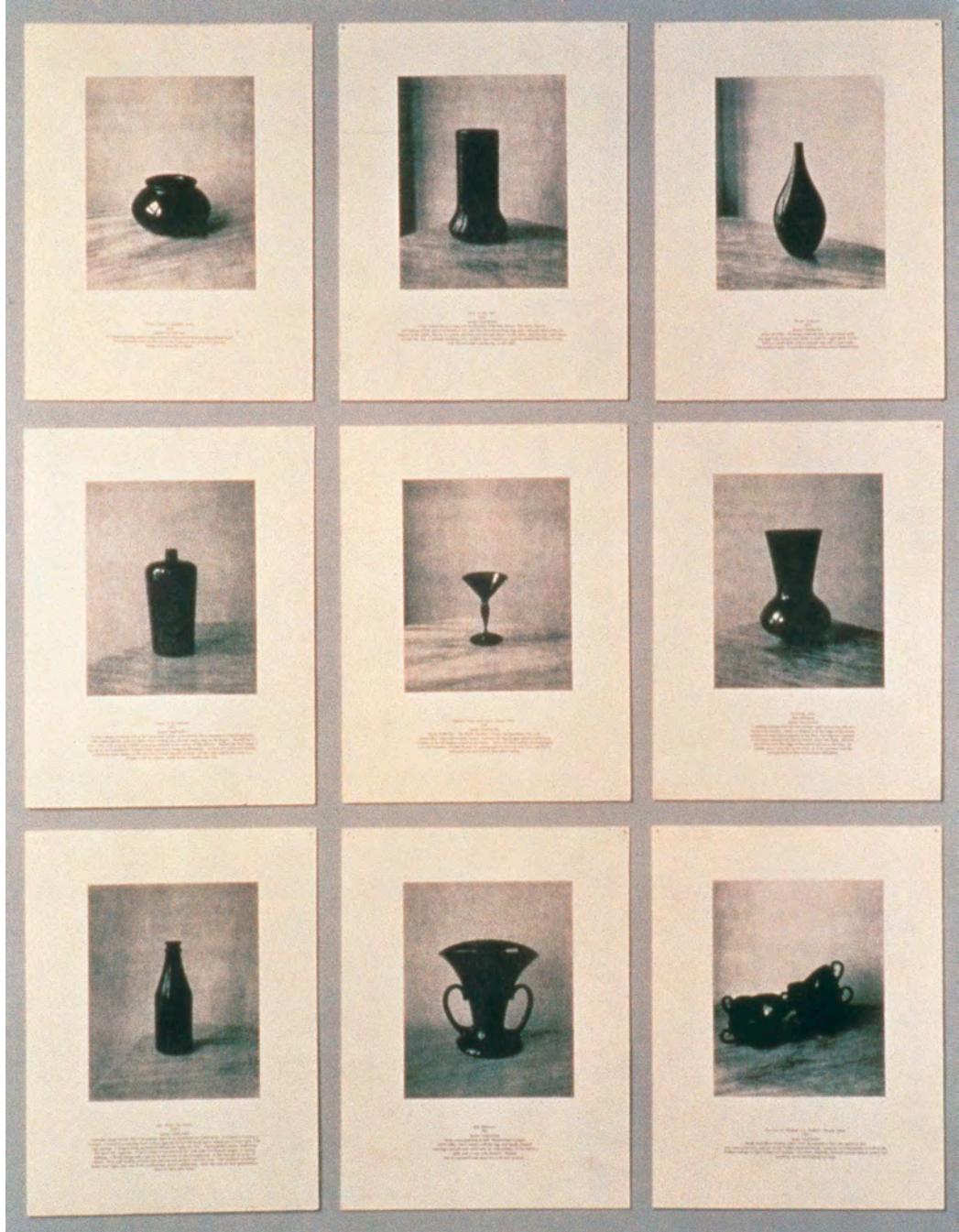


# I. La imagen documento

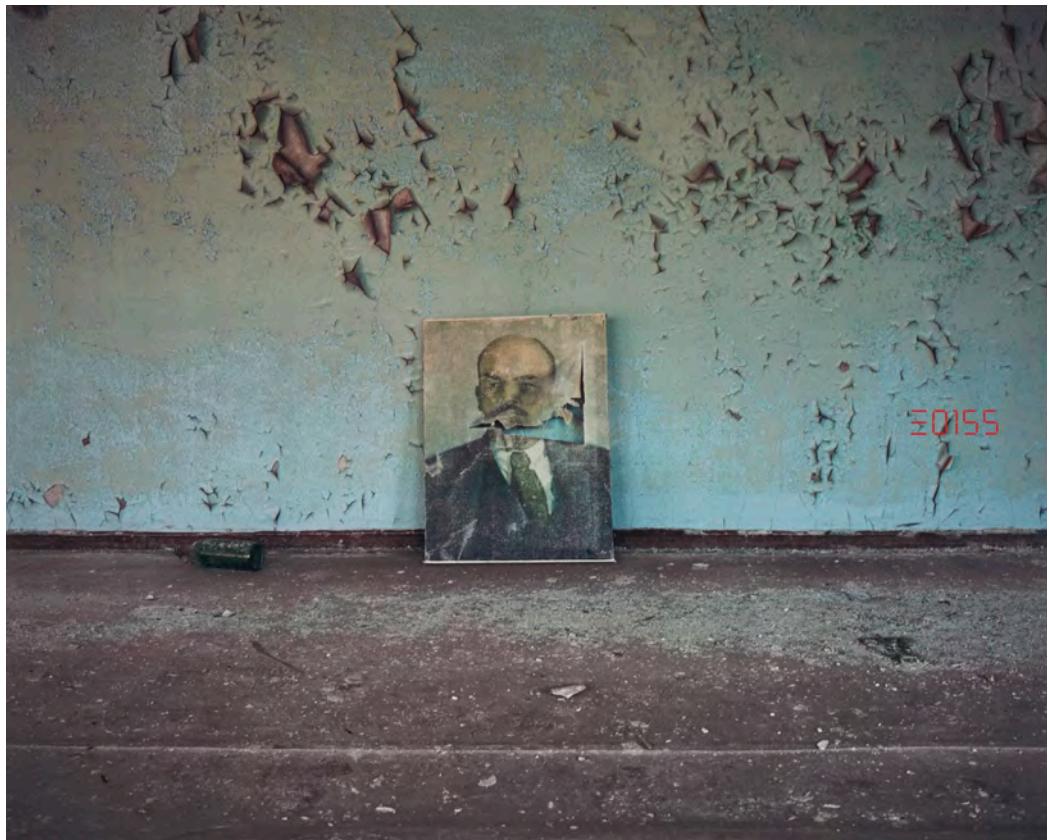










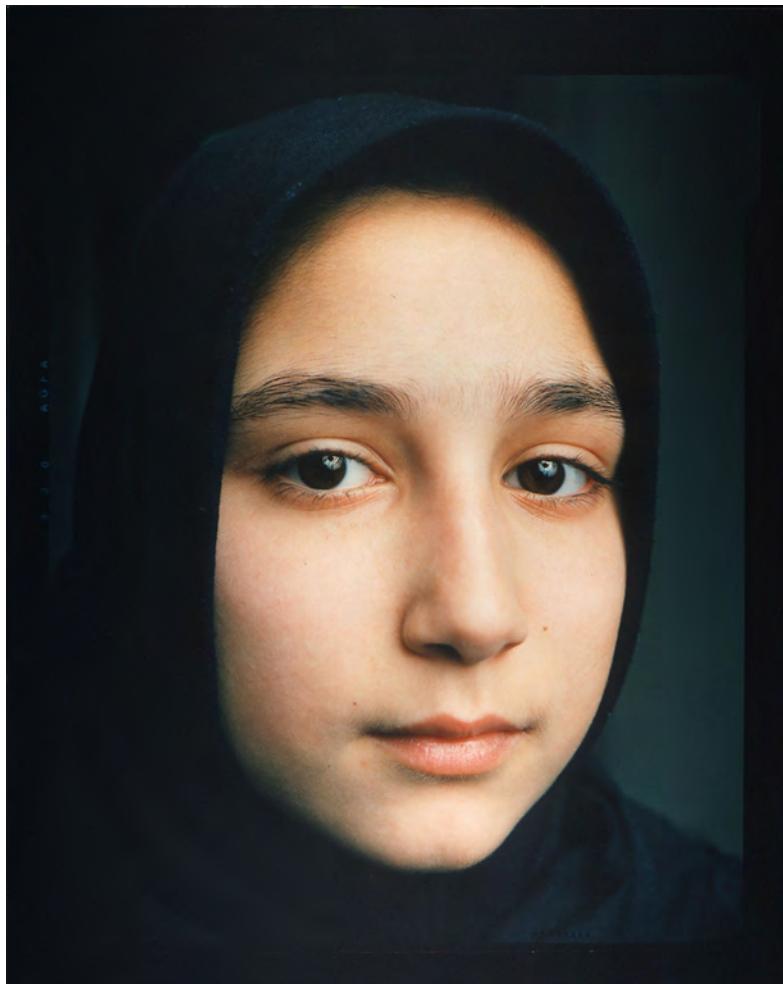




30220

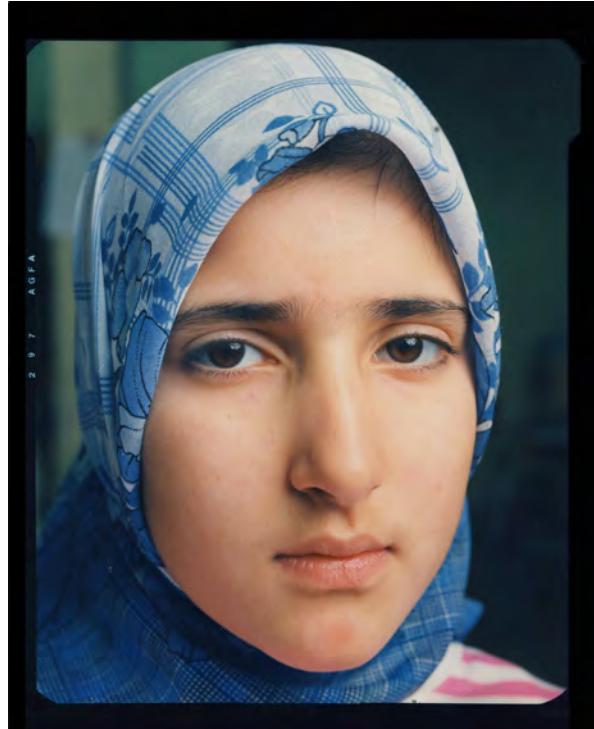


## II. Trasvases y fronteras





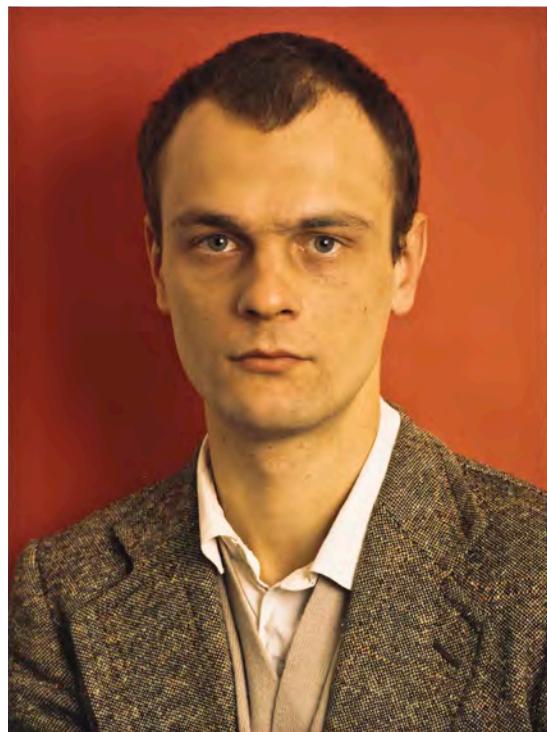
120 AGFA



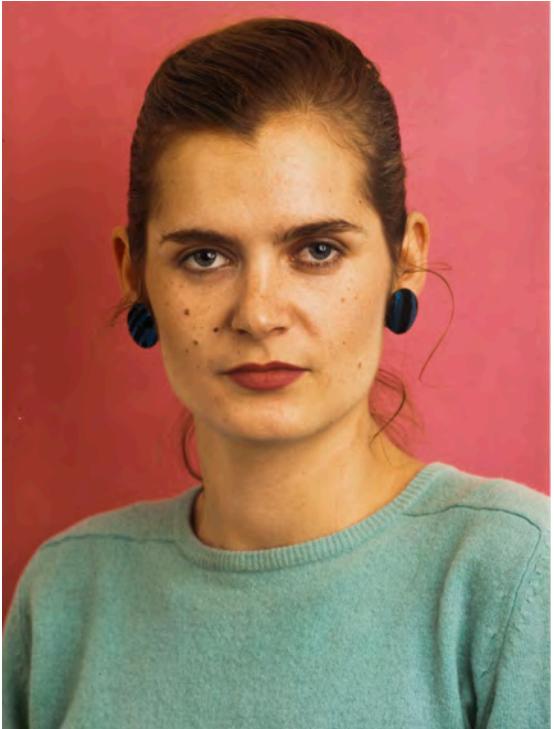




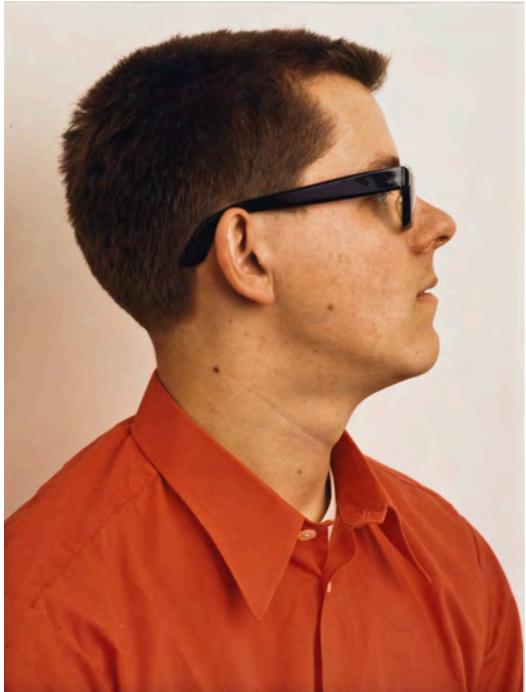


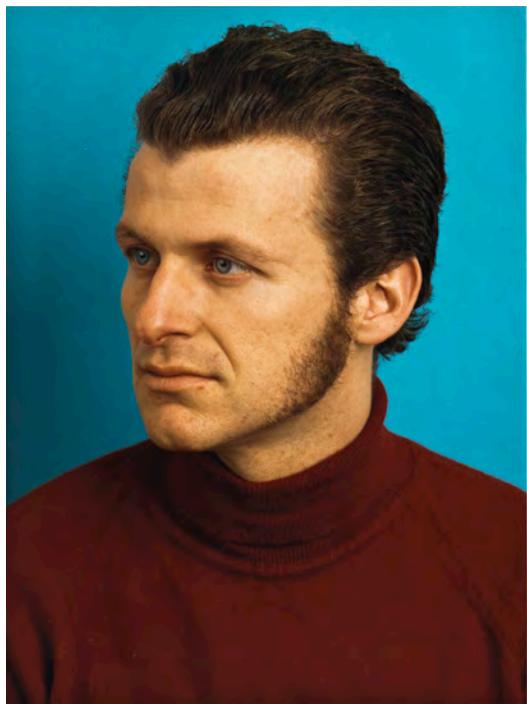


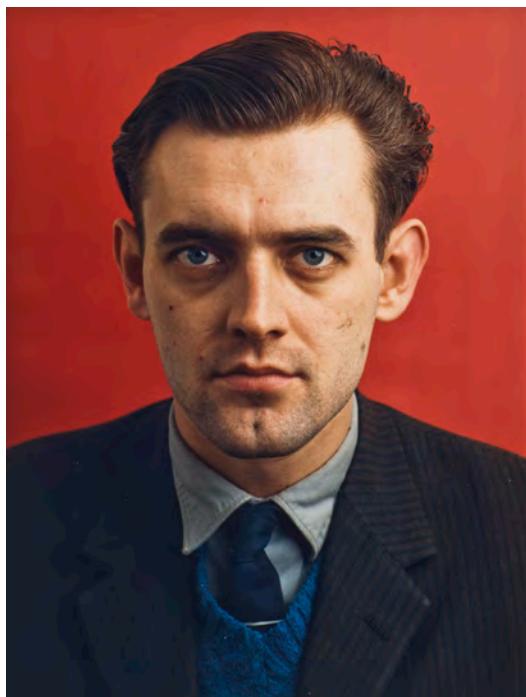


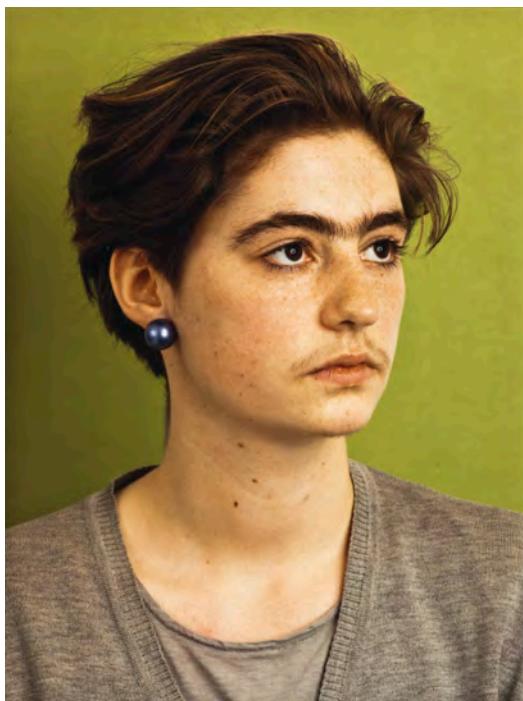
















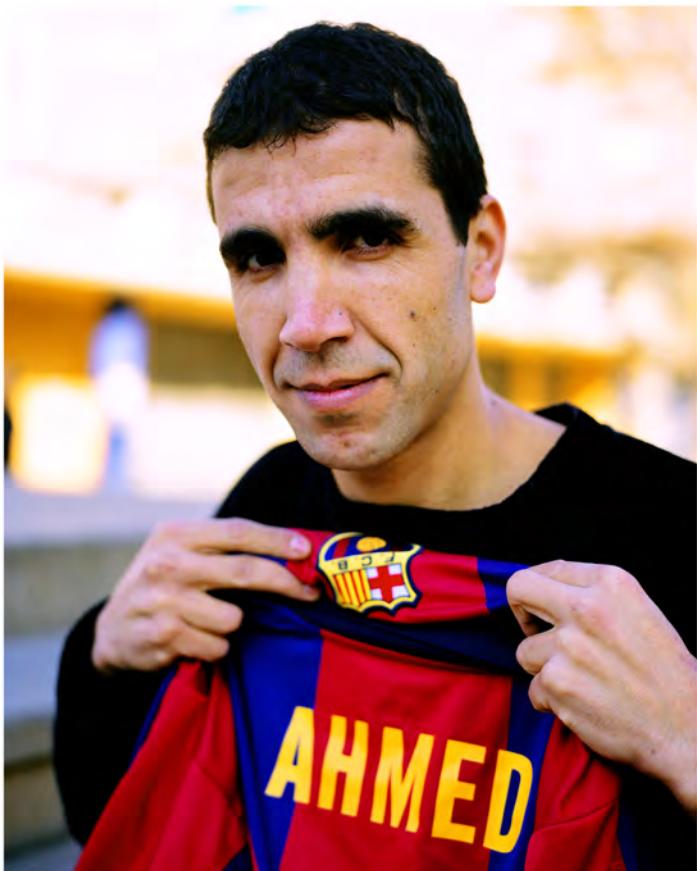


VANESSA, 17 años. Gerundense hija de filipinos.

Sus padres, aunque nacieron en Filipinas, se conocieron en Cataluña. Antes de que Vanessa naciera en Gerona, su padre, técnico aeronáutico, tuvo que marcharse a EE.UU. por motivos de trabajo. "Mi madre rezó para que pudiéramos vivir juntos", explica.

"No me gusta estudiar. Quiero trabajar durante unos años en una discoteca, me encanta la noche". Esto sería sólo durante unos años. A largo plazo Vanessa tiene otros planes. "De mayor, un trabajo más tranquilo como el de secretaria sería más adecuado".

Mientras tanto, Vanessa ni estudia ni trabaja a la espera de encontrar un empleo.



AHMED, 29 años. Nador, Marruecos.

Son seis hermanos. El mayor fue el único que pudo estudiar y vino a Barcelona en el 97. El segundo hermano en el 98. El tercero y él, que es el cuarto, vinieron en el 99. Los otros viven en Marruecos. Todos son del Barça.

En su infancia, su mejor amigo compró en un mercadillo una camiseta de segunda mano. Cuando supieron que era del Barça se comprometieron con el club. Ahmed tenía catorce años. Desde entonces, siguió desde su país la liga española en bares donde se veía el fútbol vía satélite. "A mí me paga, aunque nunca lo veo, el expresidente Nuñez", dice riendo Ahmed que trabaja como fontanero para Nuñez y Navarro.



AMER, 12 años. Asedz Khasmir, Pakistán.

El padre de Amer vino solo desde Pakistán con la intención de abrir algún negocio. Estuvo un tiempo en Barcelona antes de que viniese Amer, con sus cuatro hermanos, su madre y tres tíos hermanos de su padre con sus respectivas mujeres e hijos. Entre toda la familia trabajan para sacar adelante dos tiendas de comestibles, una carnicería y dos restaurantes.

*"Mis hermanos y amigos bromeaban a costa mía por ser del Real Madrid. Así que dejé el Madrid para ser del Barça",* -de esto sólo hace un mes-. *"Una manera de decir a los demás que ya no soy del Madrid es llevar el chaquetón del Barça".* Ahora sus hermanos cuando lo ven con el chaquetón continúan bromeando.



AMIN, 17 años. Casablanca, Marruecos.

"Gran bromista, provocador, y buena persona", así lo describen sus propios compañeros. "Me hice seguidor del Barça en Casablanca, en el bar de mi tío, que también es culé, explica Amin. Veíamos los partidos vía satélite. Yo debía ser muy pequeño, pero me acuerdo, tendría seis años como mucho, que fue la edad con la que llegó a Barcelona". Amin ha jugado en el Barceloneta y con el equipo de la peña barcelonista Cinc Copes. De esta última lo echaron. Dice, que por fumar.



**ATIF, 12 años. Cachemira, Pakistán.**

Hasta hace dos años vivía con su madre en Pakistán. Su padre, Zafar, llevaba trece trabajando y ahorrando en Barcelona hasta que pudo traer a la familia.

*"Tengo mucha afición al fútbol, al Barça. Mi hermano mayor Arched también. Él me ha llevado dos veces al Camp Nou a ver jugar al Barcelona".*



FÁTIMA, 17 años y BOUCHERA, 15 años. Marruecos.

"Amigas inseparables". Bouchera y Fátima comparten la indumentaria blaugrana, las clases en el IES Pau Claris y el esfuerzo, todos los sábados por la mañana, en el equipo de fútbol local femenino Franja del Casc Antic. Además, las dos son seguidoras del Barça, "en especial de Savioła".

"Cuando empecé a jugar quería hacerlo con el pañuelo, pero me molestaba y me lo ataba a lo pirata", -confiesa Bouchera-. Mi madre me dijo que llevarlo era una decisión mía, que nadie me obligaba, pero si lo hacía, tenía que ponérmele bien para ser respetuosa con la tradición". Bouchera dejó el pañuelo.



**GABRIEL, 50 años. Cuenca, provincia de Asuay, Parroquia de Molleturo, Ecuador.**

En su país era simpatizante de "la Nacional" y de "la Católica". Es del Barça desde que pisó Barcelona. En su juventud practicó el salto de trampolín y no ha dejado la natación hasta hace poco, por una dolencia en la vista. *"El deporte ha sido muy importante para mí. Los náipes nunca me gustaron. Todavía juego al fútbol con la familia y amigos."*

En julio de 2000, lamentando no poder pagar el viaje a su esposa, viajó hasta Barcelona, donde viven dos de sus hijos. Sus tierras las ha dejado arrendadas. *"La agricultura en Ecuador no da lo suficiente. He venido con dinero prestado. Quiero ahorrar para volver y comprarme un camión, no muy grande, de segunda mano sería suficiente."*

En Barcelona ya ha trabajado en la limpieza de una discoteca, de albañil, y en una frutería del Mercado de Sant Antoni, además, corta el pelo a domicilio.



**HAFID, le llaman Yorka, 15 años. Barcelona, hijo de marroquíes de Casablanca.**

A menudo coge la Scoopy de su hermano. Habla catalán y castellano. Vive el fútbol con pasión, dentro y fuera del campo. Ha jugado en equipos locales de barrio como el "Casc Antic", "Infants del Raval" y "Franja del Raval".

"Es muy fácil ser seguidor de un gran equipo", dice Hafid, al que todos llaman Yorka, "si tu padre es del Barça y vives en Barcelona, ser del Barça es aún más fácil".



**HENRY, 24 años. Sierra Leona.**

A Henry, que pasó por Guinea Conakry y Fuerteventura antes de alcanzar Barcelona, y que duerme en una pensión habilitada por la Cruz Roja, lo engañaron. Lleva el uniforme del Levante, aunque cree que es del Barça. No lo sabe. Seguramente nadie se lo dirá. Pero, ¿qué importa?, igualmente se siente barcelonista.



**ISAAC, 17 años. Barcelona, de origen filipino.**

*"Aunque me siento catalán, algo me une a Filipinas. Casi toda mi familia vive allí. Mis padres vinieron de Taytay en busca de empleo. Mi padre trabaja de chofer personal, y mi madre es empleada de hogar"*, explica Isaac al preguntarle por sus orígenes.

Isaac estudia segundo de bachillerato y le gusta la música rock. Es del Barça por influencia de sus amigos. Con ellos juega al fútbol en el Parque de la Ciudadela y se reúnen para ver algunos partidos por televisión.



**MIDO (AZZI), 15 años. Hijo de marroquíes de Tánger y de Sidi Ifni.**

Marroquí, español o catalán, Mido no tiene nada claro de dónde se siente. Lo que sí que tiene muy claro es que es del Barça. Lo demuestra con una conversación fluida de tácticas, selecciones y jugadores de fútbol. Además, lo practica como aficionado con los amigos del barrio. Busca un buen equipo para jugar.



**MIGUEL ÁNGEL, 24 años. Machala, provincia de El Oro, Ecuador.**

*"En mi país yo ya era del Barcelona, pero del Barcelona Sporting Club, otro Barcelona de la ciudad de Guayaquil, que fue vicecampeón de la Copa Libertadores y que vino a jugar a España en el 95". Desde los quince años y durante 5 temporadas Miguel Ángel jugó de delantero centro en el Venezuela Sporting Club, que su tío Wilson Delgado presidía.*

*Vino a España en el 99. Primero, vivió en Orense, donde trabajó como soldador. Luego, en Lleida, jugó al fútbol en campeonatos provinciales. Es seguidor del Barça desde que llegó a Barcelona hace cinco meses.*

*Ahora espera una oportunidad, sino como futbolista, como soldador.*



**SAID, 17 años. Ksar-el-Kebir, Marruecos.**

*"Mi padre se marchó a trabajar a Barcelona antes de que yo naciera. Cuando regresaba por vacaciones me traía camisetas del Barça. Me hacía mucha ilusión y de alguna manera me unían a él en la distancia". Mis padres se separaron definitivamente y yo a los once años me vine a Barcelona a vivir con él. Dejé a mi madre a pesar mío. La quiero muchísimo, pero Ksar es una ciudad que se pasea en una hora. Allí, yo no tenía futuro".*

Said, ahora comparte piso con su padre y su nueva mujer, y una sobrina de ésta. Aprende albañilería en una escuela taller del ayuntamiento y práctica el fútbol con chicos del barrio.



SIDI, 14 años. Fujiang, China.

*"Mi padre vino solo a Barcelona en busca de trabajo, sin saber muy bien lo que le esperaba. Lo hizo por sus hijos. -explica Sidi-. Encontró trabajo de cocinero en un restaurante chino. Pasaron ocho años hasta que pudimos reunirnos. Vine con mi madre y mis dos hermanos". De esto hace un año y cuatro meses, y Sidi ya se defiende en catalán y castellano. "Me gusta más la comida occidental que la china. Nunca había comido macarrones, paella, ni jamón hasta que los probé en el comedor de la escuela. El fútbol es el deporte que más me gusta. Verlo, porque apenas lo practico. Soy seguidor del Barça desde hace un año. Me siento catalán".*



**TONINO, 18 años. Tánger.**

A Adnán le llaman Tonino por su parecido al presentador de televisión. Cuenta que de mayor quiere ser albañil. De momento, está en cuarto de ESO y juega al fútbol con sus amigos marroquíes en la plaza de los Ángeles, a las puertas del MACBA, aunque ellos la conocen como la "plaza Blanca".



**BIJAYA, 7 años. Kathmandú, Nepal.**

Cuando su padre murió, Bijaya sólo tenía cinco años, y su madre se vio incapaz de mantenerlo. Lo envió al orfanato estatal de Balmadir, donde pasaba los días cantando y meditando. Allí vio por primera vez una televisión. A los seis años lo adoptó Anna, funcionaria de la Generalitat, con quien voló a Barcelona. Le gusta el fútbol, es del Barça como su abuelo y los amigos del cole, su jugador preferido es Rivaldo. Bijaya no quiere ser diferente.

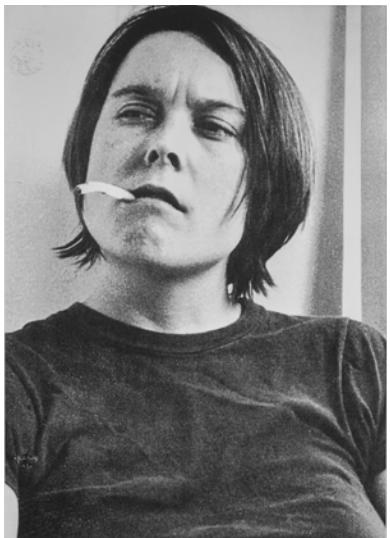
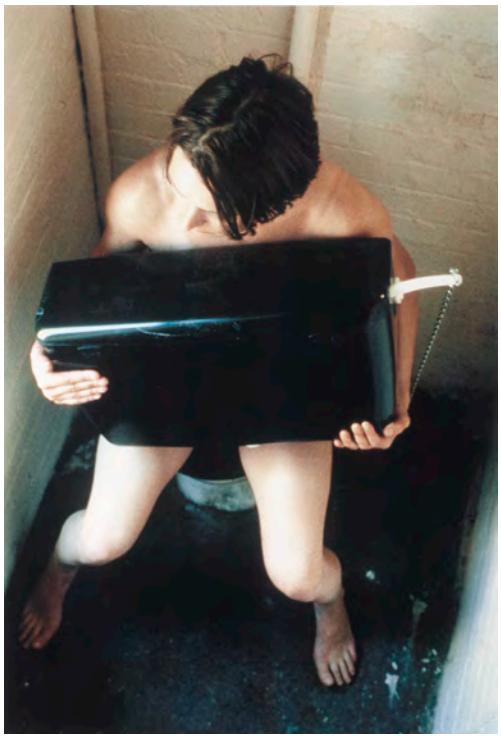


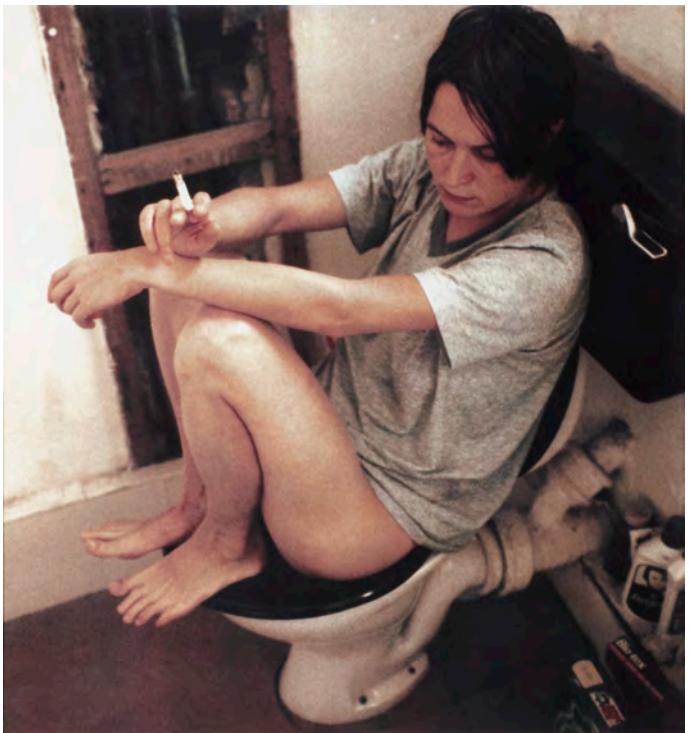
### III. Cuerpo e identidad



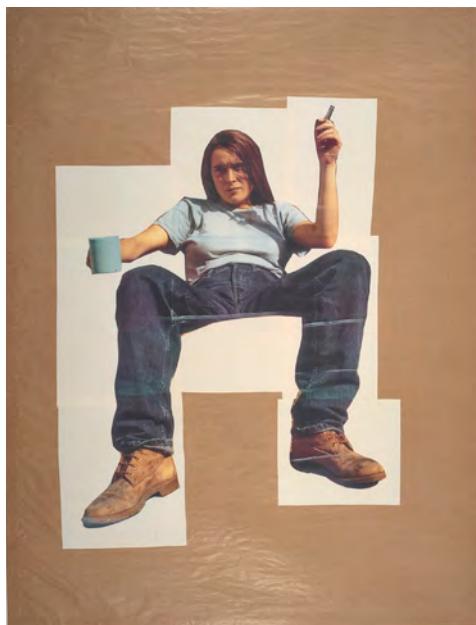
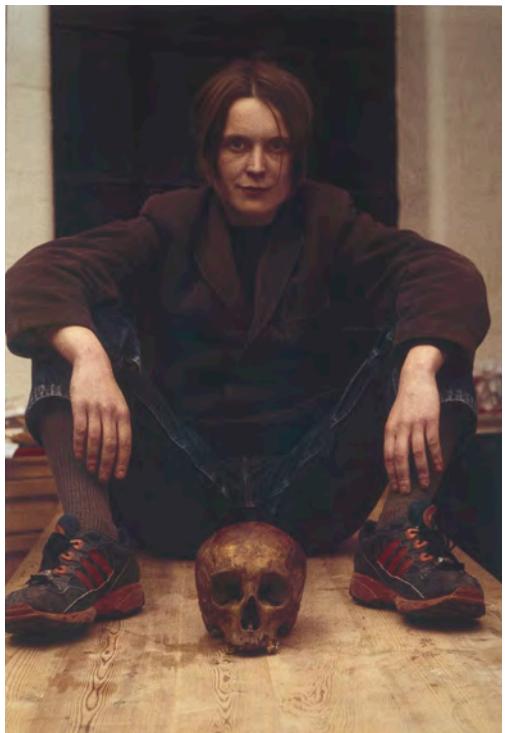


Sarah Lucas | Serie *Self-Portraits* | 1990-1998 | 65





Sarah Lucas | Serie *Self-Portraits* | 1990-1998 | 67









Tracey Moffatt | Serie *Up in the Sky* | 1997 | 71













Julie Moos | Serie *Domestic* | 2001 | 77



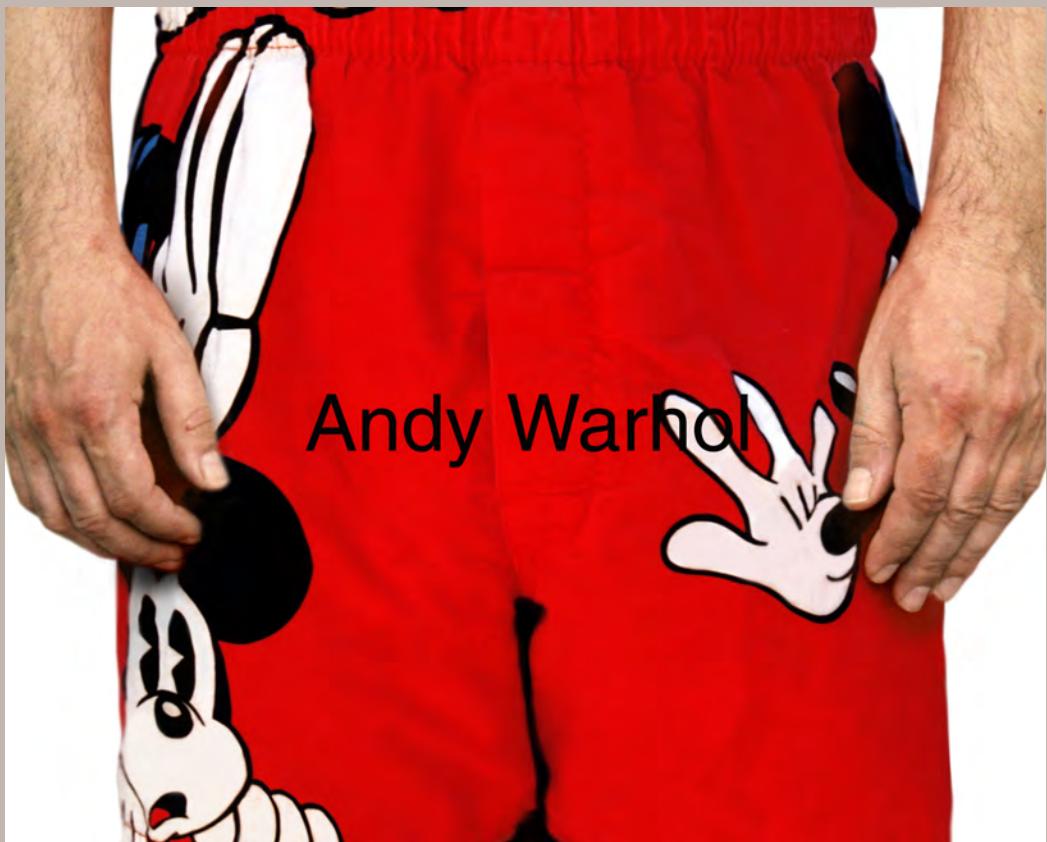




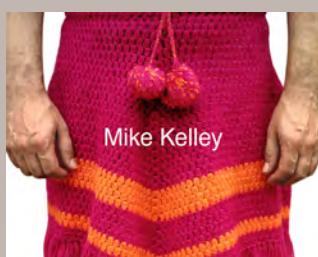
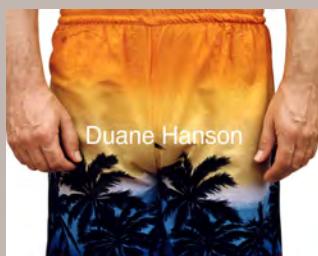
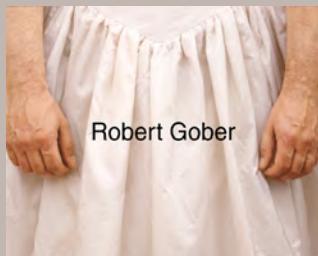


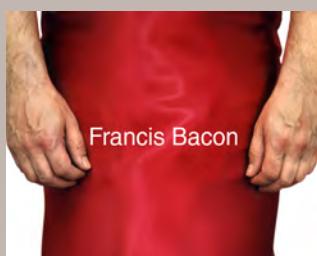
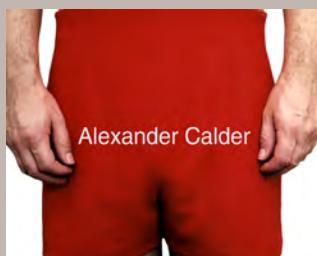


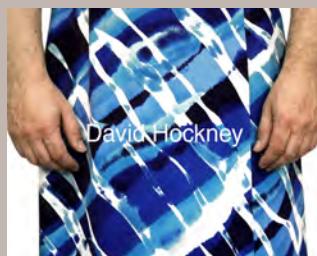
Edgar Degas

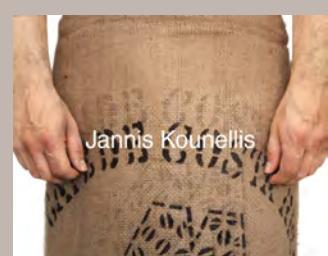
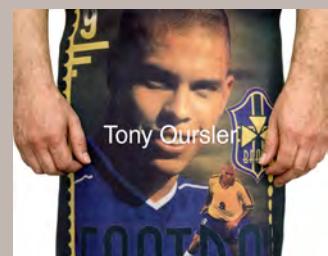
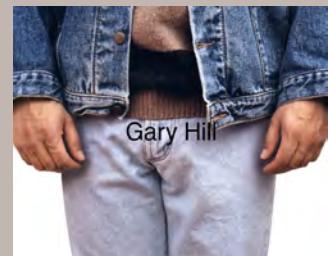


Andy Warhol











Barry Flanagan



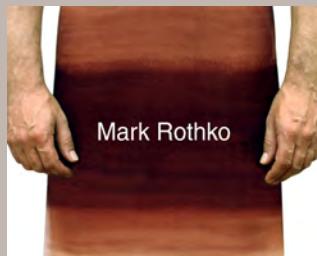
Julian Schnabel



Carl Andre



Lothar Baumgarten



Mark Rothko



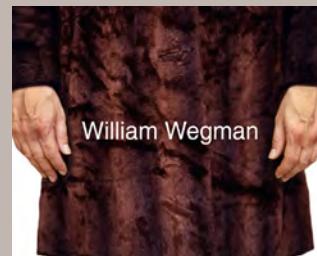
Richard Serra



Georges Braque



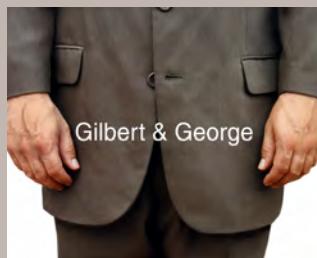
Pablo Picasso



William Wegman



Sigmar Polke



Gilbert & George



Richard Long



Juan Muñoz



On Kawara



Jackson Pollock



Man Ray



Joseph Beuys



Christian Boltanski



Marcel Duchamp



Jeff Wall



Diane Burkenhead



Ellsworth Kelly



Joseph Kosuth



Hiroshi Sugimoto



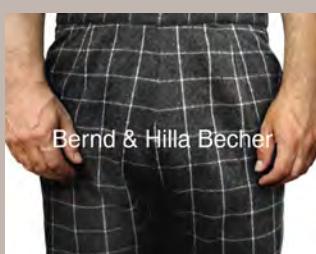
Franz Kline



Jean Dubuffet



Sol LeWitt



Bernd & Hilla Becher



Frank Stella



Antoni Tàpies



Günter Förg



Robert Mapplethorpe



Victor Vasarely



Jaume Plensa





# IV. Tiempo, espacio, memoria











98 | Edward Burtynsky | Serie *Old Factories* | 2005





100 | Edward Burtynsky | Serie *Old Factories* | 2005





102 | Edward Burtynsky | Serie *Old Factories* | 2005















Allan Sekula | *Untitled Slide Sequence* | 1972 | 109



110 | Allan Sekula | *Untitled Slide Sequence* | 1972







Allan Sekula | *Untitled Slide Sequence* | 1972 | 113



114 | Allan Sekula | *Untitled Slide Sequence* | 1972











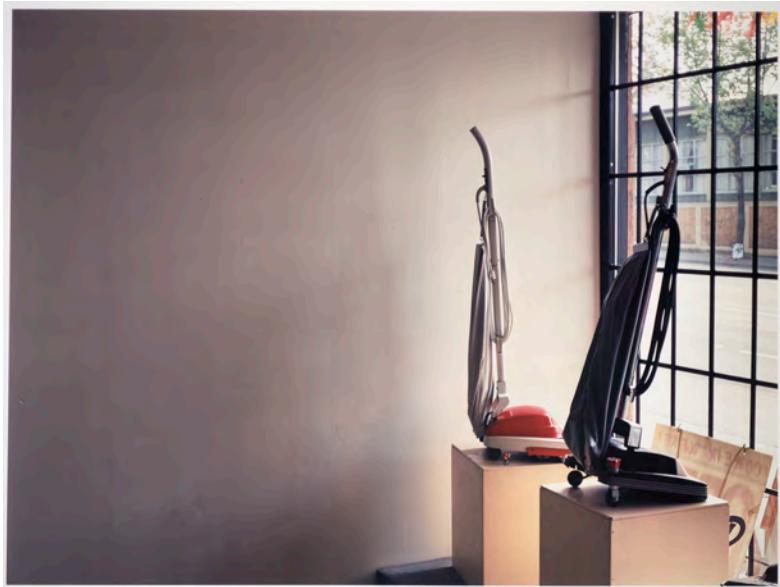








Allan Sekula | *Untitled Slide Sequence* | 1972 | 123



124 | Howard Ursuliak | *Untitled (two vacuums)* | *Untitled (bound blue table)* | 1998



Howard Ursuliak | *Untitled (bound brown table)* | 1998 | 125



126 | Howard Ursuliak | *Untitled (corridor)* | 1998



Howard Ursuliak | *Untitled (two boxes)* | *Untitled (draped stall)* | 1998 | 127



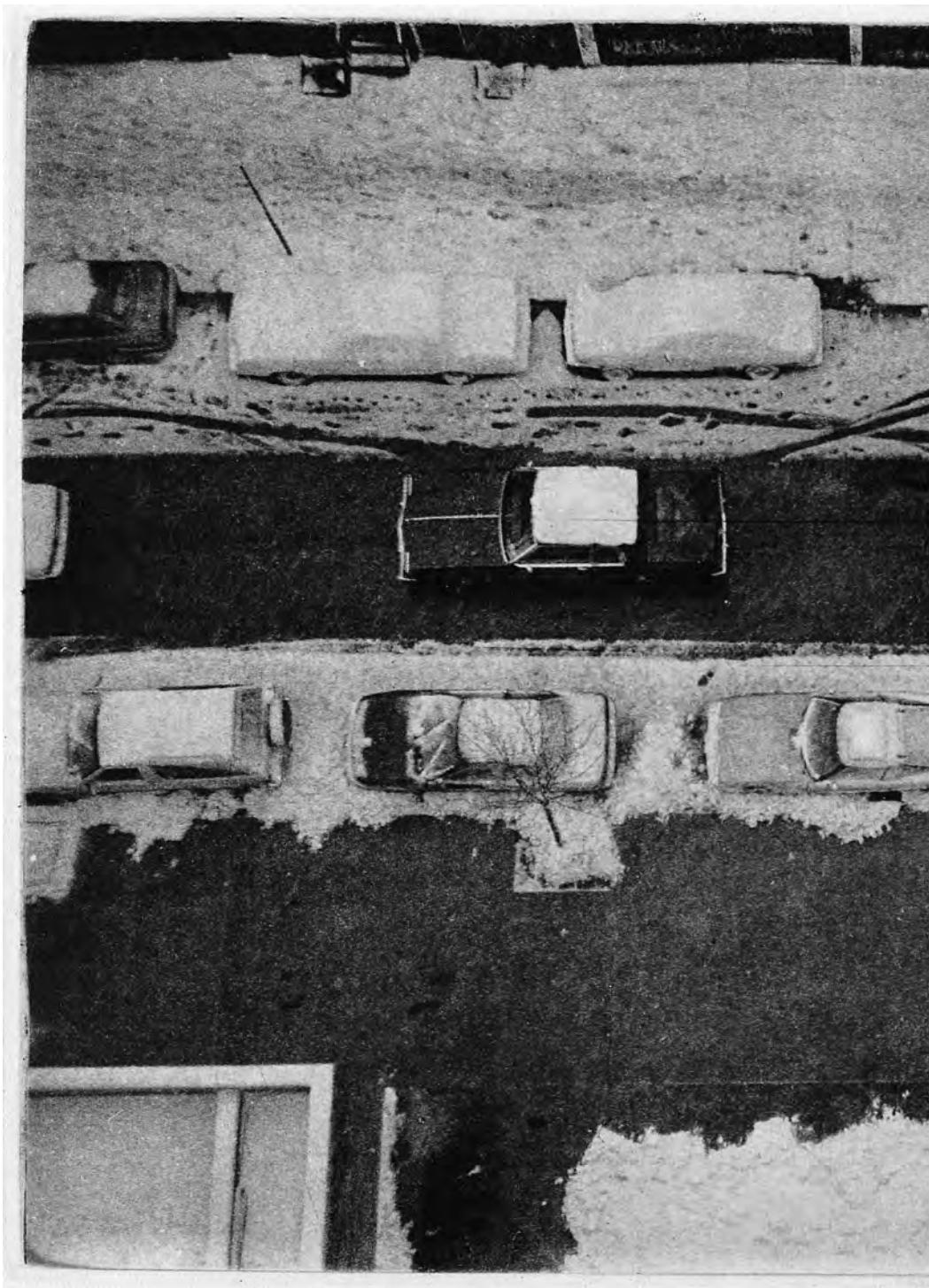
128 | Howard Ursuliak | *Untitled (wrapped objects)* | 1998

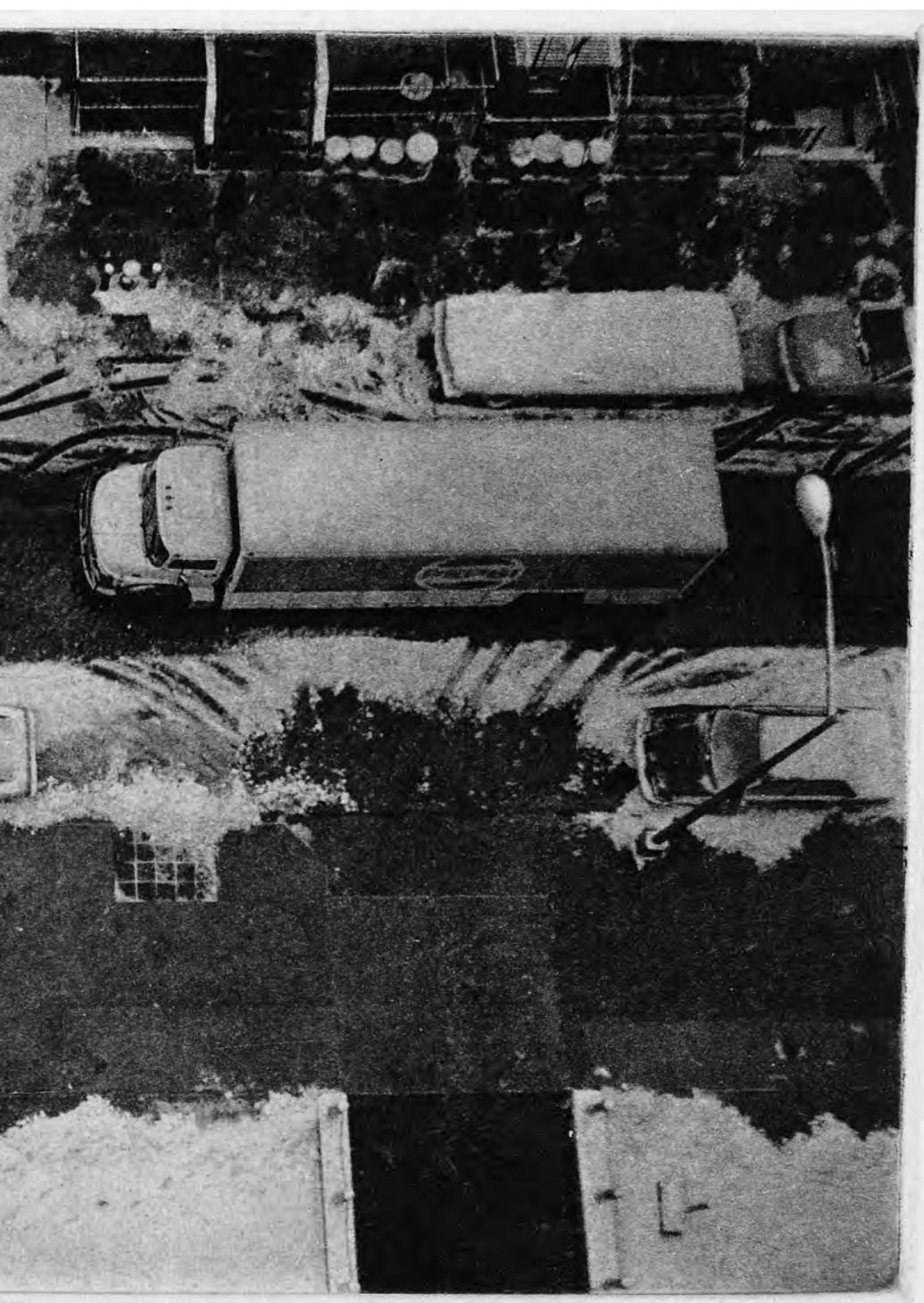


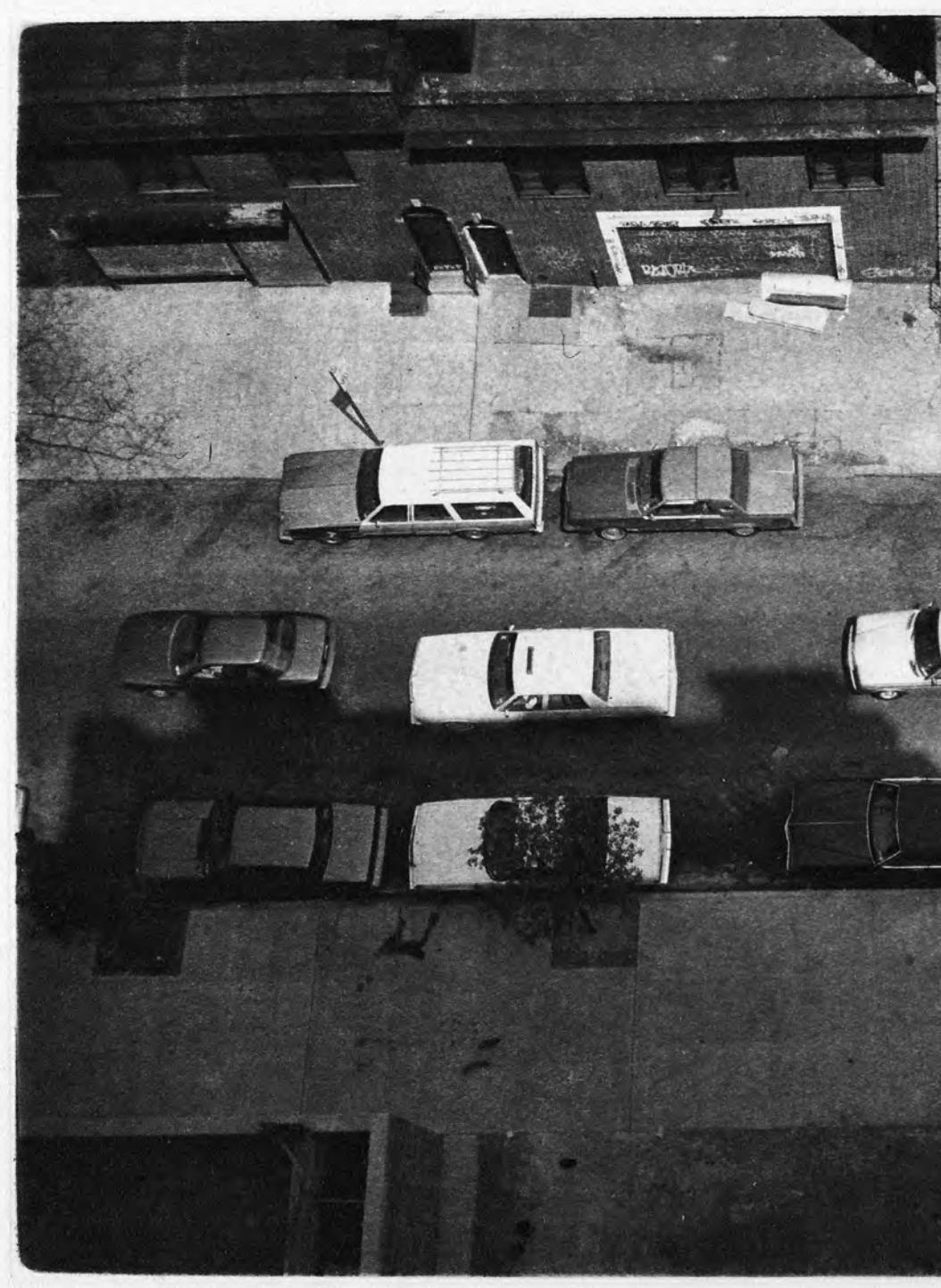
Howard Ursuliak | *Dinner counter with stool* | 2002 | 129















136 | Unai San Martín | Serie *Calle 97* | 2002







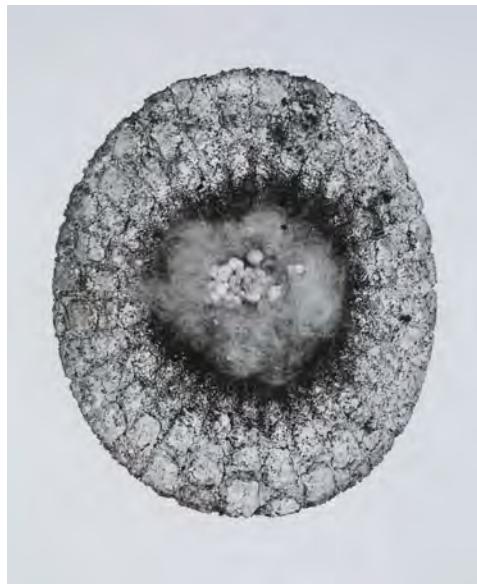


# V. Ficciones





















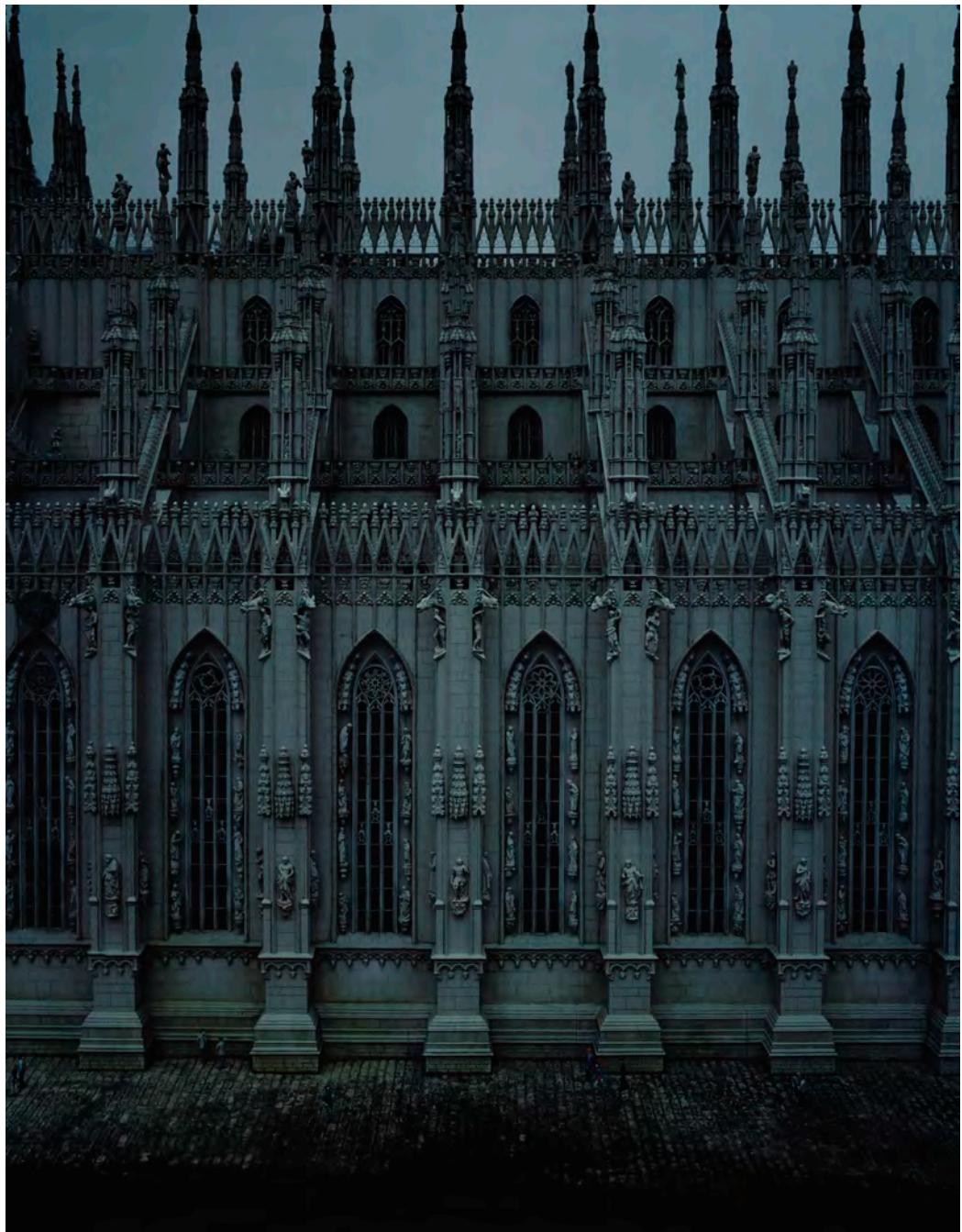






















## Índice de autores

Becher, Bernd & Hilla | 21  
Serie *Cooling Towers* #283, 1991  
Gelatina de plata  
40,50 x 31 cm c/u

Burtynsky, Edward | 98-99  
*Old Factories #1, China*, 2005  
Copia cromogénica  
99,06 x 124,46 cm

Burtynsky, Edward | 100-101  
*Old Factories #5, China*, 2005  
Copia cromogénica  
99,06 x 124,46 cm

Burtynsky, Edward | 102-103  
*Old Factories #9, China*, 2005  
Copia cromogénica  
99,06 x 124,46 cm

Campillo, Victoria | 82-91  
Serie *Intimacy*, 2001  
Lambda print, 48 x 60 cm c/u

Fontcuberta, Joan | 142  
*Aspegia buphera*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 142  
*Astrophytus dicotiledoneus*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 142  
*Barrufeta godafreda*  
Serie *Herbarium*, 1984 | 142  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 143  
*Benedictus popus - Nizozemska osrama*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 143  
*Bifilia mastegata*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 143  
*Braohypoda frustrata*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 143  
*Cala rasca*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 143  
*Cardus fibladissus*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 144  
*Cornus impatiens*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 144  
*Dendrita victoriosa*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 144  
*Erectus pseudospinosus*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 144  
*Erophila galantha*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 145  
*Fallera carnosa*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | 145  
*Flor miguera*  
Serie *Herbarium*, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **145**  
*Fungus mungus*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **145**  
*Giliandria escoliforcia*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **146**  
*Guillumeta polymorpha*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **146**  
*Karchofa sardinae*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **146**  
*Lavandula angustifolia*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **146**  
*Licovornus punxis*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **146**  
*Mullerpolis plunfis*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **147**  
*Philosifux hyemale*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **147**  
*Phyllocactus chumba*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **147**  
*Physostegia afeitata*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **148**  
*Himenea fláccida*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **148**  
*Pirulera salbitana*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **148**  
*Rasputina ecléctica*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **148**  
*Revenga bolera*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **149**  
*Saxifraga paniculata*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **149**  
*Supratex horadatus*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **149**  
*Tiscovina navigata*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

Fontcuberta, Joan | **149**  
*Thyphatata pulcra*  
Serie Herbarium, 1984  
Gelatina de plata  
40 x 30 cm

- Herbaut, Guillaume | 24-27**  
**Serie *Tchernobylsty*, 2001**  
 Impresión inkjet  
 40 x 50 cm c/u
- Lucas, Sarah | 64-69**  
**Serie *Self-Portraits*, 1990-1998**  
 Impresión digital sobre papel  
 80 x 60 cm c/u
- Mendieta, Ana | 80-81**  
**Serie *Sandwoman*, 1983**  
 Gelatina de plata  
 20,30 x 25,40 cm c/u
- Michals, Duane | 154-155**  
**Serie *The Fallen Angel*, 1968**  
 Gelatina de plata  
 12,70 x 17,80 cm c/u
- Moffatt, Tracey | 70-75**  
**Serie *Up in the Sky*, 1997**  
 Gelatina de plata  
 72 x 101,50 cm c/u
- Moos, Julie | 76**  
***Beverly and Melinda***  
**Serie *Domestic*, 2001**  
 C-print  
 102 x 107 cm
- Moos, Julie | 77**  
***Domestic: Virginia and Joyce*, 2001**  
 C-print  
 102 x 107 cm
- Moos, Julie | 78**  
*Domestic: Bell and Beebe*, 2001  
 C-print  
 102 x 107 cm
- Moos, Julie | 79**  
*Domestic: Jim and Terry*, 2001  
 C-print  
 102 x 107 cm
- Moos, Julie | 79**  
*Domestic: Ruth and Juliette*, 2001  
 C-print  
 102 x 107 cm
- Ribalta, Jorge | 150**  
# 752, *Elsa Lanchester - Novia de Frankenstein, 1935* | 153  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2003**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 151**  
# 740, *Kim Hunter - Zira, 1968*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2003**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 152**  
# 757, *Arnold Schwarzenegger - Terminator, 2003*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2003**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 152**  
# 710, *Samuel L. Jackson - Shaft, 2000*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2002**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 152**  
# 790, *Terrence Evans - Old Monty, 2004*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2004**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 152**  
# 722, *Freeman (Mark Dacascos - Yo Hinomura), 1995*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2002**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 152**  
# 769, *Jimi Hendrix, 18 agosto 1969, 8:04 AM*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2004**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm
- Ribalta, Jorge | 152**  
# 771, *Freddy Kruger, 1984*  
**Serie *Antlitz der Zeit*, 2004**  
Bromuro virado al selenio  
80 x 100 cm

Ribalta, Jorge   <b>153</b> # 766, <i>Gene Simmons (Kiss)</i> , 2002 Serie <i>Antlitz der Zeit</i> , 2003 Bromuro virado al selenio 80 x 100 cm	Ribas, Xavier   <b>95</b> <i>Deutsche Bank, Amsterdam</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm	Ribas, Xavier   <b>97</b> <i>Barclays Bank, London</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm
Ribalta, Jorge   <b>153</b> # 696, <i>Charles Laughton – Quasimodo</i> , 1939 Serie <i>Antlitz der Zeit</i> , 2002 Bromuro virado al selenio 80 x 100 cm	Ribas, Xavier   <b>95</b> <i>Rafidain Bank, London</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm	Ribas, Xavier   <b>97</b> <i>AMRO Bank 2, Amsterdam</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm
Ribalta, Jorge   <b>153</b> # 713, <i>Boris Karloff – Frankenstein</i> , 1931 Serie <i>Antlitz der Zeit</i> , 2002 Bromuro virado al selenio 80 x 100 cm	Ribas, Xavier   <b>96</b> <i>Dao Heng Bank, London</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm	Ruff, Thomas   <b>36</b> <i>Porträt (B. Jünger)</i> , 1981 C-print 20 x 18 cm
Ribalta, Jorge   <b>153</b> # 706, <i>Darth Vader</i> , 1977 Serie <i>Antlitz der Zeit</i> , 2002 Bromuro virado al selenio 80 x 100 cm	Ribas, Xavier   <b>96</b> <i>AMRO Bank 1, Amsterdam</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm	Ruff, Thomas   <b>37</b> <i>Porträt (F. Thiell)</i> , 1998 C-print 20 x 18 cm
Ribas, Xavier   <b>94</b> <i>Lloyds Bank, London</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm	Ribas, Xavier   <b>96</b> <i>Bank of England, London</i> Serie <i>Umbrales - Thresolds</i> , 2001- 2002 Kodak Endura mate 50 x 60 cm	Ruff, Thomas   <b>38</b> <i>Porträt (C. Hoffmann)</i> , 1989 C-print 20 x 18 cm
		Ruff, Thomas   <b>38</b> <i>Porträt (K. Lehmann)</i> , 1984 C-print 20 x 18 cm
		Ruff, Thomas   <b>39</b> <i>Porträt (O.C. Geylant)</i> , 1984-85 C-print 20 x 18 cm

Ruff, Thomas   <b>40</b> <i>Porträt (A. Kachold)</i> , 1987 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>42</b> <i>Porträt, Mann</i> , 1988 C-print 180 x 140 cm	San Martín, Unai   <b>132-133</b> <i>Calle 97#2</i> , 2002 Heliogramado 20 x 16 cm
Ruff, Thomas   <b>40</b> <i>Porträt (A. Lieber)</i> , 1985 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>43</b> <i>Porträt (Stoya)</i> , 1986 C-print 20 x 18 cm	San Martín, Unai   <b>134-135</b> <i>Calle 97#3</i> , 2002 Heliogramado 20 x 16 cm
Ruff, Thomas   <b>40</b> <i>Porträt (A. Wagner)</i> , 1985-86 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>43</b> <i>Porträt (P. Fries)</i> , 1985 C-print 20 x 18 cm	San Martín, Unai   <b>136-137</b> <i>Calle 97#4</i> , 2002 Heliogramado 20 x 16 cm
Ruff, Thomas   <b>41</b> <i>Porträt (B. Elmpt)</i> , 1985 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>43</b> <i>Porträt (V. Pfeifer)</i> , 1985 C-print 20 x 18 cm	San Martín, Unai   <b>138-139</b> <i>Calle 97#5</i> , 2002 Heliogramado 20 x 16 cm
Ruff, Thomas   <b>41</b> <i>Porträt (G. Belz)</i> , 1985-86 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>44</b> <i>Porträt (M. Van Ofen)</i> , 1984 C-print 20 x 18 cm	Sekula, Allan   <b>104-123</b> <i>Untitled Slide Sequence</i> , 1972 Final del turno de trabajo Industria Aeroespacial General. Dynamics División Convair, San Diego, California, 17 de febrero de 1972
Ruff, Thomas   <b>41</b> <i>Porträt (C. Ruff)</i> , 1984 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>45</b> <i>Porträt (H. Dorner)</i> , 1985 C-print 20 x 18 cm	Simpson, Lorna   <b>23</b> <i>Serie Props</i> , 1995-1996 Serigrafía sobre paneles de fieltro 36 x 26 cm c/u
Ruff, Thomas   <b>42</b> <i>Porträt (P. Fries)</i> , 1984 C-print 20 x 18 cm	Ruff, Thomas   <b>46</b> <i>Porträt (F. Simon)</i> , 1998 C-print 20 x 18 cm	Urrios, Juan   <b>46</b> <i>Vanessa, 17 años. Gerundense hija de filipinos</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm
Ruff, Thomas   <b>42</b> <i>Porträt (Stoya)</i> , 1984 C-print 20 x 18 cm	San Martín, Unai   <b>130-131</b> <i>Calle 97#1</i> , 2002 Heliogramado 20 x 16 cm	

<b>Urrios, Juan   47</b> <i>Ahmed, 29 años. Nador, Marruecos</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   52</b> <i>Gabriel, 50 años. Cuenca, provincia de Asuai, Parroquia de Molleturo, Ecuador</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   57</b> <i>Miguel Ángel, 24 años. Machala, provincia de El Oro, Ecuador</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm
<b>Urrios, Juan   48</b> <i>Amer, 12 años. Asedz Khasmir, Pakistán</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   53</b> <i>Hafid, le llaman Yorka, 15 años. Barcelona, hijo de marroquíes de Casablanca</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   58</b> <i>Said, 17 años. Ksar-el-Kebir, Marruecos</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm
<b>Urrios, Juan   49</b> <i>Amin, 17 años. Casablanca, Marruecos</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   54</b> <i>Henri, 24 años. Sierra Leona</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   59</b> <i>Sidi, 14 años. Fujiang, China</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm
<b>Urrios, Juan   50</b> <i>Atif, 12 años. Cachemira, Pakistán</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   55</b> <i>Isaac, 17 años. Barcelona, de origen filipino</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   60</b> <i>Tonino, 18 años. Tánger</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm
<b>Urrios, Juan   51</b> <i>Fátima, 17 años y Bouchera, 15 años. Marruecos</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   56</b> <i>Mido (Azzi), 15 años. Hijo de marroquíes de Tánger y de Sidi Ifni</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm	<b>Urrios, Juan   61</b> <i>Bijaya, 7 años. Kathmandú, Nepal</i> Serie <i>Cantera</i> , 2001-2002 C-print 60 x 50 cm
		<b>Ursuliak, Howard   124</b> <i>Untitled (two vacuums), 1998</i> Gelatina de plata 120 x 146 cm

Ursuliak, Howard   <b>124</b> <i>Untitled (bound blue table)</i> , 1998 Gelatina de plata 135 x 168,70 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>156</b> <i>Gran Muralla</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>160</b> <i>San Pedro</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm
Ursuliak, Howard   <b>125</b> <i>Untitled (bound brown table)</i> , 1998 Gelatina de plata 135 x 168,70 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>157</b> <i>El Duomo I</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>160</b> <i>Shishin Den</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm
Ursuliak, Howard   <b>126</b> <i>Untitled (corridor)</i> , 1998 Gelatina de plata 135 x 168,70 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>158</b> <i>Chambord</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>161</b> <i>Versalles</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm
Ursuliak, Howard   <b>127</b> <i>Untitled (two boxes)</i> , 1998 Gelatina de plata 135 x 168,70 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>158</b> <i>Coliseo</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>161</b> <i>White House</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm
Ursuliak, Howard   <b>128</b> <i>Untitled (draped stall)</i> , 1998 Gelatina de plata 135 x 168,70 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>159</b> <i>Partenon</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2003 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm	Van Balen, Céline   <b>30</b> <i>Sarah</i> , 1998 C-print 145 x 120 cm
Ursuliak, Howard   <b>129</b> <i>Dinner counter with stool</i> , 1998 Gelatina de plata 134 x 170 cm	Vallhonrat, Valentín   <b>159</b> <i>Pirámide de Khufu</i> Serie <i>Vuelo de ángel</i> , 2001 Fuji-cristal-archive 112 x 132 cm	Van Balen, Céline   <b>31</b> <i>Figem</i> , Ámsterdam, 1998 C-print 145 x 120 cm
		Van Balen, Céline   <b>32</b> <i>Fatma</i> , 1996 C-print 145 x 120 cm

Van Balen, Céline | **32**

*Muazel*, 1998

C-print

145 x 120 cm

Van Balen, Céline | **33**

*Yesim*, Ámsterdam, 1998

C-print

145 x 120 cm

Van Balen, Céline | **34**

*Untitled*, 1998

C-print

145 x 120 cm

Van Balen, Céline | **34**

*Somoea*, 1996

C-print

145 x 120 cm

Van Balen, Céline | **35**

*Untitled*, 1998

C-print

145 x 120 cm

# Visual Architecture

Ramon Esparza

One of the medieval art jewels is kept in the Bayeaux cathedral, in France, the *Bayeux Tapestry*, also known as the *Queen Matilda's Tapestry*. It is not strictly speaking a tapestry but a piece of linen of about 69 meters long and fifty centimetres wide, where the story of the battle of Hastings appears, in which the Normans conquered England, embroidered with colourful woollen threads.

We must consider the tapestry as the first comic book in history, but what is interesting is that it is about a visual story where different scenes can be seen throughout the framed space by two borders, where different decorative motives appear and certain small written indications allow us to identify the facts described in the embroidery.

The interesting side of the tapestry is that the space of the visual story is limited from top to bottom by those borders, but not vertically. So how can the observer know when to go from one scene to the next? Among other tricks, the embroiderers of the tapestry include, now and again, a tree, a building, elements that indicate the narrative ruptures, but not in a clear way. In some cases we see, for example, a group of dogs following the mounted troops, which are farther away from the tree that divides the scenes.

In medieval art, the frame<sup>1</sup> mainly serves an ornament function, not that of a limit that cannot be crossed. It does not fulfil that function completely until the beginning of the Renaissance, after the publication of Leon Battista Alberti's treatise on perspective. Within perspective, the frame takes the function of limiting and points out in a definite way the difference between what is and what is not an image.

Of course, this puts an end to some of the methods gothic painters used frequently, such as omitting the borders of the space of the image when it seemed convenient or using the frame as a 'support' where characters could rest and at the same time it made the painters develop other methods to point out, or to make virtue out of necessity, the new discourse of the image.

Governed by the same principles as the image in perspective, yet in an even more rigid way, photography confronts

the implicit limitations of perspective (optics rather than geometry) assuming, with greater limitations, the challenges and the solutions developed by painting throughout the four preceding centuries.

The first of these is the one that Alberti's definition brings forwards: 'First I design a rectangle with straight angles as big as I desire, one considered an open window through which I can see what I want to paint'. (Alberti, 1998, p. 67). But that window is at the same time, the beginning and limit of the image. How can I see beyond what the window shows? Or, how can I look in another direction?

Perspective also imposes limitations in the field of the temporary. Although Alberti insisted in saying that the most important duty of the painter is *history* and that everything within the picture had to be at the service of such (Alberti, 1998, p. 88), what is true is that this principle directly clashes with the denial of time in the perspective of the image (Bryson, 1991, p. 101). Perspective, as photography strongly points out, freezes the action, displacing it from historical time, taking it to a mythological time, where neither the body of he who contemplates the facts, nor the body of he who contemplates the image are possible, considering that the apprehension process of the scene, as much as the comprehension of the image are both reduced to an instant<sup>2</sup>.

Hence the series is a way to the breaking of the narrow field that perspective represents, and different paths can take us to that breaking. In the first place we have the spatial one, which tries to acknowledge the relationship of the artist with the space that surrounds him. The series allows to create a succession of images that, in deed, reconstruct the surrounding space, but are impossible to join, so as to repeat the construction of the unifying space that our brain elaborates. As a photographer, David Hockney has known how to take advantage, in a fun and creative way, of the spatial limitation of perspective, building fragmented views which show, as well as the image, optical limitations and geometry. (Hockney, 1984). Within the composition of his photographs, the different images copy the course of the gaze.

<sup>1</sup> Strictly speaking, we should denominate the surface of the image as a 'painting'. The frame is a not strictly necessary piece of decoration, that distinguishes the borders.

<sup>2</sup> In painting, that instant is theoretical and therefore, a time outside time. In photography we could talk about a duration, the one of exposure, no matter if it were a quarter of a thousand of a second. But nevermind. It is not the time the shutter has been open what counts but the instant in which it closes, showing this way that the genesis of the image has been completed.

Sometimes in an orderly manner, the same way the sensor of a digital camera does, and others, allowing a human fallibility and attention be the guide. What is important is that in the same way we observe, these do not only imply a spatial course, but also a temporary duration of the observed event.

However, Hockney's *Cameraworks* are just on the limit between the image in itself and the series. They are, so to speak, the beginning of seriation. Multiple images, but still within a frame. They could be, in a way, the photographic mimic of cubism. The logical step from an image to a series of photographs is that in which the complexity of the story stops its condensations in a moment of climax, following the rules of Lessing's *Laocoonte*.

*The Fallen Angel* (1968) is a good example of this approximation to the practice of seriation and its author, Duane Michals, one of the classical referents in this field. Michals is always within the defined limits of Diderot, his well-known 'three units' of classical theatre (space, time and action), which are in the origin of Lessing's *momento pregnante* (Lessing, 1990). The stage is kept steady, the images record the development of the action and they do so in a chronological order. The series, thus, a remedy to the instantaneity of the image, showing its limits in a moment of development of photography where the ideology of the 'decisive instant' is the dominant model in almost all the fields of practice in photography.

It is unnecessary to search carefully within our minds to find models of the 'spatial' seriation, may they be the first *daguerreotype excursions*, immediately after the invention of photography had spread, or the documentation of the geological expeditions in the United States after the American Civil war, searching for -at the same time- the confirmation of the creationist theories and the routes to be followed by the means of communication, destined to join the two borders of the continent.

But beyond the narrative, the construction of series has a solid base within the principle of the ordinance of the knowledge of Rationalism. The moment Descartes refers to observation as a foundation of scientific knowledge, he elevates the image to the status of a basic tool of dissemination of itself. The different types of atlases that are elaborated as

from the seventeenth century (of anatomy, zoology, botanic, etc.) are no more than gatherings of images that constitute at the same time a classification (of the represented object), and a type (of representation).

The interest that has been awakening in the last thirty years the concept of classifying within the artistic field, since Sekula published *The body and the archive* (Sekula, 1986) and *Crimp On the Museum Ruins* (Crimp, 1980) has increased the photographic creation under such principles. The series, understood in this way, is a gathering of images around an arbitrary qualifying criteria. Being the ones made in a specific journey or expedition, like the previously mentioned (Tim O'Sullivan or Alexander Gardner in the American West, Samuel Bourne (the British Empire); the ones that intend to establish a taxonomy (like the very rational as reactionary attempts to develop the physiognomy as a science towards the end of the nineteenth century) (Sekula, 1986, p. 11), or the visual description of an urban space during a process of transformation (Atget).

There are so many possibilities that, as a last resort, we could say that any group of images can be introduced as a 'series', as long as they are given a unifying category, let it be a rigid visual construction like the famous portraits by Thomas Ruff when he was a student, or the series of portraits that, connecting with the pictorial tradition of their country, Dutch artists have elaborated such as Céline van Balen, Rineke Dijkstra or Hellen van Meene, or the series of 'opposites' of the Canadian Julie Moos. All of them are heirs of the traditional taxonomy of the scientific rationalism and, in a greater or smaller measure, of the work of the Becher marriage.

During an interview with Hilla Becher for *El Cultural*<sup>3</sup>, she manifested that she felt closer to nineteenth century photography than to the postmodern movement that praised them and turned them into a referent of a whole generation. And apparently it is true. Her work is based on the concept of classifying and in the rationalization of the gaze through which Descartes stands up to, as a way of reaching the knowledge of reality. That same necessity of rationalism had also been pointed out by Alphonse Bertillon in his attempt to develop a 'service of identification' for the Parisian Police Prefecture.

<sup>3</sup> Cultural supplement distributed by the journal *El Mundo*

What Bertillon wants to install is not a 'store', a collection of images where all those people who were detained every day, in the streets of Paris, had been photographed according to strict rules, but a method that would allow to 'overcome' the store, in other words, individually identifying a specific suspect. To do this he uses the in vogue physiognomic techniques of that time, techniques that, in his case, were captured in a collection that wanted to contain *all* the varieties of each part of a human face: nose, ears, eyes, lips... Without that all-embracing collection, the store would be useless in no time (Sekula, 1986, p. 17).

The work of the Bechers stems from the attempts to 'tame', as Sekula confirms, photography, maintaining formal rigid characteristics. In their case, the light in cloudy days, the systematic shots, at first direct, but always maintaining the same perspectives in each one of the integrated elements of the series within those that came about as more complex. Though, of course, a careful observation immediately starts to verify small differences, apparent mistakes in respect to the 'rule' which, little by little, makes us see as much the exactitude as the failure of the scientific method.

Thomas Ruff, student of Bernd Becher in the *Kunstakademie* of Düsseldorf follows in detail the approach of the series of portraits that he made of his classmates, the photographs gained intensity with technical progress and the economic means as time went by, enabled the possibility of creating larger copies. What could be seen in the first copies, small enlargements, was made obvious when the photographs eventually were made into almost two meter enlargements: the emptiness of the image and the inscrutable of that which pictorial tradition defined as 'the mirror of the soul'.

Closer to the conceptual approach, Julie Moos shows her series from the relation type/specimen. Starting with binary thoughts and connections between oppositions, Moos builds her series based on a confrontation of the type of 'friends and enemies', to then make an example of them in specific cases, which she photographs with the formal rigidity of German photography. *Domestico* (2003) juxtaposes the owner of the house with his employee, creating a union of opposites where the relationship of superiority is denied and the image simply shows us two human beings where we project our prejudice.

Nevertheless, the principles of scientific knowledge, the series of procedures conventionally established by science to 'build the scientific truth', can be questioned using its same tools. *Herbarium*, the series created by Joan Fontcuberta in 1982 as a continuation of *Fauna*, where along with Jordi Guillumet they invented the figure of an unknown until then German zoologist, had an impact on the use of the scientific methods to build something fake and to question conventional aptitudes towards photography. The same kind of doubtful attitude that Sonja Braas intends to breathe into the landscapes of her series *Forces*, where the naturalism is seen for the first time full of doubts, when we can recognise, for example, a fragment of a painting of Friedrich in one of her photographs.

But all of these are fields of seriation which derive from a rationalist thought and from the function of the archive of the photographic image. Fields controlled by coherence, categorization and taxonomy. However, the eighties witnessed the emergence of other patterns of use of the image, characterized in a fair way by the opposite: by the rupture, the discontinuity and the random.

Perhaps the genesis of this diversion can be found in the same archive. More specifically in two projects that have been overanalysed. Yes, I mean the so manipulated *Mnemosyne* of Aby Warburg and the *Imaginary Museum* of André Malraux. In both we play with the possibility of combining in a free way the works of art, following different styles (Malraux) or different concepts (Warburg) established by himself in fourteen categories. But the important aspect of these two examples is the freedom of the combination of images and the creation of relationships and new meanings that are produced as a consequence of the established proximities in a particular environment.

That arbitrariness forms part of the everyday life and, to confirm this, you simply have to Google it or open any of the existing image dissemination programs of nowadays. But art knew how to capture the possibilities that opened the mechanical reproduction of images, long before the digital era. Rauschenberg is, throughout his whole work, one of the clearest examples of this discursive strategy. During his first years, after he finished at the Black Mountain College, where Josef Albers taught him, Rauschenberg hesitated between

painting or becoming a photographer and, loyal to the tradition of the time, he travelled around the country taking pictures. He finally decided that the camera was not for him, but during those years he accumulated an archive of images that later became, in a way, his 'alphabet'. First, the so-called *Photems* and then his paintings, holding those images which reformulated his senses in each new context or use. The name *Photem* makes a double reference to the photographic material and to the native Americans' structure of the totem. Rauschenberg gathered his photographs vertically or in the shape of a cross, searching for what chance could give him. In his pictorial side, the transfer of those images joined to others taken within the history of art or of publications, through the technique of serigraphy, together with the brush stroke of his paintbrush upon them, creates a more complex discourse where the standardization of the lens of the camera, however, is kept.

What is really attractive about Rauschenberg is his rupture with the rationalist proposals and his use of images. His rupture with such purified concepts of the image, and above all within series of images, or the group of images, as a plot, a story or a continuity.

None of these three expectations of the observer can be satisfied in his works and that turns his work into a suggestion that takes the psyche of the author to the world and not the world to the psyche of the author. (Fineberg, 1998, p. 84). As from 1960, the year he makes his final pieces of the series *Combine*, Fineberg remarks that the representation of the world through found objects, is substituted by representation of the world through *found photographs*. Richard Prince follows this same criteria in his famous series about cowboys, taken from the pages of the weekly prints, photographed again and enlarged into the required size for the artistic market. *Cowboys and girlfriends* was seen at the time as a critical operation of a language of media and the sexist clichés that invaded it, questioning them sarcastically when the protagonist of the advertising campaigns of Marlboro (one of the resources Prince used) died of lung cancer.

With time, as Lucy Souter points out, this image of his work was displaced in the seventies at the exhibition of the *Serpentine Gallery* in London, where the image of an obsessive arrogant of this type of photographs was revealed (Souter,

2015, p. 53). The work of Prince is now one of the examples of the postmodern practises, in the same way as appropriation and re-contextualization of the image.

Tracey Moffatt uses this model of photographic series to build critical copies of one of the classical products of *mass media*: the soap opera. *Up in the Sky*, 1997, resumes the classical principles of the visual story as a 'store' of a previous text, where all the paintings previous to the nineteenth century are based, but with the difference that the text referred to by the series of images does not exist in a clear or defined manner, but as an 'archive', in the way Foucault uses the term: the sum of all the possible stories. In this case, the 'archive' is the audiovisual and, more specifically, the television series and other elements we refer to as 'popular culture'.

With this, the series becomes a small exhibition, a provisional 'state of things', of something much greater and in constant re-elaboration: the world of images. A world that is mixed with the real world, that forms part of it and at the same time replaces it. The function of the artist is to materialize one of those possible combinations, knowing that those same images have been borrowed or produced by him, to be immediately recombinéd, even if it were only in the mind of the spectator, in a kind of endless twister that does not turn around us because, against our will, we form part of it.





## CABILDO INSULAR DE TENERIFE

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

**Director Insular de Cultura, Educación y Unidades Artísticas**  
José Luis Rivero Plasencia

**TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

### Consejo de Administración

**Presidente**  
Carlos Enrique Alonso Rodríguez

**Vicepresidente**  
José Luis Rivero Plasencia

**Secretario**  
José Antonio Duque Díaz

**Secretaria Delegada TEA**  
Ágata Gallardo Darias

**Vocales**  
Amaya Conde Martínez  
Antonio García Marichal  
Roberto Gil Hernández  
María Isabel Navarro Segura  
Virgilio Gutiérrez Herreros  
Pedro J. Suárez López de Vergara  
Coromoto Yanes González

**Gerente TEA**  
Jerónimo Cabrera Romero

**Dirección Artística TEA**

**Conservador Jefe de la Colección**  
Isidro Hernández Gutiérrez

**Conservadora Jefe de Exposiciones Temporales**  
Yolanda Peralta Sierra

**Departamento de Actividades y Audiovisuales**  
Emilio Ramal Soriano

**Departamento de Producción**  
Estíbaliz Pérez García

**Departamento de Educación**  
Paloma Tudela Caño

**Diseño Gráfico**  
Cristina Saavedra

**Director de Mantenimiento**  
Ignacio Faura Sánchez

**Jefe de Mantenimiento**  
Francisco Cuadrado Rodríguez

**Departamento Administrativo CFIT**  
Rosa Mª Hernández Suárez

**Departamento Técnico CFIT**  
Emilio Prieto Pérez

## **EXPOSICIÓN**

### **Concepto curatorial**

Isidro Hernández Gutiérrez  
Enrique Ordóñez Las Eras

### **Coordinación**

Isidro Hernández Gutiérrez

### **Registro**

Vanessa Rosa Serafín

### **Asistente de registro**

Sara Lima Lima

### **Coordinación técnica**

Emilio Prieto Pérez

### **Gestión CFIT**

Rosa Mª Hernández Suárez

### **Diseño gráfico**

Cristina Saavedra

### **Producción**

Estíbaliz Pérez García

### **Montaje**

Juan Pedro Ayala  
José A. Delgado Domínguez  
Emilio Prieto Pérez

### **Restauración**

Fernanda Guitián (Cúrcuma S.L.)  
Katarsyna Zych  
Asistencia en prácticas:  
Marta Seijas Fernández  
Ainara Montes de Oca Fuentes

### **Taller de enmarcados**

Arte Drago S.L.

### **Asistencia en sala**

Francisco Cuadrado Rodríguez

### **Comunicación**

Mayte Méndez

### **Seguros**

AXA ART

## **CATÁLOGO**

### **Edición**

TEA Tenerife Espacio de las Artes

### **Coordinación**

Centro de Fotografía Isla de Tenerife  
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes  
Fundación COFF

### **Textos**

Ramón Esparza

### **Traducción**

John True (Anglo Saxon Academy)

### **Información e Imagen**

Sara Lima Lima  
Vanessa Rosa Serafín

### **Fotografías de obras y espacios expositivos**

Efraín Pintos  
Manuel Vías

### **Fotografías de montaje**

Alejandro García Mesa

### **Diseño**

Cristina Saavedra

### **Maquetación**

Lars Petter Amundsen

### **Impresión**

Gráficas Sabater  
© TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2017  
© De los textos y fotografías, sus autores  
© VEGAP, Tenerife, 2017 para las reproducciones autorizadas

ISBN: 978-84-944395-7-5

Depósito Legal: TF634-2017



