

Zona franca

Talent Latent nace como plataforma de visibilidad para artistas con carreras jóvenes o incipientes que trabajan con fotografía. La forma en que pueda ir construyéndose esta plataforma y la interpretación de los conceptos clave “visibilidad”, “carreras jóvenes”, “incipientes”, e incluso el modo de entender hoy en día el medio fotográfico, va a depender de las ideas previas o de las derivadas de esos conceptos, pero sobre todo de las acepciones que resulten comunes para nosotros. Todo ello, sin cejar en la búsqueda de una relación existente entre cada uno de los quince proyectos integrados en la exposición y de éstos con los que, de manera inexorable, quedaran sin seleccionar. El interés, por lo tanto, no radicaba en ese momento previo (ni radica ahora) únicamente en la selección de los trabajos elegidos que constituyen esta muestra. También se encuentra en el hecho de entender todo el proyecto como una posible base de datos al servicio de organismos, profesionales y particulares interesados en fotografía, una suerte de punto de partida funcional y con vocación de servicio que esté activo también durante el amplio intersticio temporal entre las ediciones anuales, promoviendo otro tipo de actividades alrededor de la fotografía, su producción y difusión. El crecimiento que se inicia con esta edición esperamos sea pleno y fecundo, y pueda demostrar la máxima de que determinados acontecimientos surgen debido a una necesidad general o una demanda inconsciente previas a su nacimiento.

Por decisión de la comisión artística de Scan se planteaba un *modus operandi* que hicimos propio: un total de doscientos cincuenta especialistas en fotografía, distribuidos por numerosos países del mundo, cada cual desarrollando su trabajo en un ámbito de acción concreto, serían consultados para que propusieran jóvenes artistas que estuvieran desarrollando su carrera alrededor de la imagen fotográfica o su cuestionamiento como medio artístico y de comunicación. Esta gran oportunidad permitía crear unos enlaces reales entre el certamen y numerosos jóvenes autores que habrían sido imposibles con la sola dedicación nuestra en el plazo propuesto. Asimismo, esto permitía acceder a particulares e instituciones educativas, artísticas y de carácter alternativo que, precisamente dado su carácter de respaldo a prácticas novedosas, todavía no hubieran salido de un círculo muy localizado. La gran aportación de todos los que propusieron nombres y datos de contacto, de su desinteresada participación en un proyecto nacido de la ilusión y la convicción de erigirse en plataforma para la fotografía, ha hecho posible

que ahora tengamos la primera muestra de la sección Talent Latent y esta publicación como registro portátil y duradero. A todo/as ellos/as que confiaron en este procedimiento, nuestro agradecimiento por su apoyo y nuestra admiración reafirmada en su labor profesional de investigación y difusión de todo lo relacionado con el medio fotográfico.

Concluida esta primera fase, se abría otra no menos intensa y gratificante: definir los criterios que habríamos de seguir para seleccionar un conjunto reducido de autores de entre los casi ciento veinte proyectos finalmente recibidos. Por su cualidad de convertirse en plataforma de difusión, era fundamental proponer alternativas reales de visibilidad, en el sentido de ofrecer a determinados trabajos y autores un respaldo donde acomodar sus obras como profesionales en ciernes. Si no era posible alcanzar esta meta en esta primera edición, al menos sí consideramos prioritario que los proyectos presentados fueran inéditos o prácticamente inéditos. Es decir, que si algunos ya hubieran sido parcialmente expuestos en los países de origen de los autores, pudieran ser vistos ahora en mejores condiciones y con una mayor representación, concediendo especial atención a sus evoluciones en tanto que *work in progress*.

Pronto dedujimos la dificultad de contener dentro de un recipiente recién fabricado un medio tan fluido como la fotografía, insertos como estamos en una relación de constante intercambio y difusión de imágenes en esta versión de su democratización actualizada *ad infinitum*. Y, de hecho, magníficos proyectos y autores de un interés excepcional quedaron al margen de la selección tras reconocer que sus carreras ya estaban asentadas en la escena artística internacional y representadas de forma óptima por galerías, instituciones culturales, editoriales u otros soportes de difusión. Otros, ya cercanos a esta situación de mayor asentamiento, nos ofrecieron sin embargo series inéditas, materiales nuevos que urgían de una producción no siempre fácil de completar y aportaban elementos que despertaban de nuevo nuestro interés sobre el medio y sobre su trabajo concreto.

Los pormenores de este proceso tienen como finalidad exponer los métodos de decisión o, mejor, los puntos cardinales que definían ajustadamente el perfil que consideramos apropiado. De entre todos los proyectos estudiados con atención, éramos sensibles a aquellos que, en cualquiera de sus formas, estaban dando un paso más en la percepción, conocimiento y divulgación del medio fotográfico, insertos por supuesto en el momento

presente. Si hay un elemento objetivo en todo esto, o al menos generalizado, tal vez sea el hecho de que todavía hay una gran necesidad de hablar de la fotografía, que necesita del discurso hablado y escrito. Puesto que habitamos dentro de una “sociedad panfotográfica” (Johann Swinnen *dixit*¹) es lógico pensar que todo cambio y evolución que se produce en términos sociales afecta de pleno en el uso, desarrollo e interpretación de la fotografía. Del mismo modo, cualquier otro elemento que aun siéndole ajeno se encuentre cerca de ésta y actúe, le afectará inevitablemente. Queremos seguir hablando de, con y por la fotografía, ese organismo sensible y resistente, con proyectos que la entiendan como medio de comunicación y lenguaje expresivo; integrante y definidora de la escena artística por méritos propios; ejemplo clave de una cultura del documento, y prueba si no ya de credibilidad al respecto de lo que muestra, sin duda sí testimonio de la época donde se ubica y de la que opina como testigo ocular privilegiado.

Todos los proyectos seleccionados son como discursos de jóvenes resabiados, que han asimilado los mecanismos de la imagen con la naturalidad de un aprendizaje visual no exento ni aislado, desde luego no habitante ya más de un gueto antes reservado para pioneros o desubicados, etiquetados peyorativamente como malditos. Estas obras responden, con la frescura admitiendo todavía ciertas incongruencias parciales, a la profunda cuestión de la ubicuidad de la imagen, a su omnipresencia y práctica, a su labor como elemento igualador y plenamente descriptivo e interpretable, ambos polos inseparables y aquí más activos que nunca. Consideramos que esta particularidad, todo y que no es sencillo alcanzar, es al mismo tiempo eminentemente fotográfica. Recuerda la maduración que demostraron los pioneros de la fotografía, sabios en precario que asentaron bases de una solidez apabullante con los materiales más ligeros posibles: la luz y los soportes portátiles. Este elemento, que hemos redescubierto en gran parte de los proyectos seleccionados, nos retrotrae a la tan empleada descripción de la fotografía como el medio que ya nació viejo, que surgió con todo el conocimiento de su época y un montón de bártulos heredados de sus predecesoras.

Es un elemento primordial, por tanto, la relectura del medio fotográfico. En pocos ámbitos, como ocurre con la fotografía, el origen está tan próximo al momento presente y a aquello por venir. Su evolución imprescindible se muestra como una correlación de

¹ En “Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo”, dentro del volumen *Fotografía. Crisis de historia*, Joan Fontcuberta, ed., Actar, Barcelona, 2002, p.180.

búsquedas a partir de los elementos básicos, un giro de tuerca que amenaza con ser el último y que siempre admite uno más; que nos lleva a pensar que esta gran actividad y vitalidad del medio, no por estar más cubierta, ya no necesita de espacios de difusión, discusión y disfrute; o de plataformas que la sigan cuestionando a partir de su uso. ¿Es posible afirmar que de rol minoritario y, por lo tanto, necesitada de púlpitos para vindicarse, la fotografía ha pasado a un desarrollo no comparable a otros medios y que, sin embargo, sigue, seguirá urgida de espacios de consolidación y proyección, pues es ésta su única forma de seguir activa; de ser, en cuanto que práctica que sólo existe practicándose?

Entre otras prioridades, hemos valorado las obras donde la fotografía se muestra cómoda compartiendo presencia con otros lenguajes. Las proyecciones de imágenes fijas y en movimiento, como un espectro que echara a andar imitando los pasos de los humanos y el ritmo del viento; el dibujo como síntesis cualificada de todo un imaginario visual adherido a nuestra mirada; el audio, pero no el sincronizado con las imágenes a las que da vida, sino otro, aquel que es autosuficiente y es capaz de generar un collage de imágenes mentales que tenemos registradas y que aplicamos dependiendo de su sonido... La relación entre disciplinas diversas queda catalizada por el medio fotográfico, tan complejo de definir como apto para representar casi cualquier situación.

Los proyectos presentados demuestran una relación apasionada con la tradición fotográfica y un conocimiento amplio del medio que, sin embargo, y tal vez por ello, obliga a analizar su trabajo artístico desde una lectura rabiosamente contemporánea. Esta particularidad se encuentra en la propia experiencia fotográfica, que ha transformado los modos de contemplar la realidad a base de representarla primero y recrearla después, convirtiéndola finalmente en escenografía de sí misma. El concepto de puesta en escena no está exento del control y de su poder ejecutivo derivado, mientras que el de autoría, si éste tiene sentido en el momento presente por encima de los intereses crematísticos derivados, se erige en traducción y síntesis de una complejidad formal y conceptual que pulula en el ambiente y se propaga a la velocidad que otorga cualquier conexión de banda ancha.

Parece claro deducir que esta abundancia de lo controlable, que no escapa a la propia auto-referencialidad del medio, se deriva de una democratización de los modos de registro y difusión de lo fotográfico que alcanza el paroxismo. Esta percepción, sin

embargo, no está exenta de una función tranquilizadora o incluso terapéutica innata a la práctica fotográfica. La cualidad de reflejar lo circundante, tanto lo externo como lo propio, otorga una extraña confianza en la relación con el mundo, al que prácticamente convierte, como muestran *los carabineros* de la película de Godard, en una colección de postales que lo representan.

En el conjunto de proyectos que conviven en esta zona franca (en estas habitaciones propias) nada de esto está explicitado y, sin embargo, todo queda sugerido. La claridad de los conceptos se ve correspondida con una contundencia visual propia de obras de una madurez sin complejos; ampliamente asentadas en su momento histórico y conocedoras tanto de las tendencias actuales de la fotografía como de gran parte de los capítulos anteriores que han posibilitado el actual.

La diversidad de las propuestas, todo y que comparten elementos claves a propósito de la exteriorización de la dicotomía entre lo personal y su correlación en lo colectivo, plantea la lógica cuestión de su integración conjunta. Se ha priorizado la creación de un recorrido que hilvane los proyectos desde el espacio exterior politizado hasta el diario íntimo hecho público, pasando por lugares de identidad, no lugares y cuestionamientos concretos sobre el modo en que la fotografía nos ha reeducado cultural y socialmente. Se pone en práctica la máxima *chevreriana* por la que la fotografía iguala lo que muestra, aunque tampoco esto se cumpla por completo, pues una de las particularidades de este recorrido es que no siempre persiste la omnipresencia física de la fotografía o, cuanto menos, no empleada jerárquicamente.

Por otro lado, este recorrido adquiere una doble presencia, una puesta en práctica ligeramente diferente, para intentar reflejar de forma óptima tanto la cuestión espacial que plantea una exposición, como la también espacial, pero de narrativa más concentrada y continua, de una publicación. En ambos, se ha priorizado la lectura del recorrido aplicándolo a la idiosincrasia de cada medio. No es inoportuno indicar que la labor curatorial sólo puede completarse con la creación de este discurrir y su acoplamiento a ambos lugares de información, politizados y dirigidos según un método interpretativo preciso de los soportes y sus contenidos.

La ubicación de Maga Stanová al comienzo de este libro responde a un posicionamiento: el ejercicio de cuestionamiento del medio fotográfico que realiza la

artista eslovaca en su proyecto *In the Shadow of Photography* pone imagen y texto manuscrito a una idea principal de Scan y, por derivación de Talent Latent: hablar de, sobre, con la fotografía, incluso sin que ésta aparezca de forma explícita. Su reflexión sutil, apoyada en un medio al menos tan frágil como la fotografía, el dibujo, adquiere fuerza e intensidad conforme se profundiza en su análisis. La conclusión de sus veintiocho obras parece indicarnos que la fotografía nos ha transformado socialmente, convirtiéndonos en dueños en el registro de lo circundante y adictos a su poder narcótico.

Los lugares de culto turístico de Aleix Plademunt enlazan con parte de la tesis de M. Satnová en cuanto que analiza dichos espacios como elementos transformadores de nuestra visión del mundo y del modo de acercarnos a ellos. El turismo contemporáneo, en un cruce de caminos entre el entretenimiento, el conocimiento cultural y el adoctrinamiento de los modos de ver y comportarse, es la causa de la serie *Cult*, siendo sus imágenes resultantes una consecuencia social derivada. La capacidad de Plademunt de objetivizar el referente por medio de una completa subjetivización, encontrándose con la esencia de la fotografía misma, ayuda a vernos reflejados como integrantes de un circuito mediático del que no se puede salir, so pena de convertirnos voluntariamente invisibles.

Ante la presencia de esta masa turística concentrada o dispersa según fecha y lugar, Bruno Arbesú analiza la masa politizada que acude a los mítines políticos, entregada por completo a la causa partidista durante el tiempo que dura el evento. Desde una visión conjunta, las imágenes consiguen igualar los diversos partidos políticos que muestran, sólo reconocibles entre ellos por las siglas que les definen y los colores de sus logotipos, traductores de unas ideologías cada vez más homogéneas. En determinados casos, el líder del partido destaca dentro de las fotografías gracias a la espectacularización de su presencia agigantada por las pantallas de vídeo, símbolo inequívoco de que la política, y los mítines de campaña electoral en concreto y de forma más exagerada, asumen su rol de ficción ante una audiencia enloquecida y acrítica.

Si en esos grandes recintos de representación de la política lo determinante es el contenido por encima del continente, en la serie de fotografías *Extraterritorial Spaces* de Fiona Hackett, la importancia simbólica viene determinada por los lugares mostrados, las embajadas de los diferentes países dentro del espacio físico de otro, en

este caso de Irlanda, caracterizados por la no presencia humana. El concepto “espacio extraterritorial” hace referencia a la situación de carácter especial por la que se rigen las embajadas en países extranjeros, que responden a las leyes de su propio país y no a las del país que las acoge. Resulta interesante comprobar cómo el mobiliario y la decoración de estos espacios remite en muchos casos al país que representa, añadiendo a la simbología propia del lugar la importancia de la cultura originaria.

Las cumbres celebradas por los siete países más poderosos del planeta más Rusia, lo que ha venido a denominarse el G-8, parecen recordarse más por las manifestaciones organizadas en su contra que por las decisiones finalmente tomadas durante su celebración. Como una reacción a los espacios casi místicos de las embajadas, la serie *Bloqueo al G8*, de Nico Baumgarten, se interna en el día a día de la resistencia pacífica organizada durante su celebración en Alemania en 2007. Esta serie de fotografías documentales en blanco y negro retrata con fidelidad las diferencias estructurales entre los grupos de resistencia, en momentos incluso de ocio y descanso, y la parafernalia paramilitar de los comandos antidisturbios, siempre atentos para actuar. Una representación idónea de las diferencias también insalvables entre dos posturas políticas y, por lo tanto, también vitales.

Carla Vereza, por su parte, realiza retratos de guardaespaldas mexicanos encargados de proteger a los altos cargos sociales o políticos. A modo de catalogación de personajes, todos han sido fotografiados delante de un fondo blanco que no oculta en ocasiones datos pertenecientes al fondo real de la escena. La actitud prepotente y chulesca de estos personajes, provocadora y exhibicionista, siempre con armas en la mano, plantea el debate a propósito de la seguridad privada y personal y lo que esto conlleva: una cierta inmunidad para sus protegidos que deja indefensos a la inmensa mayoría de ciudadanos, en parte favorecida por la pasividad policial.

Desde una postura más generacional que ideológica, Ugnius Gelguda analiza el concepto de masa en su instalación *Zalgoris*, compuesta por una proyección fotográfica de proporciones agigantadas y audio. Las imágenes muestran la aglomeración de jóvenes en un espacio indefinido, el cual se conforma por la conversión de los individuos en masa y queda delimitado por los bordes de la pantalla. El audio reproduce sonidos de sables, lo que contextualiza y al mismo tiempo torna compleja la interpretación de la imagen. *Zalgoris* remite al equipo de baloncesto de la ciudad lituana

de Kaunas, pero el sonido de sables evoca tanto una batalla histórica acaecida en la ciudad en el siglo XV, como simboliza la competencia y rivalidad atemporales y eternas, comunes en cualquier generación, emplazamiento y momento histórico.

También sobre aspectos generacionales incide la serie *Like Sisters* de Donatella di Cicco. A diferencia de U. Gelguda, la artista napolitana retrata a madres con sus hijas en escenas donde la diferencia de edad entre ambas parece difuminarse. De Cicco fotografía a ciudadanos italianos, compatriotas suyos de diferentes edades y condición, agrupados en series que emplean como título conceptos o expresiones inglesas. La relación entre los títulos (*Under Fifteen*, *Under Fifty* o *Dolls*) y el grupo de personas fotografiados se establece como una disyuntiva. Por un lado, la expresión en inglés evoca cierta actitud cosmopolita; por otro, dado el carácter local de los grupos representados, su empleo como título analiza la influencia norteamericana en sus vidas y no hace sino integrarlas todavía más en un contexto localista de clase media, una *italianidad* muy característica.

Sobre las influencias externas dentro de un contexto pequeño, local, que casi pasa desapercibido, habla asimismo la serie *Horizonville* de Yann Gross. Un pueblo de los Alpes suizos vive su existencia entre ese contexto natural privilegiado y un intento comunal por convertirse en un pueblo del Oeste estadounidense. Los locales de ocio y las tiendas, sus habitantes, parecen haber sido transportados desde el más recóndito pueblo norteamericano tal como estaban para ser colocados en este lugar de extrañeza. La importancia otorgada a las identidades nacionales, que siempre tienen su correlato directo con el paisaje donde se ubican, pierde aquí todo su poder decisivo. La impostura de una cultura dentro de un espacio que no le corresponde, nos hace pensar en la existencia de los parques temáticos como evasión de un realidad no deseada. En *Horizonville*, sin embargo, todos parecen contentos con sus nuevos roles y su nueva identidad auto-impuesta.

Roles y hábitos derivados de la cultura popular; el modo en que ésta nos ha transformado a través de los canales de difusión de masas, como la música, el cine o la televisión, componen el análisis que David Ferrando propone en su instalación *Construyendo ruinas (The Wasterlands Song)*. La conforman tres colages fotográficos emulando portadas de discos con el autor como protagonista, una impresión fotográfica pegada directamente a la pared mostrando escenas de paisajes en ruinas y una

proyección de vídeo. Todo ello acompañado del sonido distorsionado de la canción de Nirvana *Smell Like Teen Spirit* surgiendo de un tocadiscos. La relación con lo adolescente no tanto responde a una voluntad generacional, como sí obedece a las nuevas identidades surgidas en las últimas décadas del siglo XX, donde la música no es una banda sonora que simplemente resuena en un espacio, sino que deviene el medio idóneo con el que crear nuevos himnos identitarios, individuales y colectivos.

Continúa este recorrido interpretativo la serie *Identikit Photographs*, del equipo Tehnica Schweiz, compuesto por los húngaros Lászlo Gergely y Péter Rákosi. A partir de los retratos-robot realizados por la policía húngara años atrás, los artistas buscan personas actuales que se les parezcan y les fotografían. Cada obra se compone de un díptico con el dibujo original, la fotografía de la persona encontrada parecida y la descripción escueta del delito que se le supone a la persona sobre la que se realizó el dibujo. La referencia a la historia de la fotografía enlaza esta serie con la de la artista eslovaca Magda Stanová, decantándose sin embargo en este caso por plantear el rol de la imagen fotográfica como instrumento de poder y control. Asimismo, debido a una incriminación que nos cierta, pone en evidencia la vaguedad del medio fotográfico como prueba irrefutable ante un delito.

Ewa Axelrad propone un cuestionamiento del rol de la identidad en sus dos proyecciones *Mislocated* y *Private View*, desde una postura netamente generacional. La primera proyecta una serie de diapositivas idénticas sólo interrumpidas por el cambio de una a otra, el sonido producido por el proyector al efectuar el pase y el momento de fundido a negro entre los cambios. La segunda presenta una doble proyección de vídeo con sendos personajes de espaldas, contra un fondo indefinido, en una actitud de cierto autismo social e incomunicación. En ambas, la artista polaca busca un retrato de una generación, la suya propia, donde los medios tecnológicos y los nuevos hábitos sociales parecen haber sustituido las relaciones personales de contacto directo, dejando a estos jóvenes en una situación de claro desamparo y aislamiento.

Conforme hemos avanzado en este recorrido virtual, los espacios externos han derivado en otros de carácter recogido, más personales e íntimos. Así como, al mismo tiempo, la fotografía ha ido punteando gran parte de sus características importantes en cuanto que medio de transformación artístico, social y político. Moira Ricci presenta la serie *20.12.53 – 10.08.04* como un epitafio a su madre muerta. Las fechas corresponden a su

nacimiento y defunción, mientras que el conjunto de fotografías que conforman la serie representan un ejercicio tremendamente valiente de asunción de la pérdida. La artista ha cogido algunas fotografías del álbum familiar donde aparece su madre sola, su madre acompañada, de bebé, de niña, de adulta... y se ha incluido dentro de las escenas. La actitud de Moira Ricci ante esas imágenes no vividas por ella es de una gran dureza, mirando fijamente a su madre como esperando que ésta se gire y le hable, le abrace, se comunique con ella. La fotografía asume aquí su papel ancestral como prueba del duelo, sólo que en vez de aplacar la pérdida con el documento, la artista convierte el duelo en una búsqueda de réplica, en la inoperante acción de esperar un gesto de alguien que no puede dárselo.

El carácter personal e intransferible de esta serie se transforma en el diario íntimo exteriorizado de Ali Taptik que es *Kaza ve Kader* [Accidente y destino]. Las escenas mantienen un mismo ambiente evocador, unificando experiencias personales y situaciones públicas, de modo que entendemos una forma de vida integrada en su contexto social y cultural. El título parece querer analizar esta existencia personal como una dualidad de causa y consecuencia, entre la inesperada del accidente y la inexorable del destino; una provocada por la acción del hombre y la otra mantenida en la abstracción inteligible de los mitos y las supersticiones. Resulta decisivo que este diario se muestre como una salida al exterior donde quedan registrados los elementos propios de la ciudad de Estambul, cuna de civilizaciones limítrofes y punto estratégico entre el mundo occidental y Oriente.

El contraste entre culturas y modos de entender la sociedad contemporánea queda patente en la acción de Núria Güell *Nous cursos 08 "El invento"*, que se plantea como una campaña publicitaria realizada a la inversa. N. Güell propone una serie de cursos a realizar en La Habana con la intención de revertir una situación de desigualdad entre Occidente y la país caribeño, al tiempo que atiende a los modos en que la sociedad capitalista ha engullido formas de vida que según en qué contextos son todavía posibles. Esta posibilidad, en cualquier caso, más que una elección, deviene necesidad. La acción se concretiza en la relación de un folleto anunciador de diferentes profesiones y la posibilidad de viajar a Cuba a realizar cursos de aprendizaje de como reparar paraguas, encendedores, o profesiones como zapatero o mecánico cuando predomina una gran dificultad para encontrar piezas de repuesto. La fotografía aquí es mero elemento

portador de información, un dato sociológico dentro de un archivo que debe completarse.

Esta es la selección de quince artistas que emplean la fotografía con profunda diversidad y cuya relación en el ámbito concreto de este libro y la exposición que documenta, intenta plasmar las posibilidades de un medio más activo y plural que nunca, también más que nunca sobreexplotado y banalizado, que adquiere la importancia de herramienta de uso, por encima incluso de su capacidad innata de comunicar con imágenes. Una zona franca donde la libertad de creación atiende a aspectos técnicos, conceptuales, culturales, sociales o políticos vistos, por supuesto, desde una posición individual y no siempre transferible. Un espacio que es síntesis y consecuencia de la sociedad donde se inscribe y de la que surge.

Álvaro de los Ángeles, Marta Dahó, Tanit Plana