

Mesa Redonda: El estado actual de la fotografía artística

Mesa Redonda con
Antonio Bueno,
Pablo Genovés,
María José Gómez Redondo,
y Tomás Zarza

La fotografía durante mucho tiempo una arte casi olvidada en España por parte de los críticos, los museos y el público ha cogido una popularidad que hace de la imagen fotográfica la arte visual que más atención ahora atrae en España. Mientras algo de este interés es cuestión de mercado, gran parte del interés viene de que la fotografía española goza de un gran momento como medio para recuperar visualmente el pasado y captar el presente de la realidad española o para crear fascinantes imágenes artísticas a través de una variedad de técnicas fotográficas. Decidimos ahondar un poco en este tema y además quedarnos fiel a nuestro deseo de que en cada volumen de la revista presentamos a nuestros lectores segmentos del mundo artístico Hispánico. Para llevar a cabo nuestro proyecto hicimos uso de los buenos oficios de nuestro amigo Antonio Bueno que participó en la mesa redonda sobre la movida madrileña que publicamos en el primer volumen de esta revista (1997: 153-68) y cuya impresionante obra está en la cubierta del primer volumen de nuestra obra. Nos reunimos el 26 de mayo en una aula del Salón de Bellas Artes en Madrid a cuatro jóvenes fotógrafos, Antonio Bueno, Pablo Genovés, María José Gómez Redondo y Tomás Zarza. Representó a nuestra revista el director, Malcolm Alan Compitello. El resultado de la mesa es una fascinante “foto” del estado actual de la fotografía artística—los cuatro fotógrafos que participaron en la mesa se mantienen a una distancia de la imagen fotográfica periodística, aunque algunos han hecho obras que ellos mismo dicen que son encargos en esta área. Esto no es extraño dado que los cuatro vienen de la fotografía del campo de las bellas artes.

Antonio Bueno es profesor de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y ha tenido un papel decisivo en la formación de generaciones jóvenes de fotógrafos. Compagina sus labores docentes con una fascinante y variada producción profesional. Mucha información personal y profesional se encuentra en su página web <http://www.artplus.es/foto/antoniobueno/DEFAULT.HTM>. María José Gómez Redondo viene de la fotografía a través de la pintura y ha expuesto en singular y en

exposiciones colectivas en España y en el extranjero. Entre su obra publicada figura *María José Gómez Redondo. Convertí mi mirada en una caja...* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997). Pablo Genovés dice que su obra trabaja el mestizaje entre fotografía y pintura. Pero a diferencia de María José Gómez Redondo ha encontrado la pintura a través de la fotografía. Entre su obra publicada se figura *Extravíos* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997). Tomás Zarza trabaja en el Departamento de Tecnología y Comunicación de la Universidad de Europa. Ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas. Entre su obra figura *Fotomatón*, expuesta en varios lugares en España y Europa.

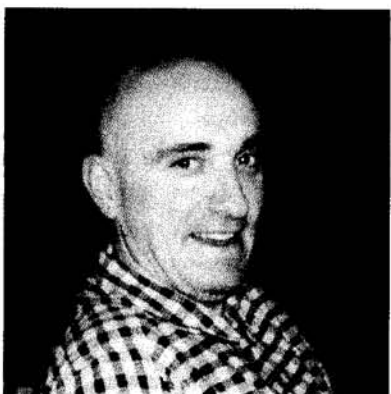
Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies: Yo tengo una primera pregunta para romper. A mí me parece que por cualquier lado que vaya ahora en España, hay mucha más fotografía expuesta que antes y yo no sé si esto corresponde a la realidad o solamente a mi percepción. ¿Cómo opináis vosotros?

Antonio Bueno: Yo creo que la fotografía, el soporte fotográfico, es un lenguaje y sirve



como soporte para trabajar en otros medios. Creo que los galeristas y los comisarios lo han ido entendiendo viéndolo en el mercado exterior, viendo lo que pasa, no en Estados Unidos, porque está muy lejos, pero sí en Europa. La fotografía en París se ha impulsado bastante, yo creo. En cualquier revista de ahora, como *Flash Art*, impera la imagen fotográfica mucho más que la imagen pictórica.

Pablo Genovés: Sobre este tema, creo que uno de los factores es el reflejo de la sociedad



que estamos viviendo. Es una sociedad de símiles, de la búsqueda de lo que parecen las cosas más que la de lo que son. Entonces, es normal que cuando la sociedad hace una cosa, el arte sea un reflejo de ella. Es un poco un síntoma de eso, de cómo se está viendo el arte, qué tiempo se dedica a una fotografía, por ejemplo, a una contemplación de una obra de arte. La fotografía es algo mucho más rápido de ver que una pintura en la que se busca más el sentimiento. También creo que esto pasará, es una moda. Pienso que en el arte volveremos a la textura. Estos son ciclos que van pasando y que responden un poco a la sociedad en la que se vive.

Tomás Zarza: Es lo mismo que esto de apreciar el mundo a través de la imagen. Ahora



es el tiempo en el que consumimos más imagen y, por lo tanto, es lógico que de alguna manera eso se vea en el arte. A nivel doméstico es algo muy apreciable el hecho de que todo el mundo tenga una cámara de fotos, una cámara de video, y eso acerca al público a consumir más imagen fotográfica frente a la pintura que, además, yo creo que exige un lenguaje al que hoy en día se está menos preparado. Yo creo que, aunque no sea cierto lo que voy a decir, parece que ver una fotografía es entender mejor el mundo frente a una pintura, es decir, parece que la pintura nos exige saber más. El hecho de ver una foto parece como que entendemos más rápido el mundo, antes que con la pintura.

AJHCS: Ese cambio en la manera en que la sociedad percibe el arte, ¿tiene correspondencia en vuestras propias obras?

TZ: No, yo no lo creo, todo lo contrario, en cierto modo porque nuestro lenguaje es el lenguaje visual fotográfico, sobre todo en estos últimos años. Yo me encuentro cómodo porque creo que es el tiempo ideal para mí de manifestarme en este soporte que es el fotográfico y entiendo la fotografía. A mí me hace entender mejor el mundo en el que vivo, es una manera de reflexionar en torno a lo que veo, ese mundo de realidad o no realidad. Esa virtualidad que tiene la fotografía me permite moverme cómodamente y no creo que me deba a esa moda. Al revés.

María José Gómez Redondo: Yo estoy con Tomás. Mi acercamiento a la fotografía



es un poco por el proceso personal. Empecé pintando y cuando pintaba, mi mano iba más deprisa que mi cabeza. Entonces necesitaba un soporte artístico que me permitiera esa realimentación tan fuerte de ideas, de que tú haces una imagen y esa imagen te provoca un cambio mental y se puede reproducir otra, y yo acababa pintando un cuadro encima de otro. La fotografía, en mi proceso personal de trabajo, me permitió una realimentación. Yo empecé trabajando y sigo trabajando utilizando los laboratorios de revelado de una hora. Yo hacía las fotos por la mañana, las recogía a la hora y ya tenía para volver a casa y volverlo a hacer. Esta rapidez en un poco el síntoma de nuestro tiempo, pero a mí me interesaba

porque mi forma de trabajar es así. Tiene mucho que ver con el pensamiento, más que con pintar, que es pensamiento y acción, y tiene mucho que ver con la mirada, la mirada rápida.

TZ: Es importante esto que dices. A mí también me gusta mucho trabajar con laboratorio de calle. Entiendo mi mundo a través de lo más cercano y el laboratorio profesional siempre me ha parecido más lejano. He estado en un laboratorio fotográfico de calle y he visto que han hecho nuevos premios y esto me hace entender que algo está cambiando de manera brutal. Han hecho un concurso cuyo primer premio es siete millones de pesetas a una colección de fotos para reportaje fotográfico, y el segundo premio, "Naturaleza y paisaje," de dos millones, con lo cual también es muy curioso ver cómo al reportaje fotográfico se le premia más que al de naturaleza. Lo que quiero decir es que, una tienda que normalmente no entraba dentro del juego conceptual de reflexionar en torno a la fotografía contemporánea, entra en juego de una manera brutal, casi desbancando a los demás premios.

PG: Yo estoy trabajando bastante con ordenador, con la fotografía digitalizada. Hago un proceso de mezclar pintura en mi trabajo pero, incluso cuando ya estoy trabajando concretamente en la foto, me está pasando que estoy volviendo al claroscuro y a la pintura tradicional. Es como una contradicción; por un lado estoy intentando huir de la foto tradicional y por otro lado, no puedo ser fotógrafo sólo, porque cuando quieres ser fotógrafo digital, tienes que pintar. Es como una paradoja. Estás contando una realidad que, al final estás pintando para que parezca una foto. Es una cosa muy rara.

AJHCS: Tú dices que ahora, en la era digital hemos vuelto a la creación. ¿Cómo veís vosotros esta era digital con respecto a la fotografía?

PG: Yo creo que todos los que hemos empezado a trabajar con ordenadores, estamos sufriendo un proceso de meternos en el medio. A mí me está costando mucho que el original esté ahí, en la televisión. Mi gran problema es ver cómo va a quedar, la distancia entre la obra final y eso que estoy viendo en la televisión. Yo estaba acostumbrado, desde siempre, desde que soy fotógrafo, a ver las cosas, a proyectarlas, había un soporte. Entonces, el hecho de tener que trabajar con una cosa tan intangible como es la televisión, en donde aprietas un botón y todo se ha ido, supone que va a pasar un tiempo antes de que estemos asimilados. Yo llevo seis o siete horas de ordenador al día durante estos últimos tres años, o sea, llevo mucho tiempo y aún así, en el ordenador todo es mucho más difícil, entre otras cosas porque sólo tienes una pantalla. Es incómodo.

AB: Bueno, a veces nos engañamos bastante. A veces dices ¿cuánto tardaba antes en hacer un fotomontaje de collage y cuánto tardas en aprender a manejar fotos para hacer un fotomontaje? Hay veces que un propio proceso de trabajo justifica la herramienta. Yo creo que también, hoy en día hay una gran borrachera por lo digital, como si fuera a

descubrir algo nuevo y yo creo que lo virtual que tiene el propio ordenador, lo tiene también la fotografía, porque tú haces una foto y está ahí latente, virtualmente en el negativo, hasta que se revela. Hay un juego muy similar. Luego lo sacas en papel, y lo tienes ahí. En eso no ha cambiado. Yo creo que hay gente que se mete en el ordenador para ver qué le ofrece. Yo, a veces he intentado hacer mis primeros pasos y lo he dejado porque me enamoro todavía más de la fotografía pura, en el sentido de su proceso, pero no nos va a descubrir tantas cosas.

MJGR: Yo creo que hay que buscar si te interesa el ordenador y a la gente que le interese, su propia manera de usarlo. Yo estoy empezando ahora con ello y he descubierto, por una parte, la realimentación. Mis fotos son realimentadas, son fotos de fotos y esto es la suma de realimentaciones. Por otra parte, la posibilidad de usar otros soportes que te hacen entender la propia imagen como un objeto, que liberan y afectan a la propia fotografía, o sea, que es una imagen digital pero es muy fotográfica. Es como una extensión más de la fotografía, es una manera fotográfica de ver la imagen digital y, a la vez, plástica. Hace que se abra un poco los límites de las artes.

PG: ¿Desde la fotografía estás buscando el objeto?

MJGR: Sí, un poco platónico.

TZ: Yo creo que todo esto es una cuestión de disciplina. Yo creo que hay algo que le beneficia a la fotografía y que deberíamos un poco luchar en esta última época de la fotografía; es el decir: Señores, hacemos fotografía pero no necesariamente somos sólo fotógrafos, entendiéndose en la idea tradicional. Yo entiendo la fotografía como una suma de disciplinas y si ahora lo digital me crea otra herramienta, pues qué bien porque me va a permitir ampliar más esa imagen construida. Es un elemento más para construir ese objeto artístico, esa reflexión que me ayuda. Como dice María José, la fotografía digital debe buscar su propia definición dentro del medio, buscar el hecho de que una imagen sea digital porque deba ser digital, y sólo digital porque si no, no utilices lo digital.

AB: Muchas veces uno se pregunta: ¿volvería a hacer los fotomontajes por el procedimiento del collage, o utilizaría un ensamble digital? El ordenador lo que tiene es que es limpio, no te manchas los dedos, no huele, es incorpóreo.

PG: Yo me refiero al hecho de retocar la fotografía pintando. De hecho, la técnica o el concepto es el mismo, es decir, el claroscuro, lo que es el pintar, lo más realista posible para engañar. Entonces, yo creo que la foto es una herramienta de poder engañar. Para mí, el gran hallazgo, es que tú puedas terminar una herramienta que mienta, como miente la fotografía, y haga más cosas de las que hace la fotografía. Pero yo creo que es muy importante, que no se note el ordenador.

TZ: Yo creo que la fotografía digital se mueve en el mito de Frankenstein. Antiguamente a Frankenstein se le veían las costuras y ahora hay trabajos que no se les ven las costuras, pero que no me están aportando nada nuevo. Se habla de ese engaño, de ese acercamiento a la realidad falsa, a esa construcción de personajes que no existen porque han sido pegados por vía digital, pero esto ya me lo habían contado hace muchos años. Entonces, estoy un poco expectante en cuanto a lo digital, a ver qué puedo yo, desde mi punto de vista, hacer con esa máquina. De momento no me veo capaz de hacer una cosa diferente y exclusivamente digital.

AJHCS: ¿Pensáis vosotros que la fotografía que hacéis es una fotografía narrativa?

AB: Más bien iconográfica más que narrativa. Lo mío es un intento simplista, un poco por esa borrachera de la que estábamos hablando. Yo veo a la fotografía como cualquier otro medio de creación. Todo depende más bien del artista que lo maneje que de quien sigue el lenguaje propio de la fotografía, que yo creo que se abre de la publicidad a la comunicación o a la creación o a la documentación, a conocer el mundo. Si conocemos las estrellas y el micromundo ha sido gracias a las primeras imágenes fotográficas que nos enseñaron cómo eran los planetas por medio del telescopio. El hecho del descubrimiento a través de la fotografía ha hecho que la fotografía sea una prostituta en el sentido de que se adapta a la obra del creador o del comunicador y puede mentir tanto como quiera.

MJCR: Yo, pensando en mi obra, la veo, más que como narración, como reflexión sobre el ser, en la línea de las fotos de la luna, o sea, sobre la naturaleza de las cosas. Mirando por la cámara me pregunto cómo son las cosas y en función de cómo lo miro, veo unas cosas u otras.

TZ: En mi caso, mi preocupación es más una cuestión de identidad y de memoria, bien personal o bien colectiva, pero no es tanto de describir una situación narrativa, o de contar cómo son las cosas o contar el sujeto fotografiado. Es más un diálogo interno conmigo mismo, es un monólogo personal, una preocupación de cómo definir los límites de la fotografía contemporánea pero sin querer contar nada con ella, es decir, no querer hacer ningún tipo de ensayo ni evangelio describiendo cosas o momentos mágicos. Yo quiero que mi obra cuente, a través de las imágenes de otros, de las imágenes históricas, lo que yo siento. Sobre la parte narrativa, me parece que es la parte fotográfica de mi trabajo la que tiene la parte narrativa, es decir, la que cuenta cosas concretas sobre personas que han vivido en un cierto tiempo. Entonces, a través de esas imágenes, quiero contarme a mí mismo lo que yo soy, lo que yo siento, de lo que yo quiero hablar, que, además, es bastante inconsciente, que viene a posteriori, cuando el trabajo está desarrollándose y yo me voy viendo a mí mismo, pero no con imágenes que yo proyecto porque he tenido esa idea, sino con imágenes que yo retomo de otros y transformo.

AJHCS: ¿Podrías hablar un poco sobre vuestros últimos proyectos?

MJGR: Yo estoy trabajando con imágenes digitales y lo último que voy a presentar es sobre objetos con dificultad de verlos. En mi trabajo la mirada es muy importante, el punto de vista del que se toma. Entonces, estas fotos no se pueden ver de frente porque están situadas en el suelo. Son imágenes generadas en el ordenador, son objetos salidos del fondo fotográficamente, es decir, se van generando objetos a partir de un fondo fotográfico y van en la línea de mis obras sobre objetos. Yo suelo trabajar con objetos, con basura, objetos que se preguntan sobre la materia de las cosas que nos encontramos. Entonces, sobre la basura, los desperdicios, que son fragmentos sin nombre, he trabajado bastante, y objetos difíciles de ver, fotografiados de noche, objetos que son mezclas de cosas, y en esta línea sigo trabajando. También estoy investigando sobre los soportes.

AB: Mi trabajo es más de reflexión que de acción. La fotografía es algo que te permite hacerlo en muy poco tiempo y, a lo mejor, la idea es lo que más has tardado en desarrollar; hay que ir madurándola. Es un trabajo que se llama "*La intención de la vida*," y el objeto que he escogido han sido piedras. Es un objeto que siempre me ha entusiasmado. Es el más banal que existe pero, al mismo tiempo, es un poco la metáfora de la vida. De cerca, son grandes mundos. Iconográficamente, las piedras son objetos de un gran poder. Estoy trabajando la forma más honesta del fotógrafo, que es la fotografía natural sobre unos fondos planos de colores, intentando realizar lo que es en sí icónicamente cada una de las imágenes.

PG: Yo estoy buscando los iconos del deseo. Mi trabajo va cada vez más hacia las ilusiones, hacia los principios del deseo entre las personas, incluso en general, lo que es el desear. Entonces, estoy buscando iconos, los objetos que puedan simbolizar ese deseo, esa búsqueda también porque, a veces, para conseguir, tienes que dar. Entonces, me he centrado en las personas humanas, buscando esos objetos y trabajar con ellos, recrearme en lo que se intercambia, en lo que se da, lo que se enseña. Siempre queriendo dar la sensación de que no ha pasado nada, de que todo está aún por pasar. En general, mis obras van un poco al momento ese en el que aún no ha pasado nada.

TZ: Yo hice un exilio voluntario a Londres hace cinco años y allí estuve viviendo casi cinco años. Entonces empecé a tener una experiencia con extranjeros y me llevó un poco a la reflexión de lo que es el concepto de identidad, entendido como un concepto un tanto contemporáneo. Yo creo que Europa está viviendo uno de los momentos más grandes en cuanto mestizaje se refiere, algo que se vive en América desde hace tiempo y en el caso nuestro, yo me embebí un poco en ese proceso y, traducido en imágenes, lo que hice fue buscar unos espacios intermedios, como lo que hablaba Javier Valhonrat, y también he jugado a la búsqueda de esos espacios intermedios en donde yo pudiera hacer una reflexión en torno a una identidad que no se encuentra fácilmente o que no sé ni siquiera si hay que encontrarla, en el sentido de que, uno va a un país, en donde no es su cultura, no es su lengua, carece de raíces, sus amigos tampoco están, con lo cual es como que uno no tiene ningún soporte que le dé esa identidad. Entonces intenté trabajar, desarrollar imágenes en ese sentido. Encontré

un espacio muy cabal para hacerlo, que es un fotomatón en un espacio público, que a mí me permitía convertirlo en privado, hacer una serie de autorretratos a modo de diario, una investigación de esos aspectos que uno puede describirse en un ambiente que no es el suyo, y cómo se refleja desde un punto de vista psicológico y desde el punto de vista físico. Yo me cambiaba físicamente, con pelo largo, corto, diferentes camisas y por otro lado, era más cuestión del gesto, ver si el gesto a mí me comunicaba o comunicaba a los demás algo, o era algo vacío. En eso estoy trabajando últimamente. Sigo en España con esto, desde los fotomatonos y desde la fotografía tradicional. Además, me interesaba el fotomatón porque es una máquina que está pensada como hacedor mimético, es una máquina que, supuestamente, copia la realidad, pero que yo veía que eso no era del todo cierto, que uno puede incorporar su lenguaje o su conocimiento de fotógrafo y, por lo tanto, eso me daba pie a desarrollar una serie de conceptos en este último trabajo.

AJHCS: Me parece muy interesante que todas las descripciones que habéis dado de vuestras obras son más o menos paralelas a lo que los críticos de ahora dicen, de que se está rompiendo con la idea de narrativa mecánica, de que la foto refleja la realidad. Todo eso me parece que, dentro de lo que cabe, cae dentro de lo que los críticos llaman arte posmoderno. ¿Cómo construís vuestra propia obra? ¿Cae dentro de algunas tendencias, alguna evolución de la fotografía en general, o de la fotografía española?

TZ: En mi caso es al revés, prefiero huir de esas caracterizaciones. Sí es cierto que a mí me pueden decir que estoy en la fotografía construida, pero, ni mucho menos. Primero, porque yo no he estudiado fotografía como tal, vengo de Bellas Artes. Creo y defiendo la multidisciplinariedad. Creo en la fotografía construida como una manera de acercamiento al mundo a través de que a mí, lo que me interesa del mundo, es lo que yo construyo y reflexiono sobre ello. Yo no salgo a coger ese momento mágico. Yo pienso sobre el momento mágico y, bien en la calle, o bien en el laboratorio, lo construyo. Pero, bueno, es un poco la trampa esa típica en la que todos estamos un poco en contra. A uno le puede gustar unos autores que, efectivamente, van en esa línea de trabajo pero yo creo que eso no es trabajo nuestro, es trabajo de la crítica, de ese otro mundo que reflexiona en torno a nuestro trabajo y que gusta tanto de poner caracterizaciones. Yo creo que, nadie que esté haciendo trabajo le apetece que le pongan un sello, porque uno tiene unos fantasmas que a lo largo de su vida se repiten, pero eso no quita para que uno también vaya saliendo y volviendo y, por lo tanto, no tiene sentido el decir que, por ejemplo, yo odio la fotografía tradicional y que lo que me gusta es la fotografía construida.

MJGR: Yo estoy con Tomás. Nosotros nos situamos en la fotografía desde el punto de vista personal, entonces, tratamos de crear las imágenes desde nuestro vivir cotidiano y desde las ideas que tenemos para trabajar, más que, yo personalmente, situarme en un movimiento. Yo vengo, igual que Tomás, de la pintura, entonces, el uso de la fotografía era por su rapidez. Indudablemente yo creo que vivimos en el mundo y

vemos los telediarios, desgraciadamente, y vemos las revistas de arte, y lo que pasa alrededor nos influye consciente o inconscientemente. Entonces es muy fácil que nuestra obra tenga que ver con otra gente; más o menos vemos revistas, aunque no quieras te influye. Pero yo creo que cada uno tiene su línea y pensamos sobrevivir a las épocas, con un poco de suerte.

AB: Yo creo que se tiende más a que cada uno cuenta sus historias, pero sí es cierto que, de cierta manera, hay unos hilos conductores universales. Hace poco he visto tres trabajos sobre lo mismo de tres autores diferentes que hay en tres partes diferentes del mundo y que no se conocen, y eso es curioso. Uno es el caso de Javier Valhonrat con sus construcciones de maquetas. Cuando estuve en Argentina hace un año, conocí a un fotógrafo que estaba trabajando en Buenos Aires sobre pequeñas maquetas de la ciudad y es lo que construyó, estadios, gasolineras, centrales eléctricas, maquetas mínimas que luego fotografiaba, fotografía construida, divinamente muy bien hecha. Y luego hay un autor que he visto hace poco, que se preocupa también del hábitat, desde el punto de vista de ese hábitat opresivo de la ciudad, las cárceles, los hospitales y hace maquetas ínfimas, bien construidas. Entonces, son autores que, cada uno desde su punto de vista, están ofreciendo una percepción, una visión universal del hábitat, del hombre. Además, hablando con Javier, que es una persona documentada, no conocía a ninguno de los dos y me imagino que los otros dos tampoco lo conocerán. Sin embargo, hay ese hilo conductor, universal que a veces hace tocar juntos clave de artistas que viven en diferentes partes del mundo. Y, además, en este caso, es un proceso intelectual muy complejo, porque una fotografía se hace en un instante pero, el hecho de construir la maqueta, de meterte en un proceso mínimo, de trabajo miniaturista, en donde, a lo mejor, te estás seis meses, o un mes, para hacer una foto, es un ejercicio intelectual que han llevado a cabo. Yo creo que a veces, más que las tendencias, son puntos comunes del sentir del hombre como tal.

TZ: Yo creo que también es un intento de alcanzar esa globalidad y a mí personalmente, sí me gusta en el mundo de las ideas y en el mundo del arte. Intentar extrapolar esas ideas nacionales, o provinciales, de qué es lo que pasa en mi entorno más cercano, hacer un producto mucho más global que más culturas puedan entenderlo y puedan, por tanto, ser asimilables. Y creo que a todos nos gusta que nos vean en todas partes del mundo y que nos entiendan, que no digan que, como soy español, en América no se te entiende, o viceversa. Eso es algo que, por supuesto, ayuda el Internet, las comunicaciones, hoy en día tenemos más información, los viajes en avión son más baratos y, yo creo que si uno persigue esa idea globalizante de hacerse entender, entonces se llega a esos casos tan curiosos y tan agradables de que en diferentes partes del mundo andemos a la búsqueda de lo mismo.

PG: Desde el punto de vista íntimo de mi creación, a mí me molesta bastante las etiquetas, que vienen del mundo de la crítica. Creo que en estos últimos veinte años hay un gran choque, es para mí el eje de discusión entre los artistas, es decir, si la idea literaria y de

la crítica tiene que prevalecer para después crear, creas en torno a una idea preconcebida, o creas y encuentras. Yo soy como un receptor, como alguien embadurnado de adhesivo y que, las cosas que se me pegan, quiero que salgan sin racionalizarlas, prefiero racionalizarlas una vez que están en la obra. Yo me veo más íntimo. Quiero encontrar, como las sorpresas de ¿por qué se me habrá pegado esto a mí? Parece que el mundo de lo que se ve está como en otro sitio de la cabeza, de lo que se racionaliza. Los momentos de creación en los que yo estoy haciendo cosas y no las estoy racionalizando, son los que me dan satisfacción y además me dan mejores obras. Y cuando estoy forzándolo, no sale. Esto es personal, por supuesto, pero creo que, ahora mismo, y esto tiene que ver con el poder de la crítica y de los medios, hay gente dedicada al *business* que están con ideas mentales y que en su día han pintado, han fotografiado, es decir, que pertenecen al mundo de las ideas y estas personas que están así, están cogiendo mucho más poder que las personas que están meridas en su estudio descubriendo “a la antigua.” Entre estos dos mundos, el mundo de los irracionales va perdiendo.

AJHCS: ¿Cómo veis vosotros este problema? Porque en el mundo donde vivimos, el consumo tiene cada vez un papel mucho más grande y, hasta cierto punto, controla lo que se publica, lo que se puede editar. ¿Cómo confrontáis esto en vuestro quehacer artístico?

TZ: Yo creo que esa es una cuestión de honestidad personal. Tampoco podemos hacer frente a los grandes medios. Hay ciertos momentos en los que hay exposiciones “a la carta,” es decir, es el crítico el que dice que va a hacer un trabajo sobre la ciudad y reúne a unos cuantos o les pide que trabajen sobre algo, cosa que me parece delicada y peligrosa. Yo creo que es una cuestión exclusivamente de honestidad, no podemos hacer nada más que eso, mantenerse firme en las ideas y si te apetece entrar en ese juego, pues entras y, a ver qué queda de tí y de tu obra, que es lo más importante. Hay un gran mundo de “underground” de cultura no oficial, muy interesante pero que desgraciadamente llega a pocos sitios pero que es importante porque alimenta a la gente que están más altos, en la gran sala. Pero yo defendiendo el otro espacio, el no oficial, si aquello te va a comprometer tu idea.

AJHCS: Esto siempre es un problema; en el momento en el que se descubre una cosa, pasa del “underground” al museo y ya no es lo mismo.

AB: La crítica es la crítica y los artistas son los artistas. Lo que pasa es que en las últimas décadas, nuestras vanguardias marcaron una época muy mala para el artista ya que, primero se hacía el texto y luego se componía la obra. A partir de ahí se ha creado el crítico artista, que es ajeno normalmente a los artistas, y a veces confluye, resulta que te llaman porque coincides con el pensamiento del crítico de ese momento. Yo creo que la obligación del artista es ser honesto consigo mismo, su trabajo y, pasárselo bien.

PG: Yo quiero hablar del papel de la galería. Cuando aparece la galería actual, va a llevar el trabajo de producción del artista. Entonces, hay artistas con sueldo que solamente

crean y la galería les soluciona estos otros problemas. Pero a principio de los ochenta, las galerías empiezan a trabajar diferente. Primero, empiezan a tener muchos más artistas, de manera que no pueden defender a tantos como tienen. Entonces, se crea la rivalidad dentro de tu propia galería y el papel de la galería es el de tener artistas que consumen, que queman, como lo que pasa con la música, artistas para quemar. Entonces, los artistas nos encontramos con galerías que no nos defienden ni nos van a defender, y vamos a ser nosotros que, con la mitad de nuestro esfuerzo, la dediquemos, malamente porque somos malos haciendo eso, a hacer marketing. Y nosotros somos don nadie, pero los grandes artistas del siglo están igual. Dentro de sus galerías, hay diez artistas que están a ver quien se promociona más, cada uno con sus secretarios para comerciarse dentro y fuera de su galería.

AB: Las galerías han llegado a ser un puro negocio. Al principio eran de los puristas. Las galerías apoyaban el cubismo porque les encantaba el cubismo, hacían de mecenas en cuanto a la pintura. Eso desapareció y la galería pasó a ser el lugar donde se vende, y lo que ha dicho Pablo, un lugar de comercio puro en donde no hay ideología y no hay un sentimiento por el arte. Por eso ha surgido el comisario, que es un personaje que nace en los ochenta. Hay un autor que es José Antonio Ramírez que ha hecho un libro a principios de los noventa, no me acuerdo del título, pero es en torno a los “buitres” de los comisarios. El comisario es un hombre que selecciona lo que le interesa, se hace su exposición y apoya a una galería donde se establece el mercado. Entonces el mercado tiene ya un pretexto conceptual, ideológico, porque la galería ha perdido su identidad como tal. Ahora hay galerías que funcionan a través del Internet, galerías que te enseñan lo que está exponiendo y, si te interesa, te pones en contacto.

TZ: El espacio, ahora mismo, no importa en las galerías. Es venta telefónica. Yo veo una cosa buena y es que te obligan a estar a pie de calle, muy enterado de cómo va todo y, a efectos de producción, me provoca un tipo de trabajo que, a lo mejor si estuviera metido en la cueva del estudio, me enteraría menos. Entonces, yo creo que el papel actual de esa persona que reflexiona estéticamente en unos trabajos, hace que, incluso la naturaleza de los trabajos cambie y sean mucho más unos trabajos de a pie de calle y esto, dentro de lo malo, no me disgusta.

AJHCS: Recuerdo haber leído una vez en una entrevista por un comisario, que el papel que tenía era crear ídolos y vender España, especialmente en los años ochenta. Era promocionar una cultura que estaba, desde cierto punto, en alza. ¿Pero, veis vosotros algún cambio sustancial a través de los cambios políticos durante los años setenta y ochenta? ¿Hay algo fundamental en la manera de hacer cultura en España?

MJGR: Son los cambios económicos, más que políticos. En los ochenta, todo el mundo vendía arte y luego, la crisis de principios de los noventa lo fue cambiando.

PG: Yo he notado mucho cómo se ha igualado con Europa. Yo estuve viviendo cuatro años en Inglaterra y recuerdo que cuando iba al principio, tenía que llevar dinero para

entrar y, durante los años en los que se hicieron el cambio, al final yo entraba y salía cuando quería, y eso, culturalmente, tiene un reflejo. España tuvo una buena época en los ochenta, aunque no sé si fue una subida falsa o no.

AJHCS: Pero ¿esta efervescencia dio lugar a un cambio sustancial de expresión en el arte o no?

TZ: Yo creo que, los trabajos que se hacen ahora están más pensados, porque una vez que pasa la tormenta todo se relaja y se puede reflexionar con más claridad. Yo no viví esa época, era muy joven, pero sí que veo a la gente que viene de esa época, los que estaban en las galerías de ese boom, y veo que quedan muy pocos de esa gente, con lo cual veo que la política cayó un poco y los que estaban defendiendo o defendidos por esos políticos también han caído, lo que me lleva a pensar que ahora todo va más despacio. Uno va ahora a una galería y hay que tomar muchos exámenes, se lo piensan, y antes era mucho más fácil exponer. Las cosas van ahora muy despacio porque la gente reflexiona muchísimo.

AB: Los noventa ha sido una época más tranquila, más madurada, se reflexionaba. Yo creo que ahora es una época más interesante, más selectiva, antes todo tenía valor.

MJGR: En los ochenta yo todavía no trabajaba pero veía mucho movimiento y mucha alegría y luego se dejó de ver por lo de la guerra del Golfo, la crisis de Banesto, algunas cosas extrañas.

AJHCS: ¿Hay fotógrafos o fotógrafas que han servido como modelos y cuya obra se aprecia aquí en España?

TZ: A mí siempre me ha gustado Antonio Bueno, por su trabajo y su actitud. También contemporáneos, como Javier Valhonrat. Si hablo de generaciones, yo utilizo muchos fotógrafos más antiguos y más modernos.

AB: En cuanto a fotógrafos yo sigo bastante el mestizaje de los orígenes. Mis orígenes están más en la gente de la instalación, de la que trabajaba el teatro de calle. Ahora, desde mi punto de vista como profesional, hay muchos autores. Sobre todo me gusta mucho ver cómo trabaja la gente de ahora. Velázquez me entusiasmó en esa actuación de la pseudofotografía.

AJHCS: Yo quisiera saber si vivir en una ciudad, desde cierto punto condiciona o tiene una influencia específica en vuestra obra.

TZ: En mi caso sí. La línea de trabajo que he descrito antes se gesta en una ciudad europea como lo es Londres. Es ese mestizaje que yo no viví aquí, que sí se está viviendo pero que nunca va a ser igual como en Londres o Berlín, porque no tenemos tantas colonias

como tienen los ingleses ni tanta mezcla cultural. Entonces, yo creo que sí condiciona y mucho, pero condiciona para bien. En mi caso yo creo que no es más que una riqueza cultural que se mezcla, y lo interesante es coger todas esas ideas y producir, reflexionar en torno a esa multidisciplinariedad y esa multiculturalidad que te ofrece esa ciudad y reflexionar en torno a ello. Condiciona y es agradable.

MJGR: En mi caso quizá sea una fotografía más intimista, pero me influye en los ritmos de trabajo. Madrid me facilita esa realimentación y me facilita mirar los sitios como cosas distintas. Las cosas que me encuentro en Madrid son distintas a las que me puedo encontrar en Segovia, incluso mis fotos se hacen en varios sitios a la vez. Madrid me ofrece esa rapidez, ese agobio que tiene Madrid me influye en la obra positivamente. En Madrid me salen cosas muy urbanas, pero no se percibe visualmente, sino a través del ritmo de trabajo, de las fotos que salen.

AB: Es cierto que cuando viajo y estoy durante un tiempo en otra ciudad, como Londres o Nueva York, me dedico más a ser un observador y cuando vengo aquí es trabajar, el estudio es la ciudad. Por otra parte, hace poco he hecho un libro en torno a ciertas visiones de esta ciudad. Madrid es la ciudad donde he nacido y siempre vuelvo, porque se viaja, reflexionas, ves y luego vienes aquí y la ves como desde fuera. Aquí es como estar en el estudio. Madrid es una ciudad muy atractiva.

PG: Yo he vivido en las afueras de Madrid y constantemente tengo que viajar mucho al laboratorio. Entonces, no sé muy bien. Yo creo que Madrid es una ciudad muy dura para vivir, pero por otro lado, dentro de España, si eres artista tienes que estar en Madrid. En ese sentido yo, más bien, me veo prisionero, es decir, yo viviría más a gusto en otras ciudades, sin tanto stress ni humo, pero sé que tengo que estar en Madrid, como español. Si te quieres ir fuera, es mejor pero también es más difícil. Es el hecho de dónde están tus raíces, donde tú ves que tienes posibilidades de crecer. Los artistas que están aislados en el campo no hacen nada, es imposible. Es mentira que los artistas estén en el campo pensando en sus cosas. Los artistas están luchando en las inauguraciones y trabajando. Eso nos pasa a todos.