

La fotografía y el vídeo portugueses viven un momento dulce. Así pudo comprobarlo el público madrileño que se acercó por la Sala Minerva del CBA para disfrutar de las exposiciones de João Tabarra, Rui Calçada Bastos y Miguel Palma que tuvieron lugar dentro del ciclo *De propia invención. Lusitania*. Teresa Siza, directora del Centro Portugués de Fotografía, en Lisboa, analiza las claves conceptuales de la fotografía portuguesa prestando especial atención a algunos de sus protagonistas.

## el arte como límite fotografía contemporánea portuguesa

**TERESA SIZA**

TRADUCCIÓN TAMARA GIL SOMOZA



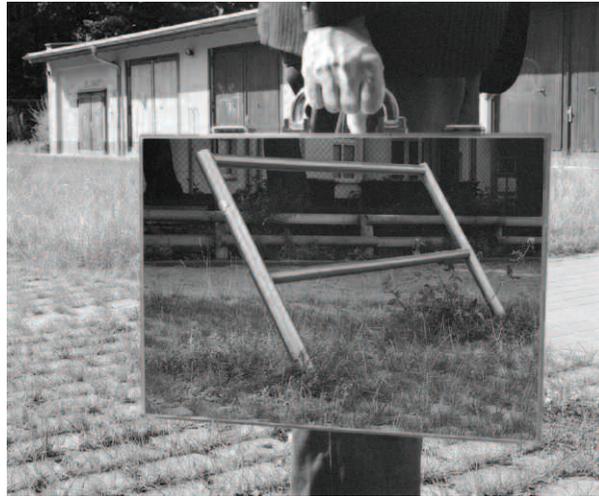
En una época en la que, también en Portugal, la crítica posmoderna ha dejado de regir (y controlar moralmente) la producción fotográfica de autor, se distinguen claramente dos concepciones diferentes del arte dentro del universo portugués de la práctica fotográfica, que van más allá de la vieja distinción entre fotografía artística y no artística. Queda superada, pues, la idea provisional de que la fotografía surge como complemento, ya sea en parte o en su totalidad (como se atribuyó a Ângelo de Sousa o a Helena Almeida), de unas artes plásticas que se servían de ella ideológicamente con la finalidad de arrogarse la fugacidad y la autonomía del arte contemporáneo. Quitando a este o aquel autor (desde Manuel Valente Alves hasta João Tabarra), no abundan los intentos de imponer la teoría en el arte contemporáneo. A lo sumo, se defienden procesos más vinculados a estrategias de actualidad que a la crítica formal (experimentar-conceptualizar-intervenir-instalar). A fuerza de tanto dispersarse, el arte se ha convertido en un tema ausente. Incluso hay casos en los que el proceso, definido por medio de la grabación en vídeo, casi se convierte en un estilo de autor (ya que el estilo es, en primer lugar, el conjunto de la repetición de acciones). Ése es hoy el riesgo que corren José Maçãs de Carvalho o Pedro Costa que, a través del uso de la instalación, se aseguran de aplazar los mensajes de producción crítica.

En cualquier caso, la fotografía contemporánea portuguesa, independientemente de la opción escogida, se ha refugiado en el concepto de proyecto. El proyecto no pretende desmitificar procesos técnicos como el imperativo de un *portfolio*, sino garantizar que, de haber un resultado, éste se inscribe dentro de un proceso de producción y de autoría no reivindicativa. Proyectos de fotografía construida y escenificada con la ayuda de Photoshop y otras herramientas de manipulación de la imagen, cargados de crítica deontológica, social y polí-

Rui Calçada Bastos, *The Mirror Suitcase Man*, 2004  
Fotografías. Lambda Print, 100 x 120 cm cada una  
Cortesía Galería Pedro Oliveira, Oporto;  
Agência de Arte Vera Cortês, Lisboa; y Col. CGAC,  
Santiago de Compostela

tica y supeditados a los criterios de un arte que rechaza la representación y la fama —como los de Manuel Valente Alves, Nuno Cera, Pedro Paiva y João Gusmão, João Louro o incluso José Barrias—, conviven en el mercado con proyectos de análisis directo, producidos por el mitificado fotógrafo itinerante, determinado por el gestaltismo de nuestra mirada y la divinización de ese golpe de suerte y cultura que es el reflejo inmediato del fotógrafo. En este caso estoy pensando, naturalmente, en Paulo Nozolino.

El vídeo y el contexto digital, presentes en buena parte de la fotografía contemporánea portuguesa, han posibilitado poderosas obras de imagen en movimiento —más vigorosas todavía en la medida en que, al entrar en el campo del arte, rechazan la especificidad de la vida histórica y del documento— y, conservando su carácter de experimentación, trazan y preservan la sensibilidad de este momento de cambio de mentalidad que se ha ido forjando a lo largo del último cuarto del siglo XX. En la historia de la imagen en Portugal, una larga grabación en vídeo de Augusto Alves da Silva, *Hacer tiempo* (2000), parece marcar, internacionalmente y de forma ejemplar, el espíritu de la actualidad: la matematización del tiempo y del espacio, la rapidez, repetición y fugacidad de los encuentros y las situaciones, la violencia simbólica del arma, del ruido extremo y de la urgencia... toda una conjunción de elementos de riesgo que se reúnen para dar atención y placer a la sociedad sensorial de la que formamos parte. Sumando un triple registro que se conjuga repentina y aparentemente de forma aleatoria —pero minuciosamente montado—, *Hacer tiempo* no es un vídeo con intenciones conceptuales sino que, precisamente, transmite el sentir explosivo que exigimos que rodee nuestras experiencias, en las que la conjunción de sensibilidad y tecnología tiene importantes declinaciones ontológicas. Alves da Silva adecua los temas al



registro que utiliza: usa la fotografía cromógena o el blanco y negro como estrategias de desplazamiento temporal, en ocasiones extremadamente críticas con la política y la sociedad contemporáneas.

La identificación de los autores y de cada uno de los campos de su producción constituye más la descripción de una expectativa —suya y mía— que una recopilación o un código. El arte, banalizado o no, objeto de teoría y arma de ataque o fuente de preocupación o placer, circula con indiferencia por entre los intentos de intervención, las antiguas bellas artes o las artes menores. El neobarroquismo de buena parte del arte contemporáneo ha invadido la fotografía, no tanto como veneración de la espectacularización o del exceso fotográfico, cuanto como forma de escenificar la crispación y la acumulación que generan la publicidad y el consumismo. En el teatro, el cine, la pintura y la fotografía, cada vez se utiliza más el recurso de enfocar de forma expresiva determinada escena dejando en la sombra el resto, como si tuviera que ser adivinado. Retomando estrategias de la pintura barroca, los fotógrafos rodean sus escenarios de negro, utilizan el color y la transparencia para aislar compartimentos de la memoria, introducen el enigma formal o material para concentrar la mirada y el sentimiento. En esta línea neobarroca se sitúa la producción de António Júlio Duarte, Danilo Pavone o André Cepeda, más artistas plásticos que fotógrafos, en cuyas obras el simbolismo de la recuperación funciona como arquetipo del sentimiento, sin invalidar la fugacidad que proporciona la indeterminación de la acción o del significado. Las series o historias de Julião Sarmiento, narraciones de ocultamiento y deseo despojadas de cualquier elemento que perturbe la atracción física, no participan de esta indeterminación del sentido y parecen basarse en las estrategias y no en el contenido, que sigue siendo simbólico.

Está claro que Helena Almeida ha recurrido al universo fotográfico de la escenificación artística contemporánea con el objetivo declarado de «luchar contra la tiranía de la pintura». Lleva usando la fotografía como medio exclusivo de expresión conceptual desde 1969, cuando el espíritu de sus composiciones era marcadamente surrealista (*Pintura Habitada o Dibujo Habitado*) y se definía como autorrepresentación distanciada, en la que el cuerpo funcionaba como ficción y lienzo. La fotografía es el registro de una acción, de una *performance* que pretende volverse dibujo. El objetivo es «que yo sea mi obra», afirma Almeida; en el campo del proceso, puesto que las alteraciones del tiempo y de la psicología social han llevado a la artista a adoptar temáticas que guardan relación con el recelo de la contaminación. Surgen entonces obras inquietantes como *Escúchame* (1979) o *Dentro de mí* (1999).

La hibridación de pintura y fotografía también ha tentado a otros autores, como es el caso de Alberto Carneiro (1937), que empleó la seriación de imágenes sin caer en la banalización, o de Manuel Magalhães (1945), investigador de la fotografía y fotógrafo presente en diversas colecciones internacionales. No obstante, la tendencia principal ha sido la fotografía plástica ligada al conceptualismo de finales de los sesenta, que ya anunciaba el posmodernismo (con Richard Long, Sol Lewitt...) y su parafernalia de instalación, pero que, en nuestro país, únicamente se afianzó en la década de los noventa, como muestran los trabajos sintomáticos de Daniel Blaufuks, en la serie de habitaciones de hotel en Londres. *Performance* fotografiada, montajes y escenarios contruidos, insistente refotografía y apropiación son las estrategias que se ven en los Encuen-



Miguel Palma, *Proyecto ariete*, 2005



João Tabarra, *Apparent Phenomena, estudio 1* [Fábrica y hoguera], 2004



tros de Coimbra o de Braga en esos años de final de siglo. Hoy se suele identificar con esa época la obra de Maças de Carvalho, Tabarra, João Onofre, Maria Pia Oliveira, Barrias o, con una refotografía de investigación, José Luís Neto y João Louro. Pero también proyectos marcadamente conceptuales y sin instalación múltiple, como es el caso de Jorge Molder, que abandona las narraciones seriadas, de tipología literaria, y entra en su larga serie de autorrepresentación que llama a la reflexión filosófica sobre el lugar del hombre y de la fotografía en la (im)posibilidad de la representación. Se trata de un período de pertinaces imágenes autorrepresentativas en blanco y negro, irrepreensibles y carismáticas. Molder y su doble anónimo marcan internacionalmente la fotografía portuguesa y dejan por doquier callejones sin salida hermenéuticos.

Con intereses también relacionadas con las propiedades de simulación de la apariencia luminosa y haciendo patente la crítica del espejismo, Júlia Ventura produce desde la década de los ochenta un tipo de fotografía plástica y de autorrepresentación que pretende fomentar la reflexión sobre la identidad. Manuel Valente Alves, con una trayectoria ejemplar por lo que toca a la fotografía conceptual, ha recorrido la crítica del medio y del discurso social en sucesivas muestras e instalaciones en las que el tema de la comunicación en la era digital se desarrollaba hasta el más puro conceptualismo (*Arte de la memoria*), que se atenuaba con el enriquecimiento de los cruces de información en videos como *Just reality*, mientras *Lisbon Body* o *Andreas* profundizaban en la narración literaria. Al margen de diversas iniciativas de fotografía crítica de costumbres, hay que destacar el modo en que Paulo Mendes asume estrategias de choque.

La fotografía construida o el experiencialismo, conceptual o no, constituyó en las décadas de transición del siglo un espacio no dominante en la fotografía portuguesa. Se trata de manifestaciones de artistas plásticos como Jorge Molder o Daniel Blaufuks que, en ocasiones, demostraron ser determinantes en la concepción de la fotografía de autor pero que en, general, establecieron sus nichos de experimentación en manifestaciones punteras.

La fotografía que domina el espacio público y acapara un interés más amplio por parte de los comisarios, instituciones y autores es la fotografía directa del fotógrafo itinerante, cuya

figura más representativa es Paulo Nozolino. La crítica propugna el relanzamiento de fotografías de los sesenta y los setenta —como Victor Palla, Gérard Castello Lopes, Jorge Guerra o Afonso Dias, o incluso Fernando Lemos— y defiende la restauración de una mirada fenomenológica en la fotografía portuguesa a partir de los años ochenta. Paulo Nozolino surge en ese contexto, pero la evolución de las temáticas de observación interviniente, de riesgo y de una mentalidad de crisis se llenaron de significado en su (casi) retrospectiva reciente: «Far cry», esa sorprendente muestra por la que pasan todos los miedos del mundo, todos los virtuosismos de la historia de la fotografía y esa marca que lo identifica entre todos los demás. Paulo Nozolino, a pesar de su tendencia a usar el grano visible para dar dramatismo visual a las imágenes, coincide con Jorge Molder en la perfección técnica de la imagen como garantía de la validez de la expresión en blanco y negro —más purismo clásico en el caso de Jorge Molder, más barroca la textura lúgubre y el juego de contrastes en el de Paulo Nozolino—. Con imágenes en color en las que se intuye un desánimo acorde con la realidad cotidiana, António Júlio Duarte sumerge a sus figuras en un instante que proclama su condición para mostrarnos un universo igualmente desolado—soportado.

José Manuel Rodrigues, artista de fama internacional, ha realizado experimentos innovadores dentro de la línea de fotografía directa, generalmente escenificada. Las obras de este tipo de fotógrafos *flâneurs* tiende a refugiarse en regiones fotográficas: fotografía urbana en Paulo Catrica, Alberto Jorge, Bruno Santos, Rosa Reis o José Pedro Cortes; neodocumentalismo en Duarte Belo, Mariano Piçarro, Alfredo Cunha o João Paulo Sotto-Mayor; arqueología industrial en Aníbal Lemos, Luís Palma o Bruno Sequeira; retrato en Céu Guarda, António Júlio Duarte, Alexandre Almeida, São Trindade, Valter Vinagre, Pedro Loureiro o Pedro Azevedo; paisaje en Duarte Belo y José Afonso Furtado. Sin embargo, es indiscutible la recurrencia de temáticas contemporáneas relacionadas con la crisis de valores y la sensibilidad ante la «contaminación», también presentes en los paisajes de José Afonso Furtado, Renato Roque —particularmente en *Catedrales del silencio* y *Cuerpos de la ciudad*—, Daniel Blaufuks, Vitor Pomar (*Microprácticas*, 2005), Susana Dinis, Edgar Martins o las *Periferias* de Paulo Catrica, así como en las poéticas contaminaciones de Graça Sarsfield (*Des(a)parecer*).

Los conceptos de no lugar y periferia, así como las disfunciones de identidad, guían todavía esta búsqueda fotográfica. Y es aquí donde se infiltran las investigaciones de carácter más ético que metafísico, como la obra reciente de Júlio de Matos (*Manikarnika Chat*), de Virgílio Ferreira (*Minimal Village*) o los proyectos de Mariano Piçarra. Otro refe-



João Tabarra, *Shuffle*, 2001 [João en la playa con toallas]

rente que surca las imágenes de los autores más jóvenes es el de la soledad y el abandono en la ciudad banalizada. Es el tema de André Príncipe en *Tunnels* y *Walls*, por cuyas imágenes —a las que no cabe aplicar el término «deshumanización»— circulan señales de repetición de los días y de los desánimos, *zappings* de fragmentos sin importancia de una realidad sofocante. Se trata de una mirada que va del interior al exterior y que, tras armarse en el museo imaginario de las experimentaciones conceptuales, regresa a la calle para recrear las imágenes recogidas. Sin misticismo y, lo que es más radicalmente juvenil, sin miedos ni sincretismo del hombre y la cosa, sin negar el pasado pero sin creer en él. La fotografía acepta ser un viaje personal y por ese mismo motivo manifiesta una polivalencia de sentidos. Sin código visible.

La fotografía contemporánea portuguesa se ha adecuado a las nuevas percepciones y a las nuevas sensibilidades, a veces más en la forma que en el contenido. Se ha multiplicado la fotografía de autor y han crecido los cursos politécnicos de fotografía o con fotografía (pese a que persiste cierta insatisfacción con respecto a la organización de los estudios superiores de fotografía). En general, impera la sensación de que no se asumen riesgos y no hay esperanzas de que vaya a surgir una fotografía verdaderamente revolucionaria. Sin embargo, en este período universalmente pragmático, algunos fotógrafos van haciéndose un nombre en el contexto internacional recurriendo a una flexibilidad ágil que deja espacio para mantener viejas y nuevas concepciones artísticas.

El cambio de siglo se ha caracterizado por un interés renovado por la arqueología de la

fotografía. Los archivos fotográficos —de Oporto, del Centro Portugués de Fotografía de Lisboa, del Ayuntamiento de Lisboa, de Évora, del Ayuntamiento de Oporto y de la Casa do Infante, entre otras instituciones oficiales o privadas— recuperan y reciben imágenes fotográficas que se creían destruidas y alimentan esa mirada casi posmoderna que nos lleva a mitificar la belleza de una fotografía únicamente en función de su antigüedad.

También en Portugal se reconoce que el espíritu del tiempo pasa por la imagen fotografiada y que ésta puede ser fuente de un siempre renovado sentido estético que ha pasado a constituirse como vida. Pero, del mismo modo que hay diversas concepciones en torno a la pertinencia de la estética y a la autoría, las fotografías de los distintos autores, respondiendo a las diferentes tendencias que el espíritu del tiempo hace coincidir o contraponer, mantiene inalterable la certeza de que esa imagen fotográfica, simbólica o minimalista, neobarroca o conceptual, basada en la posible eternidad o en la fugacidad garantizada, tiene su lugar en el arte. El arte sigue siendo el límite.

**CICLO DE PROPIA INVENCION. LUSITANIA**

EXPOSICIONES **RUI CALÇADA BASTOS, PEQUEÑOS PROBLEMAS • JOÃO TABARRA, PROMENADES AU DÉSASTRE • MIGUEL PALMA, PROYECTO ARIETE**

24.01.06 > 28.05.06

COMISARIO **SEVE PENELAS**

ORGANIZA **CBA**

COLABORA **ADIAÇ PORTUGAL • EMBAJADA DE PORTUGAL**