

RECORRIDO POR «SCULPTING REALITY. EL ESTILO DOCUMENTAL EN LA COLECCIÓN PER AMOR A L'ART», por Lola Fabra

INTRODUCCIÓN & NAVE 1

La Fundació Per Amor a l'Art, constituïda en mayo de 2014, es una fundación privada y familiar que despliega su triple actividad artística, social e investigadora, en la antigua fábrica rehabilitada Bombas Gens de València. La Fundació desarrolla su vertiente artística a través de Bombas Gens Centre d'Art. Su labor relacionada con la integración social de menores en riesgo de exclusión y el apoyo a personas con Daño Cerebral Adquirido se lleva a cabo desde su Área Social. Y también impulsa vía su Equipo Wilson la investigación y divulgación de enfermedades raras, en especial la enfermedad de Wilson.

La misión de la Fundació Per Amor a l'Art es compartir y sensibilizar en cada una de las vertientes en las que trabaja, y contribuir así a crear un entorno mejor para todas las personas.

**

Sculpting Reality. El estilo documental en la Colección Per Amor a l'Art es una exposición comisariada por Julia Castelló, Sandra Guimarães y Vicent Todolí. La muestra plantea un recorrido desde el origen del llamado estilo documental, y su evolución a lo largo del tiempo.

El estilo documental en fotografía surge en los años treinta en Alemania y en Estados Unidos de forma paralela. Se fundamenta en la idea de una visión directa de la realidad, nítida y sin manipulaciones, en la que el autor busca una expresión impersonal de la imagen. También se caracteriza por el uso de encuadres simplificados, la tendencia al estatismo, la ausencia de elementos narrativos y el uso de la serie como unidad de creación, acercándose en cierto sentido a lo archivístico. Con temas como la vida cotidiana, el género documental pretende alejarse de la creatividad y la expresividad que se atribuían al arte. Sin embargo, con el tiempo, será cada vez más subjetiva y experimental, y acabará integrándose en el ámbito artístico y de los museos. Posteriormente, la forma documental conocerá un nuevo impulso y será resignificada en el contexto del arte conceptual de los años setenta.

**

En la primera sala encontramos la serie *Rodeo Drive* de Anthony Hernandez, de 1984, en la que fotografía el lujoso distrito de compras de Beverly Hills, al que ricos y famosos acudían en busca de las marcas más caras. Un mundo de belleza y sofisticación, en el que también se distingue la presencia de aquellas trabajadoras del servicio, limpiadoras, niñeras, e incluso turistas que se hacen fotos delante de la tienda a la que probablemente no entrarán. Hernandez ejemplifica la entrada del color en este género de fotografía, como se verá con Tod Papageorge o Mike Mandel.

NAVE 2

Al entrar en la siguiente nave, volvemos atrás en el tiempo, a un período más cercano a los orígenes del estilo documental. A la derecha tenemos la obra de Louis Faurer, fotógrafo estadounidense que retrató las calles de Filadelfia y de Nueva York desde finales de los años treinta hasta los setenta, registrando el paisaje urbano, como los carteles luminosos de Times Square. La fotografía de calle fue un tema que adoptaron varios fotógrafos a partir de los años treinta, bajo la premisa de seguir su propia percepción e intuición en la captación de momentos aparentemente banales. A ello colaboró el desarrollo de cámaras de carrete a partir de 1925, que proporcionaban una mayor agilidad en la toma de imágenes.

Ricardo Rangel retrata su país natal, Mozambique, centrándose en la capital, Maputo. Desde los años cincuenta registró su historia y evolución, primero como dominio colonial y desde 1975 como país independiente. De hecho, Rangel es considerado el primer fotógrafo negro de Mozambique. La serie *Pão nosso de cada noite*, enfocada a retratar el mundo de la noche, fue un proyecto que realizó a lo largo de veinte años.

A continuación, encontramos dos imágenes de *Les Américains*, de Robert Frank: uno de los fotolibros más influyentes del siglo XX del que se muestran una fotografía y una hoja de contactos. En él, el autor analiza la sociedad estadounidense con una mirada crítica e incisiva. El siguiente conjunto de fotografías, del mismo autor, fueron realizadas en Alicante y Valencia, donde viajó en dos ocasiones, viviendo en el Cabanyal durante unos meses en 1952. A pesar de que los fotógrafos extranjeros no eran bien recibidos por el régimen franquista, Robert Frank, ajeno pero conocedor de la sociedad valenciana, plasmó en sus fotografías una sensibilidad cercana a la población, aunque manteniendo una cierta distancia.

En el porfolio *Big Shots* de Garry Winogrand se reúnen obras producidas desde 1955 hasta 1981. Se trata de retratos de personalidades, como políticos, deportistas o actrices a los que Winogrand frecuentemente capta cuando no están posando, buscando actitudes espontáneas, poco

convencionales, o momentos en los que no esperaban ser observados. Entre ellos encontramos a Betty Friedan, Marilyn Monroe, Richard Nixon, Muhammad Ali o John Kennedy.

En la vitrina vemos la obra de Mike Mandel, que se enmarca en la tendencia conceptualista de los años 70, que supuso una reinención de la noción de fotolibro y de la propia fotografía documental. *Good 70s* es una compilación de distintos proyectos realizados por el autor durante aquella década, que comparten un cierto humor e ironía. Un ejemplo es *Baseball-Photographer Trading Cards*, en el que elabora cromos de fotógrafos como si de jugadores de baseball se tratara. En otra de las obras expuestas, *Myself: Timed Exposures*, Mandel se autorretrata en ambientes y escenas que le son ajenos.

Por su parte, las fotografías a color de Tod Papageorge, tomadas entre 1966 y 1967, enlazan nuevamente con la temática de la cotidianidad callejera que mencionábamos al inicio de esta sala. Papageorge lleva a cabo esta serie en los paseos de vuelta a su casa en Manhattan, en los que fotografía las actitudes de la gente pero también los escaparates de las tiendas y los carteles de las paredes. Muchas de sus fotografías participan de una cierta ambigüedad visual, como sucede con el niño que parece dibujar las letras de un escaparate.

Esta misma ambigüedad visual se aprecia en varias fotografías de Helen Levitt, quien fotografió el barrio de Harlem, uno de los más modestos de Nueva York, entre 1938 y 1940, en un contexto todavía afectado por la Gran Depresión. Sin embargo, Levitt deja de lado las valoraciones de tipo social y su mirada se desplaza a esas calles en tanto que espacios comunes que son habitados como una extensión de la casa, por lo que sus escenas transmiten algo del ambiente íntimo propio del hogar. La fotógrafa presta una especial atención a las niñas y niños que desarrollaban su infancia en esas calles, sus vivencias y sus juegos.

NAVE 2 – B

La siguiente sala está ocupada por las fotografías de la publicación *Double Elephant*, presentada inicialmente en cuatro portafolios que podemos ver en la vitrina central, y cuyo título hace referencia al formato de las grandes páginas de los periódicos. Se trata de un conjunto de obras de cuatro de los fotógrafos más importantes de los años treinta hasta los setenta. Los cuatro autores trabajan en buena medida bajo esa premisa de escudriñar la realidad para extraer de ella escenas que reflejan la mirada personal y muchas veces poética del autor.

Walker Evans fue precisamente quien hablaría de un estilo fotográfico documental. Su fotografía se distingue por una cierta distancia emocional, las tomas frontales y la elección de temas aparentemente insignificantes. Entre ellas, vemos vistas parciales de arquitecturas victorianas, retratos de trabajadores que posan ante la cámara, carteles, escaparates... Todos esos detalles se muestran como pequeñas manifestaciones de la sociedad estadounidense de su época. Algunas de estas fotografías fueron realizadas dentro del proyecto de la Farm Security Administration, que documentaba los efectos de la Gran Depresión en la población rural más pobre. Esta empresa acabó derivando en imágenes sentimentalistas que exaltaban la pobreza de la población con una función propagandística, y Evans renunció a ella en 1938.

La fotografía de Evans fue un referente para muchos otros autores, como Garry Winogrand y Lee Friedlander, quienes recorrieron Estados Unidos tomando fotografías a partir de mediados de los años cincuenta y sesenta. Garry Winogrand propone una mirada de la sociedad a veces un tanto irónica, en ocasiones triste, y otras veces divertida. En cualquier caso, el fotógrafo deja que el espectador complete parcialmente el significado de sus imágenes, sugiriendo connotaciones secundarias y permitiendo distintas interpretaciones, como en la última fotografía, en la que nos invita a descifrar las distintas actitudes e interacciones de las personas del banco.

Lee Friedlander retoma la temática de escaparates de Evans, en ocasiones fotografiando a gente en su interior. Son frecuentes los autorretratos con su sombra proyectada o a través del reflejo semi escondido en el retrovisor de un autobús. Igualmente, se interesa por la configuración de las calles, prestando atención a cómo las pequeñas coincidencias azarosas del paso de un avión, la presencia de una nube o la visión fragmentada a través del chasis de un vehículo, pueden componer una fotografía.

Manuel Álvarez Bravo empezó a fotografiar su México natal a finales de los años veinte, de forma coetánea a Walker Evans. Su fotografía fue reivindicada por los surrealistas franceses, quienes identificaban una suerte de inconsciente mágico en la forma en que Álvarez Bravo transmitía el imaginario mexicano. Esta idea se ve reforzada por los títulos que acompañan a las imágenes, que hacen hincapié en una cierta extrañeza poética. Pese a lo dicho, Álvarez Bravo hacía fotografía de la sociedad mexicana desde un posicionamiento indigenista, y también político, como se evidencia en la imagen del huelguista asesinado.

PASILLO POSTERIOR

En el pasillo posterior del edificio nos encontramos a mano derecha una sala gris en la que se puede ver la serie *Carnival Strippers* de Susan Meiselas, quien entre 1972 y 1975 documenta la vida de mujeres *strippers* no solo fotografiándolas, sino también mediante entrevistas, incluyendo a sus parejas y clientes entre los testimonios. La serie muestra los espectáculos que estas mujeres realizaban, pero también las actitudes de los espectadores. Meiselas aborda así la objetualización del cuerpo de la mujer, pero también su vida privada y cómo esta opción suponía una forma de libertad para muchas de ellas.

Dejando atrás la obra de Meiselas, aparecen dos series de David Goldblatt, autor sudafricano que fotografía a la sociedad de su país en el contexto de segregación racial del Apartheid, por lo que el trasfondo de toda su obra es esa experiencia diferenciada entre los ciudadanos blancos y negros. En la serie *Particulars* se muestra una serie de fotografías de planos cerrados en las que presenta únicamente fragmentos de los protagonistas: el regazo, unas piernas, medio rostro... Esto contrasta con los títulos detallados que, según el propio autor, informan de los hechos de un modo crítico. En la serie *While in Traffic*, el fotógrafo se convierte en un *voyeur*, captando las actitudes de la gente dentro de sus vehículos.

Si avanzamos hasta la siguiente sala, a la izquierda nos encontramos una nueva serie de Friedlander protagonizada por pantallas televisivas, con la que hace referencia al poder y el predominio de la televisión en la cultura estadounidense. Estas fotografías se han relacionado con el PopArt por su referencia a la cultura popular de masas estadounidense.

El resto de obras de esta sala se vinculan a las nuevas corrientes artísticas de los años sesenta, cuando la fotografía como documento toma una nueva dimensión bajo la influencia del arte conceptual, que desmitifica la figura del autor y, como tal, rechaza la idea de una mirada personal y el formalismo estético que predomina en algunos fotógrafos de las salas anteriores. Bernd y Hilla Becher, considerados los padres de una nueva estética documental, registran las instalaciones industriales de Alemania que estaban destinadas a desaparecer. Lo hacen de una forma metódica, en la que siguen siempre los mismos patrones: uso de blanco y negro, frontalidad rigurosa y exposiciones prolongadas. En la misma pared, las fotografías de Edward Ruscha se centran en lugares poco atractivos, como imágenes inexpresivas de los “solares disponibles” en la periferia de Los Ángeles. Se trata de un momento en el que el concepto de paisaje empieza a cambiar de la mano de la fotografía, centrando su atención en la realidad inmediata del espacio que nos rodea, registrando zonas marginales e industriales. Esto también puede verse en las obras

de la pared enfrentada, fotografías en las Lewis Baltz retrata un área industrial de la desembocadura del Ródano, que ofrecía exenciones fiscales a las empresas que allí se instalaban.

En la siguiente sala, la serie *Campos de futbol* de Bleda y Rosa, se compone de fotografías de los campos de futbol habituales en las afueras de los pueblos, con una estética muy parecida en todos los casos. Estos espacios comunes han ido desapareciendo: aluden a una memoria y a una forma de ocupar el territorio que comportan otros significados más allá de la imagen.

Enfrente, la serie de Ian Wallace documenta la icónica piscina del balneario de Las Arenas de Valencia construida en 1934. En estas imágenes, Wallace registra no solo la arquitectura, sino también la memoria de los valencianos que veranearon en sus instalaciones. Este conjunto continúa hasta la siguiente sala.

La exposición se cierra con la serie *Domingos*, de Xavier Ribas, en la que se muestra a gente en momentos de ocio en espacios que no han sido habilitados para ello. En muchas ocasiones son zonas periféricas reapropiadas libremente como lugares donde disfrutar del tiempo libre, sin que el urbanismo o alguna empresa lo hayan predispuesto para este fin. La serie fue tomada en el contexto de las transformaciones urbanas para los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona.

Como hemos podido comprobar, el concepto de lo documental en fotografía no siempre responde a unas características concretas, sino que es amplio y diverso, y ha ido evolucionando desde los años treinta de la mano de las concepciones artísticas, culturales y sociales de cada momento.

Por último, acompañando a la exposición, se ha publicado un catálogo en coproducción con la editorial La Fábrica en el que se incluyen una selección de las obras de la muestra y textos de Víctor del Río y Ian Wallace, que ahondan en el concepto del estilo documental.