

## RECORREGUT PER «SCULPTING REALITY. L'ESTIL DOCUMENTAL EN LA COL·LECCIÓ PER AMOR A L'ART», per Lola Fabra

### INTRODUCCIÓ I NAU 1

La Fundació Per Amor a l'Art és una fundació privada i familiar que, constituïda al maig del 2014, desplega la seua triple activitat –artística, social i investigadora– en l'antiga fàbrica rehabilitada Bombas Gens de València. La Fundació desenvolupa el vessant artístic a través de Bombas Gens Centre d'Art. La labor relacionada amb la integració social de menors en risc d'exclusió i el suport a persones amb dany cerebral adquirit es du a terme des de l'Àrea Social. I també impulsa, a partir de l'Equip Wilson, la investigació i divulgació de malalties minoritàries, especialment la malaltia de Wilson.

La missió de la Fundació Per Amor a l'Art és compartir i sensibilitzar en cada un dels vessants en què treballa, i contribuir així a crear un entorn millor per a totes les persones.

\*\*

*Sculpting Reality. L'estil documental en la Col·lecció Per Amor a l'Art* és una exposició comissariada per Julia Castelló, Sandra Guimarães i Vicent Todolí. La mostra planteja un recorregut des de l'origen de l'anomenat estil documental, i l'evolució que ha tingut al llarg del temps.

L'estil documental en fotografia sorgix en els anys trenta a Alemanya i als Estats Units de manera paral·lela. Es fonamenta en la idea d'una visió directa de la realitat, nítida i sense manipulacions, en la qual l'autor busca una expressió impersonal de la imatge. També es caracteritza per l'ús d'enquadraments simplificats, la tendència a l'estatisme, l'absència d'elements narratius i l'ús de la sèrie com a unitat de creació, acostant-se en cert sentit a la cosa arxivística. Amb temes com la vida quotidiana, el gènere documental pretén allunyar-se de la creativitat i l'expressivitat que s'atribuïen a l'art. No obstant això, amb el temps, serà cada vegada més subjectiva i experimental, i acabarà integrant-se en l'àmbit artístic i dels museus. Posteriorment, la forma documental coneixerà un nou impuls i serà significada de nou en el context de l'art conceptual dels anys setanta.

\*\*

En la primera sala trobem la sèrie *Rodeo Drive* d'Anthony Hernandez, de 1984, en la qual fotografia el luxós districte comercial de Beverly Hills, on rics i famosos acudien a trobar les marques més cares. Un món de bellesa i sofisticació, en què també es distingix la presència de treballadores del servici, netejadores, passejadores, i fins i tot turistes que es fan fotos davant de la botiga a la qual probablement no entraran. Hernandez exemplifica l'entrada del color en este gènere de fotografia, com es veurà amb Tod Papageorge o Mike Mandel.

## NAU 2

En entrar en la nau següent, tornem arrere en el temps, a un període més pròxim als orígens de l'estil documental. A la dreta tenim l'obra de Louis Faurer, fotògraf estatunidenc que va retratar els carrers de Filadèlfia i de Nova York des de finals dels anys trenta fins als setanta, registrant el paisatge urbà, com ara els cartells lluminosos de Times Square. La fotografia de carrer va ser un tema que van adoptar diversos fotògrafs a partir dels anys trenta, amb la premissa de seguir la seua pròpia percepció i intuïció en la captació de moments aparentment banals. Hi va col·laborar el desenvolupament de càmeres de carret a partir de 1925, que proporcionaven més agilitat per a fer les fotografies.

Ricardo Rangel retrata el seu país natal, Moçambic, centrant-se en la capital, Maputo. Des dels anys cinquanta en va gravar la història i l'evolució, primer com a domini colonial i des de 1975 com a país independent. De fet, Rangel és considerat el primer fotògraf negre de Moçambic. La sèrie *Pão nosso de cada noite*, enfocada a retratar el món de la nit, va ser un projecte que va fer al llarg de vint anys.

A continuació, trobem dos imatges de *Les Américains*, de Robert Frank: un dels fotollibres més influents del segle xx del qual es mostren una fotografia i un full de contactes; l'autor hi analitza la societat estatunidenca amb una mirada crítica i incisiva. El conjunt de fotografies següent, del mateix autor, es van fer a Alacant i València, on va viatjar un parell de voltes; en 1952 va viure al Cabanyal durant uns mesos. A pesar que els fotògrafs estrangers no tenien bona rebuda del règim franquista, Robert Frank, alié però coneixedor de la societat valenciana, va plasmar en les seues fotografies una sensibilitat pròxima a la població, tot i que amb una certa distància.

En el dossier *Big Shots* de Garry Winogrand hi ha obres produïdes des de 1955 fins a 1981. Es tracta de retrats de personalitats, com ara polítics, esportistes o actrius a qui Winogrand sovint capta quan no posen, buscant actituds espontànies, poc convencionals, o moments en què no esperaven que algú els observe. N'hi ha de Betty Friedan, Marilyn Monroe, Richard Nixon, Muhammad Ali o John Kennedy.

En la vitrina veiem l'obra de Mike Mandel, que s'emmarca en la tendència conceptualista dels anys setanta, que va suposar una reinvençió de la noció de fotollibre i de la mateixa fotografia documental. *Good 70s* és una compilació de diferents projectes de l'autor durant aquella dècada, que compartixen un cert humor i ironia. N'és un exemple *Baseball-Photographer Trading Cards*, en què elabora cromos de fotògrafs com si es tractara de jugadors de beisbol. En una altra de les obres exposades, *Myself: Timed Exposures*, Mandel es retrata en ambients i escenes que li són aliens.

D'altra banda, les fotografies en color de Tod Papageorge, fetes entre 1966 i 1967, enllacen novament amb la temàtica de la quotidianitat de carrer que hem esmentat al començament de la sala. Papageorge du a terme la sèrie en les passejades tornant a sa casa a Manhattan, en què fotografia les actituds de la gent, però també els aparadors de les botigues i els cartells de les parets. Moltes de les fotografies participen d'una certa ambigüitat visual, com ocorre amb el xiquet que pareix que dibuixi les lletres d'un aparador.

La mateixa ambigüitat visual s'aprecia en diverses fotografies de Helen Levitt, qui va fotografiar el barri de Harlem, un dels més modestos de Nova York, entre 1938 i 1940, en un context encara afectat per la Gran Depressió. No obstant això, Levitt deixa de costat les valoracions socials i la seua mirada es desplaça als carrers com a espais comuns que són habitats com una extensió de la casa, per la qual cosa les seues escenes transmeten una mica de l'ambient íntim propi de casa. La fotògrafa presta una atenció especial a la xicalla que vivia la infància en eixos carrers, on tenien les seues vivències i on jugaven.

## NAU 2 - B

La sala següent l'ocupen les fotografies de la publicació *Double Elephant*, presentada inicialment en quatre dossiers que podem veure en la vitrina central; el títol fa referència al

format de les grans pàgines dels periòdics. Es tracta d'un conjunt d'obres de quatre dels fotògrafs més importants dels anys trenta fins als setanta. Els quatre autors treballen en bona mesura amb la premissa d'escodrinyar la realitat per a extraure'n escenes que reflectisquen la mirada personal i, sovint, poètica de l'autor.

Walker Evans va ser precisament qui parlà d'un estil fotogràfic documental. La seua fotografia es distingix per una certa distància emocional, les fotografies frontals i la tria de temes aparentment insignificants. Entre les quals, veiem vistes parcials d'arquitectures victorianes, retrats de treballadors que posen davant la càmera, cartells, aparadors... Tots eixos detalls es mostren com a xicotetes manifestacions de la societat estatunidenca de l'època. N'hi ha unes quantes que es van fer dins del projecte de la Farm Security Administration, que documentava els efectes de la Gran Depressió en la població rural més pobra. Empresa que va acabar derivant en imatges sentimentalistes que exaltaven la pobresa de la població amb una funció propagandística; Evans hi va renunciar en 1938.

La fotografia d'Evans va ser un referent per a molts altres autors, com Garry Winogrand i Lee Friedlander, els quals van recórrer els Estats Units fent fotografies a partir de mitjan anys cinquanta i seixanta. Garry Winogrand proposa una mirada de la societat a vegades una miqueta irònica, a vegades trista, i altres viatges, divertida. En qualsevol cas, el fotògraf deixa que l'espectador complete parcialment el significat de les imatges, suggerint connotacions secundàries i permetent diferents interpretacions, com en l'última fotografia, en la qual ens convida a desxifrar les diferents actituds i interaccions de les persones del banc.

Lee Friedlander reprén la temàtica d'aparadors d'Evans, a vegades fotografiant gent en l'interior. Són freqüents els autoretrats amb l'ombra projectada o a través del reflex mig amagat en el retrovisor d'un autobús. Igualment, s'interessa per la configuració dels carrers, parant atenció en la manera com les xicotetes coincidències atzaroses del pas d'un avió, la presència d'un núvol o la visió fragmentada a través del xassís d'un vehicle, poden compondre una fotografia.

Manuel Álvarez Bravo va començar a fotografiar el seu Mèxic natal a finals dels anys vint, com Walker Evans. La seua fotografia la van reivindicar els surrealistes francesos, que identificaven una sort d'inconscient màgic en la forma en què Álvarez Bravo transmetia l'imaginari mexicà. Una idea que es veu reforçada pels títols que acompanyen les imatges, que posen l'accent en

una certa estranyesa poètica. Tot i el que s'ha dit, Álvarez Bravo feia fotografia de la societat mexicana des d'un posicionament indigenista, i també polític, com s'evidencia en la imatge del vaguista assassinat.

## CORREDOR POSTERIOR

En el corredor posterior de l'edifici trobem, a mà dreta, una sala grisa en la qual es pot veure la sèrie *Carnival Strippers* de Susan Meiselas, qui entre 1972 i 1975 documenta la vida de dones *strippers* no només fotografiant-les, sinó també mitjançant entrevistes, i inclou parelles i clients entre els testimoniats. La sèrie mostra els espectacles que les dones feien, però també les actituds dels espectadors. Meiselas aborda així la cosificació del cos de la dona, però també la seua vida privada i com aquella opció suposava una forma de llibertat per a moltes d'elles.

Deixant arrere l'obra de Meiselas, apareixen dos sèries de David Goldblatt, autor sud-africà que fotografia la societat del seu país en el context de segregació racial de l'Apartheid, per la qual cosa el rerefons de tota l'obra és eixa experiència diferenciada entre ciutadans blancs i negres. En la sèrie *Particulars* hi ha fotografies de plans tancats en què presenta únicament fragments dels protagonistes: la falda, unes cames, mig rostre... Això contrasta amb els títols detallats que, segons l'autor, informen dels fets d'una manera crítica. En la sèrie *While in Traffic*, el fotògraf es transforma en un *voyeur*, captant les actituds de la gent dins de vehicles.

Si avancem fins a la sala següent, a l'esquerra trobem una nova sèrie de Friedlander que protagonitzen pantalles televisives, amb la qual fa referència al poder i el predomini de la televisió en la cultura estatunidenca. Unes fotografies que s'han relacionat amb l'art pop per la referència a la cultura popular de masses estatunidenca.

La resta d'obres de la sala es vincula als nous corrents artístics dels anys seixanta, quan la fotografia com a document pren una nova dimensió amb la influència de l'art conceptual, que desmitifica la figura de l'autor i, com a tal, rebutja la idea d'una mirada personal i el formalisme estètic que predomina en alguns fotògrafs de les sales anteriors. Bernd i Hilla Becher, considerats els pares d'una nova estètica documental, graven les instal·lacions industrials d'Alemanya que estaven destinades a desaparèixer. Ho fan d'una manera metòdica, en què sempre es fan servir els mateixos patrons: ús de blanc i negre, frontalitat rigorosa i exposicions

prolongades. En la mateixa paret, les fotografies d'Edward Ruscha se centren en llocs poc atractius, com ara imatges inexpressives dels «solars disponibles» a la perifèria de Los Angeles. Es tracta d'un moment en què el concepte de *paisatge* comença a canviar de la mà de la fotografia, centrant l'atenció en la realitat immediata de l'espai que ens envolta, captant zones marginals i industrials. Això també es pot veure en les obres de la paret d'enfront, fotografies en què Lewis Baltz retrata una àrea industrial de la desembocadura del Roine, que oferia exempcions fiscals a les empreses que s'hi instal·laven.

En la sala següent, la sèrie *Campos de futbol* de Bleda y Rosa, es compon de fotografies dels camps de futbol habituals als afores dels pobles, amb una estètica molt semblant en tots els casos. Uns espais comuns que han anat desapareixent: fan al·lusió a una memòria i a una manera d'ocupar el territori que comporten altres significats més enllà de la imatge.

Davant, la sèrie d'Ian Wallace documenta la icònica piscina del balneari de Les Arenes de València construïda en 1934. En les imatges, Wallace en grava no només l'arquitectura, sinó també la memòria dels valencians que van estiuar en les instal·lacions. El conjunt continua fins a la sala següent.

L'exposició es tanca amb la sèrie *Domingos*, de Xavier Ribas, en què es mostra gent en moments d'oci en espais que no han sigut habilitats a l'efecte. Sovint són zones perifèriques reapropiades lliurement com a llocs on fruit del temps lliure, sense que l'urbanisme o alguna empresa les hagen predisposades per a eixa finalitat. La sèrie es va fer en el context de les transformacions urbanes per als Jocs Olímpics de 1992 a Barcelona.

Com hem pogut comprovar, el concepte del documental en fotografia no sempre respon a unes característiques concretes, sinó que és ampli i divers, i ha anat evolucionant des dels anys trenta de la mà de les concepcions artístiques, culturals i socials de cada moment.

Finalment, acompanyant l'exposició, s'ha publicat un catàleg en coproducció amb l'editorial La Fábrica en què s'inclou una selecció de les obres de la mostra i textos de Víctor del Río i Ian Wallace, que aprofundixen en el concepte de l'estil documental.