

ANTE EL CAOS

MIRADAS A LA NUEVA EXPRESIÓN VISUAL

Juan Carlos Alfeo
Luis Deltell
(editores)



Biblioteca de Ciencias de la Comunicación

EDITORIAL
fragua

colección Biblioteca de Ciencias de la Información

Juan Carlos Alfeo
Luis Deltell Escolar
(Editores)

ANTE EL CAOS
MIRADAS A LA NUEVA EXPRESIÓN VISUAL

EDITORIAL
fragua

MADRID MMXXI

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso y por escrito del Editor y del Autor.

Director de la Colección: Ignacio Muñoz Maestre

Maquetación: María José Revuelta

Diseño de portada: Sonia R. Revuelta

Imagen de portada: Lucía Pitters

Título: Ante el caos. Miradas a la nueva expresión visual

Ayuda especial Universidad Complutense de Madrid 2021.

© EDITORIAL FRAGUA

C/ Andrés Mellado, 64.

28015-MADRID

TEL. 915-491-806/ 915-442-297

E-MAIL: editorial@fragua.es

www.fragua.es

I.S.B.N.: 978-84-7074-928-5

Depósito Legal: M-34844-2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Juan Carlos Alfeo Luis Deltell Escolar	9
I LLÁMALO ENTROPÍA Ramón Esparza	13
II MEMES EN LOS TIEMPOS DE CORONA: UNA CUARENTENA BAJO EL PRISMA DEL HUMOR Nancy Berthier	37
III EL NUEVO RÉGIMEN DE LA INFORMACIÓN: VERLO TODO ES NO VER NADA Rafael R. Tranche	61
IV BRECHAS EN(TRE) LAS PÁGINAS: EL FOTOMONTAJE DE RUPTURAS Y DE SUTURAS EN EL FOTOLIBRO ESPAÑOL Marta Martín Núñez	77
V EL ESTATUTO PERFORMATIVO DE LA FOTOGRAFÍA Rafael Gómez Alonso	99

VI	117
ICÓNICA ARS MORIENDI	
TRES FOTOGRAFÍAS EN EL UMBRAL DE LA MUERTE	
Juan Carlos Alfeo Álvarez	
VII	139
ENTROPÍA, COMPLEJIDAD, NEGUENTROPÍA:	
NUEVO ORDEN VISUAL	
María José Revuelta	
VIII	155
EL <i>BLOCKCHAIN</i> Y LA IMAGEN EN LA ERA	
DE LA REPRODUCCIÓN INFINITA	
Nadia Mc Gowan	
Pablo Rey-García	
Laura Fernández-Ramírez	
IX	173
EXISTIR EN EL MARGEN-ESCRIBIR PARA EL MUNDO.	
RECORRIDO POR LOS PRIMEROS AÑOS DEL GRAFFITI EN NUEVA YORK	
Francisco Jaime Reyes Sánchez	
Esther Pérez Nieto	
X	193
DESAFÍOS Y DIÁLOGOS EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.	
<i>VIVIR JUGANDO</i> DE KIRTI CEA Y <i>100</i> DE JULIA CARBONELL,	
DOS MIRADAS HACIA LA NUEVA CREACIÓN FOTOGRÁFICA	
Mónica Carabias Álvaro	
XI	213
UN ARTE HUMANISTA EN SENTIDO AMPLIO:	
UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ENTRE LA IMAGEN CIENTÍFICA	
Y EL ARTE MODERNO A TRAVÉS DE LAS OBRAS DE BERENICE ABBOTT	
Y LOUISE BOURGEOIS	
Vicente Alemany Sánchez-Moscoso	
XII	237
IMÁGENES DE SOMBRA.	
TIEMPO, AUSENCIA Y EVANESCENCIA EN LA OBRA DE	
CLAUDIO PARMIGGIANI Y ÓSCAR MUÑOZ	
Raquel Sardá Sánchez	

XIII	255
LA IMAGEN DE LA SHOÁ Y EL CAOS HISTÓRICO DE SU REPRESENTACIÓN:	
<i>THIS MUST BE THE PLACE</i> (PAOLO SORRENTINO, 2011)	
Elios Mendieta	
XIV	271
MADRID, ESCENARIO MÁGICO Y ESPACIO PRIVADO. IDEALIZACIÓN Y	
REALIDAD EN <i>STOCKHOLM</i> Y «UNA SITUACIÓN EXTRAORDINARIA»	
DE RODRIGO SOROGOYEN	
Marta García-Sahagún	
Isabel Arquero Blanco	
Florencia Claes	
XV	283
PARODIA Y CAOS EN LAS CALLES DE MADRID.	
EL CINE DE TERRORISMO DE AUTOR EN INTERNET	
Luis Deltell Escolar	
COLOFÓN	299

X

DESAFÍOS Y DIÁLOGOS EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.
VIVIR JUGANDO DE KIRTI CEA Y *100* DE JULIA CARBONELL, DOS
MIRADAS HACIA LA NUEVA CREACIÓN FOTOGRÁFICA

X

DESAFÍOS Y DIÁLOGOS EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.
VIVIR JUGANDO DE KIRTI CEA Y *100* DE JULIA CARBONELL,
DOS MIRADAS HACIA LA NUEVA CREACIÓN FOTOGRÁFICA

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense de Madrid

El 19 de agosto de 2021 se celebró el 182 aniversario del nacimiento de la Fotografía. Este día el Gobierno francés adquiría la patente del daguerrotipo a Louis-Jacques-Mandé Daguerre para, acto seguido, permitir su acceso y disfrute universal al mundo entero. A lo largo del tiempo transcurrido y hasta la actualidad, la fotografía, gracias a la aparición, fundamentalmente, del gelatino bromuro y de las cámaras portátiles se convirtió, primero, en el lenguaje por excelencia de la era moderna y la cultura visual. Después, en la forma de reproducción más universal tras la aparición de la fotografía digital en los años ochenta, de la Web, Internet y Photoshop en la década de los noventa y de Facebook, Flickr, Behance, Instagram o Tumblr en los 2000 para terminar alzándose en la era de la condición postmedia (Martín Prada, 2018) como el instrumento visual «favorito». Su protagonismo en la creación contemporánea, incluso el hecho de que la haya vuelto cada vez más fotográfica, al igual que su importancia respecto a su función social como medio de representación resultan ya hechos incuestionables. Como también, la existencia de una fotografía emergente protagonizada por una numerosa generación de creadores/as, la mayoría «táctiles», que aportan una valiosa diversidad al medio por el grado de experimentalidad en el que se desarrollan sus discursos. De hecho, la dimensión adquirida por esta fotografía precisa de una profunda reflexión sobre sus nuevas producciones y el carácter específico del contexto formativo de sus autores/as como de sus estrategias de producción y difusión. Conocer e identificar la dinámica específica de su circulación y funcionamiento, así como la metodología con la que

organizan la puesta en escena de sus trabajos, significa, en definitiva, preservar la imagen futura de nuestra memoria colectiva reflejo, a su vez, de nuestra existencia.

La aparición en nuestro país durante la última década de distintas estructuras públicas y privadas —escuelas, festivales, galerías, editoriales, premios y otras—, entre las que cabría citar el Festiva Bfoto, con el objetivo común de desarrollar estrategias artísticas de apoyo a la fotografía emergente ha permitido paliar parte de las necesidades de este colectivo que requiere para ver atendidas sus nuevas propuestas estéticas de espacios y mercados alternativos a los tradicionales. Estos espacios, con independencia de la función vocacional específica para las que fueron creados, además de reconocer y apoyar el talento emergente, contribuyen en último término al desarrollo y renovación de la creación artística. Asimismo, el papel desempeñado por esta red resulta fundamental como marco viable para el sostenimiento social y cultural de una fotografía que nace, emerge e irrumpe con fuerza en la creación artística contemporánea. En plena era post-fotográfica, el trabajo producido por esta generación creciente de creadores/as que, por otra parte, confirma la paradoja de vivir en la era donde mayor número de imágenes se producen (Martín Prada, 2015), requiere, por un lado, de un estudio que interprete no solo la imagen resultante, también el contexto donde se produce. Y, por otro, de un estudio que analice el uso de las metodologías multidisciplinares.

Esta investigación analiza en el marco del contexto de la fotografía emergente dos propuestas concretas:¹ la serie «Vivir jugando» (2017) realizada por Kirti Cea (Patna, India 1999), con claras referencias a los trabajos de Pierre Javelle y Akiko Ida, Ciuco Gutiérrez o Sofiane Samial² y, el titulado «100» (2018) de Julia Carbonell (Zaragoza, 1996), un proyecto a mitad de camino entre el popismo de Carlos Perez Siquier y la contundencia documental de Richard Billingham. Ambas artistas, representantes de la nueva etapa fotográfica, asiduas como la generación táctil a la que pertenecen a Instagram³ tanto para ver fotografía como para exhibir la suya propia y, teniendo como telón de fondo el tsunami que representa la presencia del Big Data en nuestras vidas, investigan la cotidianeidad de la naturaleza

1. Ambos trabajos formaron parte del proyecto curatorial Cuatro viajes —K. Cea, J. Carbonell, C. Gasparotto i D. Gil Cabanas, que comisarié en el marco de IMAGINARIA PHOTOGRAPHY FESTIVAL PROGRAMA CAMPUS OBERT-DIPCASPHOTO, organizado por la Universitat Jaume I-Campus Abierto, Ayuntamiento de Viver y Diputación de Castelló. La muestra estuvo expuesta en el Convento San Francisco de Paúla Espacio Cultural del 23 de septiembre al 25 de octubre de 2020.
2. Consultable en <https://minimiam.com>
3. En menor medida Facebook.

humana bien a partir del ámbito familiar en el caso de Julia Carbonell, convirtiendo a su abuela Angelita de 100 años (en la figura 6) en la absoluta protagonista de la serie, bien desde el ámbito social como Kirti Cea, creadora de un personal mundo imaginario habitado por juguetes que, suplantando la identidad humana, ilustra la riqueza y complejidad de las relaciones sociales, así como el modo en que se configuran nuestros recuerdos.

En resumen, el objetivo de este estudio es dar a conocer a través de la exposición de ambos proyectos algunas de las ideas, estéticas y diálogos que está aportando la fotografía emergente en el contexto de la creación contemporánea. Una fotografía realizada por una generación numerosa de artistas «multitareas» —editores, comisarios/as, artesanos, productores, blogueros/as, etc.— que, en su objetivo de divulgar sus proyectos fotográficos, desafían cualquier tipo de convencionalismo técnico, estético o, incluso, teórico, trabajan en/con la fotografía, comparten e intercambian información en el marco de las redes sociales y, aún, no muy visibles en los circuitos habituales de exhibición, publicación y mercado del arte.

El primer proyecto, «Vivir jugando» (2017-), título que bien podría dar nombre a una hipotética canción del verano de Ricky Martin, está realizado por la artista Kirti Cea, nacida en Patna (India) en 1999, aunque, vive y estudia en Zaragoza. Comenzó la serie a finales del 2017, coincidiendo con la realización de un proyecto personal y la finalización de sus estudios en audiovisual en el CPA Salduie de Zaragoza. Se trata de un trabajo donde se conjugan hábilmente algunos de los elementos definitorios de su estilo fotográfico. En primer lugar, el ingenuismo vitalista y escenográfico de escala minimalista, mediante composiciones coloristas protagonizadas por un escaso número de elementos (juguetes) de colores vibrantes. En segundo término, el componente experiencial y biográfico. Los juguetes retratados pertenecen a la artista o a su entorno cotidiano: «Nunca he comprado ningún juguete para mis fotografías. Todos los juguetes son prestados. La mayoría de mi hermana y algunos míos». ⁴ También, el carácter «memorial» de cada una de las escenas recreadas (escritas visualmente), que componen la serie —entiéndanse cada una de estas como páginas diseñadas de un libro o cuaderno— y canaliza el objetivo desiderativo, casi proverbial, de la joven artista con los espectadores/as de quienes invita mediante el mecanismo del recuerdo (memoria) de la infancia a no olvidar, llegados a la edad adulta, de

4. «(...)Para un futuro, aunque suene algo perturbador, iré revisando, con su consentimiento, los cuartos de niños que conozco para ver que juguetes tienen. No obstante, les explicaré antes a los padres y a ellos para que los voy a usar. Es una manera de ahorrar costes y evitar comprar juguetes». Declaraciones de la artista extraídas de la entrevista con la autora celebrada del 6 al 31 de agosto de 2019 de forma escrita, citada en adelante KC/MCA, 2019.

la necesidad de disfrutar de la vida: «En definitiva, declara la artista, quiero hacer una oda a la vida. Decirle a la gente que disfrute de su vida y recordarle que debe divertirse. Animarla a que se la tome como un juego...».⁵

Y, por último, cabe señalar, la descontextualización y la ausencia casi total de la figura humana donde reside, precisamente, la paradoja existencialista que encierra este personal y vitalista discurso fotográfico tan pertinente como contemporáneo, que entroniza al juguete como principal protagonista en su particular búsqueda y (re)conocimiento de la realidad humana; atendiendo, sobre todo, al ámbito relacional, experiencial y emotivo. De esta manera, la realidad cotidiana (la vida) es retratada por vía de la acción performática protagonizada por un heterogéneo universo de juguetes que, por otra parte, confirma la temporalidad (fugacidad) de nuestra existencia (vivir). De esta manera, los juguetes, representantes de los sueños infantiles, provocan una doble acción entre el público: la acción de revivir la diversión de las emociones y los afectos encontrados y la de recordar (reconocer) quiénes éramos, quiénes queríamos ser y quiénes somos. Además, la acción performativa, paradójicamente «inanimada», facilita a la artista bien la suplantación de identidades bien la creación de nuevos escenarios: «Es mucho más fácil usar objetos inanimados, porque estos no tienen una agenda que condicionen tu tiempo de trabajo. De este modo, puedo hacer las fotos en el momento en que quiero».⁶ Por tanto, se trata de un proyecto artístico cuyo diálogo original con el existencialismo subraya, especialmente, el vitalismo y colorido propio del mundo de la infancia: «En mi proyecto el color es importante. Una de las características principales de los juguetes es que son muy coloridos, tienen colores muy saturados y brillantes. Por lo tanto, era importante que en las fotos estas se notasen también».⁷

La primera imagen de la serie lleva por título «Toy story» (figura 1). En ella aparecen dos de los juguetes protagonistas de la saga cinematográfica del mismo nombre Toy story 2 (Pixar, Walt Disney Pictures, 1999). La traducción literal de dicho epígrafe «Historia del juguete», anuncia el sentido lúdico que la autora concede al acontecimiento existencial de vivir (historia de vida); en concreto, a conocer, mantener y experimentar todo aquello que nos hizo felices (hace y hará) y el *timeline* donde tiene lugar; el resto de las fotografías disfrutaron, igualmente, del ánimo vitalista de la artista. No obstante, al margen del estilo que las caracteriza, aparentemente naïf y neutro, las fotografías, también, funcionan como signos visuales que invitan

5. KC/MCA, 2019.

6. KC/MCA, 2019.

7. KC/MCA, 2019.

al público a reflexionar sobre aspectos que le afectan en mayor o menor grado y que, bajo la apariencia del juego y la diversión, incluso, alguna que otra pincelada *kitsch*, ponen el punto de mira en cuestiones fundamentales para el devenir de la sociedad contemporánea en el siglo XXI como son: la dificultad de relacionarse o el papel de las redes sociales (figura 2, «Tinder acabado»);⁸ el culto al cuerpo y la imposición de estereotipos culturales (figura 3, «Nancy»), la necesidad de una alimentación saludable y sostenible («Comida»), la importancia de la sanidad universal (figura 4, «Doctor Operación»), el esquilmado de los alimentos (figura 5, «Minion escalando»), la (re)construcción de la memoria colectiva o la búsqueda de la felicidad «Molino»), el reconocer quiénes somos y hacia adonde nos dirigen —dirigimos— (figura 1).



Figura 1

De cualquier modo, la autora siempre tuvo claro que los juguetes, objetos que antaño habitaron nuestra infancia, hoy nuestra memoria colectiva, le servirían para reproducir las vivencias humanas. Lo que, por otra parte, le conduce a prescindir de la presencia humana, «cuanto menos se vea mejor», salvo en ocasiones puntuales en las que se hacen visibles tan solo como complemento» de las realidades escenificadas: «Pensé que los rostros de los juguetes podían conseguir eso. Casi todos los niños han tenido un juguete u otro. Han sido fieles acompañantes en la vida de una persona y, como tal, los han tratado, como uno más de la familia. Para tí era (como) una persona o lo has tratado como si lo fuese cuando jugabas con él».⁹ En estos casos, como norma para no desviar la atención del juguete, el verdadero protago-

8. Este juego tiene el mismo nombre que Tinder.com (<https://tinder.com>), la aplicación para encontrar pareja de forma online que analiza tu perfil para contrastar datos en común con tus parejas potenciales.

9. KC/MCA, 2019.

nista de la escena (historia de vida), evita la aparición del rostro humano (el todo individual) y opta por el fragmento (emoción) —manos, pies, piernas...— y ocupando poco más de la mitad de la imagen.

Llegados a este punto, es comprensible que podamos considerar a este trabajo como una interesante y personal variación de la serie *Bus Riders* (1976),¹⁰ realizada por la artista norteamericana Cindy Sherman. Un trabajo en donde la veíamos autorretratándose para suplantar la identidad (personalidad) de quince viajeros recurriendo al maquillaje, el disfraz y la pose. Por su parte, Kirti Cea fagocita el clásico proceso performativo en un nuevo imaginario¹¹ teatralizado, como ya se ha visto, por juguetes al eliminar cualquier vestigio humano. Lo cual representa un particular giro de tuerca al modo artístico con el que representar el concepto de identidad (yo emotivo). Sin embargo, al igual que Sherman, insiste en que la (re)presentación de la identidad colectiva, asumida ahora por los juguetes, pasa, de forma ineludible, por el juego (rol) de la representación individual (el recuerdo y la emoción). Por consiguiente, la serie «Vivir jugando» puede conceptuarse como una alternativa formal al discurso crítico sobre la construcción de la identidad por los *mass media* iniciado desde mediados de los años setenta del siglo xx, por vía, igualmente, del simulacro y la *performance*, pero con la particularidad de tener como protagonistas a objetos («seres») inanimados.

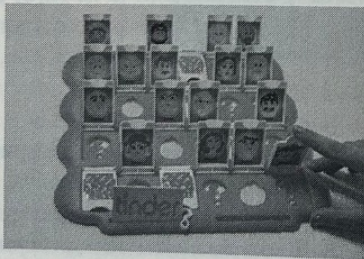


Figura 2



Figura 3

10. Trabajo realizado en 1976, producido en el año 2000 y publicado por la artista norteamericana junto a la serie *Murder Mystery People*. Ambos proyectos son anteriores a la serie *Untitled Film Stills* (1977-1980), donde investigaba la construcción de la imagen de la mujer en la cultura de masas, mediante la caracterización de personalidades y estereotipos. La artista realiza todas las imágenes en digital y en formato RAW: «Me gusta analizar cada toma justo después de hacer cada fotografía, por si tengo que mover algo de sitio. Doy mucha importancia a los detalles que aprecio mejor en digital». Para el tratamiento del tado este proceso, revisa varias veces y en distintas horas cada una de las fotografías para ver si siguen funcionando. Evita el uso del fotomontaje y prefiere montar escenas con pocos elementos: «Por razones técnicas en algunas fotos (como el molino) me he visto obligada a usar fotomontaje, aún así evito usarlo y que se note», KC/MCA, 2019.

Esta elección, en absoluto, resulta un acto inocente. La artista confiesa que siempre ha preferido fotografiar objetos a personas. Sin olvidar, el componente biográfico que refuerza, igualmente, dicho protagonismo. Por otra parte, el juguete le permite representar de forma eficaz la diversidad de la naturaleza humana. Se trata de juguetes que conoce, con los que ha jugado, que forman parte de su infancia y entorno. Todos ellos han sido cuidadosamente escogidos en base a la paridad y la vocación unisex: «Conozco todos los juguetes de las fotografías. Es importante conocer sus características e historias para poder contextualizarlos de forma correcta en los distintos ambientes creados. (...) Los juguetes existen para todos y todas que quieran jugar con ellos». La diversidad de los juguetes responde, por tanto, al deseo de contar distintas historias. También, hace referencia al modo en que nos percibimos, representamos, sentimos; en definitiva, también vivimos. Aunque el proyecto respira en su totalidad un marcado acento vitalista, el tratamiento emotivo (escenografía) de los juguetes impregna de melancolía algunas de sus composiciones: «La vida es dura, hay muchos problemas y muchos inconvenientes. Sin embargo, debemos centrarnos en las cosas buenas que nos brinda y disfrutar como si volviésemos a ser un niño. (...) Tomarte la vida como si fuera un juego y divertirse viviéndola»¹².

De la misma manera, la serie «Vivir jugando» pone de manifiesto la creatividad y capacidad interpretativa de Kirti Cea, herramientas de las que se vale para que el público «vuela» siempre con una sonrisa dibujada en el rostro por el mundo de la infancia. En otras palabras, para lograr que sonría mientras se le insta a bucear en el mundo de las emociones y los recuerdos ya olvidados. ¿Por qué no invitarle, opina la autora, a revivir con imágenes la diversión, la alegría y el agradecimiento que experimentamos en la infancia? A este objetivo refrescante donde los haya, responde, precisamente, la escenografía colorista¹³ e impactante de cada una de las fotografías que conforman el proyecto. Cabe señalar, que las escenas conectadas entre sí no presentan un orden de lectura concreto, funcionando todas ellas de forma

12. KC/MCA, 2019.

13 El uso de colores llamativos le obliga, a menudo, a desaturar y usar una temperatura del color cálida con la intención de comunicar la sensación de cercanía que transmiten los juguetes.

independiente¹⁴ Cada una es creada (ambientada) minuciosamente con el menor número de objetos, aspirando a imitar, diría que metafóricamente, la realidad lo más fiel posible, de ahí que recurra muy pocas veces al fotomontaje. Al igual que el juguete es el protagonista a nivel conceptual, el color y los planos medios se convierten en elementos compositivos fundamentales; colores saturados¹⁵ para reforzar el mensaje —la alegría de vivir— y los planos medios para contextualizar (ambientar) los juguetes.

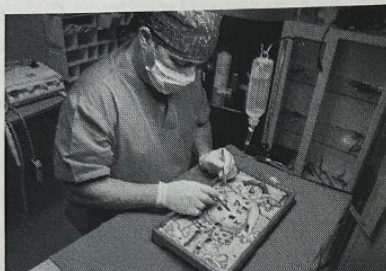


Figura 4

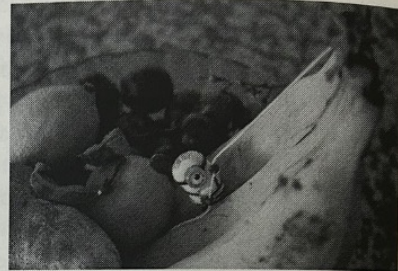


Figura 5

La atención hacia los objetos inanimados para crear nuevas situaciones disparatadas a nivel espacial y emocional, su (de)construcción y descontextualización la convierten en una artista cuyo imaginario personal rebosa creatividad. No es la primera vez que trabaja con objetos cotidianos a los que, como vemos, somete a un original y divertido proceso descontextualizador, que la lleva a recorrer uno a uno los distintos géneros tradicionales del arte: paisaje, retrato, bodegón, reportaje. El modo en que lo hace, evoca, en mi opinión, algunos aspectos del excelente trabajo de Ciuco Gutiérrez. En ambos casos, pese a la distancia generacional y trayectoria, se observa la capacidad para poder crear un imaginario personal focalizado, sobre todo, en el mundo de las emociones (relacional) y el ludismo, con interesantes tintes biográficos, mediante el uso de un lenguaje visual propio y original dominado por los colores chillones, el empleo de la descontextualización y

14. Fases de la puesta en escena, donde siempre está presente el componente de la improvisación: 1. La idea. 2. Observación: ver, mirar y pensar en escenas reales, pero protagonizadas por juguetes en el cuarto de juguetes o bodega de la casa del pueblo. 3. El lugar: el entorno inmediato y familiar de la artista, donde buscar (encontrar) los juguetes. 4. Las localizaciones y la preparación de las escenografías. Cada foto exige una localización diferente: «Muchas veces cuesta más colocar el escenario y al muñeco en posición, que hacer la foto. Cuando he colocado todo, hago varias tomas en distintas distancias y ángulos». 5. La revisión de las tomas: «La revisión de fotos es primordial para mí, soy propensa a empezar con la idea de un ángulo o una distancia concreta y acabar con una totalmente distinta que me ha gustado más al verla en pantalla», KC/MCA, 2019.

15. «Me gusta fotografiar en color, sobre todo colores saturados, fotografiar objetos y usar la creatividad en cada una de las tomas», KC/MCA, 2019.

las narraciones escenificadas, y, estructurado, principalmente, en la atención al objeto¹⁶ de forma similar al trabajo de Pierre Javelle y Akiko Ida, Ciuco Gutiérrez o Sofiane Samial, entre otros.

El segundo proyecto que lleva por título «100 años» fue comenzado en 2018 por la artista Julia Carbonell, nacida en Zaragoza (1996), profesional desde hace pocos años y afincada en la actualidad en Barcelona. Una selección de este trabajo pudo verse en la última edición (2019) dedicada a la fotografía emergente del festival Thursday's Child¹⁷—asociado a la Magnum Photos—,¹⁸ donde quedó finalista. Meses más tarde, en el Festival BFOTO en el que quedó, igualmente, finalista en la categoría Profesional. Se trata de una serie inconclusa, no relacionada con ninguno de sus trabajos anteriores, donde las fotografías en principio sin título componen un relato familiar y biográfico rezumante de humor, que empatiza de inmediato con el público. Esta joven autora revisa formalmente la metodología del archivo y reivindica la presencia e importancia de las mujeres en la (re)construcción de la identidad como recurso visual entre lo biográfico y lo relacional, así como el uso del documento: «Mi abuela ha vivido el patriarcado muy de cerca, ya no solo con su padre sino con su marido. Mi abuelo era un hombre muy machista, ella siempre ha sido muy rebelde y no se ha dejado mangonear, ha hecho un poco lo que ha querido, para mí es muy importante que mujeres como mi abuela, con la presión y el mundo en el que vivían, fuesen fuertes y no se achantasen ante la presencia masculina. Creo que sin querer me ha transmitido estos valores, ya no solo ella, muchas otras mujeres de mi

16. En este sentido, la artista reconoce que uno de sus grandes referentes fotográficos ha sido Chema Madoz. En la actualidad le interesa, igualmente, el trabajo del portugués Hugo Suíças.

17. Presentado por la Magnum Photos el festival Thursday's Child es una plataforma global para fotógrafos y cineastas noveles de entre 16 y 30 años, quienes tienen la oportunidad de conocer a profesionales de la industria y fotógrafos y participar en una sesión de preguntas y respuestas. El tema de la edición 2019 «Emergent» centró el debate en los retos que representa iniciarse en la fotografía. Estuvo organizado por Lua Ribeira, fotógrafa de Magnum, Tim Paton, director de Asignaciones Comerciales de Magnum Photos y Jessica Bradbury, fundadora de Shoot Europe y Thursday's Child. Se celebró en los estudios Big Sky de Londres el 22 de marzo. Los seis fotógrafos/as emergentes finalistas seleccionados por Lua Ribeira en convocatoria abierta, entre los que se encontraba Julia Carbonell, mostraron públicamente sus trabajos.

18. En 2018, la agencia lanzaba una plataforma online Magnum Learn, dirigida por Shannon Ghannam, dedicada a la educación fotográfica, en concreto, a que fotógrafos/as cuya carrera estuviera comenzando pudieran desarrollar todas sus capacidades en el panorama fotográfico actual. La plataforma incluye, entre otros recursos, cursos online impartidos por artistas de la agencia y Workshops presenciales. Más allá de los éxitos logrados, existe un deseo real en la agencia y sus integrantes de devolver su experiencia a una nueva generación por medio de una programación educativa y una nueva plataforma de educación en línea llamada Magnum Learn. En cualquier caso, educar a la nueva generación de fotógrafos que en un futuro podrían o no formar parte de la agencia, se ha convertido así en uno de sus principales objetivos, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/tips-for-emerging-photographers>.

familia, pero he visto este ejemplo como lo correcto... y ha conseguido que yo ahora sea como soy, junto a muchas otras experiencias claro»¹⁹.

Junto a la rotunda presencia femenina que representa su abuela y entorno, se encuentra el color. No un color cualquiera. El color de la realidad: «Me parece que hay demasiado color en su casa como para perder la oportunidad de usarlo a mi favor».²⁰ Este color impregna a su trabajo de una estética íntima de la cotidianeidad (instantaneidad) al más puro estilo Eggleston y, retoma, a su vez, la tradición del paisaje en color en este caso el paisaje doméstico, iniciada en el último tercio del siglo pasado por uno de los trabajos más influyentes, en mi opinión, en la fotografía y la creación contemporánea: «Uncommon Places»²¹ Lejos de ser el protagonista, el color parece aliarse formal y conceptualmente con la imagen explotando el poder estético de lo cotidiano y objetual e impregnándola, a su vez, de una modernidad sorprendente que junto a la indumentaria y el *atrezzo* de los espacios y objetos retratados dotan al trabajo de un interesante efecto *vintage*. Como sucede con el proyecto de Kirti Cea, el componente biográfico se convierte en el detonante de un trabajo en clave revisionista que investiga los usos «políticos» de la representación y la (micro)historia: «Me siento más cómoda fotografiando gente que conozco, declara Julia Carbonell, pero con el tiempo he aprendido a trabajar con todo tipo de personas. Me gustaría sentirme cómoda fotografiando extraños en la calle, es algo que todavía estoy aprendiendo»²².

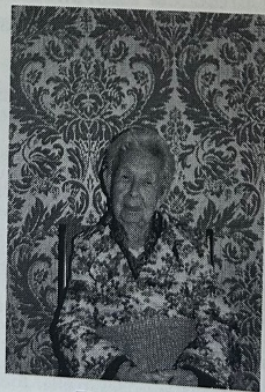


Figura 6

19. Declaraciones de la artista extraídas de la entrevista con la autora celebrada del 6 al 31 de agosto de 2019 de forma escrita, citada en adelante JC/MCA, 2019.
20. JC/MCA, 2019.
21. SHORE, Stephen (1982), *Uncommon Places: The complete work*. New York: Aperture.
22. JC/MCA, 2019.

Todo en esta serie está encaminado a especificar la identidad de su abuela mediante un apropiacionismo del entorno doméstico por ende biográfico. Por otra parte, resulta muy interesante el modo en que la autora pone al servicio de la imagen el recurso visual y activo de la figura de su abuela paterna²³, protagonista absoluta de la serie, con el que actualiza la memoria colectiva (familiar), mediante una selección de escenografías domésticas²⁴ tildadas por la estética pop más genuina, incluso *kitsch*, espacios tan reales como «construidos», que nos recuerdan algunas de las fotografías más gloriosas de Carlos Pérez Siquier que nos recuerdan aquel retrato de mujer sentada de espaldas en una terraza cuyos azulejos «rivalizaban» con los rulos de su cabeza: «Simplemente elijo sitios que coincide que me gustan visualmente y en los que quiero contar algo. Por ejemplo, hablar del papel de su pared del comedor, que es de terciopelo verde con un estampado sesentero que sus hijos quieren arrancarlo y yo me niego rotundamente, o también sobre el armario del pasillo en el que guarda las míticas cajas del Cola-cao y guarda en ellas arroz, garbanzos, judías, etc»²⁵. Por otro lado, cabe señalar que las fotografías, ya sean retratos como «paisajes» o bodegones, destilan un doble carácter alternante bien ceremonial bien reivindicativo: «(...)mi abuela fue la que diseñó los planos de la casa donde vive, la misma donde tomé las fotografías, creo que esto hace que todavía se la entienda mejor, refleja mucho su personalidad. Es una casa cuadrada, donde todas las habitaciones tiene lógica que estén donde están, mi abuela es una mujer muy lista que siempre necesita tener todo bajo control, creo que su casa la representa mucho».²⁶

De este modo, la serie se ve conformada por un torrente fotográfico en

23. «Su abuela nació en Barcelona. Su padre era Ingeniero de caminos y nació en una familia acomodada que vivía en el Paseo de Gracia. Estudió en el colegio Lasalle. Durante la guerra estuvo en Barcelona, tenía unos 18 años. Salía a bailar con los soldados. La criada que tenían en casa le invitó a pasar un verano en su pueblo de Teruel. Aquí conoce al que será su marido. Tras el verano se vuelve a Barcelona. Dos años después, regresa al pueblo de Teruel. Allí reanuda la relación, se cartean y prometen, pero él se echa para atrás. Tras convencer a su padre de casarse con este chico, debió convencer a su novio. Erre fue erre hasta que lo logró. De vivir en Barcelona en una casa acomodada pasa a vivir ya de casada en un pueblo y en una casa-corral. Un cambio duro. Aquí daría a luz a sus hijos. Después de nacer todos se mudaron a la casa en la que vive ahora. Es una casa cuyos planos hizo ella misma; no en vano su padre era aparejador. Sabía hacer planos y se hizo la casa como ella quiso: «Es una persona muy lógica. Lo estudió mucho». La relación entre ellos fue muy mala. Él machista, trabajaba en un banco y de profesor. Ella en casa con una chica que la ayudaba en las tareas domésticas. De sus hijos, uno se hizo cura, otro fue a un internado con dos tías, otros hicieron carrera. Ahora vive sola, pero tiene una chica que la cuida. Su madre era de Valencia y su padre de un pueblo de Tarragona. Tenían una tienda de ultramarinos donde trabajaba», JC/MCA, 2019.
24. «Hice una lista con las cosas que quería contar y los espacios que quería mostrar. Una vez allí, improvisé las fotos viendo qué funcionaba con ella y qué era más fácil, ya que está muy mayor», JC/MCA, 2019.
25. JC/MCA, 2019.
26. JC/MCA, 2019.

clave documental salpicado hábilmente por el humor sobre la importancia social de preservar y reivindicar la memoria (familiar) y el papel de sus protagonistas; el humor y frescura de sus imágenes tiene mucho que ver con su capacidad para improvisar escenarios e historias: «Suelo tener clara la localización y, una vez allí, improviso casi todo ya que con la experiencia me he dado cuenta de que es lo que mejor resultado me da a mi personalmente. Cada uno tiene una forma de trabajar que se adecúa más a su forma de ser y ver el mundo. La mía es bastante improvisada, quizás por eso se siente fresca, necesito que cuando vea las fotos me sorprenda a mí misma, si decido hacer una foto y la planifico al final me acaba aburriendo el resultado»²⁷.

La primera fotografía (figura 7) realizada para esta serie en la que puede verse el retrato de su abuela de espaldas al espectador en la cocina, mientras cocía judías verdes —imagen en la que se cuelga inesperadamente la artista a quien vemos reflejada en el cristal de los fuegos— evidencia su particular sentido social y documental: «Me gusta que en mis fotos se reconozca la persona que aparece, no sólo físicamente, sino que, de alguna manera, viendo la fotografía puedas ver un poco más allá y te transmita que la conoces. (...) En este proyecto, en concreto, quería enseñar al espectador curiosidades o manías de mi abuela que me parecen, sobre todo, divertidas como ella. Por eso quiero anotarlas junto a las fotos. No quiero que una persona como ella ni su vida se olvide, me gustaría que todo el mundo la pudiese conocer, pero como es imposible pensé en esta idea».



Figura 7

27. JC/MCA, 2019.

Se trata de un trabajo muy distinto a los realizados anteriormente, y el primero dedicado a la familia, resultando una revisión elocuente, refrescante y, sobre todo, novedosa²⁸ de uno de los temas fotográficos más tratados desde finales del siglo xx: la mirada sobre la familia desde un primer plano: «La familia para mí lo es todo, por eso me afecta tanto la relación con mi padre y me ha parado a seguir con este proyecto. Vivo muy a pelo las relaciones familiares, también he de decir que he tenido mucha suerte, sobretodo, con la familia de mi madre, la parte paterna es más distante y después de muchos años he aprendido a lidiar con ello y saber hasta donde llegar, pero, en general, para mí la familia de verdad son las personas que sabes que van a estar para ti siempre. Pero no por ser tu familia tienes que tener una relación cercana (...), quizás esas personas no tienen los mismos valores que tu y te hace daño estar muy cerca, hay que saber elegir a quien tener en tu vida»²⁹.

En este sentido, resulta oportuno mencionar dos de los trabajos, quizá, más representativos de cómo mirar fotográficamente la familia y trascender lo meramente cotidiano para alcanzar el rango de representatividad en el marco de la memoria colectiva. El primero de ellos, «Ray's a Laugh» (1996) realizado por el artista británico Richard Billingham (Reino Unido, 1970). El segundo, «Pictures from Home» (década 1990) de Larry Sultan. Carbone, al igual que Billingham, quien no encuentra mejor manera de retratar a su familia que a «bocajarro», es decir, con un estilo directo en ocasiones hiriente, compasivo, incluso, delirante, centra su atención en su familia, en su abuela centenaria (figura 8): «Mi abuela, explica la artista, es totalmente como se la ve en las fotos. Es divertida, graciosa y elocuente. Tiene sus cosas, pero es normal con la edad tener algunas manías; estas la hacen ser diferente y me encanta. (...) La elegí a ella porque es una persona muy curiosa que ha vivido muchas experiencias durante toda su vida (100 años más concretamente). Me parece muy interesante hablar sobre las personas mayores y más siendo como es mi abuela. Me produce mucha curiosidad la sociedad y el pasado de esta».³⁰ Ambos trabajos, con sus particularidades y diferencias, profundamente personales, toman como punto de partida de su narración la vida cotidiana mediante la atención en un primer plano de un miembro de la familia, que convierte en protagonista trascendiendo el ámbito priva-



Figura 8

28. La artista desea convertir este retrato fotográfico de su abuela centenaria en un fanzine con textos escritos por ella misma que narren las curiosidades y peculiaridades que la convierten en un personaje divertido.

29. JC/MCA, 2019.

30. JC/MCA, 2019.

do a la dimensión público (lo personal es político)³¹: «Creo que lo que quiero contar puede interesar a cualquier persona»³².

Pese haber nacido en la era digital, Julia Carbonell trabaja con la fotografía analógica para realizar sus trabajos personales,³³ rehúye el fotomontaje, apenas edita (luz, color) y solo alguna vez reencuadra digitalmente. La frescura de este trabajo, ligado a una «orquestada» improvisación da como resultado un híbrido de géneros artísticos —el retrato, el reportaje y el bodegón— con el que logra arrancar la risa al espectador y transmitirle sensaciones que, seguramente, le pasarían desapercibidas entre semejante iconografía doméstica. El proyecto, explica su autora, comienza con la realización previa de una lista con las cuestiones que desea contar y los espacios que quiere mostrar. Una vez pensados el qué y el dónde, el cómo está condicionado por la improvisación derivada, en gran medida, por la edad de su abuela. Así, observa y retrata con mimo los elementos dispuestos con sumo cuidado por esta, casi a modo de altares profanos en lugares tan dispares —un radiador, una repisa, un perchero, la encimera de la cocina, la cómoda, la mesilla de noche, el respaldo de una silla, dentro de un armario— como los elementos que los integran. De esta manera, la artista destaca la versatilidad de una categoría artística como el bodegón (figura 9, 10, 11), pero, sobre todo, su contemporaneidad convirtiendo algunas de sus fotografías en eternos retratos del presente.

31. En 1969, la miembro de los movimientos de liberación femenina Carol Hanisch (<http://www.carolhanich.org>) escribió un ensayo cuyo título resultó fundamental para la segunda ola del feminismo y que fue convertido en eslogan de los años setenta: *The personal is political*. El título fue dado por los editores de *Notes from the Second year: women's liberation*. El ensayo fue una respuesta al aluvión de críticas que recibían de los movimientos feministas radicales, mayormente, marxistas. Para Hanisch, el movimiento feminista debía combinar los dos enfoques, el identitario y el material. Hay muchos aspectos personales que son políticos. A menudo son derechos fundamentales, que no dependen del interés general o del ciclo político: libertad sexual, libertad de culto, libertad de expresión, derecho a la intimidad... La Nueva Izquierda interpretó originalmente el eslogan *Lo personal es político* más o menos de una manera marxista para referirse a que todo lo que parece personal es de hecho político, que no hay esferas de la vida exentas de la lucha por el poder. Pero la frase podría también interpretarse desde su sentido opuesto: pensamos que la acción política es de hecho nada más que actividad personal, una expresión de mí y de cómo me defino a mí mismo, <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/lo-personal-no-es-politico>.

32. JC/MCA, 2019.

33. Admite no gustarle el digital, aunque lo use para encargos profesionales. Confiesa que desde que descubriera el analógico quedó cautivada por la franqueza y originalidad con la que obtenía la imagen fotográfica. Evita editar o retocar la fotografía.



Figura 9

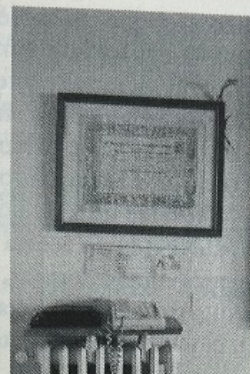


Figura 10

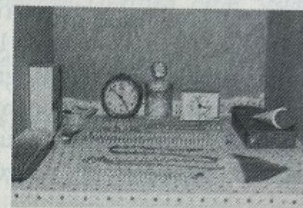


Figura 11

De igual manera, aporta un repertorio muy variado del género estrella en la historia del arte y la fotografía: el retrato, ya sea de medio cuerpo, cuerpo entero, tres cuartos, fragmentado, incluso, del autorretrato y del paisaje, los escenarios del hogar³⁴ la cocina, el dormitorio, la terraza, el salón: «Creo que el retrato lo puedes combinar con muchos otros géneros. No creo que sea raro que una estos dos en un mismo proyecto. El reportaje es el género que quizás más me gusta, no he trabajado mucho en él, pero es con el que más a gusto me siento. Me encanta contar historias reales. Me encanta la sociedad y lo diferentes que son las personas».³⁵

Admiradora de Martín Parr, Nan Goldin o Graciela Iturbide, entre otros, declara que le queda mucho por aprender: «No soy muy culta en cuanto a fotografías, realmente lo que más me inspira al hacer fotos son otras cosas... las historias. Vivencias. No he consumido mucha foto, me queda mucho por aprender, tampoco me avergüenzo de ello, no creo que esté mal. Sí que consumo mucha fotografía, pero sobre todo en Instagram. También voy a muchas exposiciones, sobre todo cuando viajo porque es más fácil».³⁶ En la actualidad, mientras finaliza esta serie, se encuentra trabajando en un proyecto sobre el carácter de la gente que comparte piso, acerca de lo que guarda en sus armarios/nevera, lo que suele comer, cómo es su cocina: «(...) me interesa mucho las diferentes alimentaciones, y sobre todo los productos que consumimos».³⁷

En definitiva, los trabajos de Kirti Cea y Julia Carbonell representan a

34. «(...) actualmente esta un poco parado. La relación con mi padre estos últimos meses ha sido complicada (...). La idea es conseguir sacar a mi abuela en muchas más localizaciones de su casa y explicar, a su vez, más detalles sobre ella en cada una de ellas», JC/MCA, 2019.

35. JC/MCA, 2019.

36. JC/MCA, 2019.

37. JC/MCA, 2019.

una generación de artistas emergentes que consumen y comparten fotografía en la web y plataformas como Instagram, así como una estética personal, que les permite alojar conjuntamente aspectos profesionales como personales: «(...) subo fotos con el móvil de momentos o situaciones que veo por la calle», explica Kirti Cea. Carbonell, usuaria de Behance,³⁸ comenta que sube ahí sus proyectos mejor estructurados y maquetados. En cualquier caso, ya sea «Vivir jugando» como «100 años», se trata de dos proyectos que ilustran las derivas de la nueva fotografía, debatiendo acerca de la existencia, haciéndonos disfrutar con unas imágenes muy coloristas, ya sea analógicas como digitales, y dialogando de tú a tú con los géneros tradicionales de la historia del arte: el paisaje, el bodegón, el retrato y el reportaje.

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i, Ref: PID2019-109271GB-I00, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y del Art. 83 con título: “Identidad y diversidad en la sociedad contemporánea. El papel de la fotografía” (Ref.: 295/2019). Asimismo, está filiada al Grupo UCM FOTODOC (Ref.: 970755) y al INSTIFEM (UCM).

La autora agradece a las artistas su generosidad y la cesión de derechos de las obras reproducidas en el texto.

REFERENCIAS

- Billingham, R. (1996). *Ray's a laugh / Richard Billingham*. Zurich, Scalo.
- Carabias Álvaro, M. & Pérez Siquier, C. (2003). *Carlos Pérez Siquier. La mirada cómplice*. Madrid, Real Sociedad Fotográfica.
- Cruz, A. & Smith, E. & Jones, A. (1997). *Cindy Sherman: Retrospective*. Chicago, Thames & Hudson.
- Hanisch, C. (1969). Lo personal es político. Recuperado de <https://biblioteca.efd.uy/files/original/76d2005be6b947a33f8fea023f086b41.pdf>
- Martín Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes*
38. Behance Inc. (Behance) es una plataforma de Adobe. Un espacio creativo y de difusión en línea donde profesionales creativos, diseñadores, fotógrafos, arquitectos, ilustradores, etc pueden mostrar sus obras y descubrir el trabajo de otros. Behance se aloja exclusivamente en los Estados Unidos y está dirigida por las oficinas de Behance en Nueva York, NY, <https://www.behance.net>

- sociales*. Madrid, Akal.
- Martín Prada (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid, Akal.
- Schor, G. (2012). *Cindy Sherman: the early works 1975-1977*. Viena, Ostfildern Hatje Cantz.
- Sherman, C. (2003). *Cindy Sherman: the Complete Untitled Film Stills*. Nueva York, Museum of Modern Art.
- Shore, S. (1982). *Uncommon Places: The Complete Work*. Nueva York, Aperture.
- Sultan, L. (2017). *Pictures From Home*. Londres, Mack.



A finales del siglo xx se confirmaba que el devenir una sociedad estable a otra dúctil y líquida resultaría inevitable. No obstante, fue la pandemia causada por la enfermedad de la COVID-19 la que reveló la fragilidad del modelo anterior y cómo los entornos más sólidos se volvían cambiantes. El modelo tradicional se transformó en un castillo fácilmente expugnable.

Este caos se ha vuelto rutinario en la vida cotidiana y ha impregnado el flujo de creación de imágenes en la iconosfera actual: fotografías, videos, memes, series y películas. Así, el exceso de pantallas y la producción constante de imágenes digitales han provocado un nuevo orden visual que paradójicamente nace de la entropía.

