

### **Pere Formiguera es un artista poliédrico:**

Fotógrafo, escritor, historiador, coleccionista y comisario de exposiciones. Es una de las figuras claves para entender la producción fotográfica realizada en España durante las últimas décadas. Pertenece a la primera generación de fotógrafos españoles que adoptó la fotografía como un medio artístico. Desde un posicionamiento avanzado, se ha interesado, de forma amplia, por este medio, y a través de la recuperación histórica, de la enseñanza y de las exposiciones, ha luchado por su institucionalización.

La exposición «Pere Formiguera. Revisiones 1974-2006» nos permite visitar su extensa obra fotográfica, pero no desde la perspectiva antológica en la que se presentan todas las series que ha realizado de forma cronológica, si no que la exposición se ha articulado a través de diversos ámbitos: Polaroid, Apropiación-Hibridación, Apariencia, Instalaciones... Temas sobre los que ha girado su obra y que nos permiten trazar su evolución personal y que lo conectan con algunas de las concepciones artísticas que han imperado en

las últimas décadas.

Pere Formiguera se interesó por el uso de la fotografía como medio de expresión en un momento en el que la práctica artística de la fotografía empezó a salirse de las dos esferas en la que se había movido desde el final de la segunda guerra mundial. Durante este periodo se empezó a reconocer, de forma generalizada, el importante papel que había tenido como medio de comunicación y de expresión. Desde sus inicios, la fotografía ha sido uno de los medios de representación que ha tenido una mayor penetración social, al mismo tiempo que ha jugado un importante rol en los debates artísticos, aunque su visibilidad en los manuales de historia del arte, a principios de la década de 1970, era, prácticamente, nula, a pesar de que durante la década anterior la fotografía tuvo una gran importancia en la escena artística. Un grupo de artistas iniciaron un proceso de desmaterialización de la obra de arte, en el que la fotografía y otros medios alternativos como el vídeo se convirtieron en su nuevo soporte artístico y la utilizaron para registrar sus acciones, sus intervenciones en el cuerpo y en la naturaleza. La fotografía

instrumental, realizada por los artistas conceptuales, fue la que favoreció su entrada en la esfera artística en este periodo<sup>1</sup>.

Durante la década de 1970, revistas como *Artforum* o *Art in America* incluyeron tanto las fotografías documentales que mostraban las intervenciones en la naturaleza de Robert Simthson como las fotografías de artistas como Jan Dibbets, Klaus Rinke, Edward Ruscha, Bernd y Hilla Becher o la de fotógrafos como Lewis Balz, Robert Adams, entre muchos otros. Galerías de arte como Leo Castelli (Nueva York), Marlborough Gallery (Nueva York)<sup>2</sup> empiezan también a exponer la obra de jóvenes fotógrafos y la de autores históricos o consagrados, siguiendo la línea iniciada por los museos generalistas como el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>3</sup>. Se crearon los primeros museos exclusivamente fotográficos y se produjo un aumento sin precedentes en la actividad editorial en torno a la fotografía. El aumento del prestigio cultural de la fotografía fue paralelo a su irrupción en el mercado artístico; se crearon nuevas plataformas de difusión de la fotografía artística y un mercado específicamente fotográfico. En 1969 Lee D. Witkin abrió, en Nueva York, la Witkin

Gallery, una de las primeras galerías comerciales destinada a la venta exclusiva de fotografía que fue viable económicamente<sup>4</sup>. Al año siguiente, empresas como Sotheby's, Christie's y Shawn Gallery empezaron a realizar, de forma regular, subastas fotográficas en Nueva York y Londres. En ciudades como Barcelona y Madrid surgieron algunas iniciativas privadas que estaban en concordancia con el intento de normalización internacional, más por la voluntad de los organizadores que por la situación política, social, cultural y económica del país, que distaba mucho de acercarse a la de Norteamérica o a la de países europeos como Francia o Inglaterra. La fotografía, a finales de la década de 1960 en España, no tenía ningún tipo de visibilidad cultural; la enseñanza de la fotografía se reducía, prácticamente, a los cursos de iniciación técnica organizados en las Agrupaciones Fotográficas, en los que los aspectos teóricos y estéticos o la historia de la fotografía no tenían cabida<sup>5</sup>. A este vacío formativo se le sumó la exclusión dentro de la programación artística de los museos y de las galerías, no prestando ningún tipo de atención a este medio, y el coleccionismo se reducía a un limitado grupo de personas que, básicamente, coleccionaban fotografías del siglo XIX. La creación de la revista *Nueva Lente* en 1971<sup>6</sup> y la apertura en 1973 de la Galería Spectrum en Barcelona, fueron dos de las iniciativas privadas

más importantes de la década y se convirtieron en las plataformas de difusión para una joven generación de fotógrafos que adoptó la fotografía como medio de expresión artística, entre los que estaba Pere Formiguera. Fotógrafo autodidacta, empezó a utilizar la fotografía cuando estaba estudiando historia del arte en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1972. Aunque la fotografía no entraba dentro de los programas de formación que impartían las universidades españolas, los contactos con otros fotógrafos de su generación y las publicaciones adquiridas durante sus viajes al extranjero fueron su fuente de información de su periodo iniciático. Su formación como historiador del arte le llevó a interesarse por la historia de la fotografía; algunos de sus trabajos universitarios versaron sobre la introducción de la fotografía en España por Felipe Monlau y Ramón Alabern o sobre creadores como Man Ray. Esta formación universitaria también ha estado muy presente en su producción artística, en algunas de sus series hay fotografías que de forma irónica hacen referencia a las obras de pintores y fotógrafos. El título de su primera exposición fotográfica, realizada en 1973 junto a Lluís Millán en la sala de exposiciones de la Biblioteca de Rubí, *Homenatge a François Arago*, ilustra su interés por la historia, faceta que ha combinado con la creación. Esta doble actividad es, en cierta medida,

una característica generacional que responde a la necesidad que sienten algunos fotógrafos españoles frente al gran vacío con el que se encuentran<sup>7</sup> y al desinterés generalizado que hay hacia este medio por parte de los historiadores de arte.

En 1973, Albert Guspi y su mujer Sandra Solsona abrieron Spectrum, en la calle Balmes de Barcelona, la primera galería fotográfica del país que tenía una finalidad comercial y una programación internacional<sup>8</sup>. Spectrum fue mucho más que un espacio expositivo, fue el catalizador de una generación de jóvenes fotógrafos, el lugar de encuentro, de relación y proyección con el exterior. En la galería se realizaron exposiciones, conferencias y talleres de fotografía. Poseía una pequeña zona dedicada a la venta de libros en la que se podían adquirir libros y revistas nacionales e internacionales. Editó la revista *Imagen*, catálogos, portafolios, etc. Spectrum, en definitiva, se convirtió en un templo para los interesados en fotografía. Pere Formiguera entró en contacto con el grupo madrileño de la revista *Nueva Lente* en 1973. La revista nació en 1971 con un gran espíritu crítico vinculado a las posiciones artísticas más renovadoras. Tomaron como referente el dadaísmo o movimientos reivindicados también por grupos como *Fluxus*. Ecléctica como la mayor parte de las revistas, *Nueva Lente* fue una de las plataformas

más importantes de difusión de la nueva fotografía y tenía una voluntad de ruptura de los límites que separaban las dos esferas en las que se movía la fotografía. Promocionaron tanto la fotografía escenificada como las fotografías documentales realizadas por artistas conceptuales. La obra de Pere Formiguera encajaba bien dentro de los postulados de la revista y posiblemente por ese motivo le dedicaron un número especial en 1974<sup>9</sup> en el que incluyeron fotografías y un texto en el que criticaba la separación entre los espacios de arte y los espacios fotográficos, las prácticas fotográficas vinculadas al mundo del asociacionismo y de los concursos, y se posicionaba al lado de dada, del surrealismo y de *action painting* de fotógrafos como Leslie Krims o Man Ray, y de artistas como Jackson Pollock y Hans Hartung. Las fotografías que le publicaron se acercan a lo absurdo, a lo irreal, subvierte la realidad a través de las escenificaciones que evocan una atmósfera onírica. También recurrió a la utilización del fotomontaje, a la secuencialización y a la hibridación. Este último proceso lo desarrolló, posteriormente, en diferentes trabajos, interviniendo en sus fotografías con materiales poco nobles como el rotulador. Su alejamiento del virtuosismo técnico está vinculado a su posición artística y utiliza esta estética como elemento diferenciador de la fotografía aplicada, profesional.

Albert Guspi encontró en creadores como Pere Formiguera a los receptores ideológicos de su innovador proyecto, como describió en el texto que escribió en el portafolio de Pere Formiguera: «Por fin, la generación universitaria, de la cual él forma parte [Pere Formiguera] toma plena conciencia de la importancia que tiene la fotografía como medio de expresión. El nuevo empuje que se está observando en la fotografía española proviene, normalmente, de gente como él y otros [...]. Pere Formiguera es, para mí, uno de los puntales más firmes de esta fotografía de grandes inquietudes»<sup>10</sup>. La afinidad intelectual y el interés por su obra le llevaron a incorporar a Pere Formiguera dentro de las actividades de Spectrum. Albert Guspi organizó en 1975 la primera exposición individual de Pere Formiguera en la Galería Spectrum y, ese mismo año, dentro de una colección de portafolios que Spectrum Group Portfolio Edition inició, le publicó *La meva amiga, com un vaixell blanc*, basado en un poema de Salvat Papasseit y compuesto por 10 fotografías originales de Pere Formiguera. Formó parte como profesor dentro del Grup-Taller d'Art Fotografie, una innovadora propuesta a todos los niveles en nuestro país. En el programa que publicaron en la revista *Imatge*<sup>11</sup> proponían un amplio programa educativo, la creación de proyectos de investigación sobre la historia de la fotografía mundial y española, la creación de un

museo de fotografía y de un archivo de diapositivas con obras de fotógrafos nacionales e internacionales de todas las épocas. Spectrum era la galería más importante de la esfera fotográfica, la representante de la nueva fotografía frente a otros espacios como la Sala Aixela que representaba, básicamente, a los fotógrafos de la generación anterior, que utilizaban la fotografía con fines profesionales y estaban más centrados en cuestiones documentales, y de espacios como el de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, que no respondían a las inquietudes de los jóvenes creadores. En la esfera artística, a principios de 1970, también se podían ver, esporádicamente, exposiciones de fotografía, aunque, generalmente, eran de artistas conceptuales que utilizaban la fotografía para documentar sus acciones o intervenciones en la naturaleza en galerías como G, Ciento o la Sala Vingon. En ésta última fue donde Pere Formiguera vio la exposición de Bigas Luna *200 Polaroid*, fotografías realizadas con la cámara SX-70 que formaban parte del archivo de registros de instantes fugaces relacionados con su vida cotidiana, amigos, imágenes de la televisión, hoteles, etc. Sorprendido por las posibilidades que le podía ofrecer la Polaroid SX-70, Pere Formiguera decidió incorporarla como instrumento de creación. «Tengo que admitir mi debilidad hacia la fotografía instantánea por lo que contiene de acto lúdico y de

expresión casi mágica del impulso visual. Por otro lado, el juego suele revelar manifestaciones de nuestra propia personalidad a las que difícilmente tendríamos acceso mediante un análisis intelectual frío y desposeído del valor esencial de lo irracional. En este sentido, el sistema instantáneo resulta altamente terapéutico por lo que tiene de espontáneo en su análisis posterior»<sup>12</sup>.

La Fundación Joan Miró de Barcelona fue el espacio de la esfera artística más receptivo a la fotografía, ya bien fuese realizada por artistas o por fotógrafos artistas. Dentro de su innovador programa expositivo, incluyó grandes exposiciones internacionales como *Fotografía fantástica en Europa y USA* (1978) y *Fotografía como arte, arte como fotografía* (1979). Ambas son representativas de la práctica de la fotografía artística de las dos esferas en la década de 1970. Más adelante, la Fundación incluyó exposiciones como *La fotografía japonesa, hoy y en sus orígenes* (1979), *John Heartfield (1881-1968): fotomontajes* (1981) o *La colección de fotografías de Sam Wagstaff* (1982). Pero el programa de la Fundación Joan Miró muestra una sensibilidad tanto por la creación contemporánea como por la recuperación de la historia de la fotografía. En este sentido, la Fundación acogió la celebración de las *Jornades Catalanes de Fotografia* (1980) donde algunas de las propuestas presentadas fueron las de

normalizar la función de la fotografía, recuperar el patrimonio fotográfico, hacer una historia de la fotografía catalana y española, además de crear un museo fotográfico. En 1985, la Fundació Joan Miró creó uno de los primeros departamentos de fotografía dentro de un centro artístico español, formado por David Balsells, Pere Formiguera y Marta Gili. La celebración de las *Jornades Catalanes de Fotografia* fueron el detonante, el inicio de un cambio hacia la normalización de la fotografía en Catalunya.

En 1981 se creó el Departamento de Fotografía, Cine y Video en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, al año siguiente se creó la Primavera Fotográfica, galerías de arte como Eude de Barcelona o Redor de Madrid exponen fotografías en la primera edición de Arco. Surgieron galerías, específicamente fotográficas como Forum, en Tarragona, y Visor, en Valencia, que junto a Spectrum de Zaragoza, creada poco tiempo después de Spectrum de Barcelona, son un referente en la esfera fotográfica. Este tímido inicio de institucionalización de la fotografía se dio mucho más tarde que en Estados Unidos y que en otros países europeos. No porque no hubiese iniciativas, porque las que hubo (como la iniciada por Albert Guspi), se adelantaron varias décadas a la situación cultural y económica del país. La fotografía fue ganando terreno gracias a la

persistencia y a la gran voluntad del colectivo fotográfico que luchó por la institucionalización de la fotografía y a los cambios políticos y culturales que se produjeron en la década de 1980. Mientras en Cataluña y en el resto de España se inicia el proceso de normalización, a principios de la década de 1980 a nivel internacional, la fotografía aumenta de forma notable su presencia en los debates artísticos y en el mercado. A finales de los setenta surgió un nuevo posicionamiento artístico, el postmodernismo, y la fotografía ocupó un lugar central dentro de los discursos de este movimiento que durante la década de los ochenta dominó la escena artística. El postmodernismo se caracterizó por la crítica al realismo fotográfico, por cuestionar nociones como originalidad, singularidad y autoría. La escenificación, la apropiación y la hibridación fueron algunos de sus rasgos definidores.

**Hibridación.** Douglas Crimp publicó un artículo en la revista *October* en 1980. El texto gira en torno al aura<sup>13</sup>, a la originalidad. Temas centrales en los debates artísticos de finales de 1970 «del mismo modo parecería, sin embargo que el desvanecimiento del aura es un hecho inevitable de nuestra época, también son igualmente inevitables todos los proyectos que existen para recuperarla, para pretender que lo original y lo único son todavía posibles y deseables. Y donde más claro está es en

el ámbito de la misma fotografía, la culpable misma de la reproducción mecánica»<sup>14</sup>. En la esfera artística, desde los años sesenta, la fotografía y los medios de comunicación de masas habían estado muy presentes en la producción artística y en sus canales de distribución al ser frecuentemente utilizados por los artistas del pop art, por los conceptuales y por los posmodernos. En ciertos sectores artísticos, se intentó devolver a la pintura el papel que había empezado a perder en el periodo de entreguerras: «Los pintores serios de los ochenta son un grupo [...] Están en primer lugar, dedicados a la preservación de la pintura como arte de prestigio trascendental, y un arte de relevancia universal [...] se define en oposición consciente a la fotografía y a todas las formas de reproducción mecánica que pretenden privar a la obra de arte de su 'aura' de singularidad»<sup>15</sup>. Paralelamente en fotografía surgió el neopictorialismo, en el que a través de la intervención manual o la recuperación de procesos nobles pretendieron dotar a la fotografía de aura, de valor artístico asociado, como en el caso de los pintores citados anteriormente a la singularidad del creador.

Pere Formiguera recurrió a un proceso de hibridación entre la fotografía y la pintura, más como un juego o como una expansión de los límites que para dotarla de aura. Sus intervenciones pintando las fotografías, rayándolas, deformando

con un punzón las fotografías positivas obtenidas con una cámara Polaroid, están muy conectadas a su atracción por el expresionismo abstracto por el surrealismo. Sus fotografías son tanto un homenaje a esta forma de entender la producción artística en la que el gesto tiene un gran valor, como una forma de resituación de su formación de dis-tanciamiento crítico, en el que la ironía y la desacralización fueron ganando terreno. La hibridación la inició con la Polaroid SX-70 y después la aplicó a gran parte de su producción fotográfica de 1980 y principios de la década de 1990 como *Escenarios de la Guerra* (1987), serie comisionada por la Comunidad Autónoma de Madrid en la que un grupo de fotógrafos nacidos después de la guerra civil tenían que visitar una serie de espacios militares que habían sobrevivido al duro asedio que sufrió la ciudad de Madrid durante la guerra civil y al paso del tiempo. Dentro de esta misma fórmula, realizó *Porta d'Aigua* (1989) y *Portrait de Famille* (1990). En una de sus últimas series, *Diàlegs amb la pintura* (2005), Pere Formiguera vuelve a retomar la hibridación para cuestionar el concepto de originalidad y de singularidad; se apropia de una serie de obras conocidas de autores como Pablo Picasso y Francis Bacon, entre otros. Sus recreaciones fotográficas son una referencia explícita de las obras a las que alude, interviene en ellas pintándolas, creando un proceso de desmitificación, un

guiño irónico, un ataque a la singularidad, una de las bases en las que se ha sustentado parte del mito del artista moderno.

**Apropiación.** Douglas Crimp y Abigail Salomón-Godeau articularon, a principios de 1980, la teoría de la apropiación, una de las actividades que más han definido el posmodernismo, en la que se produce un rechazo a la creación de nuevas imágenes. Crimp y Salomón-Godeau continuaron con la tradición iniciada por Hannah Hoch y los creadores del grupo dadaísta berlinés de la reutilización de imágenes publicadas en los medios de comunicación de masas, e introdujeron la recuperación de imágenes históricas, pertenecientes al mundo de la alta cultura, cuestionando nociones como originalidad y singularidad. Desde una perspectiva diferente, pero que en cierta medida entronca con la teoría de la apropiación establecida por Douglas Crimp y Abigail Salomón-Godeau, Pere Formiguera escribió un texto<sup>16</sup> que se publicó en la revista *Photovision* en 1982, publicación periódica que será la alternativa a *Nueva Lente*. El artículo se basa en la tradición pictórica española de la apropiación de un tema de una obra, y cita como ejemplos a Pablo Picasso, El Grupo Crónica, y además compara imágenes de las obras de Edward Weston y Diego Rivera. Pere Formiguera debió de tener muy

presente la obra de Andy Warhol para la elaboración de su texto, ya que en él también hay un cuestionamiento de la singularidad y de la originalidad en la práctica artística. El texto de Pere Formiguera preconizó un nuevo planteamiento en su forma de producir imágenes, en el que rompió con el concepto de originalidad, y empezó a apropiarse de fotografías de archivos a través del refotografiado, sí bien ésta era una práctica bastante habitual en su forma de producir. Hasta entonces la aplicaba a sus propias fotografías, generalmente las realizadas con el sistema Polaroid. Con la serie *Infàncies il·lustres* (1985) empieza a apropiarse de imágenes de otros fotógrafos. El inicio de esta serie coincide con el comisariado de su primera exposición, *Historia de la Fotografía I, el siglo XIX*, presentada en 1985 en el Cercle Cultural de la Caixa de Pensions en Granollers —en la actualidad Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"—, en la que presentó, junto a las fotografías de Disderi, daguerrotipos y ambrotipos de fotógrafos catalanes como Napoleón, Moliné i Albareda, etc., hecho que de alguna manera explica que su estrategia de apropiación se basase más en imágenes históricas que en las de los medios de comunicación como era habitual en artistas como Andy Warhol, John Baldessari, Richard Prince, o de iconos pertenecientes al mundo de la alta cultura como

Sherrie Levine.

Pere Formiguera recurre a los *object trouvé* culturales seleccionados en archivos para reapropiarse de imágenes del pasado, de fragmentos de la historia. En el caso de *Infàncies il·lustres* se basó en la colección de fotografías domésticas, anónimas o realizadas por fotógrafos de estudio que el poeta, escritor y publicista Caries Sindreu había reunido de personajes ilustres de la cultura y la política catalanes, cuando éstos eran niños, cuando aún eran personas anónimas. Utilizó la fragmentación, la ampliación y la intervención, pintando sobre su superficie y descontextualizándolas de su función, insertando estas imágenes del pasado y estos fragmentos de la historia, dentro de una nueva narración en la que se produce una crítica contra el proceso que juegan las fotografías en la mitificación de los personajes. Les dio un nuevo significado y reinscribió estas fotografías domésticas introduciéndolas en el circuito artístico.

*Vía Dolorosa* (1988) es otra de las series en las que Pere Formiguera recurre a la apropiación de imágenes históricas, en este caso es un archivo de fotografía médica que había realizado el Dr. Claude Guillot a principios del siglo XX y que fue rescatado por un coleccionista de Barcelona. En esta ocasión, en lugar de refotografiar, utilizó los negativos originales para obtener unos positivos en los que

intervino a través de un trazado expresionista. A través de la apropiación y de la hibridación extrae estas imágenes del contexto científico, histórico y las inserta en el discurso artístico. Este juego de reinterpretar el valor cultural y artístico que tienen las imágenes dentro de la historia de la fotografía y del arte se da de forma reiterada en su obra, posiblemente de forma inconsciente, debido a su formación.

**Ficción.** Pere Formiguera y Joan Fontcuberta se iniciaron en la fotografía a principios de la década de 1970 a través de una serie de plataformas comunes como la revista *Nueva Lente* y la Galería Spectrum, donde formaron en 1976 el grupo *Alabern* junto a otros fotógrafos<sup>17</sup>. Los dos se habían posicionado al lado de la fotografía escenificada muy relacionada con el mundo onírico, con el universo surrealista, sus trabajos evolucionaron hacia la apropiación y la hibridación. *Fauna secreta* surgió como un proceso de maduración, de refinamiento en la elaboración de un discurso acerca de la fotografía escenificada o construida, como un paso más en el juego entre la realidad y la ficción, en el que trabajaban los dos fotógrafos de forma individual. *Fauna secreta* es, sin lugar a dudas, la producción que mejor ha reflejado en España el paso de la fotografía como instrumento a nueva materia

artística que se dio en la década de 1980. Cronológicamente, *Fauna secreta* coincide con el postmodernismo, discurso artístico con el que tiene muchas concordancias: apropiación, cuestionamiento de originalidad, muerte del autor. Aunque no se articuló alrededor de esa base teórica, Pere Formiguera y Joan Fontcuberta partieron de sus experimentaciones en torno a la ficción, al artificio, de su propia experiencia, de la intuición. En los ochenta se habían traducido al castellano los textos de autores como Walter Benjamín, Roland Barthes y Susan Sontag, que tuvieron un gran peso en la elaboración de las teorías posmodernas y es posible que de aquí puedan surgir alguno de los paralelismos. *Fauna secreta* partió de un texto de Pere Formiguera, basaron su historia en el descubrimiento de un archivo e inventaron un personaje que asumió las veces de autor. Ambos decidieron hacer un trabajo en el que cuestionaron el valor documental de la fotografía y el método científico. La estrategia fue utilizar la aparente veracidad de la fotografía contra sí misma. No recurrieron al fotomontaje, encargaron a unos taxidermistas la creación de unos animales formados por fragmentos de animales de diferentes especies, que después fotografiaron en un entorno natural; para dar más verosimilitud a sus imágenes construyeron toda una serie de evidencias, radiografías, fichas, registros sonoros, videos, etc.

Su gran puesta en escena, más propia de las producciones cinematográficas que de la esfera fotográfica, continuó al escoger el canal de distribución para su obra, en la que ni tan siquiera aparecían sus nombres. No escogieron un espacio artístico, si no uno del ámbito científico, el Museo de Zoología de Barcelona, espacio en el que adquirió más sentido su discurso en torno a la ficción basado en la apariencia.

**Apariencia.** Fragmentar el tiempo, evocar el pasado, han sido algunas de las características que han distinguido a la fotografía. Su descubrimiento dio una nueva dimensión al género del retrato, al hacer posible que todos, de forma precisa y duradera, nos familiaricemos con nuestra apariencia física, a través de fragmentos de nuestra historia, congelados en los «espejos con memoria». Estas características son las que hacen que la fotografía sea el medio que más se acerca a la finalidad artística que describió William Faulkner: «La finalitat de tot artista és aturar el moviment, és a dir, la vida, amb mitjans artificials i mantenir-lo fix de tal manera que, cent anys més tard, si un estranger el mira fixament, es mogui altra vegada, perquè és, precisament, vida» y que Pere Formiguera utilizó en una de sus primeras publicaciones *Seqüències*<sup>18</sup> para describir sus experimentaciones en la representación del paso del tiempo a través de la

secuencialización, un recurso generalmente más asociado a la cinematografía que a la fotografía, a pesar de que la secuencialización fotográfica fue anterior a la invención de la cinematografía y fue utilizada por científicos, fotógrafos y pintores para describir el movimiento.

Pere Formiguera volvió a utilizar la secuencia en uno de los trabajos más interesantes de los realizados últimamente en torno al retrato fotográfico, en el que la apariencia, el tiempo y la memoria están muy presentes. *Cronos* (1991-2000) es su proyecto más complejo y ambicioso. Durante diez años fotografió a un grupo de 32 personas que formaban parte de su círculo más próximo, se apropió de la estética del retrato utilizada en el siglo XIX por la policía judicial, por los antropólogos, los médicos, y aplicó una metodología científica para obtener los retratos. Cada mes fotografiaba a los modelos en el mismo lugar, utilizando el mismo encuadre, la misma iluminación neutra. Se estableció un juego de transferencias, de complicidades en estos retratos en los que sólo destacan las características morfológicas de los personajes, eliminando los aspectos más expresivos, más singulares, más efectistas utilizados por algunos retratistas. Utilizó una estética neutra para resaltar el concepto, para registrar, de forma metódica, las transformaciones que el paso del tiempo produce sobre nuestro cuerpo proporcionando una visión de

conjunto de la evolución física y una narración de los estados de ánimo.

En la serie *Ulls Clucs* (1997-2000), al igual que en *Cronos*, se apropia de una estética científica y documental para realizar una serie de retratos de personajes ilustres de la cultura catalana con los ojos cerrados en los que sigue explorando las posibilidades que tiene la fotografía de registrar la fugacidad de los instantes y de mostrarnos el pasado. Sus retratos nos devuelven una imagen imposible de visualizar si no es a través de la representación, ya que el espejo objeto que inició el proceso autobiográfico, al mostrarnos, de forma automática, nuestro yo físico con una gran precisión, no puede retener las imágenes, no puede congelar el tiempo. Al eliminar la mirada del «modelo», en cierta manera impide la penetración metafórica hacia su interior, obligando a nuestra mirada a hacer un viaje por la topografía del rostro, por la expresión de la apariencia.

1. Anteriormente, la fotografía ya había entrado en la esfera artística, durante el periodo de entreguerras fue adoptada de forma generalizada por numerosos artistas pertenecientes a los movimientos de la vanguardia artística que vieron en la fotografía una nueva técnica que se adaptaba más a sus concepciones que a los viejos medios como la pintura. Durante gran parte del siglo XIX también ocupó un importante papel en los debates artísticos.
2. Leo Castelli inició su actividad fotográfica exponiendo el trabajo de Lewis Balz en 1972 y Marlborough Gallery exponiendo las fotografías de Richard Avedon en 1975; ésta última también acogió exposiciones de fotógrafos históricos como Brassai.
3. Su programación empezó a incluir la fotografía a partir de la exposición *Photography 1839-1937*, presentada en 1937 y comisariada por Beaumont Newhall, que se convirtió en el primer conservador del departamento de fotografía del MOMA, al que sucedieron Edward Steichen, John Szarkowski, siendo este último el más atacado por los críticos posmodernos.
4. Ught Gallery era otro de los centros de referencia en Nueva York. En 1971, Sue Davis y Dorothy Bohm abrieron en Londres Photographer's Gallery. El crecimiento exponencial del prestigio de la fotografía hizo que se abriesen galerías fotográficas en numerosas ciudades norteamericanas y europeas. También aumentó el número de galerías generalistas que incluyeron la fotografía en sus fondos y en sus programaciones.
5. «La fotografía tiene sus paradojas; el caso es curiosísimo; tenemos muy buenos fotógrafos y no tenemos una mala escuela de fotografía. Ni mala ni buena: nada donde ir el que quiera dedicarse a la fotografía, por afición o profesionalmente, se le pueda enseñar» José María Marca i Marca «Actualidad fotográfica ¿Hacia una escuela de fotografía?» *Imagen y Sonido*, num. 16, octubre de 1964.
6. Revista editada en Madrid, dirigida por Pablo Pérez Minguez y Carlos Serrano testa 1975, año en el que Jorge Rueda tomó el relevo en la dirección hasta 1979, cuando regresaron los primeros directores.
7. Joan Fontcuberta, Eduardo Momeñe, Carlos Cánovas, David Balsells, Rafael Levenfeldt, Josep Vicent Monzó, Miguel Ángel Yáñez

8. Polo, etc. son algunos de los fotógrafos que iniciaron la recuperación de la historia de la fotografía en España, junto a Marie Loup Soguez, Lee Fontanella o Publio López Mondéjar, que fueron los primeros que se dedicaron de forma continuada a recuperar la historia de la fotografía en España a principios de 1980.

8. Albert Guspi hizo una apuesta global por la fotografía, exposiciones, formación, edición de publicaciones y portafolios y apostó por una programación internacional que combinó con las exposiciones de fotógrafos locales.

9. Nueva Lente, núm 24. febrero de 1974.

10. Albert Guspi. texto publicado en el portafolio *La meva amiga, com un vaixell blanc*, Spectrum Group Portfolio Edition, Barcelona 1975.

11. *Imatge*, núm. 1, s.f.

12. Pere Formiguera, *La fotografía instantánea. Un arte contemporáneo*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1986.

13. Los textos de Walter Benjamín, *Pequeña historia de la fotografía* (1931) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) están muy presentes en la redacción del artículo de Douglas Crimp.

14. Douglas Crimp, «La actividad fotográfica de la posmodernidad» (1980) *October*. núm 15. invierno de 1980. Traducido al castellano en Douglas Fogte, *The last picture show: artistas que usan la fotografía*, MARCO, Vigo, 2004.

15. Barbara Rose *American Painting, The eighties*, Thoren-Sidney Press, 1979. Citado por Douglas Crimp en *Ibid*.

16. Pere Formiguera, «Plagio, imitación, escuela», *Photovision*, núm. 4, 1982.

17. Joan Fontcuberta, Manuel Esclusa, Rafael Navarro y Pere Formiguera fueron el núcleo inicial de este grupo de fotógrafos que surgió como una pequeña agencia en la que todos se encargarían de promocionar la obra del resto del grupo; posteriormente se integraron Toni Catany, Mariano Zuzunaga y Koldo Chamorro.