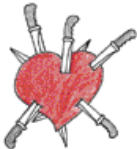


1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, New York, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995,

I  NY

ÁNGEL
FERNÁNDEZ
SAURA

Cendec
BIOGRAFÍA

espacioav eav verónicas
región de murcia

Portada variada del logotipo de Milion Clases

COMUNIDAD
AUTÓNOMA
DE LA REGIÓN
DE MOCTEZUMA

Román Luis Valcárcel Siso
Fiscal Interino

Juan Ramón Medina Proceso
Gobernador de Educación y Cultura

José Vicente Albaladejo Andreu
Secretario General

José Miguel Noguera Calderín
Tesorero General de Cultura

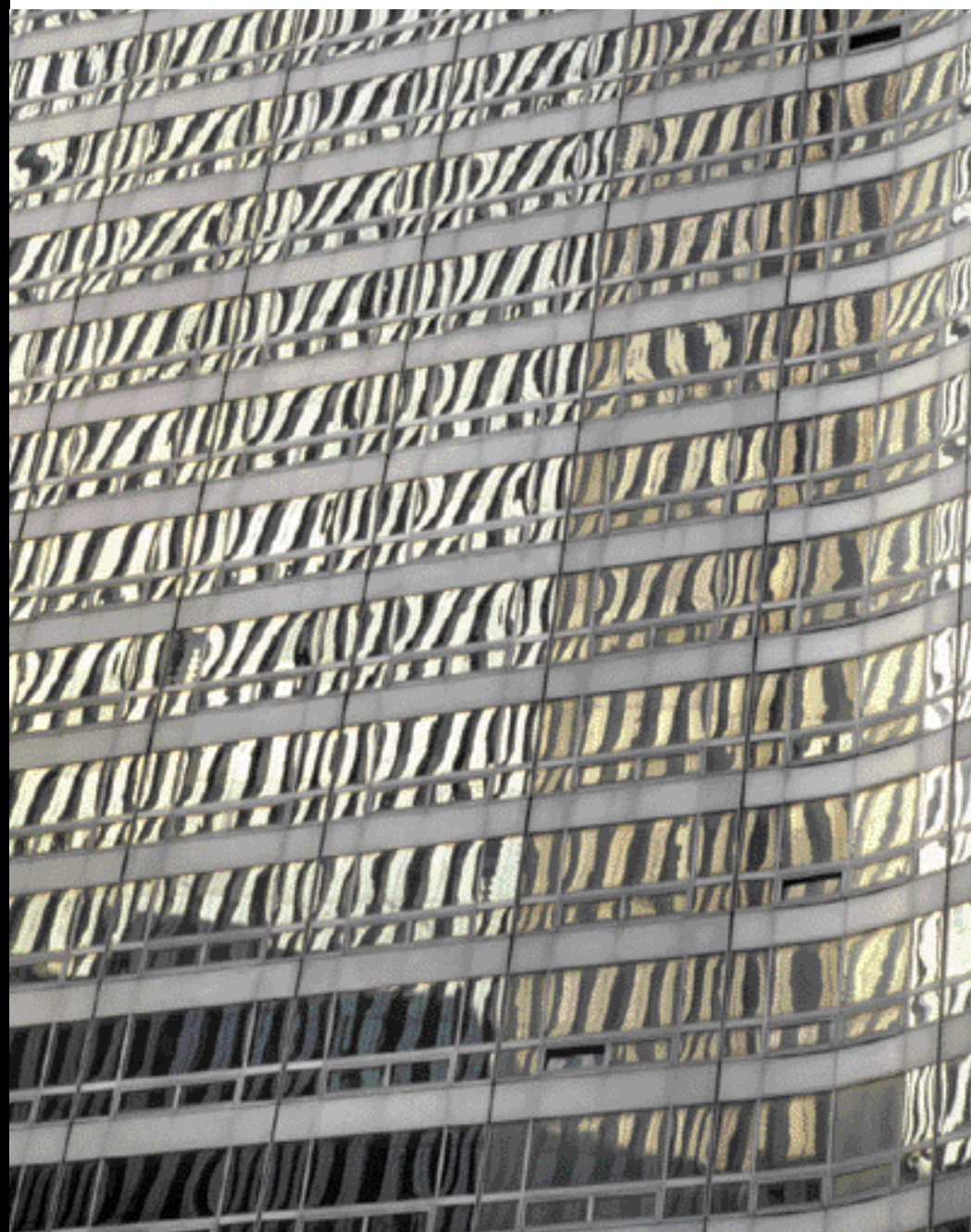
REGIÓN DE
LA CULTURA

Antonia Martínez López
Concejal de Televisión

CENELCO
Pedro Alberto Cruz Sánchez
Tesorero

Miguel Ángel Hernández Navarro
Subdirector

SECRETARÍA DE CULTURA
Isabel Tajeda Martín
Responsable de Desarrollo de
Arte y Artesanía



EXPOSICIÓN

Comisario:
Julián Pérez Páez
Dirección:
Isabel Tejada Martín
Coordinación:
Rosa Miñano Pantoja
Mari Carmen Ros
Colaboradores:
Juan Pérez Pérez
Ángel Meca
Seguimiento:
Maphre

EXPOSICIÓN

Dirección:
Pedro Alberto Cruz Sánchez
Miguel Ángel Hernández Navarro
Textos:
Enric Mira
Cecilia López
Fernando Vázquez
Diego Muñoz
Pedro Cano
Soren Peñalver
Julián Pérez Páez
Javier Puebla
Mara Mira
Fulgencio Martínez Lax

Museo
Tropo
Exposición:
Jiménez Cordero
Exposición:
Jiménez Cordero

13 febrero-15 marzo
2006

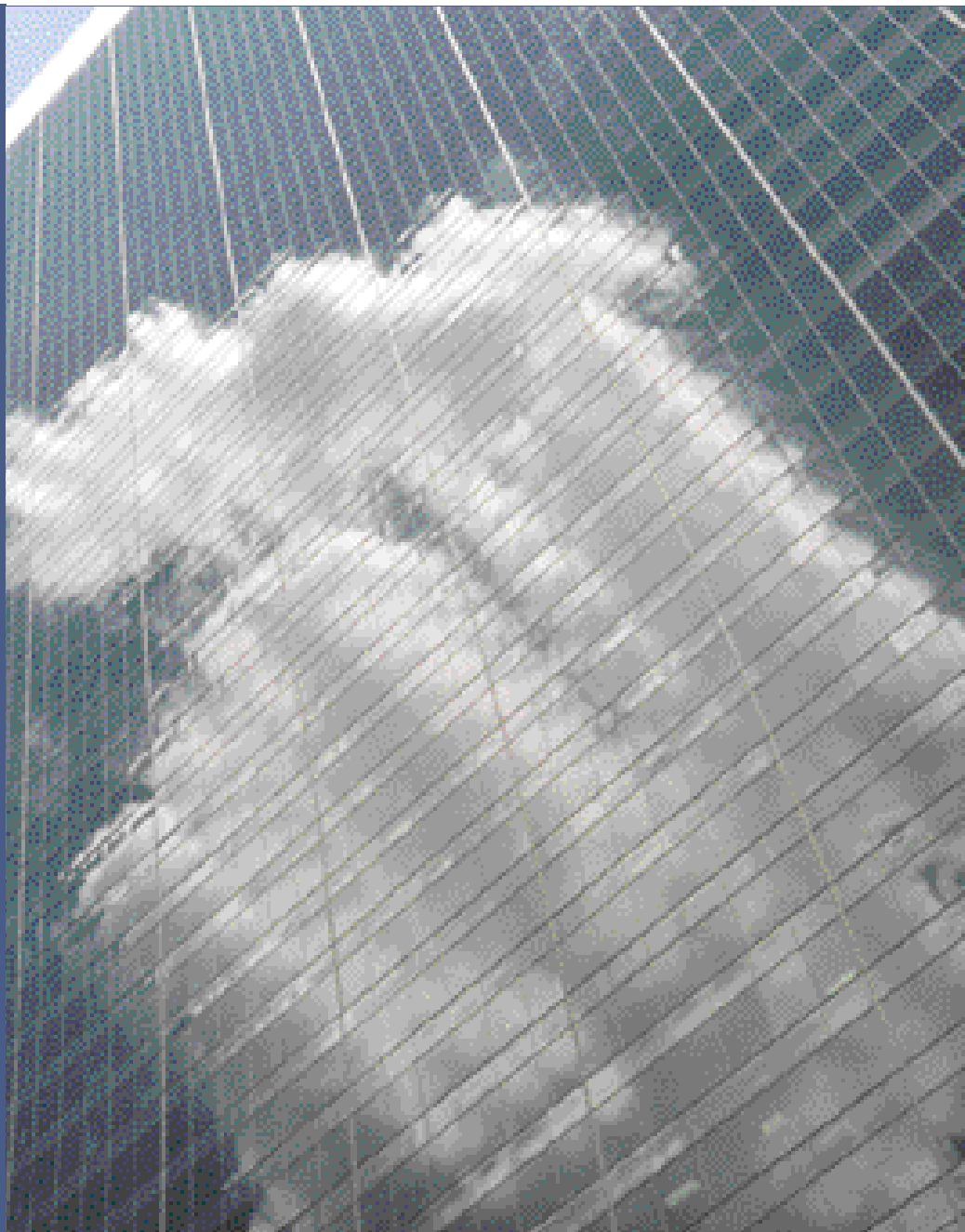
espacio av
y sala verónicas
Murcia

Y

o denuncio a toda la gente

que ignora a la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.

Federico García Lorca



sa en Brooklyn. El calor nos
a a la calle y decidimos ir
una jam sesión, en el East
lage. Al llegar cerca de la
le siete por la primera ave-
la nos sorprende una gran
ntidad de jóvenes que nos
onsejan no entrar con el
he en la calle siete. El suelo
la avenida está lleno de
stales de botellas rotas y
papeleras y bidones de
sura aparecen por las
, con su contenido en las
con el continuo ir y
los vehículos. Aparece un
no podemos en la y
anida. Un helicóptero
caminamos hacia el sur
Manhattan; mi compañero
pregunta: ¿llevas los diez
lares a mano? La calle pa-
animada por orientales
discuten el precio de u-
melones a un vendedor
bulante que los transporta
un camión, los camarero
los restaurantes italianos
deparan las terrazas en las
trechas aceras... Nos det-
mos frente de una casa
una planta, el aire cal-
refrigerador nos da
Sobre la puerta y



Mirada ávida, pensamiento creativo

Enric Mira

A photograph is not an accident, it is a concept.
Ansel Adams¹

Si hubiese que determinar el momento histórico en el que ubicar el origen de la renovación de la fotografía murciana éste sería, sin duda, el que abarca los últimos años de la década de los setenta. En esos años, las inquietudes creativas de unos jóvenes fotógrafos dieron lugar a la formación en Murcia del “Colectivo Imágenes”. Era en 1978 y fueron unos pocos, apenas siete fotógrafos, entre los que se encontraba Ángel Fernández Saura junto a Paco Salinas, José Hernández Pina, Ricardo Valcárcel, Juan Ballester, Saturnino Espín y Antonio Ballester. Como grupo y como individualidades se desmarcaron de la anomia creativa de la fotografía practicada en las agrupaciones fotográficas en plena decadencia, pero también contra las rutinas formales puestas de manifiesto por una exigua actividad fotográfica profesional. Más que un estilo o una estética, a todos ellos les unía la convicción de que la fotografía era un medio con un lenguaje propio y, por tanto, un medio que podía compartir legítimamente la arena de las artes contemporáneas. Desde sus respectivos planteamientos estéticos, los miembros de este grupo hicieron de la fotografía una forma de expresión artística y sus imágenes se dieron a conocer a través de diferentes exposiciones y muestras fotográficas. Ello no fue algo casual ni aislado, el “Colectivo Imágenes” se estaba sumando tanto a la transformación del panorama de las artes plásticas murcianas como al impulso vanguardista de la joven fotografía española, representado desde el comienzo de la década por la revista *Nueva Lente*.

Por entonces, un espíritu reivindicativo y de libertad impregnaba todas las manifestaciones de la vida social y cultural de un país que iniciaba su andadura democrática tras el fenecimiento de la dictadura franquista². Hasta su disolución en 1982, el “Colectivo Imágenes” dio cobertura a las inquietudes creativas de sus miembros, a partir de este momento la diversidad de sus idearios estéticos propiciará que las trayectorias de cada fotógrafo se desarrollen de manera diferenciada. En los inicios de la década de los ochenta Fernández Saura empieza a delimitar los temas y a definir el planteamiento visual que caracterizarán el conjunto de su producción fotográfica. Su desembarco en la ciudad de Nueva York en 1987 marcó su crecimiento creativo, intensificando modos de ver aprendidos pero también descubriendo nuevas realidades que

1.- Adams, Ansel, “A personal Credo” en Newhall, Beaumont (ed.): *Photography: Essays & Images*, Nueva York, MoMA, 1980, p. 260
2.- Cf. Mira Pastor, Enric: *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.



14

transfigurar a través de la mirada oblicua de su cámara. La naturaleza, el desnudo, el retrato y el autorretrato, la ciudad, sus gentes y su arquitectura, las visualizaciones abstractas de la realidad concreta, las imágenes oníricas y la propia imagen fotográfica como apariencia y como signo de lo real componen el repertorio de temas entorno a los cuáles Fernández Saura ha desarrollado su producción fotográfica. Repertorio temático diverso en el que se concitan géneros tradicionales de la pintura y formas innovadoras heredadas del lenguaje visual de las vanguardias pero que responde, sin embargo, a un planteamiento estético-fotográfico bien definido: el de una visión selectiva y organizadora de la realidad que extrae y fragmenta los objetos –en ocasiones hasta el punto de ser casi irreconocibles–, mediante una cuidada factura compositiva de la imagen. Selección y composición, objetividad y abstracción, realidad y surrealidad son los términos que, en una afinada dialéctica, articulan el modo creativo en que Fernández Saura observa la realidad y la piensa a través de sus imágenes fotográficas. El acto de fotografiar, en este sentido, no consistirá en reproducir simplemente lo visible sino, tomando prestada la expresión de Kandinsky, en “hacer visible” la realidad a través de sus apariencias así como la subjetividad de quien las fotografía.

SELECCIÓN Y COMPOSICIÓN

Para el fotógrafo la elección del objeto es ya un acto creativo³, es el comienzo del proceso de creación. La realidad es algo en incesante búsqueda y, por tanto, en permanente hallazgo. La sensibilidad perceptiva de Fernández Saura escruta la naturaleza –desde su conformación microscópica a la panorámica–, el cuerpo humano o el tejido de la urbe. Un paisaje o un rascacielos, una ventana, un gesto o un rostro son una provocación para su mirada. Son elementos dispuestos a someterse a su inteligencia visual no tanto para ser bellamente descritos como para descubrir, a través de una apariencia visual inédita, su carácter más íntimo. Para ello el fotógrafo ha de elegir uno de entre los infinitos puntos de vista del objeto –a menudo aquel que puede desconcertar nuestra conciencia perceptiva– seccionándolo del continuo espacio-

3.- Roh, Franz en “Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía” Fontcuberta, Joan (ed.): *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 13.

temporal de lo real y significándolo en su singularidad. Así es como en las series “Ventanas” y “Depósitos de agua”, el carácter esencialmente fragmentario de la imagen fotográfica opera, a modo de una fuerza centrípeta, como principio (re)organizador de las formas icónicas y de sus significados.

Las ventanas sobre las que se apuestan los inquilinos de los edificios de vecinos o los depósitos de agua que salpican tejados y azoteas de Nueva York son elementos que Fernández Saura ha rescatado fotográficamente de su realidad contextual anónima y gris. Son ventanas que marcan el límite entre lo privado y lo público, como ojos ciegos a veces o indiscretos otras; depósitos que revelan una belleza escultórica en su estructura de formas extemporáneas. Objetos aislados que son como pistas dispersas de una historia imposible de contar⁴ pero que hacen valer su carácter de símbolos estéticos y su poder visual como iconos de la metrópolis neoyorquina. Incluso cuando la composición estática del fragmento fotográfico se encadena en la sucesión de imágenes de la serie “Secuencias”, se hace patente esa incertidumbre argumental de las imágenes en favor de un cierto enigma visual. Esta serie representa un conjunto de fotografías tomadas en picado de gente transitando por la calle. Individuos que van y vienen en un desfile improvisado, componiendo una secuencia sin fin ni orden narrativo. Fotograma a fotograma los viandantes proyectan sus sombras sobre el asfalto luminoso como el garabateo de una escritura incierta.

Contemplando la obra de Fernández Saura se tiene la certeza de que el fotógrafo sabe intuitivamente cuando está ante el objeto apropiado en el momento oportuno. Y ello no es casual porque, como diría Berenice Abbot quien fotografió Nueva York con verdadera pasión en los años treinta, la selección del contenido apropiado a la imagen “viene de la delicada unión entre el ojo adiestrado y la mente con imaginación”⁵. Fernández Saura posee esa mirada analítica y a la vez asombrada, evaluadora e imaginativa, que es capaz de extraer en la contingencia de la urbe un destello de eternidad y en el devenir caótico de su cotidianidad un sentido estético.

4.- Hacemos nuestras la idea de John Szarkowski sobre la pobreza narrativa de la fotografía expuesta en el texto para la exposición *The Photographer's Eye*, New York, MOMA, 1966, p. 6.

5.- Abbot, Berenice, “La fotografía en la encrucijada” en Fontcuberta, Joan (ed.): *Op. cit.* p. 185.



15

OBJETIVIDAD Y ABSTRACCIÓN

A pesar de que el lenguaje icónico figurativo es consustancial a la fotografía, muchos fotógrafos han sido tentados por una imagen fotográfica de representación abstracta en la que el referente se diluye en elementos puramente formales. Algunos fotógrafos como Otto Steinert, fundador de la Fotografía Subjetiva en la segunda posguerra europea, llegaron a ver en esta desmaterialización fotográfica del objeto la expresión de la “creación fotográfica absoluta en su aspecto más libre”⁶. Creación fotográfica abstracta cuyo sentido se acercaría al planteamiento no-representacional de la abstracción pictórica constructivista y suprematista, y cuyos mejores ejemplos los podemos encontrar en los fotogramas que Moholy-Nagy llamara “pintura con luz”⁷ o en los más actuales quimigramas cromáticos de un Pierre Cordier. No obstante, hay que reconocer que éste procedimiento expresivo ha sido muy poco usual en la historia de la fotografía. En cambio, el carácter fragmentario del encuadre fotográfico, ya sea combinado con un estrecho acercamiento al objeto o con un máximo distanciamiento del mismo, ha dado muestras de la capacidad de la fotografía para obtener imágenes sin un sentido analógico inmediato ni aparente. En las fotografías de Aaron Siskind o de Florence Henri, y en algunas imágenes de Paul Strand, a diferencia de lo que ocurre en cierta abstracción pictórica no es la reducción electiva de elementos icónicos del referente sino la reducción contextual o asilamiento lo que descubre, desde un punto de vista original, esa otra visión de la realidad como abstracta. En sentido estricto, la idea de una abstracción fotográfica es un concepto de lógica contradictoria pues mientras la pintura elabora sus formas a partir de relaciones conceptuales y no de entidades materiales, en la fotografía las formas abstractas no son sino la representación de una concreción indicial del referente: la huella lumínica de una realidad física materialmente presente. Sin embargo, salvando esta esencial diferencia, tanto en la pintura como en la fotografía abstractas la abolición del vínculo descriptivo con el mundo y la reducción de su materialidad icónica se dirigen, la mayoría de las veces, hacia un significado de carácter espiritual o mental.

6.- Steinert, Otto: “Sobre las posibilidades de creación en fotografía” en Fontcuberta, Joan (ed.): Op. cit., 226-227.

7.- Moholy-Nagy, László: “Compendio de un artista” en *Laszlo Moholy-Nagy*, Valencia, IVAM, 1991, pp. 413-414.

Fernández Saura se ha aventurado en distintos momentos de su trayectoria como fotógrafo en la realización de imágenes abstractas. A mediados de la década de los años ochenta, inspirándose en Mondrian realizó una serie de polaroids que componían juegos de geometría y color. Luego fue el acercamiento macroscópico a la epidermis de objetos, plantas y minerales lo que dio lugar a unas fotografías cuyo cromatismo, textura y composición producían el efecto de una factura pictórica abstracta. Esta línea de creación fotográfica se vio culminada con las series “Vertical” y “Signos de guerra” fruto de su estancia en Nueva York en 1987. En esta última, influido por la proto-estética pop de las pinturas de Jaspers Johns, Fernández Saura centra su mirada en los elementos gráficos pintados sobre el fuselaje de aviones caza del ejército norteamericano. Estos iconos del poderío bélico de los Estados Unidos, encuadrados de forma sesgada por la cámara, se conforman en imágenes de un doble juego: como composiciones estéticas y como signos convencionales rescatados de la realidad.

Pocos cosas encarnan con tanta rotundidad la identidad económica, tecnológica y cultural del siglo XX como los rascacielos. Son la faz más ostentosa del capitalismo y uno de sus alardes tecnológicos más desafiantes, pero a la vez también son de sus objetos más bellos y admirados. Alfred Stieglitz, Berenice Abbot, Walker Evans o Ralph Steiner se encuentran entre quienes descubrieron fotográficamente la imagen imponente y desafiante de los rascacielos neoyorkinos. Con las fotografías de “Vertical” Fernández Saura da fe de la fuerza seductora de estas construcciones, de su presencia enigmática de objeto hermético. La mirada ávida de nuestro fotógrafo fue seducida por la arquitectura racional de los rascacielos, por sus formas ortogonales y sus geometrías calculadas, por su envoltura bruñida que como una pantalla refleja los incesantes cambios todo cuanto a envuelve, lo que los convierte en colosales lienzo estáticos. Convenientemente, encuadradas por la cámara estas formas geométricas transfiguran el cuerpo cierto del rascacielos en una entidad abstracta... desmaterializada y liviana.

Si en la pintura abstracta la desmaterialización del objeto manifiesta un salto hacia la espiritualidad, en la arquitectura del rascacielos la verticalidad de las estructuras y el desvanecimiento



18

de la gravedad de su materiales expresan el anhelo utópico de fundirse con la cielo y trascender la mundanidad sobre la que se yerguen. Las fotografías de Fernández Saura más que testificar las formas constructivas de los rascacielos los recrea y los interpreta iconográficamente. Extraídos del escenario urbano, fragmentada su unidad monolítica, estos edificios se transforman en un material plástico plegado a los propósitos expresivos del fotógrafo: rascacielos sublimados en lo que Otto Steinert describió como el “objeto de una intención creativa”⁸.

REALIDAD Y SURREALIDAD

El buen fotógrafo es aquel que sabe reconocer objetos y formas objetivas que, al ser fotografiadas, darán lugar a una imagen capaz de sugerir emociones que dirijan al espectador hacia su mundo interior. Esta era la idea que respaldaba el concepto de “equivalente” ideado por Alfred Stieglitz. “La equivalencia, como precisó Minor White, es una función, una experiencia, no una cosa”⁹. Pero esto no es sólo una cuestión de psicología perceptiva sino que casi podríamos decir que lo es también de ontología de la imagen fotográfica, pues nos pone en la pista de cómo en el mismo registro automático de la realidad fotografiada se abre la brecha de la surrealidad... “¿Qué podría ser más surreal, se pregunta Susan Sontag en relación con la imagen fotográfica, que un objeto que virtualmente se produce a sí mismo con un esfuerzo mínimo, un objeto cuya belleza, cuyas fantásticas aperturas, cuyo peso emocional serán casi seguramente realzados por los accidentes que le ocurran?”¹⁰.

En las fotografías de la serie “Zoológico”, realizadas en el Museo de Historia Natural de Nueva York, se descubre cómo este asalto de lo surreal tiene lugar en el interior de las vitrinas donde se exponen los cuerpos disecados de animales salvajes. Sobre el decorado de un paisaje exótico de fondo, envuelto por una luz tamizada, el gesto estático del animal produce una desconcertante mezcla de realidad e irrealdad. Roland Barthes ya vio en el acto fotográfico un operación de taxidermia al señalar cómo “todo lo que se introduce en el

8.- *Ibidem*.

9.- White, Minor, “Equivalencia: tendencia perpetua” en Fontcuberta, Joan (ed.): Op. cit., p.210.

10.- Sontag, Susan: “Objetos melancólicos” en *Sobre la fotografía*, Barcelona, EDHASA, 1981, p. 63. Tras los análisis seminales de Susan Sontag en torno al surrealismo, Rosalind Krauss ha sido quien de manera más precisa ha analizado la afinidad entre el medio fotográfico y la estética surrealista. Cf. Krauss, Rosalind: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 101-132.

interior del encuadre muere absolutamente”¹¹. Pero cuando la inmovilidad de la fotografía anestesia un ser ya inanimado lo que ocurre es que difumina la distinción entre lo vivo y lo muerto... como en los maniqués de los escaparates del viejo París que fotografiara Atget o en las prótesis de las ortopedias que tanto cautivaron a Stieglitz. Si en una etapa anterior Fernández Saura intentó la confección de una imagen onírica mediante la superposición de varios negativos, en “Zoológico” la densidad surreal y onírica de la fotografía no surge de la manipulación de la imagen sino, paradójicamente, de la toma directa e inmediata de la realidad, ahora traidora de su tradicional función documental. No en vano Brassai declaró que para él no existía nada más irreal que lo real. Tal vez su colección de autorretratos no se aparte demasiado del argumento de fondo de la interpretación que acabamos de exponer ¿Por qué si no esa reiteración de imágenes en picado de sus pies como forma de autorretrato? La ausencia del propio rostro quiebra una lógica dominante en la (auto)representación del sujeto en la cultura occidental, en un gesto que nos recuerda al que practicaran surrealistas como Boiffard, Bellmer o Kertész. A través de una estrategia de desplazamiento en torno a la identidad, de un desdoblamiento del sujeto desde dentro, Fernández Saura nos ofrece una visión soslayada de su cuerpo y de sí mismo. Al contrario de lo que ocurre en sus fotografías de desnudos, donde el cuerpo femenino puesto en escena se evidencia, pleno de erotismo y belleza carnal, como un símbolo orgánico autosuficiente y rotundo. Estos autorretratos, irónicamente antiestéticos, se sustentan en un diálogo entre alteridad e identidad donde lo corporal y lo mental, lo físico y lo inmaterial son intercambiables. Por ello no parece que aquí tenga mucho sentido interpretar el autorretrato como ocultación del yo. Si acaso, en este juego metafórico de sustitución y extrañamiento subjetivo, lo que en verdad se nos desvela es la mirada privilegiada del fotógrafo como visión de sí mismo y, por extensión, de la realidad que sus fotografías registran y al mismo tiempo *producen*. Al final, en el conjunto de la obra de Fernández Saura, realidad y conciencia se hallan retroalimentadas. Ya sean rascacielos, torres de agua o cuerpos desnudos la fotografía trastoca su entidad de seres mudos e indiferentes, mostrándolos como soporte y como resorte – como signo y como escritura– de otro significado distinto del de su literalidad material.

11.- Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Piados, 1990, p. 106.



19

VENTANAS



Ventanas de Nueva York

Francisco Carpio

VENTANAS DE NUEVA YORK. Un acné en la piel de las fachadas: la curiosidad, el deseo, y el pus de los hombres desaguan su eterna salmodia de historias. Cráteres en las paredes lunares del East Village; hogar de selenitas, villanos, cuerpos y sueños. Perforaciones, úlceras, agujeros, poros, orificios, heridas, pixels, vulvas, pupilas, papilas, bocas, pantallas de carne, ladrillos, cemento, plástico y aluminio. Cedazo de deseos, miedos, miradas. Ambiciones, suicidios, esperanzas, fluidos, sombras, veladuras. Ventanas de Nueva York.

NEGROS, NEGROS, sobre la mesa de operaciones de la razón, bailando un blues con un paraguas y una máquina electrosexual de coser. Negros, negros, en la línea quebrada de la escalera por la que subo al sueño y a los sueños. Negros, negros, forrando el pecho de mi armario con sus trajes desnudos; walking spanish; apiñados a miles en el gato de la noche. Negros, negros; blackening, incrustados en mis ojos, velan día a día el luto de mis colores. ¿Y cuáles son mis colores?

LA MÁS SOFISTICADA contribución de New York a la aceptación de la soledad son los salad bars, las botellas en bolsas de papel marrón y la televisión por cable. 625 vacíos por segundo.

EL SUEÑO AMERICANO. Bullshit. La vieja historia en el nuevo mundo.

¿NO ES GRACIOSO? Vivo en una isla dentro de una isla. Sólo soy una frontera de palabras, una limes de carne, un continente incontenido.

ESPALDA DE LA CIUDAD. En la espalda, un mar de escamas de asfalto. En el asfalto, un laberinto de calles. En las calles, un sarpuellido de poros. En los poros, una lengua de humo.





Homenaje a Hopper



En el humo, mi mirada hechizada de recién llegado. Los manholes fueron los primeros ciudadanos en darme su húmeda bienvenida. Welcome, blanquito europeo.

ALPHABET CITY, tres de la mañana. Acabo de aplastar una cucaracha; acabo de matar a Gregorio Samsa; acabo de birlarle a la literatura otro de sus héroes universales.

MIS OJOS HAN VISTO muchas cosas, siempre a través de alguna veladura: mis lentillas, mi ceguera, mi miedo, mi asombro, la pantalla de mi cerebro, las heridas-ventana de esta town... ¿Ha servido para algo?

ASEGINADO POR EL CIELO y el agua harapianta de los pies secos. La blanca pared donde orinaban las niñas; allí mis pequeños ojos. Por el mundo de la sangre y los alfileres blancos. La aurora de Nueva York gime por las inmensas escaleras. Pero yo no he venido a ver el cielo. Las muchachas americanas llevaban niños y monedas en el vientre y en el pecho de los paisajes. Un gentío de trajes sin cabeza. No es el infierno, es la calle. ¡Oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje!

LONDRES, París, New York, San Francisco... ¿soy una persona o una marca de cosméticos? SIGO ENGANCHADO a esta ciudad por la(s) vena(s). Por la vena de asfalto me bombea todo: los recuerdos mojados de un viejo continente; las brumosas esperanzas de un nuevo contenido; la sangre de todos los cuerpos que he sido; el sexo de linfa de la ninfa que nunca poseí; las pérdidas blancas que parecen rostros extraños y amarillentos sobre el extraño y amarillento paisaje de mis sábanas; el agua de mis lágrimas y el alcohol de mis sueños; el negro y denso líquido de la noche; el humor del sudor y de





los ojos que (no) me ven. Todo me bombea y me llega por la vena, hasta golpear el juguete roto de mi cerebro, o hasta acertar de lleno en la diana de mis delirios. En realidad, todo es cuestión de perspectiva.

TE RECUERDO aquí en el Hotel Chelsea. También te envían saludos William, Sid y Janis. Húmedos saludos desde el túnel negro.

EL BOSQUE DE CERVEZAS Budweiser limita al este con el Bowery, al sur con un mar de vómitos, al oeste con la pared de un vecino y un gato, y al norte con mi propio sexo. Una brújula infalible.

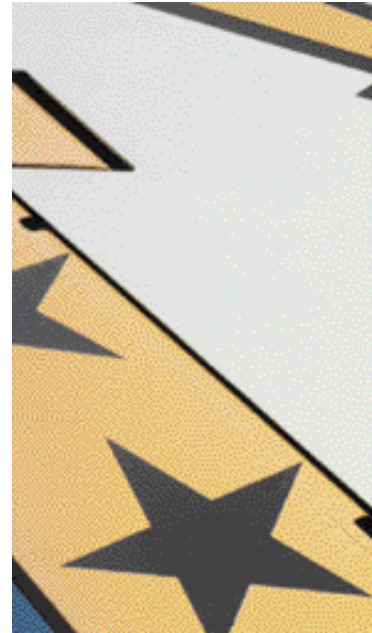
HE VISTO SERES televisores, serpientes bailando break dance, hombres-ciudades, penes-rascacielos y rascainfernos, taxis del color amarillo de un insecto imposible, bosques de edificios tan extensos que podrían esconder bajo sus copas de cristal y acero a todos los ejércitos de Macbeth, vagones del subway tan afilados como cuchillos, tokens para viajar al País Subterráneo y al País del Olvido, gente esnifando las piedras de Central Park, gente bebiendo alcohol y bolsas de papel, gente orinando en la blanca pared de las niñas de los ojos.

HOY, rodeado por las estacas eléctricas y las pupilas-ventana de Manhattan, he descubierto de repente que Arthur Rimbaud fue la primera estrella del rock and roll.

ME LO CONTARON en el Sara Roosevelt Park: Bajó a la calle y vio a esa mujer rubia. Le hubiera gustado restregarse contra su piel, descubrir que no tenía el pelo teñido y









30

besarla entre las piernas. En una esquina de la calle Chrystie habían tirado un bolso nuevo a la basura.

DE NOCHE siempre salgo de casa por las escaleras de incendio. Es como meterse en un baño de agua negra y fría, con luces de neón mirándote. Después enciendo un cigarrillo, y siempre ocurre lo mismo: el rostro-hydra de la gente me observa con extrañeza. *¿Pero-esos-sons-of-a-bitch-qué-miran-brother?* Tiro el cigarrillo y de nuevo estoy desnudo. As usually.

CONOCÍ EN BATTERY PARK a un tipo que era obsceno –decían– porque le gustaba la violencia. También amaba a Mozart y a su gata. Le invité a unas cervezas; hablamos de mujeres y de lo que podía haber detrás de ese inmenso océano. En los ojos de aquel tipo se podía ver el mar. En los ojos de muy poca gente se puede ver el mar. Un inmenso océano.

EN AQUELLA ÉPOCA me gustaba hacer algunos ejercicios de soledad. Al anochecer, el flat que compartía en la calle 10 con Primera Avenida (también compartía risas, olores, colores y un sabor a extrañeza) se hacía un poco más araña aún. Abría un libro como si buscara amantes o una respuesta, empezaba a acariciarme entre los muslos y algo vivo se llenaba lentamente de sangre. Eran ejercicios placenteros de soledad. Luego me bebía tres coronitas y un trago de limón con sal.

NEW/OLD YORK es como un bar lleno de tipos con tubos de neón en la médula, lleno de mujeres de ojos lila, lleno de cristales y cuerpos rotos. Arcángeles que todavía pueden

Ventanas de la 9th Avenue



31



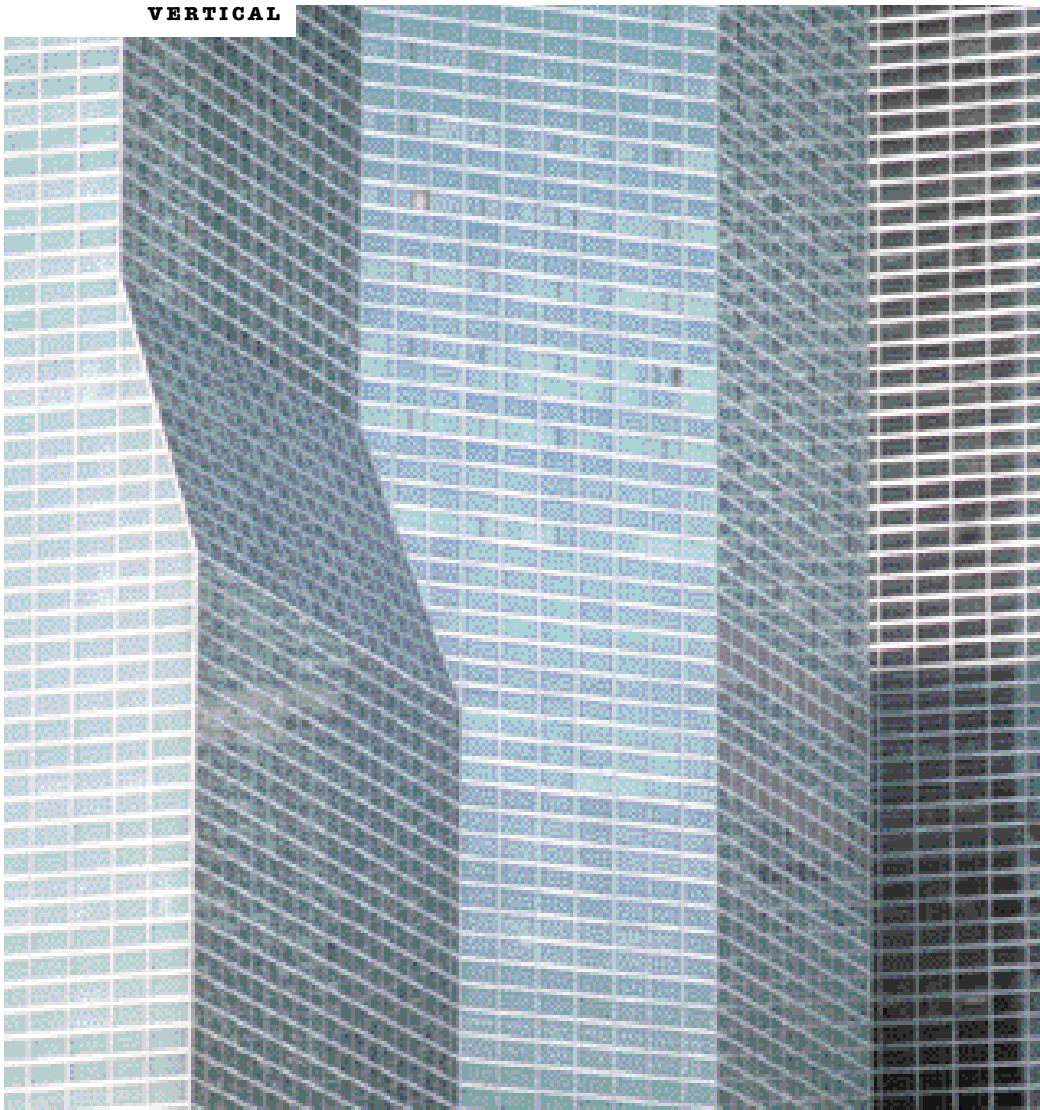


salir del bar con las alas y el sexo fluorescentes, con el pelo recogido en la vulva de la dulce nuca.

VIENEN DE QUEENS, de Staten Island, de Brooklyn, de las calles con nombre de letra, vienen incluso de New Jersey y hasta de Up and Down Town. Vienen para escuchar la canción de esta vieja/nueva ciudad. Negro cemento en la ciudad nocturna. Ojos de neón. Húmedas luces de bares. Hay tipos extraños que se han convertido en esquinas y muchachas tan ambiguas que sus sombras se han duplicado. Mientras se meten cemento en las venas, la ciudad les canta al oído una música, acre de alcohol y dulce de sueño. Y andan y andan, sin saber quizás si son las víctimas o los vampiros.

VENTANAS DE NUEVA YORK. No puedo huir de mi cuerpo escondido tras un montón de lunas, un montón de historias, un montón de quimeras. Creo que voy a dar el salto. This is the end, my only friend, the end. Abridme las puertas, ventanas de Nueva York.

VERTICAL



“Vertical” de Ángel Fernández Saura. NYC entre lo pintoresco y lo sublime

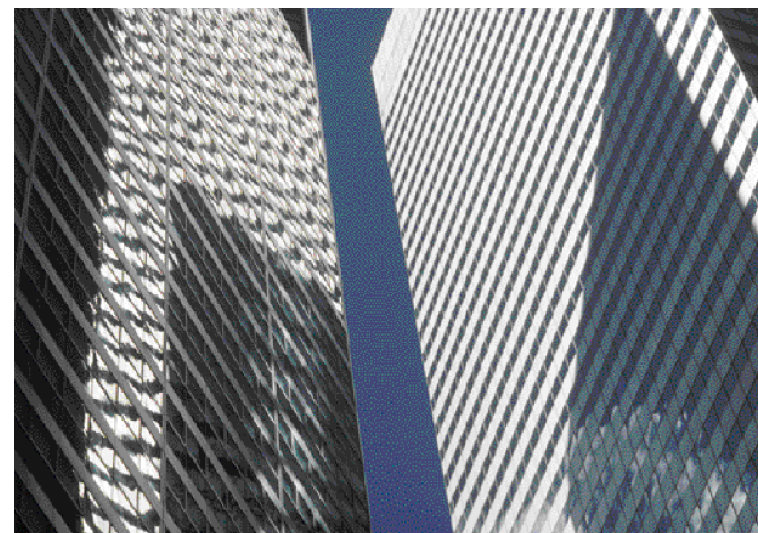
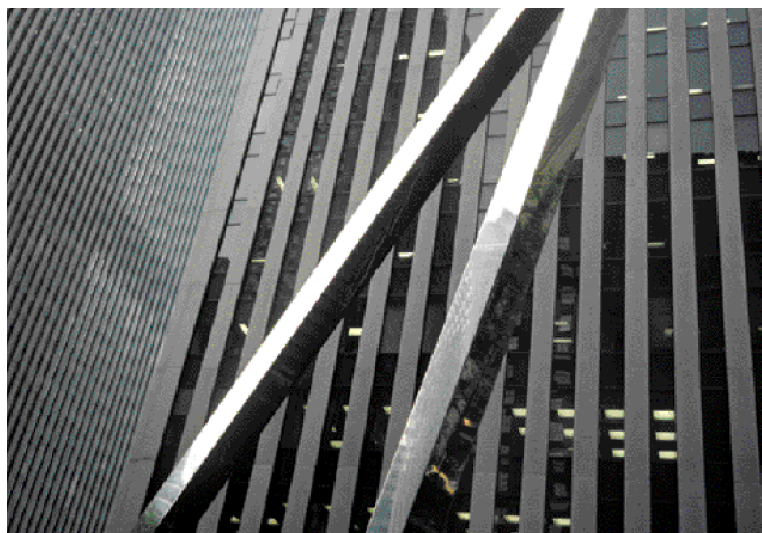
¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?
“Oficina y denuncia”, F. García Lorca

Julián Pérez Páez

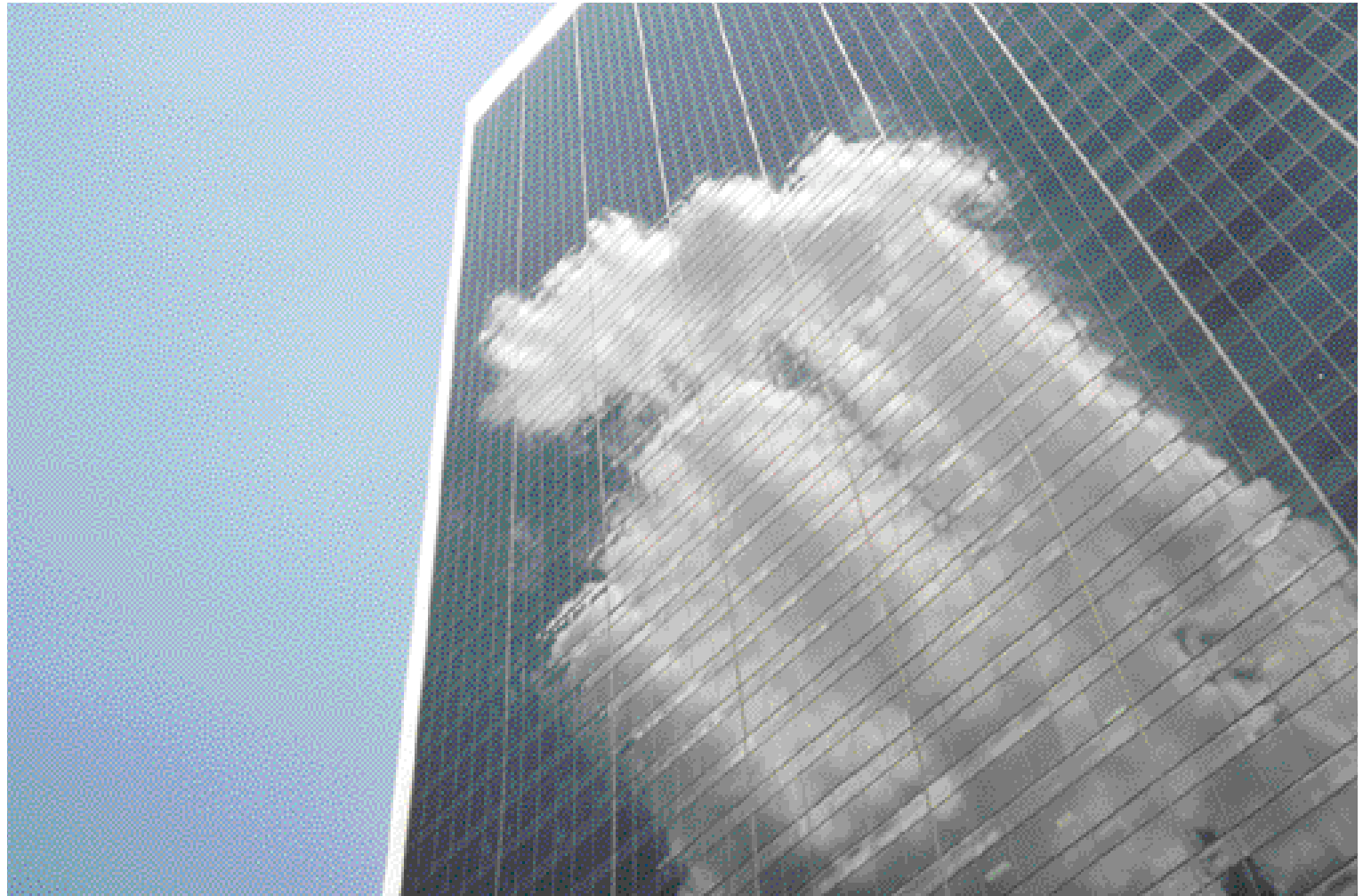
La Gran Manzana, monumento a la miseria y la grandeza de la humanidad, centro espiritual y económico, obligada posada del artista y el turista, Shangrila de curadores, icónico crisol de culturas, que ejerce una irremediable fascinación sobre quien la padece. La consideración de capital histórica despliega la misma seducción que en su momento tuvieron la concéntrica Roma barroca del XVIII o el racionalista París de XIX, centros de prosperidad e irradiación de cultura. Pero Nueva York es vertical. Qué otra dimensión cabría destacar del trepidante Nueva York, sino la vertical. Manhattan no habría sido posible sin la revolución de los ascensores. La vida discurre y se realiza en vertical. Se asciende y se desciende de un día para otro como los hackers de Wall Street. Todo lo que sube baja. Es el vértigo de los niveles de audiencia, el éxtasis y la debacle de una ciudad insomne.

Es de cumplida obligación para un fotógrafo dejar su punto de vista sobre la metrópoli. Disuelto su ego entre la multitud, Ángel Fernández Saura proyecta lo más esencial de su mirada sobre ese inefable océano humano, paisaje de cemento, contenedor de millones de almas en el que cada ventana encierra una historia, una anónima vivencia. Las dos mitades del Hudson, la de las oficinas y el cemento, hecha de números y cifras, y la mitad humana, inmensamente humana. Extrema en la realidad de sus acentuados contrastes la urbe es una experiencia al límite. La ciudad desplaza a la contemplación de la naturaleza como ámbito de la sublimación. La doble sensación de terror y seducción ya no la proporciona la contemplación de la naturaleza, sino la ciudad con sus espacios públicos y privados, sus artificios. La sensación de disolución se halla entre la multitud, es sobrevivir pese a Nueva York entre los ríos de muerte, sobreponerse al pánico de la masa y el autorreconocimiento.





UNA CAMARERA QUE TE LLEVA LA BEBIDA
UNA CORDA DE JAMONES BIEN,
UN CULO TROPICAL EL CODO AL PACHA
UN CEMENTO DE TERNERO, CON CARNEZAS,
UNA PATATA BRILLO "ROSCONEROL", O MEJOR QUEMO
SUE SOBA CON LA MÚSCULA
UNA JOLA SOBRE LA MUSA,
UNA BOMBONERA DE TIRAS,
UN AUTOMÓVIL,
UNA MULETA MORTUA
UN JERAMO GORDITO CON ORO EN LA SU NOVA EN LA CORDA,
UNA MILDADA
UN BIER
UNA CUBIERTA
UNA CAMARERA ROSA QUE TE LLEVA UN FRASEO PIRAZO
UN PIENTONTO QUE SE UNA CROZ
UNOS PONTOS AJUSTADOS
UN SOMBRERO DE PAPA
UN CANTO QUE LLEVA LAS MUEBAS
UNA MÚSCULA QUE TE ...

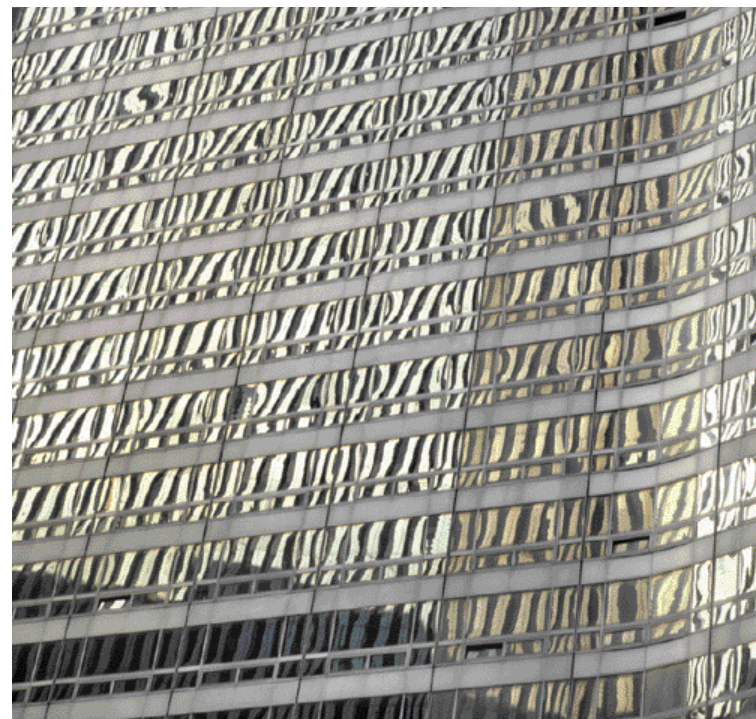


World Financial Center



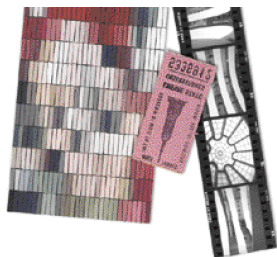
40

Vista hotel, World Trade Center



41





Rascacielos. Midtown. Desde el Empire hacia el norte



La ciudad sublime y proporciona una angustia y un placer que sólo son equiparables al vertiginoso descenso del tiempo.

En el racionalismo de los edificios, de las construcciones herederas de la modernidad y de la fe en el progreso a través de una ciencia humanizada, el fotógrafo encuentra un remanso visual en la contemplación de la geometría, en la serenidad que contiene la apariencia pausada de esos bloques de acero y cristal en los que se refleja un cielo cada vez más inalcanzable, inmensas construcciones que encarnan el disparate liberal, de todas las contradicciones que encierra el capitalismo, una ciencia sin raíces.

Frente al sueño expresionista de la razón provocado a ras de calle por una forma de vida en la que *todo lo sólido se desvanece en el aire*, se apresa del fotógrafo el anhelo del ensueño esteticista de la geometría, de la abstracción de las aristas horizontales y verticales que recortan el cielo, que señalan límites y acotan la experiencia. Las aristas definen una espacialidad concreta, una alteración realizada por quien alza la mirada, desde la subjetiva poética del fragmento, en el aislamiento de una porción de realidad que la subjetividad puede abarcar, ya que la realidad como totalidad es inaprensible, nos sobrepasa. Ante la confusión por anhelo de equilibrio, el fotógrafo abstrae la realidad extrayendo fragmentos. La Gran Manzana es una experiencia sublimante de donde sólo podemos observar segmentos y evocaciones singulares. La subjetividad se explaya y sublima en la contemplación de una porción de realidad, convirtiéndola en imagen que detiene una experiencia vivida, iconos en la memoria, representativos de una experiencia más amplia, de un colectivo humano que habita y en lo vertical.







REPORTAJE



La comprensión de los territorios explorados. Una mirada a la ciudad: Nueva York

José Fernando Vázquez Casillas

Me gustaría acordarme de cada una de mis caminatas y de todas las ventanas a las que me he ido asomando en Manhattan, enumerarlas en mi memoria algunas noches que no puedo dormir y la imaginación vagabunda me devuelve a esa ciudad (...) Hay lugares de la ciudad que uno descubre por sí mismo en sus caminatas solitarias y otros que le son revelados como un regalo generoso de la amistad o el amor. Se puede regalar lo que uno más ama, cierta perspectiva al fondo de una calle, un parque pequeño junto a un puente, un café, un club de música, hasta un instante de luz. Ese regalo intangible enriquece a quien lo ha hecho y se vuelve un tesoro enaltecido por el agradecimiento para el que lo recibe, en un recuerdo y también en la posibilidad de otro regalo

Antonio Muñoz Molina, (Ventanas de Manhattan, Seix Barral, p.21, Barcelona, 2004)

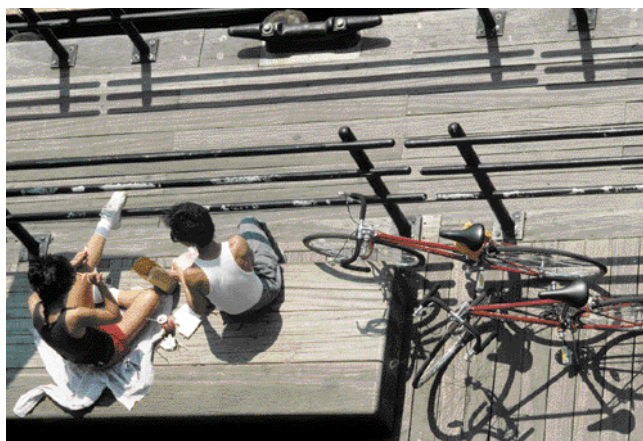


51

En el primer instante que llegas a una ciudad –cualquiera que sea– te asaltan un centenar de sensaciones. No importa los días que pases en sus calles, los impactos visuales –aún por horas– quedan en la retina mental para el resto de nuestras vidas, aunque no en su versión purificada. En este sentido, la máquina fotográfica humana –el cerebro– retiene aquellos aspectos que nos impresionan –para bien o para mal– de los lugares en los que vivimos. Sin embargo, aunque en un primer momento las imágenes que aprehendemos resultan reconocibles y quedan impresas en nuestro subconsciente, pasado un breve tiempo, se acomodan a nuestra sensibilidad al tiempo que se difuminan y entremezclan con todos nuestros recuerdos. La fotografía, la no efímera, nos ayuda a volver el pasado a presente, a revivir el segundo vivido del sitio y tiempo experimentado; de este modo, el artista urbano, como el social, deja plasmado el mundo que ha contemplado –directo–, un mundo que en ocasiones puede acercarse a los que nosotros vemos y recordar a través de sus representaciones nuestra propia existencia. Susan Sontag, en su obra *Sobre la fotografía*, apunta el valor que ostenta el fotógrafo como ser que aplica su subjetividad a la hora de interpretar lo que ve cuando sostiene: (...) *la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras suministran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un*



Times Square
South St. Seaport Museum



En la terraza de la Torre Sur del World Trade Center
En la terraza del Metropolitan Museum



Orchard Beach, Bronx



Brooklyn Bridge
East Village





registro sino una evaluación del mundo (...) ¹. Tales afirmaciones que, desde luego, no son hoy motivo de interrogantes, manifiestan la importancia que el ejecutante va a tener en la conformación de lo que se expresa en la imagen captada, con lo que la composición fotográfica transcribe palpablemente la visión interior del autor.

Aprisionar, llegar a entender y apreciar visual e intelectualmente todo lo que nos rodea es un ejercicio complejo, ya que la mirada -nuestra mirada-, desgastada cada vez más por la insufrible cantidad de información visual que recibimos, se vuelve selectiva y propicia que gran parte de los elementos que nos circundan pasen inadvertidos para nuestros sentidos, como meras formas sin una volumetría (o colores) precisa. En este aspecto, es común ignorar sin reflexión previa, automáticamente, aquellos objetos o espacios que nos parecen secundarios, puesto que los conocemos -o creemos que los conocemos- tan íntimamente que ya no nos impresionan. Así, el edificio y sus elementos compositivos, que en su conjunto configuran la metrópolis, pasado el primer momento de euforia dejan de ser el centro de nuestra atención para convertirse en un sitio delimitado con una utilidad determinada. No obstante, para el espectador que busca -el fotógrafo-, que indaga subjetivamente en su entorno más próximo, todos estos recintos contienen un sinfín de significados plásticos y conceptuales identificables, que su ojo atento extrae -mediante lo fotográfico- para exponerlos directamente ante nosotros. Una vez traspasada la configuración que se produce en la mente del creativo al plano bidimensional, tras la meticulosa observación y reflexión, el ente en sí comienza a poseer unos sentidos diferentes que se hacen más atrayentes para nuestro entendimiento. Como consecuencia, el intérprete actúa de mediador, de transcriptor y, a través de sus particulares nociones, nos acerca al impacto que le supone la obra contemplada. Del mismo modo, el hombre -como figura abstracta-, ese ser que no conocemos, ese extraño que compone nuestra cotidianeidad, igualmente pasa ante nosotros sin dejar una huella

1.- Sontag, Susan, "El heroísmo de la visión", en *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 98





precisa (las grandes ciudades acentúan la soledad del individuo, marginando su personalidad, convirtiéndole en un sujeto casi zombi que camina, trabaja y, en ocasiones, vive una vida particular). Sabemos que entre todos componemos una colectividad –lo saben hasta los no racionales-, una sociedad y que somos miembros de ella. Sin embargo, dejamos de fijarnos en nuestros semejantes -desistimos de sentirnos atraídos por sus vivencias y por sus costumbres- en el momento en el que nos convertimos en urbanitas adictos, estado anímico en el que el tiempo transcurre rápidamente, en el que un segundo se mide por aspectos económicos y no humanos. En este tránsito mental perpetuo perdemos la curiosidad por el conocimiento del prójimo y renunciamos a preguntarnos ¿quién es?, ¿qué hará? o, simplemente, ¿dónde irá?. Ya no imaginamos fantasías ideales o reales de vidas ficticias de aquellos a los que vemos, y el individuo pasa a convertirse bien en una sombra de forma humana con la que tratamos asépticamente, bien en un bulto al que ignoramos totalmente porque no forma parte directa de nuestro curioso día a día más íntimo. Pese a ello, el contemplador avisado, el sentimental –en este caso, otra vez el fotógrafo- vuelve su mirada hacia este conjunto de sujetos que nos rodean en la ciudad y los atrapa conceptualmente (o no) con su cámara, trayéndonos ante nosotros cotidianidades que, extraídas de su contexto, de nuevo despiertan nuestro interés más primario. En este sentido, el productor atiende a su alrededor tan sólo influenciado por su yo y recompone lo que no vemos o no queremos ver. Es así como sus imágenes se convierten en puente directo de nosotros con nosotros, presentándonos aspectos diferentes de nuestro hábitat y de sus moradores.

Y es que las ciudades esconden miles de narraciones, esconden millares de expresiones contemplables, dependiendo exclusivamente del individuo, de su visión anímica. Este apunte definitorio, aplicable a cualquier urbe y autor sensibilizado, se duplica cuando lo dedicamos a ciudades como Nueva York y a realizadores como Ángel Fernández Saura; intérprete que hace de la ciudad experimentada uno de sus medios de expresión. En este aspecto, a finales de





EL MENSAJERO
 con laucha y la hembra que un
 vende a la familia, y en un arcaico
 caminando con un muchacho al cual
 se jalta una piedad y anda con sueltas.
 El otro hablo en catalano, se
 presenta que viene idiano.
 ... El foto de donde son los ... idio! espasmo.
 yo tengo un panadero en España ... Madrid.
 Sevilla, Barcelona ... Tengo que ir a la casa de la
 ... ¿También? ... a no ... yo también trabajo
 aquí como mensajero ...
 Nuestra cara de caminador se fue cayendo
 que rápidamente nos adueña ... no si también
 como mensajero....

Ciego
Central Park



los ochenta Manhattan le sirve como punto de inicio y fin para algunas de sus representaciones compositivas². Las reflexiones y la práctica que ejerce en este lugar localizan una simbiosis precisa en ejercicios como Vertical, Depósitos de Agua, Secuencias, Ventanas, etc., que tienen como protagonista exclusivo lo acaecido en ese zona del mundo (la experiencia le supone la culminación de una búsqueda emprendida en la década de los setenta, años en los que comienza a desarrollarse como creador). Saura en esta labor conjuga el verbo mirar siempre en primera persona con el propósito de que el contemplador sienta su yo ante la imagen que vislumbra.

Nos acerca a una definición de mirar libre, sincera, abstracta...que, no obstante, se hace comunitaria, no cerrada. Este posicionamiento tiene como consecuencia directa unas configuraciones que le identifican como portador de un lenguaje plástico concreto a través del cual genera imágenes en las que el tiempo no transcurre (son tan contemporáneas como el día en que se realizaron), y en las que no pierde en ningún momento el enclave de lo real para presentarnos, curiosamente, unas composiciones que exceden de lo real. Así pues, el ensayo ejercido en los diferentes proyectos pueden dividirse en dos apartados, no excluyentes ni tampoco taxativos, en los que la arquitectura y el hombre –como referentes primordiales– obtienen el papel principal de interpretes de un teatro expresivo que sucede diariamente ante nosotros en la ciudad.

Los trabajos inscritos en Vertical y Depósitos de Agua toman como centro de sus escenas las construcciones que le ofrece la metrópoli. La primera de ellas, Vertical, es una verificación de la búsqueda que este autor había emprendido años atrás, caminando paulatinamente hacia la abstracción de la realidad que en este momento adquiere su máxima expresión, puesto que compone escenificaciones que, aunque tomadas directamente del natural, se convierten



2.- En 1987, Saura recibe la beca de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura de Murcia, concedida para la realización de un proyecto de un año de duración; hecho que tiene como consecuencia su estancia en Nueva York, de la que saldrá su proyecto *N.Y. 651 9th Avenue* (A.A.V.V., N. Y. 651 9th Avenue, Ángel Fernández Saura, Región de Murcia, Consejería de Cultura Educación y Turismo de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1989).



en irreales, casi ilusorias en algunos casos. En este aspecto, las edificaciones de la urbe le sirven de punto de partida para su reinterpretación de ese nuevo contexto –su visión particular-. Todo su quehacer, además de ser un documento arquitectónico (puesto que son ellos mismos, los edificios, los que componen las escenas y son ejecutados de una forma directa, sin manipulaciones o transformaciones que alteren la escenificación o interrumpen la narración de lo captado), nos conduce a otro estadio de la representación formal, donde los volúmenes y el color conforman unas configuraciones íntimas que son producto de su propia experimentación personal ante la ciudad en la que vive. En este contexto, el color se convierte en un elemento fundamental, de gran importancia plástica, ya que su tratamiento pasa a encarnar unos significados precisos y tiene su protagonismo como componente expresivo que resalta, matiza o difumina las formas que constituyen las diferentes tramas que pueblan las fotografías, con lo que todo se confunde y se enmaraña en unas estructuraciones abstractas, en las que el fotógrafo precisa un juego de las líneas y una búsqueda de plasticidad de unos bloques inertes a los que dota de una nueva explicación visual (la subjetividad y la formación de Ángel Fernández Saura propician que en su proceso de reflexión rescate y aisle ciertas formas de lo cotidiano y las traspase a la esfera de lo atrayente, de lo impactante). Por todo ello, y gracias a la elección adecuada del detalle por parte del intérprete, sus obras ostentan una gran potencia plástica en las que la realidad y la irrealidad se mezclan en unas ideas personales, en las que masas cúbicas y ordenadas comienzan a traducirse en pensamientos estéticos de reestructuración de su naturaleza³. Junto a ellas, y de un modo igualmente plástico y estético, nos presenta vistas urbanas que también son significativas del territorio y de sus experiencias. En esta ocasión quedan reflejadas nuestras miradas, la mirada del visitante anónimo, que se deja emocionar por los altos edificios, así

3.-Vázquez Casillas, José Fernando, "Fernández Saura, Ángel. Del realismo a lo abstracto con una sola mirada", en *Historia de la Fotografía en Murcia y Cartagena (1975-2004)*, Murcia, Producciones NaveK, fotoencuentros, Cajamurcia, (en prensa).



como por el fuerte contraste que se produce entre ellos, gracias a los efectos luminicos y a la elección de materiales tan dispares usados en su construcción. Es un documento que testifica la brutalidad de las verticales, firmes y precisas, que rompen desde el suelo la estructura armónica de lo horizontal. Sigue, por lo tanto, ahondando en la volumetría de los inmuebles, en la potente plasticidad que estos desarrollan en su ascensión; a la vez que testifica la ordenación precisa en planta de la ciudad y la desorganización, y el desorden, en altura de las estructuraciones que, sin duda alguna, hace de este lugar un sitio mágico. Como sucede con en el resto de sus ejercicios, el color adquiere un importante rol en estas imágenes, a través de él busca la delimitación de los cuerpos y la expresión de sus desiguales texturas. Por su parte, en Depósitos de Agua centra su atención en la zona menos apreciada de esta capital: las azoteas. En este sentido, asciende su mirada al punto más alto para mostrarnos, en vistas o en detalles, unos elementos caducos pero representativos de esta localidad (sólo hay que detener la mirada en ellos para darnos cuenta que son tan ca racterísticos como los grandes edificios que los acogen). Toma como protagonista de sus escenas el depósito de agua externo de formas cilíndricas que rompe la armonía de la construcción y que, sin embargo, forma una parte principal de su paisaje. Asimismo, a través de sus composiciones descubrimos unos juegos de superficies diferenciadas en dos vertientes. Por un lado, presenta al objeto como protagonista absoluto, en estos casos, como si de un retrato se tratara documenta -como un notario- el elemento en sí y pone su atención en todas las porciones que lo componen. En este aspecto, destaca mediante sus texturas la potencia visual que despiertan los cuerpos (oxidados o no). Mientras que por otro, sitúa su curiosidad en la vista de conjunto -en las perspectivas espectaculares-, con la que reafirma su sensación ante la ciudad, contraponiendo las tramas del cuerpo protagonista y las del enclave que le acompaña, la vivienda. Del mismo modo, esa contraposición se produce en la volumetría de los mismos, rompiendo con lo cilíndrico las estructuras planas que nos brindan las unidades soportes: los muros. En muchas ocasiones estos elementos se



En la terraza 651 9th
Descanso en el 651 9th



68



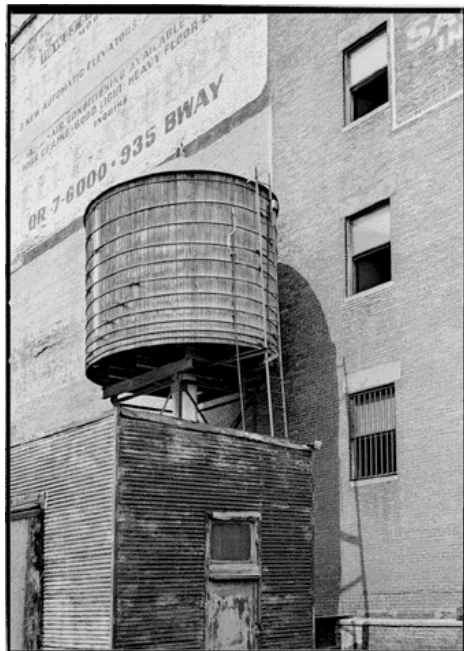
69

DEPÓSITOS



confunden entre las masas, recreándose en la amalgama constructiva que se produce ante fábricas de distintas alturas; entes que configuran un espacio caótico, tan sólo liberalizado por el cielo limpio y relajante o en su versión contraria angustiado por la falta de éste. Para ambos ejemplos hace un uso totalmente expresivo del blanco y negro, aunque practica igualmente el color, que en este proceso atestigua el buen trabajo que ejerce este autor, proponiendo una recreación cromática de grises que hacen aún más plásticas las composiciones. Por otro lado, en sus proyectos Ventanas y Secuencias hace partícipe al hombre físico, al ciudadano en su expresión. No obstante, no abandona en ningún momento la urbe como telón de fondo de las representaciones. En Ventanas se aproxima a la parte más íntima del personaje, el estado en que pensamos que nadie nos observa -el momento libre en la Gran Manzana-. Presenta una mirada casi de voyeur para recoger a individuos no avisados, relajados, inscritos en un marco característico de la ciudad "la escalera de incendios y sus ventanas". Vuelve a recurrir a los elementos que le han impresionado, que han dejado huella profunda y registro en su mente creativa. Esta estructura metálica se convierte en marco primordial del teatro no teatralizado, en lugar en el que ocurren narraciones vividas de sujetos metropolitanos. Por todo ello, nos muestra una mirada a la colectividad, no unipersonal sino generalizada, de un grupo de seres que encuentran en ese lugar de su hábitáculo su escapatoria hacia el exterior, como único sitio donde sentirse y agotar el tiempo libre. A través de sus diferentes composiciones nos acerca a las vidas de los contemplados, imágenes de personas que, tras su visionado, nos recuerdan que todos somos similares (se viva donde se viva).

En realidad, su actitud no deja de ser la del fotógrafo documental que observa su alrededor y sabe elegir con compromiso lo que pasa inadvertido para el resto de nosotros, transmitiéndonos todo aquello que su capacidad de abstracción configura para su obra. Mientras tanto, en Secuencias, como pasa en el ensayo anterior, centra su cámara en lo humano -en su vida- sin renunciar a lo urbano, que sigue siendo el plató en el que inserta sus ideas. Para esta labor, fija



EN EL BLUAR

Se despierta por la tarde, camina con sus
brazos buscando unas sillones para sus
muñecas nuevas en su mundo remediado en
N.Y. En punto al lado una tormenta
sacudida, blanda sin caer, el viento
produce un ruido resaca que hacen
simil cualquier silencio de refugio,
los relámpagos y truenos resaca con
y juntos en casa, el calor y la humedad
son confortables.

Medio camino los refugiados hacia
la zona marginal de la FORTUNA en
calle 14, la tormenta avanza arrastrando
productos de paraisos, material de
construcción y todo lo que muestra a su
paso, los rayos secos y fuertes atraen.

En las calles para personas invisibles
... en la noche ... de la noche



[illegible]

"Amanece así el pueblo", así hay pueblo o
por ciudad no hay pueblo, ya prefiero
buenos amigos, entre los que me
sigo de latitante, inevitable del preso.

"Amanece bien que tengo cuidado con
quien juega bien, por quien juego para
no dar la revolución de cabeza." "Quiero que
me dejen que pase la vida pero no me baten
nada, quiero que me dejen vivir."

"Algo dicen los hombres que desgracia
nada, dicen que nada, que desgracia
pasamos, celebrando entre dos mujeres, una
fuerte, una débil, que después nada."

"En la cárcel, me he vuelto que después nada, me
cuéntame que después nada, me cuentan que
cuéntame que después nada, me cuentan que

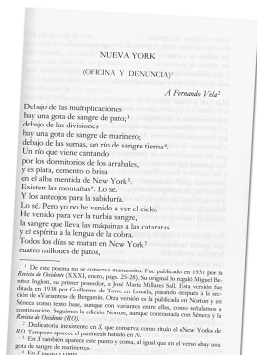


su punto de vista en un emplazamiento concreto, en un fragmento de una carretera (único ámbito en el que desarrollará sus historias).

En este sentido, como si de una filmación cinematográfica se tratara, va retratando los cientos de personas que transitan por este enclave. No trata de aplicar el esquema de documento antropológico fidedigno (aunque recoja a seres de diferente índole que componen un lugar y casi un tiempo), ni la definición clásica de retrato, sino que pone su atención en el movimiento, en la vida transcurrida, hasta el punto de difuminar los cuerpos anónimos. Así, nos recuerda la idea de dinamismo, de velocidad de la gran ciudad y de los seres adaptados a esa vivencia de prisa perenne, aunque tan sólo se esté en un instante lúdico (el paseo). Del mismo modo, propone a través de una fracción de tiempo y espacio el resumen no coartado de una concepción vivida, sentida y conceptualizada. Todo lo expuesto ejemplifica el fuerte impacto que la ciudad de Nueva York ejerció en Ángel Fernández Saura y la trascendencia que tendrá para su producción creativa la experiencia vivida en este territorio, hecho que lo constatará como un intérprete libre y definido que busca manifestarse a sí mismo.







Recuerdos de Manhattan

Pedro Cano



82

Cuando empezaba a calentar el sol de la primavera de 1988, Ángel Fernández Saura llegó a Nueva York. Me dio mucha alegría su llamada al teléfono y su primera visita a mi estudio, pero me alegró más saber que venía sin prisas, para quedarse hasta consumir todo el verano y el dinero que traía en su bolsillo. Acostumbrado a recibir solo visitas relámpago de colegas y amigos europeos que mordían la Gran Manzana y se marchaban en unos días, la presencia de Ángel y su entusiasmo me hicieron vivir de nuevo mis primeros años de estudiante en Madrid. En poco tiempo Ángel además de estar siempre con el ojo y la cámara atrapando la ciudad, hizo de todo, hasta dar clases de fotografía en una escuela o preparar almuerzos multitudinarios los domingos en su casa del West Side, pero lo mas importante es que le robó a Nueva York un trozo de ese alma que la ciudad lleva tan oculta y que solo pocas personas llegan a encontrar. Gracias Ángel, por hacernos ver a todos, como tu viste hace diecisiete años la capital del mundo.

Roma , Noviembre 2005



83

RETRATOS



Ángel F. Saura es igual que Nueva York

Javier Puebla

Como canta Billy Joel en una canción de muy significativo título, New York State of Mind, la ciudad de Nueva York más que un lugar concreto es una forma de ver, de entender la vida, se puede tener un “New York State of Mind” en Murcia, Madrid, Londres, Dakar o tumbado en la playa de Calnegre.

A Ángel Fernández Saura –comencemos por el principio– le conocí en Nueva York, concretamente en un bar llamado El Latino, donde se hablaba español, se servían chupitos y belmontes y la palabra que con más frecuencia se oía, aparte de alguna que me guardo en la recámara, era “pijo”. Enseguida hablamos de otros amigos neoyorquinos comunes: Haro, Ceesepe, Carmen Caravaca..., y de arte, y soledad, y distancia; pero sobre todo –y también enseguida– vimos el uno en el otro ese algo “estado mental neoyorquino” que se transluce en todas y cada una de las magníficas, sugerentes, divertidas, dolorosas y a la vez familiares fotografías: para mí y para cualquiera (haya estado o no en la ciudad que más descaradamente rasca el cielo de todo el planeta), porque Ángel F. Saura ha logrado, y no es la única ocasión, crear un producto, una obra artística, absolutamente universal. De todas las imágenes que conforman la colección que ilustra las páginas de este libro yo me quedo... con todas. Lo siento, no puedo ni quiero elegir; soy así. Porque ese perro es tan neoyorquino como es la inteligencia de cuchillo de mi amigo Ángel Montiel (a quien también conocí en mi NY privado), porque los chicos que juegan tras la valla de alambre pueden estar haciéndolo a tres metros o tres mil kilómetros de mi casa, porque el Hortelano, mi viejo y genial amigo, más conocido que amigo, siempre será el Hortelano, y ¿qué decir de Susana Aikin? que hacía de bruja algo pitonisa y mafiosa con tendencias asesinas en una película que rodé en la ciudad más peterpanesca



Donna Davidge (modelo)



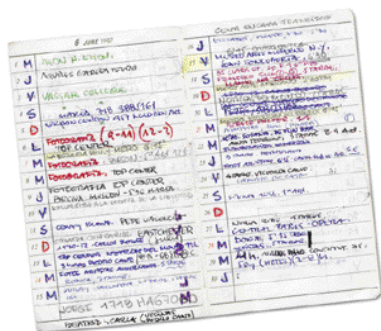
88

Eliot Kenedy (estudiante)



89





del mundo prácticamente en el mismo espacio temporal en que Ángel F. Saura atrapaba con su objetivo a Cano, Javier Romero, o los Pata Negra (se les ve tan contentos, tan aureolados, con el edificio Chrysler al fondo).

Saura en Murcia, visto desde Murcia o incluso Murciatown como conjunto, es un ser absolutamente excepcional, un hombre insólito, un artista inusual, un creador sin referencias, un aventurero que ha recorrido el globo: bebido alcohol destilado con el yeti y bailado con las chicas más hermosas del Caribe. Saura, en Nueva York, en cambio, sería —es— un hombre normal y corriente, como lo fui yo —ah, maravilla— el tiempo que viví en aquella ciudad, y que al llegar a la primera fiesta y disculparme, como siempre hacía en Madrid, por ser escritor, fotógrafo y director de cine, todo al mismo tiempo, la anfitriona me señaló media docena de personas que también eran escritores, fotógrafos y directores de cine. Y por eso yo conocí a Ángel F. Saura en Nueva York, porque para mí, igual que para sus amigos de El Latino, era un tipo normal, excepcionalmente normal como son todos los personajes que con su cámara fue congelando para este libro, con el que quizá ya soñaba durante los largos días que el destino y su voluntad le permitieron pasar, y vivir, en La Ciudad.

Las imágenes que nos ofrece Ángel F. Saura transmiten vida. Vida y guardia alta. Vida y ganas de hacer cosas diferentes. Vida e inquietud. Pero sobre todo transmiten, aunque quizá sea un sinónimo lo dicho anteriormente, y a pesar de ser imágenes en apariencia estáticas, movimiento; sí, transmiten MOVIMIENTO. Transmiten ese estado que tan magníficamente cantó Billy Joel en una de sus canciones más famosas y que no menos magníficamente ha captado Ángel F. Saura en estos retratos llenos de alma tomados (asegura, pero vaya usted a saber si alguna foto no se hizo en



Andrés Palamino (fotógrafo)
Javier Romero (diseñador gráfico)
Susana Aikio (filmmaker)
Keith Martin (actor)

Louis Rennzoni (pintor)

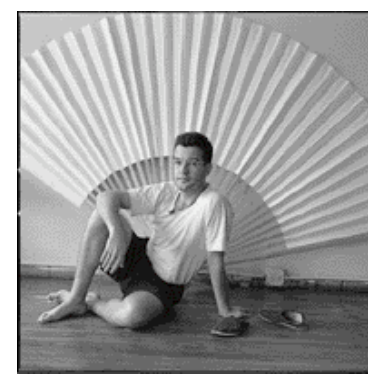


Eugenia Pérez (modista)



Elizabeth Stoehr (pintora)
 Sthefanie Gelfan (música)
 Natacha Santís (actriz)
 Andrés Palomino (fotógrafo)

Patty y Moss
 Concha García Bueno (ceramista)
 José Amat (investigador)
 Perico Pastor (pintor)

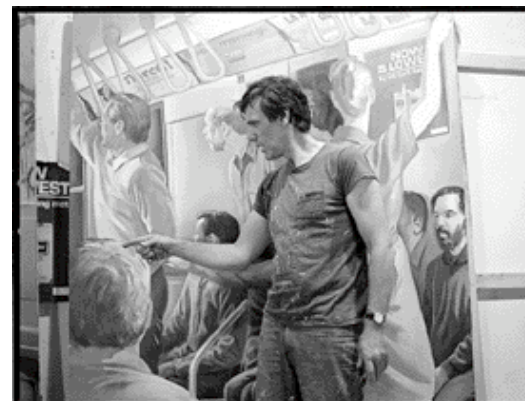




96

el Barrio Chungo de Murciatown) en la ciudad de Nueva York. Si el espectador mira atentamente y se deja llevar sentirá ese “New York State of Mind”, ese estado mental que en realidad es Nueva York, y que a mí, cuando hace ya... parecen miles de años... llegué a Murcia me hizo comparar la pequeña y agradable ciudad que me acogió con los brazos abiertos con una megápolis como NY; hasta el punto que así titulé mi primera columna en los periódicos murcianos: Murcia es igual que Nueva York. Y ahora, al mirar estas fotos, me doy cuenta que también, que claro, que Ángel F. Saura es parte de esa Murcia maravillosa con la que yo tuve la suerte de encontrarme. Que Ángel F. Saura es – como Salinas, Haro, Cano y muchos más– igual que Nueva York; porque posee esa magia, esa capacidad para estar donde él quiere, más allá de donde las circunstancias le hayan llevado a posar los pies, ese “New York State of Mind”.

Gracias, Ángel, por haber contado conmigo -a pesar de que sólo nos conocemos de eso, de lo que he contado más arriba, de que ambos eramos neoyorquinos- para este viaje más que al pasado a un estado de ánimo, un estado mental, en el que ambos, intuyo, fuimos felices y gente normal. A los distintos, los geniales, los raros, los extraños no hay nada en el fondo que nos guste más que el ser tratados como nos trataban en casa, en Murcia, en Nueva York, como trata Ángel a sus re-tratados: gente increíblemente especial, y normal; en Nueva York normal, absolutamente normal. Ah, y dile al perro que mira tan descaradamente al objetivo que hoy no, hoy no voy a pasar por West Broadway, cantarle una canción y llevarle luego, como era nuestra costumbre, a cenar.



Dom Perlis (pintor)
El Hortelano (pintor)



97

Pata Negra (músicos)
Pedro Cano (pintor)



Victoria Cano (pintora)
Vincent Arcilesi (pintor)



Rebeca Airlin (pintora)



Baño de sol



Nikon	EXPOSICIONES	FOTOGRAFÍAS	Nikon
1941	1941-1942	1941-1942	1941-1942
1943	1943-1944	1943-1944	1943-1944
1945	1945-1946	1945-1946	1945-1946
1947	1947-1948	1947-1948	1947-1948
1949	1949-1950	1949-1950	1949-1950
1951	1951-1952	1951-1952	1951-1952
1953	1953-1954	1953-1954	1953-1954
1955	1955-1956	1955-1956	1955-1956
1957	1957-1958	1957-1958	1957-1958
1959	1959-1960	1959-1960	1959-1960
1961	1961-1962	1961-1962	1961-1962
1963	1963-1964	1963-1964	1963-1964
1965	1965-1966	1965-1966	1965-1966
1967	1967-1968	1967-1968	1967-1968
1969	1969-1970	1969-1970	1969-1970
1971	1971-1972	1971-1972	1971-1972
1973	1973-1974	1973-1974	1973-1974
1975	1975-1976	1975-1976	1975-1976
1977	1977-1978	1977-1978	1977-1978
1979	1979-1980	1979-1980	1979-1980
1981	1981-1982	1981-1982	1981-1982
1983	1983-1984	1983-1984	1983-1984
1985	1985-1986	1985-1986	1985-1986
1987	1987-1988	1987-1988	1987-1988
1989	1989-1990	1989-1990	1989-1990
1991	1991-1992	1991-1992	1991-1992
1993	1993-1994	1993-1994	1993-1994
1995	1995-1996	1995-1996	1995-1996
1997	1997-1998	1997-1998	1997-1998
1999	1999-2000	1999-2000	1999-2000
2001	2001-2002	2001-2002	2001-2002
2003	2003-2004	2003-2004	2003-2004
2005	2005-2006	2005-2006	2005-2006
2007	2007-2008	2007-2008	2007-2008
2009	2009-2010	2009-2010	2009-2010
2011	2011-2012	2011-2012	2011-2012
2013	2013-2014	2013-2014	2013-2014
2015	2015-2016	2015-2016	2015-2016
2017	2017-2018	2017-2018	2017-2018
2019	2019-2020	2019-2020	2019-2020
2021	2021-2022	2021-2022	2021-2022
2023	2023-2024	2023-2024	2023-2024
2025	2025-2026	2025-2026	2025-2026

DESNUDOS



Historia de O

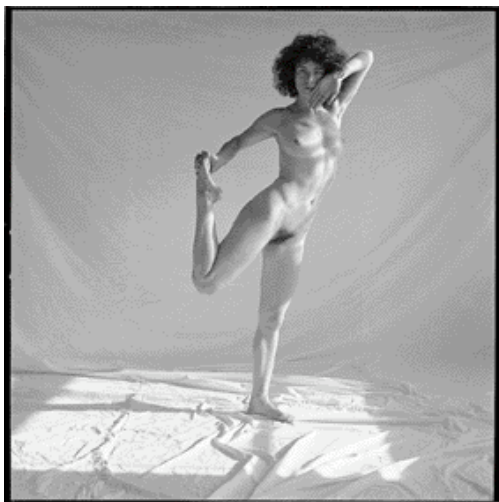
Cecilia López

El historiador de arte John Berger, sostiene la teoría, bastante probable, de que, Goya, al crear su Maja Desnuda, utilizó el método de desnudar paulatinamente a la duquesa de Alba, con la imaginación, para poder plasmar en el lienzo su cuerpo libre de corsés y de faldas. El artista Ángel Fernández Saura, desnuda a las bailarinas de Degas y lo que es más difícil todavía, desnuda a las pin-ups.

El fotógrafo se cuelga allí donde Degas no pudo entrar y libera a las bailarinas de su Examen de danza, de sus madres inquisidoras y expectantes, de su profesor exigente, de la disciplina de tutúes y zapatillas torturadoras, de medias que asfixian las piernas, de tules que se mofan de las líneas de un culo perfecto, redondo, como una O. Las libera de la competitividad entre sí mismas, de la multitud, las hace una sola, una sola ante el espejo, observándose, ofreciéndose a sí misma, concentrada en ser mujer sin disfraz, desnuda, segura, dejándose tocar por el ojo de la cámara, por la luz que entra por la ventana, por el suelo que huele a madera, por su ojo que le devuelve su mirada al chocar con el cristal bañado de plata y ella misma es plata, plata en bruto, cubierta en su desnudez por el silencio y la blancura de la nada, silencio, sólo ella, un cuerpo desnudo que le planta cara al aire del ventilador, que se deja mecer por su viento, que puede ser sumiso o travieso, que puede esperar o dar un beso, sólo ella, perfecta, completa, como una O.

O puede ser una pin-up de Mel Ramos, entera, mujer, sin su paquete de tabaco, sin







POR TU GRAN ENFERMEDAD
 TE OÍO N.Y.
 POR TU TENDENCIA SOLIDARIA
 POR TU MANIFIESTA ADQUISICIÓN
 TE OÍO N.Y.
 POR TU CONTRAMARCHA
 POR TUS "O SMOKE"
 TE OÍO N.Y.
 POR TU IMPROBABLE INCLUSIÓN
 POR TUS AMBIGÜIDADES
 TE OÍO N.Y.
 POR TU RESOLUCIÓN SOCIAL
 POR TUS INMUTABILIDADES PARA LA ARMY.
 TE OÍO N.Y.
 POR TOS TRÁNS MUSEOLÓGICOS.
 POR TU MATEO ADQUISICIÓN
 TE OÍO N.Y.
 POR TU PLENO CLIMA.
 POR TU COMPLETO AIRE
 TE OÍO N.Y.
 POR TU SUBSISTENTE TEAFICO
 POR TUS "SOMOS"
 TE OÍO N.Y.
 POR TU NO INTERÉS
 POR TU TILAGIO HISTÓRICO.
 TE OÍO N.Y.
 TU OÍO POR QUE TE OÍO N.Y.



su Coca-cola, sin su banana, Eva sin pecado, costilla sin Adán, serpiente sin manzana, desnuda, retozona, jugando con su cuerpo, mostrándose, ocultándose, vello púbico, pezón, boca, mano, pierna, rodilla, pecho, culo aromático, axila marina, desnuda, ni color necesita, Marilyn Monroe de Playboy, que se despereza en una cama, tan desnuda, tan mujer, que no echa de menos el rojo de la sábana, sábana que huele a piel, que quiere robar su sombra en un escorzo y no lo consigue, porque la mujer puede ser sombra o no ser, rizado bucle en una silla, contorsionista de sí misma, acróbata de ser mujer, su cuerpo se estira y se encoge, se ofrece y se esconde, voluptuosidad de mujer en gama de grises, exuberancia femenina en blanco y negro, objetivo subjetivo del objetivo de la cámara, sin artificio alguno, despierta o dormida, nunca se olvida que puede esperar o dar un beso, lo que ella decida, sólo ella, perfecta, completa, como una O, desnuda.

En esta particular Historia de O, en esta colección de desnudos en blanco y negro, también hay cosas que no se ven, no se ve el río Hudson que discurría junto al rascacielos donde se tomaron las fotografías que componen esta sucesión de Oes rotundas y firmes. Sólo habría que asomarse por la ventana del piso 33 para verlo correr ajeno a esta historia de mujeres que se buscan y se encuentran gracias al trabajo del fotógrafo Fernández Saura, pero ¿quién querría asomarse a mirar por la ventana las frías líneas líquidas de un río cuando tiene en su habitación las hirvientes curvas



sólidas de un cuerpo de mujer, de una O perfecta? ¿quién querría si hasta el mismo Hudson se refrenaba al pasar junto a la ventana y, en un intento desesperado e inútil, se alborotaba para intentar echar un vistazo?

En este cuento soñado de O, hecho realidad, también hay cosas que no se oyen, no se oyen los cantos de sirena de las modelos, profesionales y amateur, susurrando en el oído de Fernández Saura: ¡desnúdate!. No se oye al fotógrafo diciendo que sí, ni el sonido del botón que acciona el mecanismo de una cámara fotográfica, que, complaciente, las va desnudando poco a poco, cada vez una prenda menos, cada vez una mujer más, con cada disparo, con cada flash, descubriendo una O tras otra O, construyendo una O, desnudándolas para cubrirlas de sí mismas, para cumplir su deseo de ser mujer, una perfecta O.



Zooológico. Representación de la representación

Julián Pérez Páez



112

La fotografía es abstracción de la realidad y por más verismo que con ella se persiga, cualquier intento de objetividad pura que se realice desde detrás de una cámara, aunque se halle dentro del documentalismo, está condenado al fracaso, no puede pasar de ser más que una declaración de intenciones. El simple hecho de elegir un encuadre y no otro, conlleva implícita una predisposición subjetiva por más espontáneo que pretenda ser quien aprieta el disparador, quien aunque intente ser objetivo no puede apartarse de sí. Aún en su faceta más documentalista la fotografía es abstracción de la realidad, es extracción de fragmentos de su entorno espacio temporal, que son aislados de las circunstancias que los envuelven y configuran su esencia, su condición efímera, para pasar a convertirlos en un refrendo icónico visual reconstruido, en una imagen re-presentada, simulación de lo real. La fotografía es simulacro de realidad, el arte es artificio.

Las imágenes del Zooológico de Ángel Fernández Saura indagan en la vieja aspiración procedente del espacio ilusionista del teatro griego de duplicar la realidad. Como los pájaros iban a picotear las uvas pintadas de por Zeuxis, el ilusionismo espacial de la perspectiva geométrica renacentista, la tramoyística o los espejos barrocos, nos meten de lleno en el mundo de la ilusión. Las tecnologías de la imagen que se han ido desarrollando desde la invención de la fotografía han supuesto un gran avance en el ilusionismo, en la construcción de realidades virtuales y mundos alternativos que fingen realidad. Cuanto más progresa la tecnología más se perfecciona el ejercicio de la



ZOOILÓGICO









118

simulación, hasta ser suplantada la realidad por su imagen. El fotógrafo se ha aproximado a un museo de historia natural, que no es más que una sucesión de escenarios naturales que imitan las apariencias de un contexto salvaje. Los entornos son decorados pintados, simulaciones de la vida que nos permiten viajar con la imaginación y asistir a un catálogo de seres y paisajes detenidos, taxidermia y trampantojo. Para aproximar al espectador a un ecosistema remoto e inhóspito donde las fuerzas de la naturaleza se desarrollan en plenitud, son reconstruidos, mimetizados y encapsulados en un interior estos hábitats inaccesibles y las bestias que los habitan, para que el visitante del museo experimente una vivencia de cercanía que no le es propia a través de este teatro de la naturaleza.

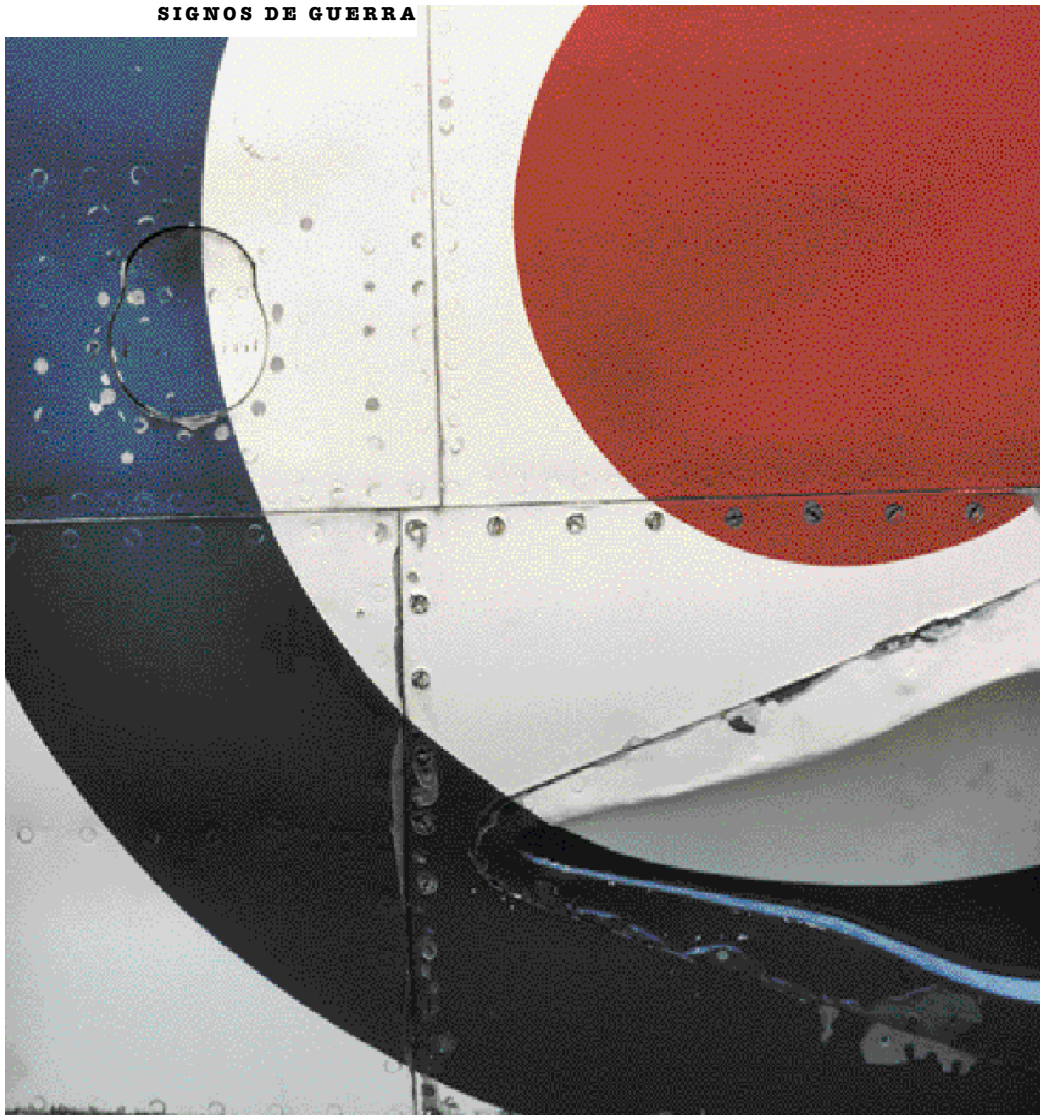
La fotografía de Ángel Fernández Saura desde aquellas series en las que extrae fragmentos de arquitecturas y paisajes urbanos de tipo constructivo racionalista, hasta aquellas otras de inspiración objetual en las que los motivos son detalles sobredimensionados, pasando incluso por las secuencias, ha hecho manifiesta una marcada inclinación hacia la abstracción del fragmento, a mostrar una realidad segmentada. Pero lo que en otras series es pureza de líneas, sencillez de recursos y equilibrio compositivo, en las imágenes de este estático zoo se convierte en tensión representativa, al plantearnos un mundo verosímil a nivel perceptivo pero que tiene doblez, es simulación, indemostrable como la realidad virtual. Lo que en un primer momento parece un documento de biología y de botánica, resulta ser una quimera, un juego de



119

120

SIGNOS DE GUERRA



Fragmentos de realidad

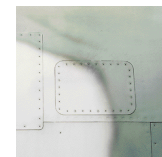
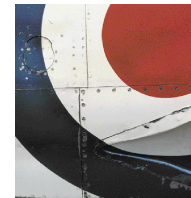
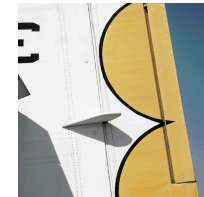
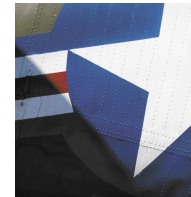
Mara Mira

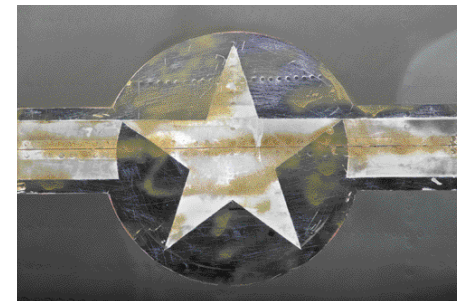
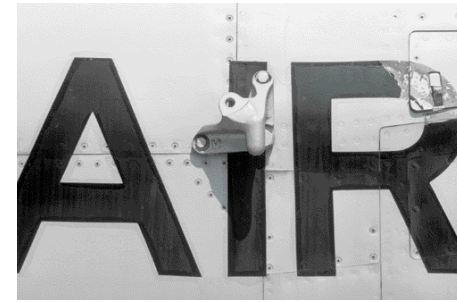
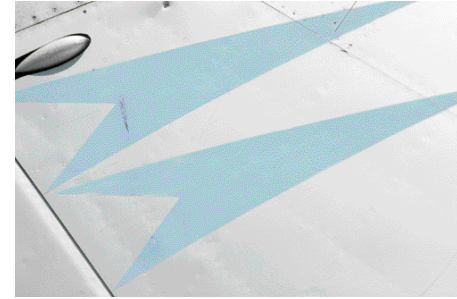
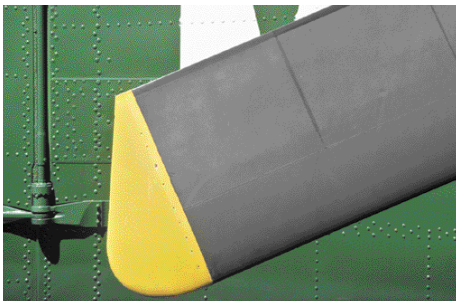
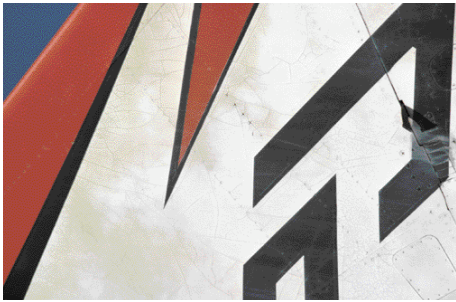
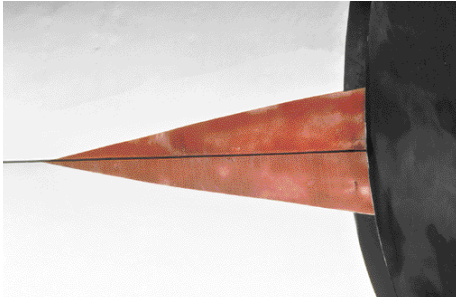
Sólo el ojo de la cámara de un fotógrafo, como el microscopio de un científico, puede captar las marañas de líneas y texturas que se entremezclan en la naturaleza. El cambio de 1:1 a otras escalas permite insistir en los detalles, extrayendo o subrayando el interés de una imagen. Podríamos llegar a pensar que un fotógrafo es un pintor pero no es exactamente así. Un pintor macha el lienzo, lanza la pintura contra la superficie plana, res- triega el color con su brocha. Debe dejar descansar la composición, esperar que se maceren las tintas para ver si son realmente las cromas que busca. Necesita tiempo porque pinta con la memoria. Sabe que busca pero debe construirlo a golpe de intuición. Su mano obedece su intelecto. Pinta lo que quisiera ver y para ello debe ejercitar todo su cuerpo. De hecho todo cuadro es un ejercicio físico del artista. Algo que entendemos muy bien al ver, sobre todo cualquier cuadro abstracto de grandes dimensiones. Sin embargo, la fotografía, por sus características técnicas, debe recorrer el camino inverso, como bien queda demostrado en la obra de Angel Fernández Saura. Sus fotografías resultan casi abstractas por su exámen concreto de lo cotidiano. Fernández Saura parece llevar al límite los supuestos estéticos que alimentaron los movimientos fotográficos de grupos como f/64 y Nueva Objetividad que, desde libros como El Mundo es bello de Renger-Patzch, reivindicaron para la fotografía una nueva filosofía en la que ésta debía crear, con sus propios medios técnicos, imágenes capaces de existir por sí mismas, es decir la fotografía pura.

Angel Fernández Saura ejercita su ojo para extraer de la realidad trozos que descontextualizados, puedan llevarnos a pensar que estamos ante lienzos de pintura abstracta. Su fotografía, desprovista de marcos, passe-par-



tout o cristales protectores, adquiere una nueva dimensión, en apariencia pictórica, aunque se encuentre plenamente inmersa en la pura representación de la realidad. Para conseguir esta paradoja, el fotógrafo se vale, además, de los recursos tecnológicos de la digitalización. Unos medios que no alcanzan los procesos de captura y manipulación, pero sin en la estampación. Estos últimos magnifican la calidad de las texturas y colores de las gigantes imágenes realizadas. Al ver sus imágenes uno tiene la vaga sensación de saber qué son. El juego visual es recomponer la imagen total de la que parten. Angel Fernández Saura construye una realidad como un científico construye la suya desde partículas que son la parte de un todo.





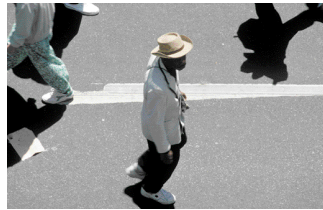
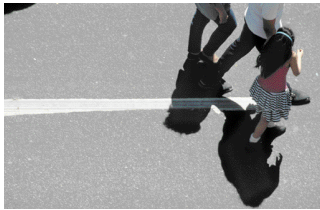
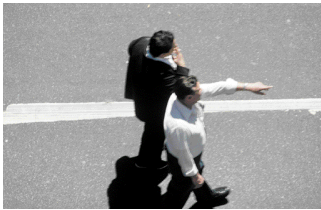
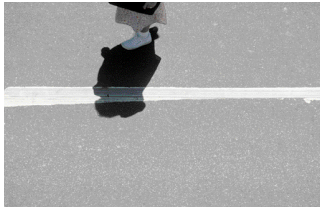
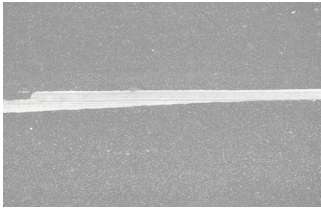
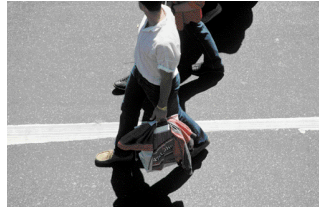
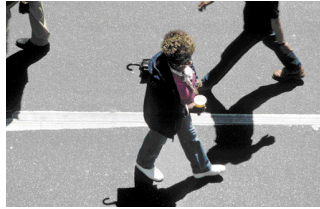
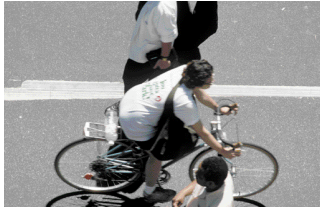
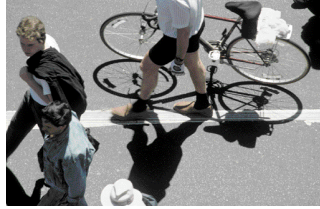
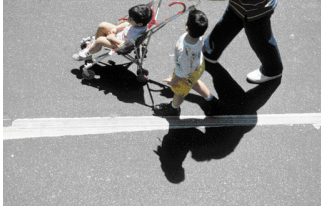
SECUENCIAS

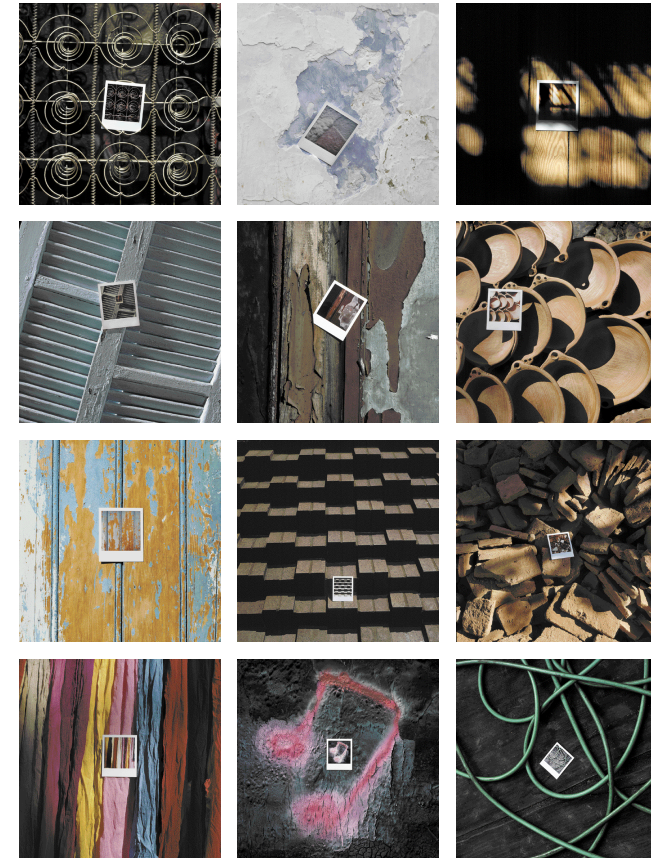
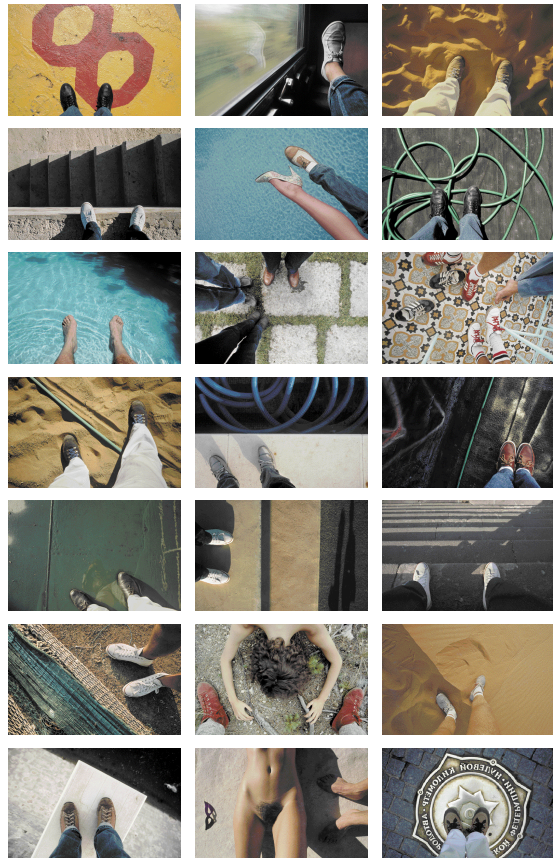


Retratos de ida y vuelta

Diego Muñoz

Si Ángel Fernández Saura no fuera fotógrafo, ni dios sabe lo que sería. En la adolescencia le dio por bajar cuevas –de esas con resonancias y estalactita– y fotografiarlas. Espeleología, llaman a eso. Ahora está considerado entre los mejores fotógrafos de España, aunque esas cosas en Murcia sirven de poco. Luego, resulta que tiene una colección de fotos de piedras y cristales que no se la salta una polaroid. Mineralogía, lo llaman, Y otra, con medio mundo –Antropología, debe ser esto–. De las exposiciones, becas, estancias por Asia, África, América, etc., no hablo porque de eso ya habla su currículo, que puede ser consultado cómodamente en cualquier establecimiento del ramo. Como en Murcia nada sirve de nada, y menos a un fotógrafo, Ángel se adentró en un momento dado en los misterios de la noche: quasars, cúmulos de galaxias, estrellas dobles, etc. Astronomía. (Sé que la noche tiene otros misterios, y no creáis: también los tiene sondeados). De vez en cuando, se sube a alguna montaña –el Mont Blanc, por ejemplo- y vuelve con otro montón de fotos. Alpinismo, es eso. Y tengo entendido que en algún caso, con todo el frío que hace allí, hasta se tira en ala delta, parapente o lo que sea. (Esto, por cierto no sé yo si tiene un nombre que termine en -ismo o en -ía). En fin, si Ángel F. Saura no fuera fotógrafo, sería a lo mejor ginecólogo. Lo único que se tiene claro conociéndole es que sería un buen tipo, de cualquier forma. Y que sus clientas tendrían que perseguirle por todas partes –y eso en Geografía– para conseguir hora en su consulta.





La fuente, el ojo

A Ángel Fernández Saura

Die Träne, halb, La lágrima, a medias,
die schärfere Linse, beweglich, el más penetrante cristalino, móvil,
holt dir die Bilder: te capta las imágenes.
Paul Celan

Sombra y luz de un rápido pensamiento,
ilustración del alma en la mirada,
recinto del tiempo. Todo ello, todo
aquello, opuesto o anterior
a la palabra, vacilante indicadora
del mundo ocupado por uno.

Y aquí el ojo, cerrado, abierto.
La fuente, el misterio de la línea
que te separa –por ello vives–
de la realidad insistente, imparable,
del mundo también por ti ocupado.

Soren Peñalver



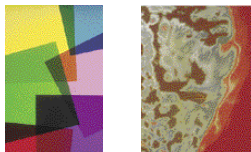
En la calle. Secuencia 2
En el metro. Secuencia 1





Ángel Fernández Saura (Murcia, 1953) viene trabajando el mundo de la imagen desde mediados de los años setenta. Sus diferentes acciones le sitúan como uno de los mejores fotógrafos de la región de Murcia en los años ochenta. Ejerció como profesional abarcando diferentes campos, como el diseño gráfico, la fotografía de reportaje y las colaboraciones con algunos medios de la región, compaginados con su labor artística. En 1981, un año después de publicar en la revista *Nikon-News*, realizaba su primera exposición individual, en la galería Chys de Murcia, bajo el título de "Gente" Tras ella, siguieron un gran número de exposiciones colectivas, hasta que en 1987 le era concedida la beca de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura de Murcia, que le fue otorgada para la realización de un proyecto durante un año, permitiéndole desarrollar una estancia en Nueva York. Parte de su labor se recogió en la obra "N.Y. 651 9th Avenue" que fue expuesta en la iglesia de San Esteban en 1989. La muestra se estructuró en cuatro apartados: Vertical, Modelos, La Imagen dentro de la imagen y Signos de guerra, donde quedaron plasmados la estética y el pensamiento de su autor. Su versatilidad quedó patente en la exposición realizada un año después, llamada "Neo-Nada", donde prescindió intencionadamente de los elementos ópticos, con fotografías de formas geométricas y abstractas, que obtuvo por procedimientos directos, sin cámara ni ampliadora. Su





obra en general presenta a un autor preocupado por el hecho fotográfico, donde las concesiones no tienen cabida. Gozando siempre de una intencionalidad expresiva y estética que convierte su trabajo en expresión subjetiva de sus propios pensamientos. El reconocimiento a su labor vino plasmado con su presencia en la publicación en 1991 del libro Cuatro Direcciones: Fotografía Contemporánea en España 1970-1990, dirigido por Manuel Santos. Igualmente, con su inclusión en la Enciclopedia del Arte Español del siglo XX, Artistas, de 1991, dirigida por Francisco Calvo Serraller.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979.- Imágenes. Galería Yerba. Murcia.
1980.- Imágenes. Galería Municipal. Murcia.
1982.- "Mariano Ballester y sus amigos. Galería Chys. Murcia. • Exposición Colectiva. I Muestra internacional de arte gráfico. Bilbao.
1984.- "Por la paz". Galería Zero. Murcia.
1985.- Contraparada. Colegio de Arquitectos. Murcia.
• El arte en las comunidades. EUROPALIA. Bélgica.
1986.- 15 Nuevos fotógrafos españoles. Universidad de Sevilla. • Fotografía actual en Murcia. Riga. Moscú.
• Foto Press 86. Caixa. Barcelona.
1987.- Foto Press 87. Caixa. Barcelona. • Artes y tradiciones Españolas, Ministerio de Cultura.
1988.- Centre Gerard Phillipe. Lyon. Francia.
1992.- Fotógrafos Murcianos. Expo.92. Sevilla.

1995.- "20x20". Galería Detrás de Rollo. Murcia.
1997.- Galería Dedato. Amsterdam. Holanda. • Galería Gouda. Gouda. Holanda • Serigrafías. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.
1998.- Homenaje a Párraga. Palacio del Almudí. Murcia. • Nuestros Retratos. Iglesia de San Esteban. Murcia. • Bodas de Sangre. Centro Cultural Garcia Lorca. Bruselas. Bélgica.
1999.- El Tiempo de Párraga. Galería Detrás del Rollo. Murcia. • Diseño Gráfico en Murcia(1899-1999). Cámara de Comercio.
2000.- "Que viene la calor". Iglesia de Verónicas. Murcia. • La década prodigiosa. Hotel La Azohía. Mazarrón. Murcia. • Arte en la Calle. Taller: Pintando con luz. Fabricuilla del Vinagre. Adra. Almería. • "Sex, Sex, Sex". Cafetería El Sur. Murcia. • Supermercado del Arte. Galería Detrás del Rollo. Murcia.
2001.- "Tan cerca tan lejos". Mediterráneo Centro Artístico. Almería.
2002.- "La Mujer en el Trabajo". Palacio de Congresos. Murcia. • Taller de fotografía: "Aprendiendo a mirar". Arte en la calle. Adra. Almería. • Taller/Exposición Colectiva "Pintando con Luz". Sala Yesqueros. Murcia.
2003.- "El Arte en sus compras". Escaparates de cuarenta establecimientos. Adra. Almería. • La historia de la fotografía en la Región de Murcia. Iglesia de Verónicas. Murcia. • Estación Esperanza 03 Claustro de la Escuela de Arte de Almería. • "Septiembre" Galería La

Rivera. Murcia. • "Colectiva 2003-2004". Meca. Almería.
2004.- "C 22". Mediterráneo Centro Artístico. Almería. • Voeux d'artistes midi-pyrénées". Toulouse. Francia • "Programa A-Commerce", Adra. Almería • Presentación del libro Paisajes.
2005.- S-XXI. Mediterráneo Centro Artístico. Almería. • Meca Centro Artístico. Almería "Welcome Almería 2005". MECA Mediterráneo Centro Artístico y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Almería. • "III Programa Ciudad Abierta Almería • MECA Mediterráneo. Centro Artístico, Almería.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1981.- Gente. Galería Chys, Murcia.
1989.- NY 651 9TH AVENUE. Iglesia de San Esteban. Murcia. • Polaroid. Galería Meca. Murcia.
1990.- Neonada. Molinos del Río Segura. Murcia.
1999.- "Archivos". Galería La Rivera. Murcia.
2002.- "Sin título". Galería La Aurora. Murcia. • "Sin título". Mediterráneo Centro Artístico. Almería.
2003.- La Clase Muerta. Tadeusz Kantor. Sala Sempere. Universidad de Alicante. • Diseño Gráfico. Retrospectiva. Bar Albero. Murcia. • "Zoológico. Bar Albero. Murcia. • Serigrafía. Galería La Aurora. Murcia.
2004.- "Vertical". Fotoencuentros, Colegio de Arquitectos. Murcia. • "Zoológico", Mediterráneo Centro Artístico. Almería.
2005.- "Vertical" Colegio de Aparejadores de Almería.

PUBLICACIONES

NIKON NEWS. Zurich. Suiza.
NIKON FOTOSCHULE. Zurich. Suiza.
PHOTOGRAPHIE. Suiza.
CUATRO DIRECCIONES. Lumbberg. Madrid.
FOTOPRES. Caixa. Barcelona
NY6519th AVENUE. ANGEL FERNÁNDEZ SAURA. Consejería de Cultura. Murcia. 1989.
NEONADA. Ayuntamiento de Murcia. 1989.
COLECCIÓN DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO, Patrimonio de la Comunidad de Autónoma de Murcia, Dirección General de Patrimonio. Murcia 1992.
ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESPAÑOL EN EL SIGLO XX. Calvo Serraller. Mondadori. Madrid. 1991.
LA CLASE MUERTA. Tadeusz Kantor. Murcia. 2002.
DICCIONARIO ESPASA DE FOTOGRAFÍA. Madrid 2002
FOTOGRAFÍA EN LA REGIÓN DE MURCIA. Murcia 2003.
CATÁLOGOS DE ARQUITECTURA. Murcia 2003.
CATÁLOGO DE FOTOENCUENTROS. Murcia 2004.
PAISAJES-LANDCAPES. Murcia 2004.

CURSOS

Javier Valhonrat. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
Joan Foncuberta. Palacio del Almudí. Murcia.
Manolo Laguillo. Barcelona.



140



141





142

BECAS Y MISIONES ESPECIALES

1973.- Beca de la UNESCO. Feria Juvenil de la Ciencia. Córdoba

1978.- Expedición Ruwenzory-78. Zaire.

1979.- Expedición Alpamayo-79. Perú

1983.- Viaje a Kenia

1984.- Viaje al desierto del Sahara. Marruecos

1985.- Viaje a India y Nepal

1986.- I Semana de las Artes en las escuelas, Dirección Regional de Cultura. Murcia

1987.- Beca de Artes Plásticas Dirección Regional de Cultura. Murcia

1988.- Estancia en New York

2002.- Expedición al Cáucaso

2003.- Expedición a la Cordillera Blanca y Atlas

2004.- Expedición al Kilimanjaro y Atlas.

PREMIOS

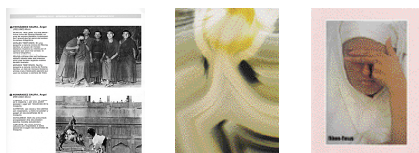
1973.- Primer Premio Nacional. Murcia. • Primer Premio Nacional. Premios Ejército. Ministerio del Ejército. Madrid. • Primer Premio Nacional. Sol de Oro. Lorca. Murcia.

1976.- Cuarto Premio Internacional. Fotografía Espeleológica. Reus.

1987.- Mención de Honor. Certamen Nacional de Artes y Tradiciones Populares. Ministerio de Cultura. Madrid.



143



"Cuidado con este tipo, es una máquina". Ángel Haro



